AND CONTROL OF THE PROPERTY OF

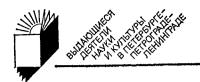
Л.В. Короткина

РЕРИХ

в Петербурге — Петрограде



TEN/3IAT



Л.В. Короткина

РЕРИХ в Петербурге— Петрограде

Рецензенты:

кандидат искусствоведения Р. И. ВЛАСОВА, кандидат искусствоведения В. П. КНЯЗЕВА

Короткина Л. В.

К68 Рерих в Петербурге — Петрограде. — Л.: Лениздат, 1985. — 224 с., ил. — (Выдающиеся деятели науки и культуры в Петербурге — Петрограде — Ленинграде).

Выдающийся художник, ученый, мыслитель-гуманист Н. К. Рерих родился и прожил 42 года в Петербурге — Петрограде. Здесь он сложился как творческая личность, здесь создал замечательные про-изведения, принесшие ему мировую известность.

Биографическо-краеведческая кинга кандидата искусствоведения Л. В. Короткиной посвящена петербургскому периоду жизни Рериха (1874—1916 гг.), когда сложилось мировозэрение художника, определились идеалы, явившиеся основой всей его творческой и общественной деятельности.

Рассчитана на массового читателя.

 $K = \frac{4903000000-039}{M171(03)-85} 168-85$

ББК 85.143(2)1

Николай Константинович Рерих — выдающийся русский художник, мыслитель и ученый. Он родился и прожил большую часть своей жизни — 42 года (от рождения до 1916 года) — в Петербурге. Здесь он учился в Академии художеств и университете, здесь стал художником, археологом, поэтом, педагогом. В Петербурге он создал свои замечательные живописные работы, принссшие ему известность. Здесь он общался со многими выдающимися деятелями русской культуры — художниками, поэтами, учеными. В нашем городе сохранилось много памятных мест, связанных с жизнью и деятельностью Рериха.

Как художник и мыслитель Рерих был воспитан на традициях русской художественной культуры и общественной
мысли, в которой всегда определяющими были идеи социальной справедливости и усовершенствования общественного
порядка. Характерной чертой мировозэрения Рериха стало
понимание искусства как жизнестроительной силы. Он отводил искусству роль духовного, нравственного преобразователя жизни, был убежден, что развитию нового, более совершенного человеческого общества должна способствовать Красота. В понятие Красоты Рерих вкладывал высокое состояние человеческого духа, творческое начало человеческой личности способное особенно ярко проявиться в сфере искусства.

Рерих был далек от политики, но он считал, что люди могут и должны жить в обществе, свободном от насилия, построенном на основе разума и добра. Путь к такому обществу он видел в усовершенствовании отдельной личности посредством просвещения и постижения благотворной силы искусства.

Просветитель и гуманист, Рерих верил в возможность грядущего братства и единения народов. Залог этого братского единения в будущем он видел в общих истоках культур, прежде всего древних славян и народов Востока. Изучению кильтир этих народов он отдал многие годы жизни.

Мечтая о прекрасном будущем человечества, Рерих активно, талантливо, действенно проводил в жизнь свои взгляды. Это был великий труженик. Он оставил огромное художественное наследие — около шести тысяч картин, много эскизов театральных декораций, настенных росписей, мозаик. Он известен и как литератор, автор своеобразных аллегорических произведений в стихах и прозе. В своем многообразном творчестве художник воплотил идеалы добра, любви и разума и остался верен этим идеалам до конца своих дней.

Рериху была ненавистна война. Художник выступил инициатором Международной конвенции о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта— знаменитого «Пакта Рериха», к которому присоединилось много стран, в

том числе и наша.

Три десятилетия Рерих прожил за рубежом (сначала в Америке, затем в экспедициях по Центральной Азии и Индии, а последние двадцать лет—в Индии). Но всю жизнь он сохранял русское гражданство, гордился им и не променял его ни на какое другое. Его просветительская работа за рубежом, как и в России, имела глубоко прогрессивный характер.

Жизни и творчеству Н. К. Рериха посвящено много книг. В этой биографическо-краеведческой книге описывается петербургский период жизни художника. Именно в этот период сформировалось мировозэрение, сложились идеалы Н. К. Рериха, явившиеся основой его художественной и обществен-

ной деятельности на протяжении всей жизни.



«CAMOE ПЕРВОЕ... CAMOE PAHHEE»

На Васильевском острове с его улицами-линиями, на месте которых когда-то были каналы, многое сохранилось со времен юности города. Возвышаются дворцы и общественные здания, построенные еще при Петре I, по-прежнему набережную у Академии художеств украшают древнеегипетские сфинксы. Ветер с залива песет запах моря, как сто и двести лет назад...

В 70-х годах XIX века таких примет прошлого было еще больше. В глубине острова, среди больших каменных домов, стояли старые деревянные постройки, местами уцелели с XVIII века целые усадьбы с большими дворами, службами, садами, отделенные от улицы невысокими деревянными заборами. На Неве, как встарь, сновали лодки, качались на волнах корабли, медленно

плыли парусники.

Здесь, на Васильевском острове, увидел свет Николай Константинович Рерих. Здесь прошли его детство и юность. Его увлечение историей, его первые рисунки и живописные работы, творческие радости и огорчения, его любовь к искусству — все это связано с Васильевским островом.

Николай Константинович Рерих родился 27 сентября (9 октября) 1874 года. Отец художника, Константин Федорович, был нотариусом Петербургского окружного

суда. Он принадлежал к древнему роду, происходившему из Швеции. Во второй половине XVIII века предки отца поселились в прибалтийских землях. Мать, Магия Васильевна, происходила из купеческого рода Калашниковых, живших в городе Пскове. Бракосочетание родителей Рериха состоялось в 1860 году в Острове — древнем городе на реке Великой, пеподалеку от Пскова. Молодые супруги поселились в Петербурге, на Васильевском острове, наияв удобный каменный дом на Николаевской пабережной (ныне Университетская набережная, 25), принадлежавший генерал-полковнику И. О. Рубану. Дом был построен трехэтажным в 1830 году, а в 1838 году падстроен еще одним этажом. За год до рождения Николая Рериха, в 1873 году, дом отремонтировали. Фасад, выходивший на Неву, сделали более нарядным — украсили рустовкой, рельефами и лепными гирляндами над окнами, а со стороны 6-й лилепными гирляндами над окнами, а со стороны 6-й ли-нии возвели четвертый этаж. Внутри дома деревянные лестинцы заменили каменными.

лестинцы заменили каменными.

Рерихи занимали два этажа — второй и третий. Во втором этаже помещалась нотариальная контора Константина Федоровича, выше — квартира. В первом этаже располагались лавки. При доме был большой двор, в глубине которого находился экипажный сарай. Вход в дом располагался со стороны набережной.

Николай Рерих был вторым ребенком в семье. Сестра Лидия была старше его на семь лет, а братья родились позже: Борис в 1880-м, а Владимир в 1882 году.

плись позже: Борис в 1880-м, а владимир в 1882 году. Первые детские впечатления запомнились Николаю Рериху на всю жизнь: Нева, корабли, бронзовая фигура на невысоком постаменте — памятник адмиралу Крузенштерну. Родители рассказывали, что адмирал плавал по далеким морям, открыл новые земли. Эти рассказы оставили глубокий след в памяти мальчика.

В раннем детстве Николай часто болел. Сиделкой при больном ребенке была всегда старушка Марья

Ильинична — «гаванская чиновница», как называли ее в доме. Она рассказывала сказки, пела тонким голо-

сом песни — старинные, петровских времен.

Дядя мальчика, брат Марии Васильевны, подарил племяннику золотые папочные латы. Они очень пригодились, когда в начале лета семья гостила у бабушки Татьяны Ивановны Коркуновой-Калашниковой, в городе Острове. Бабушке принадлежал старинный дом с большим запущенным садом; разросшиеся кусты малины, крыжовника, высокие лопухи превратили сад в сказочные заросли. Здесь маленький Николай, облачившись в папочные латы, сражался с репейником — драконом. Был сделан и меч — деревянный, выкрашенный под медь.

Погостив у бабушки, семья возвратилась в Петербург, а оттуда, как обычно, отправились на все лето в свою усадьбу Извару, находившуюся в западной части

Петербургской губернии.

Имение это Константин Федорович приобрел в 1872 году у поручика лейб-гвардии Преображенского полка К. П. Веймарна. Купчую крепость оформили на имя Марии Васильевны. Путь до Извары был неблизкий. Ехали поездом от Балтийского вокзала до станции Волосово, а от Волосова до Извары — еще тридцать шесть верст — в бричке, запряженной четверкой лошадей. Проезжали деревни Волосово, Захонье, Заполье. «Там даже в сухое время лужи непролазные, — вспоминал впоследствии Николай Константинович в «Листах дневника» 1. — От большой дороги сворот в Извару. Ландо шуршит по гравию мимо рабочего двора, среди аллей парка. А там радость. За березами и жимолостью забелел дом». После пыльного Петербурга, после утомительной дороги так отрадно оказаться в Изваре!

^{1 «}Листы дневника» — воспоминания, написанные Рерихом в 1930—1940 годах. Частично опубликованы.

В самом слове «Извара» заключалось для мальчика нечто притягательное и таинственное. Согласно семейному преданию, первым владельцем имения был граф С. Р. Воронцов — вельможа екатерининских и павловских времен. Путешествуя по Индии, он услышал слово «извара», что означает «милость богов», и назвал так свое имение. Возможно, однако, и другое толкование названия. Древнее население этого края — угро-финские племена. По-фински «Извара» значит «Большие холмы». Вокруг имения действительно расположены древние могильные курганы.

Усадебный дом Рерихов двухэтажный, каменный. Стены первого этажа, толщиной около метра, были выложены еще в XVIII веке, второй этаж построил прежний владелец К. П. Веймарн. Тогда же появился и

мезонин, украшенный башенками с флюгерами. Маленький Николай любил изварский дом. В первом этаже помещались столовая, зал и кабинет Константина Федоровича, комнаты для гостей. В зале висели копии картин «малых голландцев», стояли угольные диваны красного бархата. Столовую украшал высокий стенной буфет. На втором этаже размещались жилые комнаты. Там же позже, в пору юношества Рериха, когда он поступил в Академию художеств, находилась его мастерская.

Недавно завершена реставрация дома, и ему возвращен тот облик, который он имел в 1880—1890-х годах, когда принадлежал семье К. Ф. Рериха. В доме помещается сельсовет, а в мастерской Рериха создана неболь-

шая музейная экспозиция, посвященная художнику.
Приезжая в Извару, мальчик спешил в свои любимые места. Вспоминая впоследствии о детстве в «Листах дневника», художник так описывал свои впечатления: «Нужно сразу же все обежать. <...> После города первый обход самый занятный. <...> Новые жеребята. Новые щенки, новый ручной волк. Надо навестить Ваську и Мишку — малышей вроде шотландских пони. <...> По прямой аллее надо бежать к озеру. Дикие утки и гуси тут же у берега. На берегу озера молочная ферма. Ферма из дикого камня — очень красиво, вроде крепостной стены. Такой же старинной постройки и длинный скотный двор. Быки — на цепях. К ним ходить не позволено. Такие же длинные конюшни. За ними — белое гумно, картофельные погреба. Один из них сгорел. Остались валы — отлично для игры в крепость». Некоторые каменные хозяйственные строения в из-

мененном виде сохранились до наших дней. Уцелели и два деревянных сарая. В одном из них Н. К. Рерих писал свои картины «Гонец» и «Сходятся старцы». В усадьбе были большой конный двор, кузница и винокуренный завод. На берегах речки Изварки стояли водяная и ветряная мельницы, рига и хлебный сарай. В речке, в рыбных садках, разводили форель. На полях работали «месячные рабочие», на скотном дворе — поденщики, на конном — конюхи и кучера. Имение было большим и прибыльным.

Константин Федорович стремился к общественно по-лезной деятельности. В своем имении он открыл сель-скохозяйственную школу для крестьян. Но такое нововведение не понравилось местным властям, и школу

введение не понравилось местным властям, и школу пришлось закрыть.

В изварском доме было много книг, преимущественно исторического содержания. Едва научившись читать, маленький Николай не мог оторваться от них. Его привлекало все: и события, о которых он узнавал, и картинки. Он читал про князя Святослава, про Ольгу с древлянами, про Ярослава Мудрого, про Бориса и Глеба, про Святополка Окаянного. Было в книжках и описание битвы на Калке, и пересказ «Слова о полку Игореве», и рассказы о Ледовом побоище и Куликовской битве. Книги знакомили любознательного ребенка с великими деятелями прошлого — Мининым, Пожарским, Суворо-

вым, Кутузовым. Любовь к истории у впечатлительного мальчика началась с этих книг.

В Изваре родилась и любовь к родной природе. Николай навсегда полюбил окрестные холмы, поля, темные леса у горизонта. Облака в их движении и изменчивости казались ему одушевленными, в них угадывались живые существа.

живые существа.

Детство маленьких Рерихов проходило как у всех господских детей Петербурга. Летом — усадьба с ее деревенским привольем, зимой — прогулки по невским набережным, рождественские праздники, елка, занятия музыкой. Дома, в гостиной, стоял рояль. Там же, в гостиной, висела картина, изображающая снежную вершину высокой горы в розовом закате. Впоследствии, побывав в Тибете и Гималаях, художник узнал, что на картине изображена была вершина Канченджунга.

Маленького Николая родители рано стали брать с собой в театр и в концерты. Музыкальные впечатления открывали ему совершенно особый мир. Он полюбил старинную музыку — Баха, Люлли, Рамо, Палестрину. Из композиторов более позднего времени ему более других нравились Бетховен и Шуберт.

других нравились Бетховен и Шуберт.

Водили его в Большой театр. Семья Рерихов имела абонемент в оперу. Мир музыки, ярких зрелищных обра-зов увлекал мальчика. Здание Большого театра, в кото-ром бывал в детские годы Николай Рерих, не сохрани-лось. Построенное архитектором А. Ринальди в 1783 го-ду, оно много раз бывало жертвой пожара и перестраи-валось другими архитекторами: Тома де Томоном, Модюи, А. К. Кавосом. В 1891 году здание разобрали. Старый Большой театр находился на том месте, где ныне стоит Консерватория. Напротив Большого театра в 1860 году был открыт другой театр — Мариинский, построенный А. К. Кавосом.

Рерихи слушали «Руслана и Людмилу», «Жизнь за царя». Музыка Глинки производила сильное впечатление

на маленького Николая. «Казалось, — вспоминал впоследствии художник, — что музыканты играют по золотым нотам. Была забота, чтобы все в ложе скорей сели по местам. Господин с палочкой пришел! — так тревожно заявлялось в аванложу в боязни, что запоздают и начнут двигать стульями и говорить, а там уже волшебно играют по золотым листам».

Итальянская опера нравилась мальчику меньше. Оперы «Риголетто», «Лючия ди Ламмермур» и «Травиата» оставили его равнодушным, больше пришлась по душе «Аида». Особенно понравилась музыка к «Африканке» Д. Мейербера; хор африканцев в опере пел о Браме и Вишну. Николай удивлялся: африканцы, а поют почему-то об индийских богах. Дома он подобрал понравив-

шуюся мелодию на рояле.

Разнообразные впечатления детства будили воображение и формировали склонности маленького Рериха. Отец его был человеком разносторонних интересов. Он занимался не только юриспруденцией и сельским хозяйством, но и сочинял пьесы, которых, однако, никому не показывал. Его интересовали география, археологические открытия. В гости к Рерихам приходили знаменитые ученые — химик Д. И. Менделеев, монголовед К. Ф. Голстунский, историк Н. И. Костомаров, художник М. О. Микешин.

Мария Васильевна умела создать в своем доме атмосферу радушия и приветливости. В мягких креслах, при неярком свете ламп гости вели неторопливые беседы. Мальчик слушал их разговоры. Удивительные названия далеких земель и гор, где побывал К. Ф. Голстунский,—Си-Шань, Куэнь-Лунь, Гималаи — глубоко волновали его.

Обсуждали передвижные выставки. Для всей просвещенной части петербургского общества ежегодные выставки Товарищества передвижников были большим событием. Первая выставка передвижников состоялась в 1871 году. Она показала, что в художественной среде появилось новое большое демократическое объединение. В Товарищество передвижных художественных выставок — как стало называться новое объединение — вошли самые передовые художники современности, которые поставили перед собой задачу правдиво изображать жизнь народа, поднимать социальные вопросы в искусстве. Передвижники по-новому решали произведения различных жанров — исторического, портретного, пейзажного.

В первой половине XIX века пейзажисты писали, главным образом, виды Италии, архитектурные ансамбли Петербурга, сады и парки— словом, архитектурные виды и облагороженную природу. Только эти сюжеты считались достойными изображения. В исторических же картинах, как правило, действовали идеально прекрас-

ные герои.

Передвижники — А. К. Саврасов, И. И. Шишкин, И. И. Левитан и другие — открыли для искусства красоту русской природы. Передвижники стали по-новому писать и исторические картины. Они отказались от идеально прекрасных образов героев, от патетики, от эффектных жестов в передаче чувств.

С особенным интересом любители живописи, собиравшиеся в доме К. Ф. Рериха, ждали новых работ И. Е. Репина. Привлекало многообразие жанров, в которых работал Репин, смелость в выборе тем, яркая живописность его полотен, психологическая выразительность образов. Сожалели о том, что перестал—с 1880 года—выставляться Куинджи. Об этом художнике ходили легенды. Восхищались его удивительным декоративным даром. Казалось, что на картинах Куинджи сам холст излучал свет луны или солнца.

Большой интерес вызвала персональная выставка, состоявшаяся в 1880 году. На ней была представлена единственная картина — «Лунная ночь на Днепре». Строгий к себе живописец из всех картин, написанных за де-

сять лет, лишь одну счел возможным представить на выставку. Успех ее был необыкновенным. Вдоль Большой Морской к подъезду дома Общества поощрения художеств (Большая Морская, 38, ныне улица Герцена, 38), где она была выставлена, тянулась длинная очередь желающих увидеть пейзаж мастера.

Маленького Николая в равной мере увлекали разговоры взрослых и о картинах знаменитых художников, и об археологических открытиях. Он рос в атмосфере, насыщенной научными и художественными интересами.

С домашними учителями мальчик проходил курс обучения, необходимый для поступления в гимназию. Когда Николаю исполнилось девять лет, решено было определить его в частную гимназию Карла Ивановича Мая, которая считалась образцовым учебным заведением. Гимназия была расположена здесь же на Васильевском, на 10-й линии, в доме № 13. Это был трехэтажный солидный петербургский дом, построенный в начале XIX века. Часть дома сдавалась внаем, под частные квартиры. Хорошо подготовленный, способный мальчик без тру-

Хорошо подготовленный, способный мальчик без труда сдал вступительные экзамены и был зачислен в гимназию. Он очень понравился директору. «Будущий профессор», — сказал о нем Карл Иванович. Директор был маленьким, щупленьким старичком, с черной бородкой. Он носил золотые очки, неизменно был одет в черный долгополый сюртук, из кармана которого торчал красный с желтым носовой платок. В руке обычно держал табакерку.

В гимназии Мая, в отличие от казенных учебных заведений, царила совершенно особая, «по-домашнему уютная атмосфера», как писал один из выпускников, впоследствии знаменитый художник и историк искусства Александр Николаевич Бенуа. В гимназии, по его словам, «дышалось легко и имелось все то, чего не было в казенном учреждении: умеренная свобода, известная теплота в общении педагогов с учениками и несомнен-

ное уважение к личности каждого ученика». Выпускники гимназии навсегда сохранили хорошие воспоминания о гимназических годах.

Жизнь в гимназии шла по заведенному порядку. Каждое утро директор Карл Иванович Май, стоя на площадке лестницы, за руку здоровался со всеми учениками, пришедшими в гимназию. После молитвы начинались уроки. Ряд предметов преподавали на немецком языке. Обучали также латыни, греческому, английскому и французскому. Географию вел сам Карл Иванович. У него была особая система: стремясь занитересовать и увлечь учеников, он превращал уроки в занимательную игру. Мальчики сами рисовали и раскрашивали карты, лепили из цветного пластилина горы. Карты делали больших размеров. Особенно поощрялась в этом деле инициатива — стремление учеников раскрашивать по-своему разные страны и континенты.

Чертить географические карты было любимым занятием для гимиазиста Николая Рериха. Зеленую землю прорезали синие узоры рек, украшали желтые пятна пустынь, коричневые — гор. Мир, созданный его руками на карте, привлекал своей неизведанностью. В воображении вставали не только далекие страны, но и далекие времена: история также была сильнейшим его увлечением. Юный гимназист описывал в своих стихах средневековых рыцарей и их подвиги, создал балладу о Карле Великом и Роланде, немного подражая при этом Василию Андреевичу Жуковскому. Сочинял в былинном стиле сказания о древнерусских богатырях.

Раз в году, в день рождения Карла Ивановича, устраивался для всей гимназии праздник. В первом этаже, где помсщалась квартира директора, варили для всех учеников шоколад, и учащиеся группами приходили его отведать. Разливкой заведовали супруга директора, его тетя и дочь. Осенью 1886 года отмечали семидесятилетие Карла Ивановича. А. Н. Бенуа вспоминал: «Празд-

нование получило несравненно более парадный характер, но уже вечером. Перед растроганным директором, сидевшим среди рекреационного зала в окружении всех педагогов и толпы приглашенных родителей, прошло «шествие рек», в соответствующих костюмах и с произнесением каждой «рекой» забавных немецких стишков, сочиненных известным ученым этнографом, академиком Радловым». Двенадцатилетний Николай Рерих представлял Волгу, шестнадцатилетний Александр Бенуа — Учанка нуа — Хуанхэ.

нуа — Хуанхэ.

В гимназические годы Рерих увлекался археологией. В Извару однажды приехал из Петербурга археолог Л. К. Ивановский, знакомый Константина Федоровича. Он проводил в Волосовском уезде раскопки курганов. С разрешения родителей и археолога мальчик принял участие в раскопках. Это событие оказало огромное влияние на его духовный мир. Прошедшее оживало, становилось реальностью. Можно было держать в руках вещи, принадлежавшие когда-то историческим героям и персонажам далеких легенд.

«Самые первые мои курганные нахолки не только

персонажам далеких легенд.

«Самые первые мои курганные находки не только совпали с любимыми уроками истории, — писал впоследствии художник, — но в воспоминаниях близко лежат и к географии и к гоголевской фантастике. Много очарования было в непосредственном прикосновении к предметам большой древности. Много не передаваемой словами прелести заключалось в бронзовых, позелененных браслетах, фибулах, перстнях, в заржавленных мечах и боевых топорах, полных трепета веков давних».

Не случайно в этом отрывке воспоминания о Гоголе: он был одним из любимейших писателей Николая Рериха. Долгие годы Рерих хранил программу торжественного гимназического вечера, посвященного Гоголю. Портрет писателя на программе был выполнен Рерихом. «Гоголь часто ставился на ученических спектаклях,—вспоминал Николай Константинович, — и всегда был мне

близок. Именно не реализм Гоголя, но его высокая духовность и тонкая потусторонность особенно увлекали». Гимназист Рерих сделал несколько рисунков к «Майской ночи» и «Страшной мести» Гоголя. Он вообще много рисовал — лошадей, пейзажи Извары, портреты близких. Был нарисован и портрет Карла Ивановича Мая, который художник долго хранил.

Родители не придавали особого значения увлечению сына рисованием. Первым, кто обратил внимание на талант гимназиста, был Михаил Осипович Микешин, друживший с его отцом. Увидев рисунки юноши (Николаю Рериху было тогда семнадцать лет), художник угадал в нем большие возможности и спросил Константина Фе-

доровича:

— Друже, кто же его учит?

Узнав, что молодой человек работает самостоятельно, Михаил Осипович предложил давать ему уроки рисования. После запятий в гимназии Николай отправлялся к Микешину— на Фонтанку, в дом № 128 (дом со-

хранился, адрес тот же).

Михаил Осипович был известным художником, кавалером русских и иностранных орденов, которыми был награжден за свои работы. Остроумный, доброжелательный, обаятельный человек, он отличался редкой наблюдательностью и каким-то особым благодушным юмором и неизменной добротой ко всем близким ему людям. В молодости — это было в 1850-е годы — в доме ректора Академии художеств скульптора и живописца Федора Петровича Толстого Микешин познакомился с известным поэтом Т. Г. Шевченко и писателем А. Ф. Писемским. Работая над памятником «Тысячелетию России», Микешин имел смелость отстаивать перед самим императором необходимость поместить на постаменте фигуру опального Шевченко в одном ряду с выдающимися русскими писателями. Император не разрешил этого, а художнику, отстаивавшему свои убеждения, посого

ветовал впредь быть осмотрительнее. Интересная деталь его биографии: Михаил Осипович был художником, блестящим рисовальщиком, иллюстратором произведений Пушкина и Гоголя, но в то же время самые известные скульптурные сооружения эпохи — памятники «Тысячелетию России» в Новгороде, Екатерине II в Петербурге — были выполнены при его участии.

У художника было много друзей и почитателей. Писатель Г. П. Данилевский дарил ему свои книги. Д. В. Григорович и С. Н. Терпигорев переписывались с ним. Человек разносторонних интересов, Микешин был близок и к музыкальным кругам. Ему позировали для портретов, выполненных карандашом, прославленный Антон Рубинштейн, юный Мусоргский.

И вот Михаил Осипович Микешин стал первым учителем рисования гимназиста Рериха. Он любил своего ученика, называл его «мой брат по Аполлону Колинька» и этнм ласковым обращением начинал свои письма не только к гимназисту, но и к студенту Рериху: «Милый мой Колинька Константинович, — писал художник 5 декабря 1895 года, — завтра день Вашего ангела. Поздравляю Вас, голубчик, и поверьте, что как родному сыну желаю Вам доброго здоровья и творчества, твор-

чества, с прогрессом техники — без конца».

Во время болезни ученика Михаил Осипович беспокоился, справлялся о его здоровье. «Как Ваша болезнь? <...> Навестили ли Вас друзья? Пишите мне, голубчик, люблю Вас всей душой. Папе, маме, сестрице и

мальчикам милым мой привет».

В 1893 году по окончании гимназического курса и экзаменов Николаю Рериху, восемнадцатилетнему выпускнику, был вручен аттестат зрелости: «Дан сей сыну нотариуса Николаю Константиновичу Рериху, вероисповедания православного, родившемуся 27 сентября тысяча восемьсот семьдесят четвертого года (1874 года), обучавшемуся девять лет в С.-Петербургской гимназии

К. Мая, в том, во-первых, что на основании наблюдений за все время обучения его в гимназии К. Мая поведение его вообще было отличным, исправность в посещении и приготовлении уроков, а также в исполнении письменных работ образцовая, прилежание примерное и любознательность ко всем вообще предметам весьма живая и, во-вторых, что он обнаружил нижеследующие познания: <...> На испытании, проходившем с 1 мая по 1 июня 1893 года: закон божий — четыре, русский язык и словесность — три, латинский язык — четыре, греческий — четыре, математика — три, история — пять, немецкий язык — четыре. (По логике и географии испытаний не было. Отметки за год — по логике — пять, по географии — четыре. — Авт.) На основании чего и выдан ему сей аттестат зрелости».

Ко времени окончания гимназии у Николая Рериха созрело решение стать художником. Но семья не поддерживала его стремления. Отец хотел видеть старшего держивала его стремления. Отец хотел видеть старшего сына юристом, продолжающим его дело, чтобы со временем передать ему свою нотариальную контору. Помог решить этот спор Михаил Осипович. Он вступился за «брата по Аполлону» и уговорил Константина Федоровича. На семейном совете было принято компромиссное решение: Николай поступит одновременно в два учебных заведения — в университет, на юридический факультет, и в Академию художеств.

В 1893 году был принят новый Устав Академии художеств.

жеств. Этот документ в течение трех лет подготавливала специальная комиссия под председательством археолога и нумизмата графа Ивана Ивановича Толстого, назначенного в 1889 году конференц-секретарем Академии, а вскоре — вице-президентом. В комиссии участвовали главным образом художники-передвижники, приглашенные И. И. Толстым, — И. Е. Репин, А. И. Куинджи, В. Д. Поленов, К. А. Савицкий, А. Д. Кившенко, скульптор М. А. Чижов, историки искусства Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков, П. Н. Петров, основатель галереи русского искусства П. М. Третьяков. Решался важнейший вопрос - об организации процесса обучения в Академии, о дальнейших путях развития русского искусства.

Летом 1893 года, готовясь к вступительным экзаменам, Рерих усиленно занимался рисованием с мозаичистом И. И. Кудриным в музее Академии. Он старательно перерисовал все модели, которые обычно ставили на экзамене.

На экзамене поступавшие рисовали голову Антиноя. Когда в назначенный день Рерих пришел узнать о результатах, его встретил в вестибюле один из товарищей, тоже поступавший в Академию, и стал утешать:

— Не в этом, так в будущем году.

«Неужели провал?» — подумал Николай Константинович.

Но тут вмешался в разговор швейцар Академии Лу-

— Чего смущаете? — обратился он к говорившему.— Раньше, чем говорить, прочли бы список.

Рерих, как оказалось, был принят.

После экзаменов в Академии он сдал документы на юридический факультет университета и был зачислен туда студентом. Началась студенческая жизнь.

Утром Николай Константинович слушал лекции по юриспруденции, а вечером спешил в классы Академии художеств для вольнослушателей.

Программа начального, «фигурного», класса осталась традиционной - рисование голов гипсовых статуй, слепков со знаменитых античных скульптур, затем рисование статуй. Следующий класс — натурный. Там рисовали уже живые модели — натурщиков в различных ракурсах. И только на третьем году обучения разрешались самостоятельные композиции — «сочинения».

В «фигурном» классе Рерих сначала занимался у скульптора Н. А. Лаверецкого и гравера И. П. Пожало-

стина, потом у скульптора Г. Р. Залемана и живописца П. П. Чистякова. В натурном классе его преподавателями были Б. П. Виллевальде и В. Е. Маковский.

Особенным авторитетом среди учеников пользовался Павел Петрович Чистяков. Талантливый педагог, он воспитал не одно поколение художников. У него учились Репин, Суриков, Васнецов, Врубель. Сам он был историческим живописцем, довольно известным, но не таким знаменитым, как его ученики. Писал Чистяков немного. Все свои способности и творческий дар отдал он ученикам. Прославился он, прежде всего, как преподаватель. Рерих старательно выполнял задания фигурного класса под руководством Чистякова, внимательно выслушивая его замечания. Особенно дорога ему была похвала Павла Петровича.

Занятия в университете также шли успешно. В университете Рерих активно участвовал в издании студенческого журнала «Литературный сборник произведений студентов Императорского Санкт-Петербургского университета». Редактировали этот журнал поэты и писатели Я. П. Полонский, А. Н. Майков, Д. В. Григорович.

В журнале печатались стихи, небольшие рассказы студентов, а Николай Рерих иллюстрировал их. Он стал помещать свои рисунки также в журналах «Звезда» и «Всемирная иллюстрация»¹. Эта работа была нужна ему не только для «пробы пера», но и для заработка. Несмотря на то что Рерих принадлежал к числу состоятельных студентов, находился на содержании у отца, брать у него деньги на холсты, краски, кисти и прочие необходимые для учебы в Академии предметы он не хотел, потому что Константин Федорович по-прежнему неодобрительно относился к занятиям сына живописью.

¹ Журнал «Звезда» издавался в Петербурге с 1886 по 1905 г.; издатели-редакторы П. Сойкин, В. Комаров и др. Журнал «Всемирная иллюстрация» выходил в Петербурге с 1869 по 1898 г.; издатель Г. Д. Гоппе.

Помимо работы в журналах студент Рерих выполнял заказы для различных церквей — писал иконы. В дневнике студенческих лет Рериха есть такая запись: «На днях получил два заказа. "Сретение" и "Перенесение мощей св. Николая"». От второго заказа Рерих отказался: пикак пе мог составить подходящую композицию. Через некоторое время он, однако, пишет в дневнике: «Черт меня дернул отказаться от "Переноса мощей Николая"... денег пет. Попробую опять сочинить, может, еще не поздно». Подрабатывал он также и статьями о выставках в газетах, преимущественно в «Санкт-Петербургских ведомостях».

Рерих жил напряженной творческой жизнью. Один из его однокашников по Академии так отозвался о нем: «Знаешь, ты совсем не похож на нас, академистов. Они до начала занятий сидят себе по домам, распивают чаек да болтают друг с другом, а ты что-то работаешь, думаешь». «Это он верно сказал», — отметил Рерих в дневнике и добавил, что на университетских он тоже не похож. Рериха с юных лет отличали вдумчивость и серьезное отношение к делу. Он был приветливым, мягким в обращении, но при этом, в сущности, замкнутым человеком. Художник Степан Петрович Яремич, хорошо знавший Николая Константиновича в более поздние годы, верно охарактеризовал его натуру:

ды, верно охарактеризовал его натуру:
«Слишком он замкнутый по природе. Но не потому замкнутый, что скрытный, замкнутость Рериха близка к уединенности и выражается в его необыкновенной чуткости и чувствительности к людям и людским отноше-

ниям.

Художник однажды в разговоре, подчеркивая это свойство своего характера, сравнил себя с цветком, особенность породы которого заключается в том, что он не выносит ни малейшего прикосновения— стоит только прикоснуться к нему, как он тотчас же закрывается. Глубоко верное сравнение. Детски доверчивый в отно-

шении к людям, снисходительный, терпимый, он прячется в свою скорлупу при малейшем неделикатном прикосновении с чьей бы то ни было стороны. И тогда конец задушевности, остается лишь общежитейское отношение, простое, учтивое, но в то же время холодное и глубоко безразличное. Происходит такого рода отчужденность частью из инстинктивного чувства самосохранения и боязни потерять душевное равновесие, но больше от зрелости мысли и нежелания профанировать свое святая святых. Натуры, подобные Рериху, редки и поражают единством и цельностью своего миросозерцания, которое обыкновенно формируется в очень ранние годы».

При всей внутренней сосредоточенности и замкнутости молодой Рерих испытывал огромную потребность найти душу, его понимающую, близкого человека, которому он мог бы доверить свои мысли, мечты и стремления. Таким близким человеком стал для него сокурсник — художник Лев Моисеевич Антокольский, Леон, как его называли друзья, племянник знаменитого скульптора. Лев Антокольский учился у И. Е. Репина.

как его называли друзья, племянник знаменитого скульптора. Лев Антокольский учился у И. Е. Репина. В апреле 1894 года Рерих заболел и поехал в Извару отдохнуть и подготовиться к экзаменам в университете, а Лев Антокольский уехал в Вильну, к родным. Между друзьями началась активная переписка. В письмах к Льву Антокольскому Рерих делился творческими планами и раскрывал многие стороны своей души. 14 апреля 1894 года он писал: «Опоздал я немного, дорогой мой, с письмом относительно экзамена. На экзамене рисунки все были довольно паршивые.

— Мне тоже не пришлось подать его (рисунок. — Авт.) — начал очень хорошо, все очень хвалили, наверное, в первую бы категорию нажарил — да заболел, и доктор засадил на две недели в комнату».

Получив ответ на свое письмо, Рерих пишет очередное послание другу:

«Достойнейший друже, дорогой мой! Спасибо, вечное спасибо за память. Так будем же мы художественными братьями — обнимемся заочно и навсегда заменим Вы — Ты. Я, может быть, и поколебался бы раньше сделать этот шаг — но Твое последнее письмо окончательно убелило меня в том, что Ты действительно друг, что Ты — брат, с которым можно поделиться невзгодой в трудную минуту и встретить сочувствие, которому можно передать радость и надеяться найти искренний отголосок. Еще раз за все говорю нерушимое спасибо и крепко жму руку Твою. Прочитав Твои вопросы относительно моих летних начинаний, я не мог усидеть за книгой и, под предлогом ответить Тебе поскорее, позволил себе коть на время отвлечься и заглянуть вперед. За лето,

коть на время отвлечься и заглянуть вперед. За лето, если все будет благополучно, думаю нарисовать портрет Михаила Осиповича (нашего щиропочитаемого батьку) и затем написать большой исторический этюд (одна фигура), но какой — это моя тайна, которую никто пе знает (кроме опять же Мих. Осип.) да и никогда, может

ет (кроме опять же Мих. Осип.) да и никогда, может быть, и не узнает, если этюд не удастся.

Для успеха этих двух работ мне бы весьма хотелось провести это лето в житии в деревне, но мои враги доктора—гонят меня к морю (из-за катара и сердца, — только не подумай, что тут начинаются дела сердечные). Не хотелось бы мне следовать совету врача. Экзамены университетские, вероятно, до конца не доведу—ей-богу, надоело. Все-таки скука порядочная. Должно быть, отложу на 2-й курс. <...> О реформах Академии умышленно ничего не пишу—там теперь сам черт ногу сломит,— да к тому слухи совершенно волшебные,— должно быть, вранье».

Говоря о волшебных слухах. Рерих. по-видимому.

Говоря о волшебных слухах, Рерих, по-видимому, имел в виду намечавшееся приглашение в Академию в качестве преподавателей крупнейших художников-передвижников — И. Е. Репина, А. И. Куинджи и других, которые должны были возглавить мастерские.

Неизвестно, написал ли Рерих портрет Михаила Осиповича Микешина, о замысле которого сообщал другу. Сведений об этом портрете нет. А вот исторический
этод — одна из первых известных нам картин Николая
Константиновича — надолго захватил все помыслы художника. И в других письмах он говорил о ходе работы
над ним: «Тема (кстати, рекомендованная и одобренная
Михаилом Осиповичем) хороша, по мне. Но можно бы
взять немного иначе. <...> Беда в том, что я чересчур
много вижу и чувствую в сравнении с силами. <...> Названо будет «Псковский рыцарь. 1581 г.». Это скорее
исторический и археологический портрет. Общую мысль
скажу на словах. Черную работу пришлось делать без
натуры — надеюсь за сентябрь закончить по академическому натурщику».

Речь идет о картине «Пскович», находящейся ныне в одном из частных собраний. Художник представил на ней могучую фигуру воина с перевязанной головой, опирающегося на секиру. Картина выполнена на картоне

пастелью и гуашью.

В то время Рерих много и тщательно писал с натуры. Наряду с этюдами и первыми самостоятельными работами, неразрывно связанными с натурой, он стремился передать нечто большее, чем внешнюю сторону модели, создать образ. «У нас задача не только покорить натуру, — писал Рерих в письме к Л. Антокольскому от 29 мая 1894 года, — но стать ее вечным властелином. <...> Творить... Кто не сочиняет, тот протоколист, а не художник истинный, творец».

Рерих был захвачен мыслью создать кружок самообразования и совершенствования. Об этом он писал другу Леону: «Сформируем, брат, дружину и, запасшись щитом знания и копьем опытности, тесной македонской фалангой пойдем смело в лес...».

Мысль о кружке не оставляла его. В следующем письме из Извары он опять возвращается к этой теме:

«Теперь о кружке. Спасибо, что разделяешь мои мысли. Помоги мне выполнить, давай выполним эту задачу. Только тут необходим строжайший выбор. Люди все должны быть честные, хорошие, добрые. Должны быть далеки от зависти, этого разлагающего элемента. Чтобы в этом кружке было поменьше грязи, ведь и без этого чересчур много подлости и грязи кругом. Числом не более десяти, и десяток-то дай бог набрать подходящих людей. Будем помогать друг другу развиваться, образовываться, расширять кругозор — что невозможно одному, то возможно многим. Художнику должны быть просто все специальности известны, должны быть известны стремления общественные.

Трудную, брат, дорогу мы выбрали, но все же я предпочту быть средним художником, нежели хорошим специалистом по другим многим областям. Все же его занятия чище, лучше, все же искусство порождено лучшими, высшими стремлениями людей, тогда как многое другое порождено низшими, а то и животными стремлениями... Ведь лучше служить тяжелым трудом, но делу хорошему, нежели несимпатичному. А кружок чем важен? Художнику больше, нежели всякому другому, приходится испытывать разочарования и также увлекаться. Кружок же добрых честных товарищей может наставить увлекающегося на пути истины, может поддержать упавшего духом... Твой, Твой Н. Рерих. 8 июля 1894 г.».

Задуманный Рерихом кружок был создан из студентов Академии, но просуществовал недолгое время. Рерих мечтал о создании своеобразного братства академистов. Члены этого братства, близкие по духу люди, должны были, по его мысли, расширить и углубить свои знания по истории, философии, эстетике, археологии. Предполагалось, что они будут готовить рефераты на различные темы, связанные с этими науками, и совместно обсуждать их. Предпочтение отдавалось все же тематике по русской культуре.

Николая Константиновича особенно увлекал разносторонний гений Леонардо да Винчи, и он сразу выбрал стороннии гении Леонардо да Винчи, и он сразу выорал для себя тему реферата о великом итальянском художнике и ученом. Аркадий Александрович Рылов, впоследствии известный советский художник, соученик Рериха по мастерской Куинджи, вспоминал, что ему было поручено приготовить реферат о поэзии славян.

Кружок собирался раз в месяц в квартире профессора Военно-медицинской академии Ивана Рамазовича

тарханова на Екатерингофском проспекте, в доме № 81 (ныне проспект Римского-Корсакова, 81). Человек разносторонних интересов, близкий художественным кругам, Тарханов поощрял занятия кружковцев.

Рерих преследовал широкие цели: знать «стремлення общественные», с тем чтобы своим искусством приносить пользу — «служить делу хорошему». Уже в ту пору у молодого Рериха складывалось представление об искусстве как могучей жизнестроительной, преобразующей силе, о высоком призвании художника.

Активная работа в кружке, чтение разнообразной литературы расширяли кругозор, подсказывали все новые темы для художественного творчества.

Заканчивая «Псковского рыцаря», Рерих писал Л. Антокольскому 26 июля 1894 года: «Редакция журнала «Звезда» приобрела у меня эскизец «Ушкуйник» и просила еще доставить. Пополнил альбом двумя-тремя этюдиками. Надеюсь, Ты не забудешь навестить меня, коли приедешь в город. Если бы Ты знал, как тянет меня работать, видеть товарищей, кабы Ты знал, нет меня работать, видеть товарищей, кабы Ты знал, как хочется услышать Твое мнение о моих работах. А в голове — все планы и планы по всем отраслям моих занятий. <...> В августе приступлю к раскопкам.

Пиши, пиши, пиши и приезжай скорее, и дай же бог Тебе всякого успеха в Твоих истых начинаниях. Твой, твой Н. Рерих.

Заходил в Академию, но, кроме старых котов и не менее старого Кузьмы, никого не нашел. Старые про-

фессора уже очищают квартиры».

Вместо «старых профессоров», отстаивавших отжившую систему преподавания, — П. М. Шамшина, К. Б. Венига, В. П. Верещагина, — пришли художники-передвижники, которые стремились радикально обновить ники, которые стремились радикально обновить Академию. Однако единства среди передвижников не было. Некоторые из них, как, например, Н. А. Ярошенко, Г. Г. Мясоедов, Н. Н. Ге, выступали против участия в делах реформирования Академии как официального учреждения. Большинство же художников, и среди них И. Е. Репин, И. И. Шишкин, В. Д. Поленов, В. М. Васнецов, А. И. Куинджи, В. Е. Маковский, считали своим долгом активно участвовать в реорганизации Академии, так как понимали необходимость коренным образом изменить систему преподавания этой главной художественной школы России для пользы и дальнейшего развития русского искусства тия русского искусства.

тия русского искусства.

Наконец в 1894 году была проведена реформа. Активные ее сторонники и проводники — Репип, Куинджи, Шишкин, В. Маковский пришли в Академию в качестве преподавателей. В основе реформы лежала прогрессивная мысль о том, что Академия должна стать не только школой мастерства, но и школой творчества. Новые профессора — руководители мастерских, как предполагалось, должны были прежде всего способствовать развитию творческой индивидуальности учеников. Решено было предоставить учащимся большую свободу творческих поисков, отвести им больше времени для самостоятельной работы. Для этого сократили продолжительность учебного года, который заканчивался отныне не в октябре, как прежде, а в апреле. Кое-что было изменено и в самой системе обучения. В целях более активного развития творческой индивидуальности учеников, например, был упразднен гипсофигурный класс для

живописцев, его оставили только для архитекторов. Отменялась и система конкурсных экзаменов на золотую медаль с общей, обязательной для всех темой. Вместо этого учащимся предоставлялось право написать для экзамена картину на любую свободную тему.

Руководство творческими занятиями перешло к совету профессоров. В него вошли художники И. Е. Репин, В. Е. Маковский и А. И. Куинджи, скульптор В. А. Беклемишев и гравер В. В. Матэ. Было избрано около шестидесяти действительных членов Академии художеств. Среди них были художники В. М. Васнецов, В. И. Суриков, В. Д. Поленов, скульптор М. М. Антокольский, известные ученые — историк древнерусской культуры И. Е. Забелин, химик Д. И. Менделеев, историк древнерусского искусства Н. П. Кондаков, основатель картинной галереи П. М. Третьяков. Действительные члены Академии имели право присутствовать на собраниях Академии и принимать участие в обсуждении ставившихся там вопросов.

Звание почетного члена Академии художеств давали в основном коллекционерам. Так, например, почетным членом Академии был ученый П. П. Семенов-Тян-Шанский — географ, коллекционер, сенатор, член Государственного совета.

Перемены, происшедшие в Академии после реформы, были благотворны и имели огромное значение и для тех, кто обучался здесь в этот период, и для последующих поколений русских художников. К преподаванию пришли не только отличные мастера, но люди передовых взглядов, видевшие дальнейшие пути развития искусства, понимавшие его большую общественную значимость и исполненные желания развить в своих питомцах дух творчества.

Художественные интересы Рериха в ту пору сосредоточивались на темах сказок и сюжетах из древнерусской жизни: «Ушкуйник», «Псковский рыцарь», «Иван-царе-

вич наезжает на убогую избушку». «Мой заветный Иванцаревич в голове совсем уложился, теперь остается приступить к делу, что я на днях и устрою, — пишет он в письме Л. Антокольскому от 11 июня 1895 года. — Боюсь начинать Ивана-царевича. А ну, как на деле это выйдет гораздо хуже, чем теперь в моем представлении. Только это почти всегда так бывает. Познакомился я тут с народными представлениями об Иване-царевиче и в сказках. Ведь это не что иное, как весенний луч, проникающий в царство смерти и зимы, чтобы освободить красавицу-лето. Чудная это вещь — эпическая поэзия. Совсем она меня в полон забрала».

Через некоторое время он вновь возвращается к этой теме: «Какая глубина в этой народной старине. <...> Не узкая, а общая всесветная идея». Уже в юные годы Рериха привлекало в старинных преданиях, сказках выражение мировосприятия людей далекого прошлого, их преклонение перед силами природы. Картиной «Иванцаревич» он не был доволен и впоследствии уничтожил ее. Сохранилось лишь ее воспроизведение в «Литературном сборнике студентов Петербургского университета» 1896 года. Художник выразительно передал движение насторожившегося всадника — Ивана-царевича, таинственность лесной чащи.

1890-е годы были периодом значительных достижений русской исторической живописи, периодом повышенного интереса русских художников к традициям народного творчества. Репин, Суриков, Васнецов — ведущие, передовые художники России — видели пути развития национального искусства в обращении к народным истокам. Последние три десятилетия XIX века были для передовой русской интеллигенции эпохой открытия художественной ценности народного творчества, его серьезного изучения. В 1868 году при Строгановском училище технического рисования в Москве был создан Художественно-промышленный музей. На Всероссийской выстав-

ке в Москве в 1872 году демонстрировалось большое коке в Москве в 1872 году демонстрировалось оольшое количество образцов материальной культуры русского народа — резных украшений крестьянских изб, прялок, вышивок, предметов археологических раскопок. Выставка имела огромный успех и возбудила в среде ученых, художников и археологов мысль о создании в Москве Исторического музея, который и был основан в 1873 году. Здание для него построено в 1875—1881 годах. В 1890 году в Историческом музее была организована выставка икон, вызвавшая большой интерес. С большим успехом прошла выставка монументальной живописи Киева X—XII веков, организованная в Петербурге.

Интерес Рериха к народному творчеству и стремление постигнуть мировосприятие людей далекой эпохи были не случайны. Художник искал в них непреходящие духовные ценности, созданные народом, мудрость мысли

духовные ценности, созданные народом, мудрость мысли и красоту творчества.

После окончания натурного класса в 1894 году пришло время выбрать руководителя мастерской, где предстояло учиться дальше. Это совпало с приходом в Академию после реформы передвижников. Мастерскую исторической живописи возглавил И. Е. Репин, пейзажа — А. И. Куинджи. Репин был знаменит и почитаем. Когда он проходил по коридорам Академии, вокруг шептали: «Сам Репин здесь». Почти все молодые художники стремились учиться у Репина. Куинджи тоже был знаменит, и поклонников у него было не меньше. Встал вопрос и перед Рерихом — к кому пойти? К Репину или Куинджн?

Поскольку Николай Рерих увлекался историей, занимался археологией и тяготел к историческому жанру, естественно, что его выбор остановился сначала на мастерской Репина. Он понес знаменитому художнику свои рисунки. Квартира и мастерская Репина находились во втором этаже дома № 3 у Калинкина моста (ныне площадь Репина, 3, кв. 5). Илья Ефимович похвалил рисунки, но не мог зачислить Рериха к себе учеником, так

как мест уже не было. Он попросил подождать. Рерих ждать не стал. Он пошел со своими рисунками в мастерскую Архипа Ивановича Куинджи. Прославленный мастер молча, сурово посмотрел этюды и согласился принять Рериха. Началась новая эпоха в жизни молодого художника. Куинджи оказал огромное влияние па Николая Константиновича и как живописец и как человек.

С. П. Яремич писал: «В Академии начинается влияние Куинджи, имевшее огромное значение в жизни Рериха. Оно коснулось молодого художника совершенно особенным образом. <...> Боясь впасть в пристрастие, учитель избегает наружно показывать, кто наиболее любимейший из его учеников. Такого рода особенность характера действует самым благотворным образом не только на способности ученика, но, главным образом, влияет на его характер, укрепляя его, ободряя и не допуская в критические минуты впадать в уныние. <...>
Подлинный художник обязан выполнять свое задание, как бы ни были тяжелы и невыносимы условия, в которые он поставлен. «Талантливый художник и в тюрьме напишет картину»,— любил повторять Куинджи. И это в своей основе совершенно справедливо. Нет ничего легче, как сваливать вину на неблагоприятные обстоятельства, как сваливать вину на неблагоприятные обстоятельства, когда не осуществлено то или иное дело жизни и якобы загублен талант. И нисколько он не загублен, а просто слаб, не дисциплинирован и не обладает моральной тренировкой. Это прекрасно понимал Куинджи и потому всю силу своего внимания обращал на ковкость и выдержку характера своих учеников. С... В учениках Куинджи прежде всего бросается в глаза их житейская закаленность, понимание жизненных условий, большая работоспособность, любовь к своему искусству и религиозное отношение к памяти своего учителя, любовное отношение товарищей друг к другу, и в этом отношении опять-таки чувствуется действительное влияние учителя, прилагавшего при жизни все усилия к тому. учителя, прилагавшего при жизни все усилия к тому,

чтобы окружавшая его группа художников представляла в полном смысле слова одну семью. <...>

Совершенный образец, воплощающий идеал Куинджи, мы находим в личности Рериха. Он бесспорно самый сильный и самый цельный из всех учеников Куинджи».

Рерих пронес через всю свою жизнь страстную любовь к Куинджи. «Учитель с большой буквы» — так называл он Архипа Ивановича.

Куинджи родился в 1842 году в Мариуполе, в обрусевшей греческой семье. Отец его был сапожником, занимался хлебопашеством. Архип Иванович рано остался сиротой и с детских лет начал работать. Помогал подрядчику по строительству церкви, был ретушером у фотографа. Рисованию он выучился сам. Рисовал везде—в классах городской начальной школы, на работе у подрядчика. Его рисунки вызывали восхищение и удивление. Тринадцатилетний подросток Архип Куинджи решил заручиться поддержкой знаменитого художника И. К. Айвазовского и отважился поехать к нему в Феодосию. Однако надежды не оправдались. Не получив желанной поддержки, он вернулся домой.

желанной поддержки, он вернулся домой.

Приехав в Петербург в 1866 году, Куинджи некоторое время работал ретушером. «Работа продолжалась от десяти до шести, но зато все утро от четырех до десяти было в моем распоряжении», — вспоминал Архип Иванович. В Академии художеств он не учился, но был в ней вольнослушателем. Яркий талант и необыкновенная трудоспособность привели к поразительным результатам. Когда первая картина «Татарская деревня при лунном свете» 1868 года была показана на академической выставке, Куинджи получил звание художника.

Куинджи участвовал в передвижных выставках, и его картины вызывали неизменный интерес. Декоративный дар художника, его поразительная способность создавать яркий, торжественно-приподнятый образ при-

роды проявились в «Украинской ночи», «Лунной ночи на Днепре», «Березовой роще». Природа в его картинах представала в романтическом понимании, художник выявлял ее необычайную красоту, которую мастерски пе-

редавал в цветовых сочетаниях.

Человек большой души, Куинджи вызывал в Рерихе преклонение перед его талантом, целеустремленностью и трудолюбием. Настойчивость и трудолюбие были характерными чертами и самого Рериха. В трудные минуты Рерих всегда обращался к Куинджи, чувствуя его неизменно теплое, заинтересованное отношение к себе. Система работы Куинджи также оказалась близка Рериху. «В картине должно быть внутреннее», — любил говорить Куинджи. «Композиция и техника должны быть подчинены этому внутреннему. Ничто не должно отвлекать зрителя от главной мысли. Не заполнять пустые места на холсте не относящимися к содержанию предметами — вот главные основы учения Куинджи», — вспоминал его ученик А. А. Рылов.

минал его ученик А. А. Рылов.

Учениками Куинджи кроме Рериха и Рылова были К. Ф. Богаевский, Ф. Э. Рушиц, В. Е. Пурвит, Н. П. Химона, В. И. Зарубин, М. И. Педашенко, А. А. Чумаков, Г. О. Калмыков, М. П. Латри, П. Н. Вагнер, А. И. Кандауров, В. А. Бондаренко, А. А. Борисов. Некоторые из них стали впоследствии известными художниками. Одни сразу поступили к Куинджи, другие пришли к нему из мастерской И. И. Шишкина. Мастерские Куинджи и Шишкина находились в смежных помещениях первого этажа в здании Академии художеств. Окна мастерских выходили на 3-ю линию Васильевского острова. Когда Шишкин вышел из состава профессоров Академии, его ученики перешли к Куинджи, и мастерская Архипа Ивановнча стала занимать четыре большие комнаты. Стены комнат были увешаны этюдами и рисунками знаменитых пейзажистов — мариниста А. П. Боголюбова, И. И. Шишкина, М. К. Клодта, Федора Васильева.

Поздно вечером, после занятий, все ученики подолгу оставались в мастерской. Они любили эти вечера и залушевные беседы с любимым учителем.

«Архип Иванович на кушетке, а ученики кто где—на других кушетках и прямо на полу, — вспоминал Рылов. — В сумерках видны были только огоньки от папирос. Архип Иванович рассказывал что-нибудь или о своих успехах с «Березовой рощей» и с «Днепром», о воробье, которого он вылечил, о голубях и т. д. Он с утра не уходил домой. Из ресторана ему приносили бифштекс, и он часто оставался с учениками до поздней ночи...» Один из учеников, впоследствии известный художник К. Богаевский, не любил рисовать модели и был освобожден Архипом Ивановичем от этого занятия. Когда другие рисовали, Богаевский обычно читал вслух какую-либо книгу по искусству или играл на гитаре. гда другие рисовали, богаевскии ооычно читал вслух какую-либо книгу по искусству или играл на гитаре. «Рисование продолжалось до семи часов, когда служитель Некрасов приносил в соседнюю комнату самовар. Богаевский, как староста, распоряжался чаепитием, сам для всех разливал чай, на столе — груды свежих сосисок и вкусных булочек-рогулек, — рассказывал Рылов. — Мы прямо на бумагу выливали из баночки француз-Мы прямо на бумагу выливали из баночки французскую горчицу и, макая в нее сосиски, отправляли их в рот во славу доброго хозяина нашего Архипа Ивановича... Затем начиналось настранвание инструментов и раздавалась веселая музыка: Богаевский, Чумаков и Калмыков играли на гитарах. К ним присоединялись Зарубин и Химона на скрипках, а Латри— на мандолине, морской офицер Вагнер— на балалайке. Репертуар был невелик. Какой-то старинный вальс со словами для пения и полечка. После музыки Калмыков изображал покупателя, выбирающего в магазине галстуки. Богаевский был продавцом, а мы снимали галстуки и клали на стол. Архипу Ивановичу так нравился этот номер, что он постоянно просил изображать его. Он так хохотал при виде покупателя, потиравшего озябшие руки, переминающегося с ноги на ногу, зашедшего в магазин только за тем, чтобы обогреться, а вовсе не за галстуками.

Часто заходил к нам «на огонек» профессор Н. Д. Кузнецов. Архип Иванович и мы все его любили. Он также принимал участие в нашей беседе, искусно изображая жужжащую муху, собачью драку и т. п. ...»

В ноябре 1895 года в мастерской был большой праздник. академическая выставка картин учеников Куинджи имела особенный успех. Конкуренты (их было двое—М. Педашенко и А. Кандауров) получили премии. Н. Д. Кузнецов спросил:

- Скажи, Архип Иванович, где ты чай покупаешь?

— А что, зачем это тебе?

— Да здорово твои ученики работают, успехи делают. Это был шутливый намек на вечерние чаепития ученнков с любимым профессором. В честь успеха выставки в мастерской был устроен банкет. В конце торжественного ужина был подан специально заказанный торт, оформленный по мотивам картины Кандаурова, одного из премированных конкурентов. Картина называлась «Могила скифского царя». Торт изображал могильный курган, увенчанный бюстом Куинджи. Курган был окпружен шоколадными всадниками. Погасили свет. Всадников полили спиртом и зажгли. При этом эффектном зрелище все закричали «ура» и подняли бокалы. Когда зажгли свет, Рерих по всем правилам археологической науки приступил к раскопкам кургана. Куинджи получил в подарок свой бюст, а все ученики - по шоколадной лошадке.

Купнджи был очень добрым человеком. Он щедро тратил свои материальные средства на помощь нуждающимся. Все, кто знал его, вспоминают, как он вносил илату за обучение «несостоятельных» студентов. Причем он делал это очень деликатно, так, что «несостоятельный» не знал, откуда идет помощь. Его доброта распространялась не только на людей. Художник любил животных, птиц. В своем доме устроил лазарет для птиц

и больницу для кошек.

Куинджи жил в четырехэтажном доме в Биржевом переулке, на Васильевском острове (ныне Биржевая линия, 18). Один фасад дома выходил на Тучкову набережную (ныне набережная Макарова). Квартира Куинджи занимала четвертый этаж и мансарду. В мансарде помещалась мастерская художника, а жилые комнаты находились на четвертом этаже. Раньше, в 1880-х годах, эту квартиру и мастерскую занимал И. Н. Крамсской (он умер в 1887 г.) На доме две мемориальные доски, напоминающие о том, что здесь жили И. Н. Крамсской и А. И. Куинджи.

Из окна мастерской был выход на крышу, где Куинджи кормил птиц. Как только в полдень раздавался выстрел пушки в Петропавловской крепости, целая туча птиц — ворон, голубей — направлялась к Тучковой набережной и опускалась на крышу дома, где жил Архип Иванович. Он появлялся с огромной миской нарезанного кусочками мяса и хлеба и мешочком зерна.

Архип Иванович любил музыку. Он часто бывал в опере и на симфонических концертах в зале Дворянского собрания (ныне Большой зал филармонии, улица Бродского, 2). Сам он хорошо играл на скрипке, а его жена Вера Леонтьевна— на рояле. По вечерам они му-

зицировали, исполняли дуэты.

Детей у супругов Куинджи не было. Жили они вдвоем, без прислуги. Архип Иванович рассказывал критику Н. И. Кравченко: «Однажды, еще когда я только начал выставлять на передвижных выставках, на одном собрании художников заговорили о новых течениях современной жизни и о том, что все люди не могут прожить без помощи других, не могут обходиться без прислуги. Я начал доказывать, что это вовсе не трудно. Кто-то бросил фразу: «Говорить легко, а вот сделай-ка». — «И

сделаю», — сказал я. — И с тех пор мы с женой живем вдвоем и все делаем сами. Я и дрова колю, и печки топлю, и самовар ставлю, и убираю, когда надо, а жена делает все остальное. И вовсе это не трудно, и времени на это уходит немного. Теперь я уже привык и иначе не могу. Прислуга стесняла бы меня. Я не был бы у себя. Все чужой человек был бы перед глазами». Так жил этот необыкновенный человек, ставший легендой еще при жизни.

Как-то Архип Иванович объявил ученикам, что мастерскую посетит Иван Константинович Айвазовский. Решено было попросить знаменитого мариписта показать, как пишут море. Приготовили мольберт с холстом, ящик с красками, палитру и кисти. На следующий день все с волнением ждали гостя. В сопровождении Архипа Ивановича вошел высокий старик с седыми бакенбардами. Приветливо улыбаясь, Айвазовский прошел по всей мастерской, рассматривая работы учеников и приговаривая: «Хорошо, хорошо, так, так, прекрасно». Взглянув на эскиз Рериха, изображавший сцену из

Взглянув на эскиз Рериха, изображавший сцену из древней жизни, Айвазовский спросил: «А это кто сказки рассказывает?» Архин Иванович попросил Айвазовского ноказать ученикам, как надо писать море. Знаменитый маринист взял несколько необходимых ему красок, потрогал холст, осмотрел кисти и начал работу. Через час пятьдесят минут на холсте бушевал шторм и по просьбе Архина Ивановича появился корабль с полной оснасткой. Молодые люди аплодисментами выразили свой восторг. Айвазовский подписал картину и подарил ее ученикам. Картина украсила стену мастерской. А под картиной повесили и кисти, которыми пользовался Айвазовский.

В январе ежегодно устранвались студенческие костюмированные балы в зале Дворянского собрания, в Академии художеств или в Таврическом дворце. Оформляли их всегда с выдумкой сами студенты. Например, воссоз-

дали обстановку древнеримского праздника. В одном из залов Таврического дворца забили фонтаны, появились аллен, украшенные статуями. Гости были в древнеримских одеждах.

Декорации бала в зале Дворянского собрания изображали морское дно, а посетители были одеты в разнообразные костюмы, представлявшие обитателей моря, — рыб, крабов, дельфинов. Тритоны несли раковину, в которой стояла златокудрая Венера, вышедшая из пены морской. Для того бала Рериху удалось получить из костюмерной Мариниского театра две пары рыцарских доспехов, в которые облачились он и Аркадий Рылов. Для «рыцарей» освободили часть зала, и они сразились в поединке. По уговору победителем остался Рерих, и его поздравляла «прекрасная принцесса» в средневековом костюме. За выступление «рыцари» получили премию — офорт В. В. Матэ, украсивший мастерскую Куниджи. Архип Иванович сидел на хорах. Наблюдая сверху забавы и тапцы учеников, он пошутил: «Вот стараются. Если бы они так картипы писали».

Куинджи явился организатором новых выставок — весенних, в которых участвовала исключительно молодежь, только что закончившая Академию. Выставки устраивались в залах Академии. Публика, критика, коллекционеры могли знакомиться с произведениями молодых художников, покупать их картины. Благодаря этим выставкам недавние выпускники получили возможность участвовать наравне с известными мастерами в художественной жизни, чувствуя всю ответственность за свою

работу.

Первым произведением Рериха, привлекшим к нему внимание публики, была картина «Варяг», выполненная в 1895 году и показанная на ученической выставке в 1896 году (местонахождение картины неизвестно). Художник изобразил длинноусого воина в кольчуге, опирающегося на секиру.

Успех «Варяга» оказался, впрочем, неожиданным для Николая Константиновича. Когда к нему подошел хранитель музея с вопросом о цене, Рерих ответил: «Восемьдесят рублей», подумав, не дорого ли запросил. Служитель улыбнулся.
— Считайте проданной.

Картину купил коллекционер В. С. Кривенко, член Российского театрального общества.

В 1895 году произошло большое событие в жизни Рериха — он познакомился с Владимиром Васильевичем Стасовым. Выдающийся знаток искусства и критик, оказывавший заметное влияние на художественную жизнь Петербурга на протяжении нескольких десятилетий, Стасов сыграл большую роль в жизни Рериха. Опработал в Императорской Публичной библиотеке (ныне Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина — площадь Островского, 1)— заведовал художественным отделом. Его кабинет — большая комната, заставленная книжными шкафами, с письменным столом, заваленным книгами,— был хорошо знаком художникам, композиторам. Многие из них приходили сюда к Владимиру Васильевичу за историческими материалами. Стасов показывал древние книги с

миниатюрами, увлеченно искал нужные сведения.

Встреча Рериха со Стасовым состоялась в Публичной библиотеке. Стасов, как всегда, сидел за своим огромным письменным столом. Вошел белокурый молодой человек в мундире студента университета. Представился: «Николай Рерих». Он принес рукопись о значении искусства для современной жизни и попросил Владимира Васильевича ознакомиться с ней и высказать свое мнение. Стасов бегло просмотрел работу. Завязалась увлекательная для обоих беседа.

На прощанье Владимир Васильевич сказал:

— Рукопись оставьте, а сами непременно приходите

еще. Потолкуем.

Рерих стал бывать у Стасова. Он делился с критиком своими творческими замыслами, прислушивался к его советам. Владимир Васильевич возлагал на молодого человека большие надежды, прежде всего, как на ученого-исследователя, зная о его занятиях археологией. Рерих уже в университетские годы стал членом Российского Археологического общества и не раз выступал там с докладами о результатах своих раскопок. Археологическое общество помещалось на Литейном проспекте, в доме № 44 (дом сохранился, внутри перестроен). Возвращаясь в Академию художеств после каникул, он часто демонстрировал в мастерской Куинджи свои зарисовки стрел, наконечников копий и других предметов,

найденных во время летних раскопок.
Общение со Стасовым придавало Николаю Константиновичу уверенность в правильности избранного пути. Далеко не все, даже в художественной среде, могли оценить по достоинству интерес молодого художника к родной старине. Рерих встречал подчас равнодушие, непонимание, даже насмешку. «При мне, — сообщал он в одном письме к Стасову, — говорят, что заниматься родным эпосом может только ограниченный человек: ведь это меня хотели обидеть, конечно».

Художник говорил здесь о вечере в квартире профессора Военно-медицинской академии Ивана Рамазовича Тарханова, где ранее собирались «кружковцы». Кто-то из присутствовавших выразил нелестное мнение о художниках, работающих над темами из отечественной истории. Рерих выступил с возражением и защищал свою позицию. В далеком прошлом, в людях ушедших эпох позицию. В далеком прошлом, в людях ушедших эпох он видел недостающую современникам цельность и ясность мировосприятия, внутреннюю гармонию. Он восхищался даром древних постигать красоту, который так ярко проявился и в орудиях труда, и в предметах обихода, встречавшихся в археологических раскопках. Стасов внимательно относился к творческим поискам

и замыслам своего молодого друга. Работая над картинами, Рерих советовался со Стасовым относительно подробностей этнографического характера. К примеру, его интересовали древние орнаменты, и Стасов в одном из писем дал юноше подробную консультацию.

Еще в студенческие годы Рерих задумал написать цикл картин на тему Древней Руси. Начало было положено небольшими картинами «Утро богатырства Киевского» (местонахождение неизвестно) и «Вечер богатырства Киевского» (Музей в Изваре), созданными в 1895 и 1896 годах. В «Вечере» молодой художник особенно заинтересовался эффектом сопоставления темных силуэтов фигур и вечернего освещения.

План цикла картин, названного «Славянской симфонией», Рерих сообщил Стасову в письме от 26 февраля

1897 года:

«1. Восста род на род (Подают сигнал — гигантскими кострами при остроге, суетня — реку прудят — собираются).

2. Гонец (На челне в тростнике).

3. Сходка (Ночью, спешно, говорит дед, его держат).

4. Гаданье (Перед рассветом, на обрыве, над рекою, жрец, воины).

5. Стычка в бору.

6. После битвы (Поле, вечер). 7. Победители (Победители возвращаются в деревню. Костры. Встречают. Радость).

8. Погребение предводителя.

9. Побежденные (В Царьграде на рынке. Солнце. Скованные. Шкуры. Волосы).

10. На волоке (Варяги перетаскивают ладьи между

peк).

11. Полунощные гости (Варяги подъехали к дерев-

не...) 12. Апофеоз (Ряд курганов. Спокойно, тихо. Они вызовут чувство старины)».

Интересно замечание художника о последней работе задуманного цикла— «они вызовут чувство старины». Знание археологических материалов, интерес к предметам старины не заслоняли для него главного - стремле-

ния передать дух эпохи, ее атмосферу.

Нет сомнения в том, что Николай Константинович посвятил в планы создания «Славянской симфонии» и своего учителя А. И. Куинджи, хотя документальных

сведений об этом не найдено.

сведений об этом не найдено. В последний год пребывания Рериха в Академии случились студенческие волнения, вызванные и подготовленные многими обстоятельствами, главным образом перестройкой всей системы академического преподавания. Непосредственным поводом к волнениям послужило резкое обращение ректора А. О. Томишко с уволенным за неуспеваемость студентом. Студенты требовали от ректора извинения, но совет профессоров, в который входили И. Е. Репин, Н. Д. Кузнецов, В. Е. Маковский и другие известные художники-передвижники, этому воспротивился, так как считал студенческую забастовку лишенной основания. А. И. Куинджи, пользовавшийся большим авторитетом среди молодежи, пришел на одну большим авторитетом среди молодежи, пришел на одну из сходок и просил учеников во имя искусства прекратить бунт. Однако они не вняли увещеваниям, а для Куннджи факт присутствия на студенческой сходке возымел неожиданные последствия. Он скомпрометнровал профессора в глазах начальства. Вице-президент Академин граф Иван Иванович Тол-

той давно был недоволен Куинджи, который отличался независимым характером и смелостью суждений. Воспользовавшись присутствием художника на сходке, администрация Академии в лице президента великого князя Владимира Александровича и вице-президента И. И. Толстого отстранила Куинджи от преподавания, предварительно подвергнув его домашнему

аресту.

Однако Куинджи остался действительным членом совета Академии. Куинджисты были взволнованы отстранением любимого учителя. Некоторые профессора предлагали ученикам Куинджи, в том числе и Рериху, перейти в другую мастерскую. Рерих отказался, заявив, что это будет похоже на предательство.

Для обсуждения создавшегося положения куинджисты собирались в ресторане Бернара— на углу набережной Невы и 8-й линии, недалеко от Академии. Это

был недорогой, но уютный ресторан, который постоянно посещали студенты. Любили посидеть там за кружкой но посещали студенты. Любили посидеть там за кружкой пива также капитаны и шкиперы иностранных судов. На этом собрании ученики Куинджи решили писать конкурсные картины вне стен Академии, не пользуясь ни казенной мастерской, пи пособием на краски, холст, рамы и натуру. В большинстве своем они хотели окончить Академию в том же году. Некоторые совсем вышли из Академии, а четверо (Краузе, Латри, Вагнер и Зарубин) перешли в мастерскую пейзажиста А. А. Киселева, назначенного вместо Куинджи.

значенного вместо Куинджи.

Рерих обдумывал конкурсную работу в Изваре.
«Знаете, за чем Ваше письмо меня застало? — писал он Владимиру Васильевичу Стасову 14 мая 1897 года. — За обдумыванием картины из моих славянских сюжетов. <...> Совсем было думал сказку писать, а вдруг славянская картина полезла — не удержать». Рерих задает Стасову множество вопросов и здесь же, на листке письма, набрасывает эскиз лодки и избы. «Какою Вам представляется крыша славянской избы? Островерхою, соломенною? <...> Местный кузнец по моим рисункам изготовляет мне топоры, копья и мечи древнеславянские; и тем же примитивным способом — без напилка — молотом. Ручки у них были ли нарезные и раскрашенные? И из чего ножны у мечей делались — кожаные? Как кожа выделывалась? Или просто сушилась? Хочу колчан из барсучьей шкуры сделать». колчан из барсучьей шкуры сделать».

В письме к Стасову от 11 июня 1897 года Рерих про-должает говорить о картине: «Крыша из жердей с двумя связями. Местами покрыта тростником или соломой. Наверху жерди торчат. Дым идет сверху. <...> Сам городок на холме, я думаю, может быть просмоленный (чтобы не гнил). Мне очень важно было бы знать Ваше

(чтобы не гнил). Мне очень важно было бы знать ваше мнение относительно избы. <...> Какое норвежское древнее погребение? В ладье, в кургане?»
Вопрос о норвежском погребении примечателен. Молодого художника интересовало средневековье, эпоха викингов, которой он посвятил впоследствии ряд работ. Рерих в ту пору увлекался охотой, что очень не нравилось Стасову. Владимир Васильевич призывал его не отвлекаться на бесполезные занятия, а серьезно и сосредоточенно заниматься художническим делом. Были митили корга критик сомневался в призвании Рериха. минуты, когда критик сомневался в призвании Рериха. «Для меня большой вопрос, — писал он откровенно своему молодому другу, — есть ли у Вас настоящий талант и способность? Или Вы только побалуете-побалуете, да потом и бросите преспокойно для какого-то совершенно другого дела?» Об этом же волнующем его вопросе Стасов писал П Н Тологому 17 саминета 1907 Стасов писал Л. Н. Толстому 17 сентября 1897 года:

«Один юноша, 22 лет, пишет мне: «Сегодня утром неудержимо захотелось мне написать Вам, несмотря на наше недавнее вчерашнее свидание. Большое, огромное спасибо Вам за последние оттиски. Не знал я совсем Ге... Теперь передо мною выросла такая могучая, светлая личность, что, кончая вечером чтение, мне хотелось плакать. Господи! Кабы побольше таких людей. Не меньший свет пролился на другого обожаемого мною человека — Льва Николаевича. Страшно хочется мне узнать его внутреннее, — узнать его и — Человека. Несколько новых черточек мелькнуло для меня в отрывках его переписки с Ге. Какой колоссальный, завлекающий человек! Если будете писать Льву Николаевичу, припишите ему обожание от наименьшайшего, недостойнейшего брата. Я ему много, за многое благодарен. Что я не курю, не беру вина в рот, и не сходился с женщинами, - и многое другое — это все его дело. Спасибо ему».

Фамилия этого белокурого, голубоглазого птенца, в сюртуке с синим воротником (на диях кончил в здешнем университете) — Рерих. Учился он, «воспитывался» — по необходимости, по приказу отца — ординарнейшего нотариуса. Но призвание его — живопись, которой он занимается с ярою страстью, вопреки запрещениям, отказам, приказам и указам отца. Не знаю еще, что дальше будет, по он отлично шел в классе профессора Куинджи (в Академин художеств), и тот на него смотрел как на надежду. Только он идет вовсе не по пейзажу, а по живописи и композиции на древнерусские сюжеты до Рюрика еще. У него по сию пору проявляется много оригинальности и живописности. Но падет ли он, как дрянь и ничтожество, или поднимется, как сокол ясный, — кто его знает? Так много раз ошибались все (и я в том числе) со спешными преждевременными апрессияциями (оценками.— Авт.). Итак — молчу».

Оттиски, о которых пишет Рерих, — работа Стасова

о Н. Н. Ге.

Хотя Стасов и не хочет делать скороспелых выводов, все же сам факт цитирования письма Рериха в письме к Толстому и комментарий Стасова к нему свидетельствуют об обратном: для критика Рерих, как и для Куинджи, тоже надежда. Он с радостью приветствует начинания юноши, свидетельствующие о неустанной работе его мысли, о напряженных поисках ее художественного воплощения.

В ответ на письмо, в котором Рерих сделал набросок избы и лодки — эскиз к будущей конкурсной работе, Стасов писал: «Вы меня сильно порадовали рисунком древней русской избы. Хорошо. Очень хорошо. <...> Я был в большом восхищении и начинаю думать, что Вы, пожалуй, и в самом деле сделаете и переделаете

много хорошего. Только, кажется, у Вас будут все хоровые массы с большой этнографией, с историческим характером и подробностями, но вовсе не будет или мало будет отдельных личных выражений и всего психологического.

Что ж! Это тоже не худо, если кто способен тут достигнуть чего-то ладного, изрядного.

Подождем, посмотрим.

Про все варяжское и норманнское — мы поговорим позже; это предмет большой и сложный. Я Вам покажу предметы и дам прочитать описаний — много. Торопиться — вредно. Поверхностно будет. Ваш В. С.». Стасов поиял особенность творческих устремлений молодого художника — изображать не отдельных исторических героев с психологической разработкой образа,

а «хоровые массы», передавать историческое настроение. В душе молодого Рериха находят отклик мысли Ста-

сова о взаимосвязи славянской культуры и культуры Востока, прежде всего России и Индии. Владимир Васильевич издавна занимался изучением проблемы худо-жественных связей России с Индией и Тибетом. Еще в 1868 году в исследовании «Происхождение русских былин» он инсал об общих источниках многих русских сказок и индийских легенд.

У Николая Константиновича зародилось и все более крепло стремление изучить истоки культур России и Индин, исследовать связи между ними. Но знакомство с Индией было делом далекого будущего. На ближайшее время Рерих наметил путешествие по «Великому водному пути из варяг в греки», чтобы побывать в местах, связанных с истоками русской культуры, овеянных поэ-

зней и преданнями далекого прошлого.
Размышляя над своей «Славянской симфонией», Рерих вводил в нее повые темы, отражающие его интерес к проблеме «заморских гостей», к истории пути «из ва-

ряг в греки».

Для конкурсной работы Николай Константинович избрал тему «Гонец. Восста род на род». Он отказался от повествовательного сюжета («суетня — реку прудят...»), а остановился на теме, требовавшей совершенно иного решения. Гонец-старик сидит в лодке. Его сутулая спина и устало опущенные руки говорят о печалях и заботах. Он везет в соседнее племя весть о том, что восстал род на род. Ночь, тишина. Месяц освещает белые рубахи гонца и гребца, стоящего в лодке. Вдали, на холмах, расположены славянские поселения, очертания которых скрадывает сумрак ночи.

В картине Рериху удалось передать настроение затаенной тревоги, таинственности. Но и не только это. Чувствуется историческая атмосфера. Глядя на картину, мы понимаем, что перед нами — далекое прошлое. Вот эгот-то эмоциональный подтекст, лирическая сущность картины — новая черта в историческом жанре, которую

удалось выразить молодому художнику.

Хорошо зная историю и быт древних славян, художник тем не менее сознательно не стремился передать подробности обстановки, для него главное — создание образа далекого прошлого, передача настроения в целом. Поэтому, считал он, достаточно показать неясные очертания строений на холмах, скрытых ночным сумраком, молчаливого, озабоченного старца в лодке, уходящие вдаль, в темноту, просторы реки. Решение пейзажа в картине подчинено созданию атмосферы славянской древности.

Об этой особенности осмысления пейзажа в историческом жанре Рерих писал в одной из статей, помещенной в газете «Санкт-Петербургские ведомости»: «Мие кажется, при новом направлении доселе разгороженные понятия жанра и пейзажа во многом сольются, и задача пейзажная получит особое значение.

Теперь одним сюжетом, или рисунком, или композицией уже не возьмешь: надо брать шире, надо вызвать известное

настроение... песню природы, приблизиться к природе, но взять ее не протокольным, бездушным этюдом, а истолковать ее, рассказать о ней всем в таких задушевных словах, на какие способен лишь истинно влюбленный в нее человек».

На выставку конкурсных работ, которую устраивали при каждом очередном выпуске в Академии, Рерих представил «Гонца» и «Вечер богатырства Киевского». Выставка размещалась в античных залах музея Академии. Члены совета в течение нескольких дней знакомились с картинами, что-то записывали, готовили рецензии. Конкуренты ежедневно собирались в Академии, волновались, нервничали.

И вот наступил долгожданный день. Торжественный И вот наступил долгожданный день. Торжественный акт проходил 4 ноября 1897 года, в годовщину основания Академии художеств. Выпускники и профессора собрались в нарядном конференц-зале. На плафоне работы Шебуева изображен в колеснице среди облаков Аполлон, бог искусства и поэзии. Посреди зала статуя Екатерины II, степы увешаны портретами бывших президентов Академии и знаменитых профессоров. Присутствует вице-президент граф И. И. Толстой. Рядом с ним за столом восседают члены совета Академии. Напротив, на скамьях, - гости, учащиеся, приглашенные.

на скамьях, — гости, учащиеся, приглашенные.

На кафедру поднялся конференц-секретарь В. П. Лобойков, в мундире, при шпаге, и прочитал отчет Академии за год. Затем он назвал фамилии конкурентов, получивших звание художника. Им вручили дипломы. В этот момент в зале появился Архип Иванович Куинджи. Все присутствующие устроили ему овацию. Выставка конкурсных работ показала, что самые лучшие произведения были созданы его учениками. Все поздравляли его с успехом. И. Е. Репин в числе «особенно интереститура» на ристарка пработи Рерука.

ных» на выставке назвал работы Рериха.

Из Москвы прибыл Павел Михайлович Третьяков с целью отобрать работы для галереи. Приезд Третья-

кова всегда был большим событием в жизни художникова всегда был большим событием в жизни художников, все с волнением ждали его выбора. На этот раз Третьяков купил пейзажи Ф. Э. Рушица, А. А. Борисова и рериховского «Гонца». Он заинтересовался творческими планами Николая Константиновича, расспрашивал его о замыслах и просил сообщить, когда будут написаны следующие картины «славянского цикла». Эта встреча Рериха и Третьякова оказалась первой и последней. Через несколько месяцев Третьякова не стало. Рериху не довелось услышать суждения знаменитого коллекционера о своих новых картинах которые разоль-

Рериху не довелось услышать суждения знаменитого коллекционера о своих новых картинах, которые разошлись по разным собраниям. Но факт приобретения Третьяковым конкурсной работы молодого художника свидетельствовал о признании его таланта.

После торжественного акта А. И. Куинджи и его бывшие ученики отправились во «Французский» ресторан на Невский, где и отметили окончание Академии художеств (помещался в доме № 18).

Совет Академии решил предоставить заграничную командировку В. Пурвиту. Архип Иванович был недоволен. «Вы все должны ехать, — сказал он ученикам. — В мае месяце я с вами поеду за границу». И действительно, весной следующего, 1898 года Куинджи повез четырнадцать учеников (в их числе двоих из мастерской В. Е. Маковского) на свои средства за границу. Куинджи был верен своему убеждению, что деньги надо использовать для помощи бедным, несостоятельным, на нужды начинающих художников. нужды начинающих художников.

Молодые художники побывали со своим учителем в Гермапии, во Франции, Австрии. Рерих не мог поехать,

так как сдавал экзамены в университете.

Петербургская художественная критика, как обычно, с интересом и вниманием отнеслась к ученической выставке. Автор статьи, помещенной в газете «Новости», С. П. Дягилев, с которым Рерих вскоре познакомился, назвал «Гонца» одной из самых интересных вещей

выставки. Дягилев писал о «сказочности» картины, выделяющей ее среди произведений других художников на исторические сюжеты.

Восторженно встретил «Гонца» В. В. Стасов. Когда художник пришел в Публичную библиотеку, Владимир

Васильевич заявил:

- Вы непременно должны побывать у Толстого. Что мне все ваши академические дипломы и отличия! Вот пусть сам великий писатель земли русской произведет вас в художники. Вот это будет признание. Да и «Гонца» вашего никто не оценит, как Толстой. Он-то сразу поймет, с какой такой вестью спешит ваш «Гонец». Нечего откладывать. Через два дня мы с Римским-Корсаковым уедем в Москву. Айда с нами! Еще и Илья едет. Рерих согласился. Четвертым спутником был скульптор Илья Гинцбург, друг Стасова.

Николай Константинович вспоминал:

«И вот мы в купе вагона. Стасов, а ему уже семьдесят лет, улегся на верхней полке и уверяет, что иначе он спать не может. Длинная белая борода свешивается вниз. Идет длиннейший спор с Римским-Корсаковым о его опере. Реалисту Стасову не вся поэтическая эпика «Китеж-града» по сердцу. <...> Утром в Москве, ненадолго остановившись в гостинице, мы все отправились в Хамовнический переулок, в дом Толстого. Каждый вез какие-то подарки. Римский-Корсаков — свои новые ноты, Гинцбург — бронзовую фигуру Толстого. Стасов—какие-то новые книги, а я — фотографию с «Гонца».

Тот, кто знавал тихие переулки старой Москвы, старинные дома, отделенные от улицы двором, всю эту атмосферу просвещенного быта, тот знает и аромат этих старых усадеб. Пахло не то яблоками, не то старой краской, не то особым запахом библиотеки. Все было такое простое и вместе с тем утонченное. Встретила нас графиня Софья Андреевна. Разговором, конечно, завладел Стасов, а сам Толстой вышел позже. Тоже такой белый, в светлой блузе, потом прозванной «толстовка». Характерный жест рук, засунутых за пояс, так хорошо уловленный на портрете Репина.

Только в больших людях может сочетаться такая требований надо рулить всегда выше—жизнь все снесет. Пусть ваш гонец очень высоко руль держит, тогда доплывет». <...> Затем началась беседа о музыке. <...> Получился целый толстовский день. На другое утро, собираясь обратно в дорогу, Стасов говорил мне: "Ну, вот теперь вы получили настоящее звание художника"».

Николай Константинович на всю жизнь запомнил

слова Толстого и его совет «рулить выше».
Во время учебы — одновременно в Академии и в университете — Рерих не столько интересовался юридическими дисциплинами, сколько историей. Впоследствии художник говорил: «На юридическом факультете сдавались экзамены, а на историческом слушались лекции». Темой своей научной работы на юридическом фа-

темой своей научной расоты на юридическом факультете Рерих избрал историю права в Древней Руси. Диплом он писал на тему «Правовое положение художника Древней Руси». Жизнь художников в далекие времена вызывала у него глубокий интерес. Для дипломной работы он изучал летописи, «Русскую правду», Акты Археологической комиссии. Понравившуюся цитату из

постановления Стоглавого собора он написал на своей фотографии, подаренной друзьям: «Подобает быти живописцу смиренну, кротку, благоговейну, не празднословцу, не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьянице, не грабежнику, не убийце, наипаче же хранить чистоту душевную и телесную со всяким опасением». По-видимому, этот нравственный кодекс древнего художника был ему близок.

В период работы над дипломом Николай Константинович написал 7 февраля 1896 года письмо историку Ивану Егоровичу Забелину, автору книг по истории

древнерусского быта:

«Глубокоуважаемый Иван Егорович!

Простите мою дерзость, что, не имея чести знать Вас лично, по совету Владимира Васильевича Стасова, обращаюсь к Вам с покорной просьбой.

В настоящее время работаю я над историко-правовым обзором жизни художников старой (допетровской)

Руси.

В «Древностях Российского Государства» мимоходом упоминается грамота Алексея Михайловича 1669 года, дарующая художникам особенное преимущество, а ссылки не приложено.

Где найти эту грамоту? Я не знаю, между тем это

было бы для меня слишком важно.

Владимир Васильевич, советами которого я для этой работы пользовался, научил меня обеспоконть Вас просьбой: не будете ли столь добры сообщить мне, какая это грамота 1669 года? Также, быть может, есть какиелибо колоритные юридические (прежде исизвестиые) случан из жизни художников. Ради бога, простите за беспокойство.

Примите уверения в моем глубочайшем почтении и полной готовности к услугам Вашим. Николай Рерих. Адрес мой: С. Петербург. Васильевский Остров. Уни-

верситетская наб., 25. Студенту Ник. Кон. Рериху».

И. Е. Забелин ответил юноше, что грамота опубликована в четвертом томе Актов Археологической экспедиции под № 174. Получив письмо, Рерих написал ответное с выражением глубокой благодарности.

Университет Рерих закончил в 1898 году и в том же году поступил на службу: В. В. Стасов рекомендовал его в Общество поощрения художеств в качестве помощника директора музея. Общество поощрения художеств находилось в доме № 38 по Большой Морской улице (ныне улица Герцена, 38, Ленинградское отделение Союза советских художников).

Товарищи по Академии высказывали опасение, что служба может помешать творчеству. Однако Куинджи поддержал Николая Константиновича:

— Занятый человек все успеет, зрячий все увидит, а слепому все равно картин не писать.

Так «Учитель жизни» подтвердил свою веру в силу ученика.

Одновременно с поступлением на службу Николай Константинович начал готовить цикл лекций на тему «Художественная техника в применении к археологии», с которыми выступал в Петербургском Археологическом институте (Екатерининский канал, 14, — ныне канал Грибоедова, 14). В этих лекциях Николай Константинович освещал вопрос об отношении искусства к археологии, о значении науки для исторической живописи. Он утверждал, что «художнику нельзя выдумывать и фантазировать, надеясь на неподготовленность зрителей, а в самом деле надо изучать древнюю жизнь». Историческая картина должна переносить зрителя в минувшую эпоху, в ней должен быть создан образ древности. Рерих затрагивал круг проблем, которые волновали его и которые он решал в своем творчестве,— о верности исторической правде, об ответственности художника перед обществом, о правде вымысла, о подтексте, о многогранном содержании образа.

В Археологическом институте устраивались палеографические выставки и выставки археологических находок. Так, в декабре 1899 года была открыта палеоградок. Так, в декабре 1899 года была открыта палеографическая выставка, на которой экспонировались рукописи с миниатюрами XIV—XV веков из Публичной библиотеки и частных собраний. Николай Константинович пригласил на эту выставку своего старого друга Леона Антокольского, который к этому времени переселился в Петербург. Их связывали по-прежнему теплые, дружеские отношения. Рерпх живо пнтересовался творчеством друга, радовался его успехам. Антокольский писал пейзажи, портреты, жанровые сцены 1. Он был человеком очень скромным, дорожил вниманием, которое оказывал ему Рерих, и всю жизнь хранил его письма.

В дальнейшем судьба разъединила их. В 1912 году Антокольский переехал в Москву, где стал заниматься монументально-декоративной живописью. В частности, он расписывал кинематографы «Одеон» и «Модерн», участвовал в выполнении росписей павильонов Всероссийской сельскохозяйственной выставки. В 1930-х годах Антокольский расписывал ряд общественных зданий. В

Антокольский расписывал ряд общественных зданий. В 1930—1932 годах работал заместителем редактора и художником журнала «Малярное дело», в 1933 году в Москве издал свою книгу «Справочник по малярным работам». Умер Л. Антокольский в 1942 году в Стерлита-

маке.

С окончанием Академии и университета, с поступлением на службу закончился большой этап в жизни Рериха. К этому времени сформировался его характер, главными чертами которого были целеустремленность, непреклонность и твердость в достижении цели. К этому времени он сделал свой жизненный выбор — стал художником.

Произведення Л. Антокольского — портреты и картины из быта еврейской городской бедноты — имеются в Одесском художественном музее.

«БУДЕТ ЖИВО лишь то. В ОСНОВУ ЧЕГО положена идея»



В 1898 году в жизни Петербурга произошло знаменательное событие — 7 марта 1898 года впервые открылись для посетителей двери Музея имени императора Александра III (ныне Государственный Русский музей). Музей был основан в 1895 году в Михайловском дворце, построенном в 1819—1825 годах архитектором К. И. России. Дворец принадлежал младшему сыну Павла великому князю Михаилу Павловичу (поэтому и назывался Михайловским). После смерти владельцев было решено превратить опустевший дворец в музей русского искусства зей русского искусства.

Дворец отремонтировали и из крупнейших хранилищ — Академии художеств, Эрмитажа, а также из царских коллекций перевезли в него знаменитые произведения русских художников. Хранителями музея были назначены живописцы М. П. Боткин, П. А. Брюллов и акварелист Альберт Бенуа.

варелист Альберт Бенуа.

Торжественная церемония открытия музея состоялась в главном, парадном зале — Белоколонном. В вестибюле, вдоль широкой лестницы, устланной коврами, стояли вазы и горшки с цветами, с потолков свешивались цветочные гирлянды. Сверкали зеркала, многократно отражая нарядные туалеты дам, мундиры, ордена. Присутствовали многочисленные гости. Экспозиция была построена не в хронологическом порядке, как принято теперь, а по принципу отбора шедевров — в больших

залах второго этажа разместили картины Брюллова, Айвазовского, Репина, Васнецова, Сурикова, скульптуры Растрелли.

Открытие музея стало большим событием в общественной и художественной жизни не только Петербурга, но и всей России.

Вторая половина 1890-х годов в Петербурге ознаменовалась и другими интересными событиями в мире искусств. Молодой художественный критик Сергей Павлович Дягилев организовал несколько выставок, которые познакомили русское общество с произведениями современных западноевропейских художников. Выставка немецких и английских акварелистов состоялась в начале 1897 года, скандинавских живописцев — осенью того же года, а в январе 1898-го открылась выставка русских и финских художников. Дягилев сам отбирал работы для выставок, объездив с этой целью Скандинавские страны, Германию и Англию.

До 90-х годов главное место в художественном мире занимало Товарищество передвижников. И в 90-х годах передвижники оставались значительной силой. Это показала, в частности, выставка произведений В. М. Васнецова, состоявшаяся в залах Академии художеств в начале 1899 года¹. Крупнейший художник, Васнецов своим творчеством открыл особый мир — мир преданий, сказок, былин. Он романтизировал прошлое Руси, воплотив его в образах прекрасных, величавых и мудрых героев. Высокие патриотические и нравственно-этические идеалы Васнецов передавал в поэтических образах, в былинных и сказочных мотивах. В этом истоки большого общечеловеческого, философского смысла его картин.

Выставка Васпецова произвела на современников сильное впечатление. О ней восторженно отозвались Че-

¹ В. М. Васнецов вышел из Товарищества передвижных выставок в 1891 году, но в 1897 году участвовал в юбилейной выставке.

хов, Горький, Шаляпин, Римский-Корсаков. Молодой поэт Александр Блок под воздействием картин «Сирин и Алконост» и «Гамаюн, птица вещая» написал стихи. В 80—90-е годы достигло расцвета творчество вели-

В 80—90-е годы достигло расцвета творчество великого русского художника-передвижника В. И. Сурикова. Его историческая живопись явилась наивысшим художественным достижением передвижников в этом жанре. Суриков стремился осмыслить ход исторического развития России во всей его сложности и противоречивости. В его картинах предстает как главное действующее лицо истории народ. В то же время художник запечатлел немало выдающихся исторических личностей — людей сильных характеров и могучих страстей. В те годы русская публика познакомилась с двумя его новыми картинами. В 1895 году художник завершил картину «Покорение Сибири Ермаком», а через четыре года, в 1899 году, — знаменитое полотно «Переход Суворова через Альпы».

Конец XIX века — сложное, полное глубоких противоречий время. Идеалы народничества, питавшие творчество передвижников, не оправдали себя. Социальные противоречия действительности не только не нашли разрешения, но приобрели еще большую остроту. Художники конца века напряженно искали ответ на мучительные проблемы современности. В конце 80—90-х годов в творчестве наиболее крупных живописцев наряду с жанровыми и историческими картинами большое место занимает пейзаж. Этот жанр живописи, казалось бы не связанный непосредственно с современностью, приобретал созвучный ей смысл, получал отпечаток духовных поисков той поры. К наивысшим достижениям в жанре пейзажа относится творчество И. И. Левитана. В его работах — большие обобщения, глубокие мысли о соотношении человеческой жизни и мира природы. Они выражены художником с глубокой проникновенностью и эмоциональностью.

Однако к 90-м годам большинство передвижников утратили высокую идейность, которая отличала их искусство в 1870—1880 годах. В статье «Выставки» 1897 года В. В. Стасов отмечал мелкотемье, незначительность сюжетов, к которым обращались передвижники. Заметно стало также и стремление художников этого направления сохранить традиционные стилистические основы творчества, определенная боязнь молодых, свежих сил в искусстве. Показательно в этом смысле то, что И. И. Левитана — первого по всеобщему признанию пейзажиста России, работы которого покупал П. М. Третьяков, — далеко не сразу приняли в члены Товарищества. Семь лет он был экспонентом, то есть получал право выставляться на передвижных выставках только при условни одобрения каждой картины большинством передвижников. Старые передвижники, по признанию В. Д. Поленова, «прямо боялись молодежи». Г. Г. Мясоедов и Н. А. Ярошенко были противниками вступления в Товарищество молодых художников, всемерно стремились сохранить его старый состав.

В противоположность этому консерватизму передвижников и их почти враждебному отношению к молодым, новым силам в искусстве, С. П. Дягилев выступил страстным защитником исканий молодежи. Призыв, прозвучавший в одной из его статей: «Дайте нам молодости, побольше молодости!», стал девизом его деятельности.

ности.
В 1899 году в Петербурге вышел первый номер журнала «Мир искусства». Издателями его были известный меценат С. И. Мамонтов и художница княгиня М. К. Тенишева. Главная контора журнала помещалась при книжном магазине М. О. Вольфа (в Петербурге — в Гостином дворе, в Москве — на Кузнецком мосту). Журнал этот явился выразителем идейно-художественных взглядов группы молодых художников, литераторов и музыкальных деятелей, которая стала играть все более за-

метную роль в художественной жизни Петербурга. Редактировал журнал С. П. Дягилев.
Савва Иванович Мамоштов, крупнейший капиталист, владелец железных дорог, основал знаменитый художественный кружок в своем имении Абрамцево под Москвой. В Абрамцеве и в московском доме Мамонтова на Садовой-Спасской жили и работали художники, музыканты, артисты.

На сцене театра С. И. Мамонтова шли оперы с участием Ф. И. Шаляпина, талант которого открыл и оценил именно Мамонтов. Васнецов, Поленов, Врубель, Левитан писали декорации для опер мамонтовского театра. С. И. Мамонтов живо откликнулся на предложение вместе с М. К. Тенишевой субсидировать журнал «Мир искусства».

Мария Клавдиевна Тенишева — художница и собирательница произведений народного творчества. Занимаясь акварелью, Тенишева составила прекрасную коллекцию акварельных работ русских художников, которую подарила Музею императора Александра III.

Выставки русских и иностранных художников, открытие музея национального искусства, появление нового художественного журнала - поистине художественная жизнь Петербурга в конце 1890-х годов кипела ключом. И эту кипучую атмосферу во многом определял Сергей Павлович Дягилев. С этим человеком и его кружком Н. К. Рерих сошелся не сразу. Их роднила глубокая преданность искусству: для обоих искусство стало делом всей жизни. Вместе с тем существовали у них и значительные расхождения во вкусах, в оценках явлений современного искусства.

Дягилев приехал в Петербург из Перми в 1890 году. Его отец, Павел Павлович Дягилев, кавалергард, служил в одном из полков в Новгородской губернии. Там и родился Сергей Павлович 19 марта 1872 года. Рождение сына стоило жизни его матери. Мальчик остался

на попечении няни Дуни, которая связала с ним всю свою жизнь (няня Дуня изображена художником Л. С. Бакстом в картине «С. П. Дягилев с няней»).

Через два года после смерти жены отец Сергея Павловича женился вторично— на Елене Валернановне Панаевой, о которой Сергей Павлович говорил, что лучшей женщины он не встречал на земле. Она оказала влияние на формирование духовной жизни пасынка, особенно в сфере музыкальных интересов.

В 1882 году Дягилевы переехали в Пермь к отцу Павла Павловича — Павлу Дмитриевичу, деду Сергея. Переезд был вынужденным: Павел Павлович, будучи уже в чине полковинка кавалергардского полка, пикак не мог расплатиться с кредиторами. В Перми Дягилевы поселились в доме деда, а Павел Павлович перешел в

пехотный полк.

Отец и мачеха Сергея Павловича прекрасно пели, и в доме Дягилевых часто устраивались музыкальные вечера. Брат Павла Павловича, живший в этом же доме, хорошо играл на рояле. Маленький семейный кружок пополиился пермскими музыкантами и два-три раза в год давал благотворительные концерты в зале местного благородного собрания.

В доме Дягилевых устранвались также и литературные вечера, на которых главным исполнителем была Елена Валериановна, прекрасно читавшая произведения русской и зарубежной классики.

Все Дягилевы увлекались изобразительным искусством. В доме висели гравюры с картин Рубенса, Рембрандта, Рафаэля, хранились альбомы с воспроизведениями картии из музеев Парижа, Флоренции, Мюнхена. Сергей Дягилев с детских лет знал по этим альбомам многих художников.

В 1890 году после окончання Пермской классической гимпазии Дягилев приехал в Петербург для поступления в университет. В Петербурге он поселился у своей

тетушки — сестры отца, Анны Павловны Философовой. Семья Философовых жила на Галерной улице, в доме

№ 12 (ныне Красная улица, 12).

Анна Павловна, последовательница Н. Г. Чернышевского, была известна своими демократическими взглядами и общественной деятельностью. Она участвовала в организации первых общеобразовательных женских курсов в 1870 году, а с 1878 года Высших женских, так называемых Бестужевских, курсов (вместе с ней в этом деле участвовала Н. В. Стасова — сестра критика). Анна Павловна возглавляла несколько благотворительных обществ, а с 1899 года была председателем Междуна-

родного совета женщин.

По приезде в Петербург Сергей Дягилев, восемнадцатилетний юноша, полный, румяный и несколько застенчивый, - таким он был тогда, по вспоминаниям современников, -- оказался в обществе друзей своего двоюродного брата Дмитрия Владимировича Философова. Друзьями Философова были его товарищи по гимназии Мая — Александр Николаевич Бенуа, Вальтер Федорович Нувель, Константин Андреевич Сомов. Они составили ядро кружка, в который вошло еще несколько человек, в их числе Лев Самойлович Бакст, художник-портретист, впоследствии прославившийся на весь театральный декоратор. Молодые петербуржцы с некоторым снисхождением относились к «провинциалу». Дягилев, Философов, Бенуа и Нувель поступили одновременно в 1890 году на юридический факультет Петербургского университета. В студенческие годы Сергей Павлович серьезно занимался музыкой. Он брал уроки пения и немного сочинял. По теории музыки и композиции его консультировал Н. А. Римский-Корсаков, который строго относился к композиторским опытам Дягилева и делал ему много замечаний.

Дягилев стал участником художественно-образова-тельного кружка, который организовал А. Бенуа. В этом

кружке Бенуа читал своим друзьям лекции по исторни живописи, например: «Характеристика великих мастеров живописи (Дюрер, Гольбейн, Кранах)», «Французская живопись в XIX веке». В. Нувель читал «Историю оперы», Г. Қалин, тоже член кружка, учившийся с Бенуа в гимназии Мая, читал лекции о литературе. Одна из них была на тему: «И. С. Тургенев и его время». Бенуа, пользовавшийся авторитетом среди товарищей и обладавший педагогическим тактом, умел деликатно воспитывать их вкусы.

Александр Бенуа вырос в Петербурге, в знаменитой семье живописцев и архитекторов. Отец и дед Бенуа были архитекторами, второй дед, со стороны матери, — тоже архитектор — А. К. Кавос (он строил петербургский Мариннский театр). Его брат Альберт стал художникомакварелистом, а Леонтий архитектором. Бенуа был широко образован в вопросах искусства, много писал о живописи и уже в двадцатитрехлетнем возрасте участвовал в издании книги известного немецкого искусствоведа Р. Мутера «История живописи в XIX веке». Он имел свой взгляд и на развитие русской художественной жизни. Так, он резко отрицательно относился к социально направленному искусству передвижников. Бенуа был на два года старше Дягилева. По окончании гимназии он учился некоторое время в Академии художеств, по вскоре ее оставил. Как и Дягилев, закончив юридический факультет, он не занимался впоследствии юриспруденцией, а всецело посвятил себя искусству.

В доме Философовых, таким образом, Дягилев встретился с двумя направлениями мыслей — одним, идущим от Анны Павловны, и другим — от Бенуа, Нувеля, Сомова, с их неприятием социально-критического искусства, с их любовью к старым мастерам и интересом к повейшим течениям западноевропейской живописи.

Дягилев превратился на пятом году своего пребыва-

ния в Петербурге из «ученика» в уверенного, определив-

шего свои интересы «вождя» группы. Он обладал необходимыми для организатора качествами, которых не хватало его друзьям, — энергией, способностью к полной самоотдаче, неиссякаемым энтузиазмом. Эти качества особенно ярко проявились у него после поездки за границу в 1895 году. Он побывал в Италии, Германии, Франции, привез картины современных художников и старинную итальянскую мебель, которую разместил в своей новой квартире — в доме № 45 на Литейном проспекте (дом сохранился, адрес прежний). Дягилев вернулся в

(дом сохранился, адрес прежний). Дягилев вернулся в Россию со множеством проектов, воодушевленный страстным желанием работать во имя развития искусства. Устройство первых международных выставок показало масштабы его начинаний. Горячо взялся Дягилев и за дела журнала «Мир искусства». Редакция помещалась в его квартире на Литейном. Все члены «Мира искусства» — так стало называться объединение, в которое вошли А. Бенуа, Д. Философов, К. Сомов, В. Нувель, Л. Бакст, а также художники В. Серов, М. Добужинский, А. Остроумова, — собирались в квартире Дягилева по понедельникам. На собрания приходили и многие участники выставок. Обычно присутствовало человек тридцать и даже более. В большой столовой за самоваром восседала няня Дуня и разливала чай.

тридцать и даже более. В большой столовой за самоваром восседала няня Дуня и разливала чай.

В первых номерах журнала «Мир искусства» (1898—1899) была помещена статья Дягилева «Сложные вопросы», в которой рассматривалась сущность художественного творчества, утверждался творческий подход к изображению явлений жизни. Однако многие высказывания Дягилева носили крайне противоречивый характер. Так, например, в пылу полемики с защитниками социально направленного искусства передвижников Дягилев провозглашал свободу «бессознательного» творчества, не отражающего запросов общества. В то же время он утверждал: «Кто же может отрицать общественное значение искусства, эту старую и неоспоримую истину!»

В. В. Стасов, убежденный сторонник социально направленного искусства, начал борьбу в печати против «Мира искусства». Не только против журнала с его программной статьей, но и против выставок, которые организовали художники объединения.

Стасов был непримирим ко всем, кто не разделял его демократических убеждений и оценок художников, в творчестве которых он ценил и поддерживал прежде всего социальную содержательность. Дягилев же, хотя и признавал общественную роль искусства, теоретически обосновывал при этом большую свободу творчества. Дягилев выступал против увлечения мелкими темами, незначительными сюжетами, против пренебрежительного отношения к чисто художественным вопросам.

В отборе вещей на выставки «Мира искусства» сказывался прежде всего интерес организаторов к проблемам живописи, а не к идейной стороне, которую ценил Стасов. Поэтому Стасов назвал деятелей «Мира искусства» «декадентами» (от слова «декаданс», что значит «упадок»). Определение «декаденты» утвердилось за группой «Мира искусства» уже после первых ее выступлений.

В январе 1898 года группа мирискусников — Бенуа был ее идеологом — организовала выставку под названием «Международная выставка картин журнала "Мирискусства"», открытую в помещении Музея при училище барона Штиглица (Соляной переулок, 13 — ныне Высшее художественно-промышленное училище имени Мухиной). На ней были представлены французские художники — А. Бенар, Э. Дега, Э. Каррьер, К. Моне, Г. Моро, П. Пюви де Шаванн, английские — Д. Уистлер, А. Ром, Ж. Брэнгвин, немецкие — Ф. Ленбах, М. Либерман, финские — Е. Ернефельт, М. Энкель. Немалое место на выставке занимала также норвежская, бельгийская и итальянская живопись. Живопись Швейцарии

была представлена одной из работ знаменитого швей-царского художника А. Бёклина. Русский отдел состоял из работ А. М. Васнецова, И. Е. Репина, И. И. Левита-на, М. В. Нестерова, В. А. Серова, А. Я. Головина, К. А. Коровина, Ф. А. Малявина, С. В. Малютина. Уча-ствовали также Ф. Э. Рушиц — ученик Куинджи (пред-ставил один пейзаж), В. Д. Поленов и его сестра Е. Д. Поленова, В. В. Переплетчиков, скульптор П. П. Трубецкой, М. В. Якунчикова, М. А. Врубель (на выставке экспонировались его панно «Утро», «Голова великана» — на тему поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» — и скульптура «Демон»). Как видно из этого перечня, «Мир искусства» при-влек на свою выставку многих крупных художников России, в том числе и некоторых передвижников. В вы-

России, в том числе и некоторых передвижников. В выставке, естественно, участвовали и основатели объединения — А. Н. Бенуа, К. А. Сомов, Л. С. Бакст. Бакст представил портрет А. Бенуа и полотно «Девушка в шляпе», Бенуа — «Маскарад» и «Персей», Сомов — несколько пейзажей, среди них «Версаль, осень», и картину «В былые времена».

Вскоре на следующих выставках нового объединения стали выставляться А. П. Остроумова, М. В. Добужин-

ский и Е. Е. Лансере.

Стасова до глубины души возмущала направленность журнала и деятельность идеологов пруппы. Ответом на задорный, полемический тон журнала и первую выставку «Мира искусства» явилась его статья «Выставки», помещенная в 27-м номере газеты «Новости и Биржевая газета» за 1898 год. Вслед за нею вскоре появились статьи Стасова под названиями «Нищие духом» и «Подворье прокаженных».

Уже сами названия статей говорили об отношении автора к новому объединению. Группа «Мир искусства» привлекала на свои выставки художников нового поколения, творчество которых Стасов не принимал.

Произведения М. А. Врубеля, финского художника А. Галлена, французских художников Дега, Пюви де Шаванна, работы самих мирискусников (К. А. Сомова, А. Н. Бенуа) вызывали непримиримо враждебную реакцию со стороны критика. Однако он положительно оценил работы В. А. Серова, И. И. Левитана, А. П. Рябушкина, В. Е. Пурвита, А. М. Васнецова.

Что касается молодых художников, то они восторга-

Что касается молодых художников, то они восторгались картинами, представленными на этой выставке: «Как они ярки, как много в них света! Вот настоящая живопись! Там есть «настроение». Ясно, что надо делать», — писал М. В. Нестеров. Художник А. А. Рылов также восхищался и выставками и их устроителем Дягилевым. «От выставок я в восторге, — вспоминал Рылов. — Я всегда удивлялся, глядя на Дягилева, сидевшего на концертах в бывшем Дворянском собрании небрежно, нога на ногу, что этот по виду пшют может быть таким просвещенным в искусстве человеком, таким энергичным, талантливым устроителем выставок».

Стасов и Дягилев были знакомы друг с другом и поддерживали вполне корректные отношения. Тетушку Дягилева, Анну Павловну Философову, Стасов глубоко уважал за ее взгляды и прогрессивную общественную деятельность, дружил и переписывался с ней. Дягилева он частенько называл «племянником нашей почтеннейшей Анны Павловны». В письме к брату Д. В. Стасову Владимир Васильевич писал о Дягилеве: «Как мне этого трактовать — это очень трудно: он и племянник Анны Павловны Философовой, и ко мне лезет всегда с такими почтениями и превенансами (предупредительностями. — Авт.), что я просто затрудняюсь начать вдруг катать его в печати».

Но тем не менее Стасов все же опубликовал свои статьи. В ответ на его резкие ругательные отзывы Дягилев написал «Открытое письмо Стасову» — статью, ко-

торую хотел поместить в ту же газету «Новости», где

печатался Владимир Васильевич.

Дягилев признавал заслуги знаменитого критика. В своем «Открытом письме» он писал Стасову: «Мы все издавна привыкли уважать в Вас крупную единицу только что пережитой эпохи, перед которой мы не можем не преклоняться. Мы привыкли видеть в Вас выдающегося проповедника прогресса в искусстве, сторонника всяких честных и искренних начинаний, безбоязненно и громогласно ищущего и смело рушившего все, не подходящее под так счастливо найденный и так тверпо подходящее под так счастиво наиденный и так твер-до установленный Вами критерий. В продолжение чуть ли не полстолетия Вы имели громадную силу содейство-вать возведению на пьедестал одних и отбрасыванию к забвению других. Вспомните Крамского, Репина, Анто-кольского, передвижные выставки, «Руслана» и молодую в то время музыку в России».

Говоря далее об исторически неизбежном завершении периода, который ознаменован всеми перечисленными выше явлениями в искусстве, Дягилев писал: «Вы сказали все, что могли и должны были сказать».

Сергей Павлович не смог опубликовать свою статью: редакция газеты «Новости» отказалась ее поместить. Тогда Дягилев послал статью самому Стасову с просьбой помочь ему опубликовать ее.

Стасов искренне пытался помочь своему противнику. Он рвался в бой и хотел устроить в печати дискуссию. Однако редакция отказала и ему. Огорченный критик описывал свой разговор с редактором газеты в письме к брату Дмитрию Васильевичу: «Я стал упрашивать Нотовича (редактора-издателя газеты «Новости». — Aвт.), чтоб он напечатал статью Дягилева и с моими коротенькими (но сильными) на нее ответами: он ни за что не хотел. Говорил, что и публике, и газете, и мне это было бы вредно. Я не соглашался, упрашивал снова, говоря, что у меня от того не тронется даже и волосок, а Дягилева я растопчу, нет, ничто не помогало».

Не принимая новых явлений в искусстве, окрестив их «декадентщиной», Стасов не сумел в тот период дать правильную оценку творчеству ряда художников, которые стремились перейти от актуальных жанровых тем к большим общечеловеческим проблемам, искали большей художественной выразительности.

Принципиальные разногласия по вопросам искусства вызвали в тот период ссору Стасова с Репиным. Их конфликт продолжался с 1894 по 1899 год. Репин оказался прозорливее Стасова. «Наша обязанность, — писал художник, — стараться понять новые явления, изучить их, помогать их развитию, а не гнуть их на излюбленный нами жанр».

ленный нами жанр».

Стасов, требовавший от искусства решения конкретных актуальных вопросов, считал устремления художников «Мира искусства» безусловно вредными. Живопись мирискусников давала Стасову повод для возмущения. Картин на темы современности они не писали. Их вдохновляло прошлое. Кавалеры и дамы XVIII века, парики и кринолины, маскарады с арлекинами и коломбинами, любовные свидания, поцелуи и грезы о любви в уютных интерьерах — таковы сюжеты произведений К Сомора К. Сомова.

К. Сомова.

Но легкомыслие изображенного этим художником мира — кажущееся. В творчестве Сомова заключена глубокая трагедия неприятия современной действительности, печаль и скептицизм. Однако и к прошлому он относился с иронией. «Художником радуг и поцелуев» называли его современники. Радуга, фейерверк как напоминание о быстро пролетающем мгновении, о быстро сменяющих друг друга исторических эпохах, веках — непременные атрибуты картин Сомова.

А. Бенуа изображал в своих произведениях то Людовика XIV и его придворных в Версальском парке, среди

фонтанов и статуй, то праздники в Летнем саду в Петровскую эпоху. Сюжетами его картин были торжественный выход Екатерины II, парад при Павле I. Непревзойденный эрудит в вопросах быта ушедших столетий, Бенуа знал до тонкостей обычаи, костюмы, интерьеры. Он писал садово-парковые ансамбли — Царское Село, Павловск, Петергоф, сцены из придворного быта XVIII века. В его искусстве угадывалась грусть по ушедшим в прошлое временам и легкая ирония над ними.

Наиболее значительны его художественные достижения в книжной графике и театрально-декорационной живописи. До сих пор остаются непревзойденными его иллюстрации к «Медному всаднику» и «Пиковой даме» А. С. Пушкина. В истории театрально-декорационного искусства считаются замечательным явлением эскизы декораций и костюмов Бенуа к балету И. Ф. Стравинского «Петрушка» (балет с использованием костюмов Бенуа был восстановлен в 1961 году и шел до 1976 года в Ленинградском Малом оперном театре).

Бенуа внес немалый вклад в историю искусства XVIII и XIX столетий. Он исследовал малоизученные памятники, творчество забытых художников, был одним из ники, творчество заоытых художников, оыл одним из первых деятелей русской культуры в конце XIX века, кто обратил внимание современников на красоту петербургских архитектурных ансамблей. Со времен А. С. Пушкина о красоте Петербурга уже никто не вспоминал. Под влиянием произведений Гоголя и особенно Достоевского Петербург воспринимался только как казенный, холодный город, враждебный маленькому человеку. Имене благоваря Бенуа, художники «Мира незенный, холодный город, враждеоный маленькому человеку. Именно благодаря Бенуа художники «Мира искусства» запечатлели в своих картинах бессмертные творения петербургских зодчих, открыли красоту и гармонию садово-парковых ансамблей.

Примечательно также, что деятели «Мира искусства» показали большие достижения русской культуры XVIII

века (в то время как В. В. Стасов, например, считал русских художников XVIII века только подражателями западноевропейским мастерам). Дягилев был автором монографии о крупнейшем художнике XVIII века Д. Г. Левицком, статей о Шебуеве. Бенуа в своих трудах по истории живописи также много внимания уделял творчеству художников XVIII века.

Работа мирискусников в области пропаганды искуства различили строи и опок актириса полнорука искуст

ства различных стран и эпох, активная поддержка исканий молодых художников отвечали запросам эпохи, способствовали дальнейшему развитию реалистического ис-

кусства.

В дальнейшем Стасов, уже незадолго до своей смерти (последовавшей в 1906 году), примирился с некоторыми новыми явлениями в русской культуре, которые отстаивал «Мир искусства». Он отдал должное Дягилеву, его таланту, его страстной целеустремленности и преданности делу.

Н. К. Рерих не высказал враждебности к «Миру искусства» и занял выжидательную позицию. Стасов, который надеялся, что его молодой друг будет помогать ему сражаться с «декадентами», был разочарован.

«Кажется, мне всю осень и зиму придется вести великие сражения, — писал Рериху Владимир Васильевич из Германии, где он отдыхал. — Авось и Вы будете участвовать с нами в битвах?» Но этого не произошло. Рерих вообще недоверчиво относился ко всяким объединениям. «Как-то у нас в С.-Петербурге все больше забо-

ниям. «Как-то у нас в С.-тегероурге все облыше заоб-тятся о том, где выставить, нежели что выставить», — писал он критику В. П. Буренину. Позиция Рериха сказалась и в оценке журнала. В од-ной из статей 1898 года Рерих писал: «К новым начина-ниям можно было бы отнести и вновь возникший худо-жественный журнал «Мир искусства». Но об нем нель-

зя покуда сказать ничего определенного, ввиду его чересчур специфического характера».

Осторожно высказывался он в адрес «декадентов»: «Декадентство сравнительно не сильно привилось и сим-патиями ни публики, ни критики, кроме небольшого специального кружка, вовсе не пользуется, как это можно было видеть на январской выставке в залах Музея при училище Штиглица, однако с ним приходится считаться... А вдруг верховный судья — Время — признает правыми именно декадентов и заставит их противников возместить все протори и убытки? Кто знает».

Одновременно с журналом «Мир искусства» появился еще один художественный журнал — «Искусство и

художественная промышленность», издание которого предприняло Общество поощрения художеств. Идейным вдохновителем издания был Стасов. Редактировал журнал Н. П. Собко. Рерих занял место помощника редактора. Редакция располагалась неподалеку от Общества—в доме № 13 на Почтамтской улице (ныне улица Союза Связи, 13).

Рерих регулярно помещал в журнале отчеты о выставках, статьи о путях развития искусства, свои размышления о живописи. Примечательно, что в работе журналов «Мир искусства» и «Искусство и художественная промышленность» отчетливо прослеживаются аналогии. Оба журнала проявляли пристальное внимание к современному западноевропейскому искусству, к вопросам прикладного творчества, убранства интерьера. Это свидетельствовало о том, что в русской художественной жизни назрели новые вопросы, которые были в равной мере актуальны для группировок, различных по своим эстетическим и идейным позициям.

При всем разнообразии материалов, публиковавшихся в журнале «Искусство и художественная промышленность», заметно все же, что редакция отдавала предпочтение передвижнической тематике, и это отличало этот

журнал от «Мира искусства», в подборке материалов кожурнал от «Мира искусства», в подоорке материалов которого больше внимания уделялось художникам молодого поколения — Врубелю, Серову, Сомову, Левитану. В журнале «Искусство и художественная промышленность» помещали статьи В. В. Стасов, М. М. Антокольский, печатались воспоминания В. В. Верещагина.

Свои отчеты о художественной жизни Петербурга Рерих публиковал под псевдонимом «Р. Изгой», под-

под псевдонимом «Р. Изгои», подчеркивая тем самым независимость своего мнения, непричастность к каким-либо группировкам. Он поднимал вопросы о типическом в искусстве, об отношении к натуре, о значении содержания в произведении искусства. «Будет живо лишь то, в основу чего положена идея. Живут и будут жить для искусства передвижники, сплотившиеся во имя идеи», — писал он в одной из статей. Готород о необходимости в оботи с устател. воря о необходимости работы с натуры и творческого

ее воплощения, Рерих развивал мысли, высказанные в свое время в письмах к Л. М. Антокольскому.

Глубокое, заинтересованное внимание он проявлял в своих статьях к перспективам демонстрации русского искусства за рубежом. Рерих предлагал «из обычных весенних выставок — академической, передвижной и Санкт-Петербургского Общества художников — общими силами организовать одну передвижную по Европе». С нетерпением ждал выставки в Париже, намеченной на 1900 год, для которой готовил павильон К. Коровин, отмечал у Коровина талант и художественное чутье, декоративное дарование.

В воззрениях молодого критика обнаружилось много общего с группой «Мира искусства», в частности умение оценить творчество художников нового поколения, как, оценить творчество художников нового поколения, как, например, Коровина, Врубеля; стремление более широко познакомить Европу с русским искусством. Это способствовало его сближению с мирискусниками.

Мысли о задачах искусства, прежде всего исторической живописи, Рерих раскрыл в статье «Искусство и

археология». Чутко воспринимал он изменения в процессе развития исторической живописи, отмечал особенности эволюции исторического жанра: «Теперь изображения определенного события сменяются изображениями культурной жизни известного периода в ее наиболее типичных проявлениях... теперь в художественных изображениях психология отдельных характеров заменяется изображением жизни более сложных организмов, как: толпа, государство, человечество».

ся изображением жизни более сложных организмов, как: толпа, государство, человечество».

Рерих утверждает, что историческая живопись должна выражать большие, значительные мысли, важные для национального самосознания. В исторической картине, в понимании Рериха, прежде всего должен быть передан дух времени. Этому помогает археология, но нужно избегать сухого, протокольного воспроизведения подробностей. «Многие картины написаны с замечательною выработкою археологических мелочей, впечатления же вовсе не производят, потому что не видно там духа изображения эпохи. А передача духа времени, без особого злоупотребления деталями, может явиться только результатом серьезного изучения», — писал он в этой статье. Способность художника создать эмоциональный, выразительный образ Рерих ценил превыше всего. Но художник утверждал не только эстетическое значение исторической картины, но прежде всего ее общественную ценность.

Уже в конце 90-х годов художник задумывался над проблемами монументального искусства. В эти годы Рерих особенно ценил творчество В. Васнецова. Это был его любимый художник. «Картины В. М. писаны чувством, поэтому так безотчетно и влияют они на зрителя, подымают в нем то же чувство, заставляя забывать всякие другие суждения». Рерих отмечал самобытность, «светлый порыв» в произведениях В. Васнецова, восхищался его эскизом «Пир каменного века»: «Он полон жизни и духа эпохи».

Картины В. М. Васнецова Николай Константинович Картины В. М. Васнецова Николай Константинович видел на передвижных выставках и в Москве, где побывал в студенческие годы. В галерее Третьякова были собраны наиболее значительные произведения художника: «После побоища Игоря Святославича с половцами», эскизы к панно «Каменный век» для московского Исторического музея, эскизы декораций и костюмов к опере «Снегурочка» (в начале 1898 года опера была поставлена в Петербурге с костюмами Васнецова), «Иван-царевич на Сером волке», «Царь Иван Васильевич Грозины» ный».

ный».

В 1896 году Рерих побывал и в Киеве. В письме к археологу и историку искусства А. В. Половцову он писал о Киеве: «Я люблю этот город».

В Киеве Рерих мог видеть картину Васнецова «Три царевны подземного царства», находившуюся в собрании коллекционера И. Н. Терещенко (ныне — в Музее русского искусства в Киеве). Видел он и росписи Васнецова в киевском Владимирском соборе (работа окончена в 1896 году). Рерих, несомненно, знал иллюстрации Васнецова к «Песни о вещем Олеге» А. С. Пушкина, изданной к столетию со дня рождения поэта в 1899 году, и к «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова, которые были воспроизведены в М. Ю. Лермонтова, которые были воспроизведены в собрании сочинений поэта, изданном в Москве в 1891 году.

году.

Кроме того, в начале 1899 года в залах Академии художеств в Петербурге состоялась выставка произведений Васнецова, и в связи с ней Виктор Михайлович приезжал в Петербург (жил он постоянно в Москве). Здесь и произошло, по-видимому, его знакомство с Рерихом. В. М. Васнецов побывал в академической мастерской Рериха. Рерих написал несколько статей о любимом художнике. В одной из них (в 1902 году) он говорил об огромном значении Васнецова в русском искус-

стве. С особенной теплотой Рерих отзывался об «Аленушке», о поэтичности этой картины «с родными приречными камешками, красоту которых никто до Васнецова не сумел постичь.

Дорого мне было однажды слышать от самого Виктора Михайловича, — сообщал Рерих, — что для него «Аленушка» — одна из самых задушевных вещей. Именно такими задушевными вещами проторил В. Васнецов великий русский путь, которым теперь идут многие художники».

Большим событием в художественной жизни конца XIX века стали упоминавшиеся в статьях Рериха росписи В. Васнецова «Каменный век», предназначенные для Круглого зала Исторического музея в Москве. Законченные в 1885 году, они были высоко оценены современниками. «Впечатление, произведенное на современников «Каменным веком», можно, пожалуй, сравнить только с впечатлением, произведенным когда-то «Помпеей» К. Брюллова. Как ее, так и «Каменный век» сочли новой эрой расцвета русского искусства», — писал впоследствии известный художник, реставратор и историк архитектуры И. Э. Грабарь в книге «"Каменный век" В. Васнецова».

Художники в конце XIX века обратились к монументальным росписям в поисках новых возможностей, новых средств для выражения больших идей. В течение полувека господствовала станковая живопись, и, по удачному выражению современника, «целое поколение художников истосковалось по фреске».

Для русской культуры на всем протяжении ее развития, начиная с древнейших времен, характерна ярко выраженная черта — нравственные искания. В XIX веке они приобрели особую остроту. Главные черты русского искусства XIX века — осмысление социальных противоречий жизни, воплощение высоких гуманистических идей — получили на рубеже веков дальнейшее и очень интенсивное развитие. Художники молодого поколения

искали новые средства для выражения созвучных эпохе идей о сущности жизни, о месте в ней человека. Кроме В. М. Васнецова, М. В. Нестерова в конце XIX века в области монументальной живописи работал и М. А. Врубель. Его росписи в Кирилловской церкви (XII в.), акварельные эскизы для росписей Владимирского собора в Киеве, панно для интерьеров жилых зданий, построенных архитектором Ф. О. Шехтелем, отличает глубокое понимание синтеза живописи с архитектирой

турой.
Рериху в то время были очень близки стремления художников к монументальному, наполненному общечеловеческим смыслом искусству. Он с юных лет задумывался над проблемами творчества, имевшего огромное значение в истории человечества. В ту пору он ставит перед собой цель — в своей живописи запечатлеть этапы древней отечественной истории.

Задумав цикл картин на темы Древней Руси, о которых художник в свое время сообщал Стасову, он мечтал воплотить свой замысел в настенных росписях. О своей мечте Рерих писал историку искусства А. В. Половцову, своему постоянному в 90-х годах корреспонденту: «Последнее время я мучим несбыточной мечтою, чтобы мне предоставили зало какого-нибудь музея, чтобы написать в нем «Начало Руси», покрыть все стены живописью, от пола до потолка, растолковать целый период, чтобы вошедший в это помещение сразу переносился в эту поэтичную эпоху. <...> Это была бы ра-

сился в эту поэтичную эпоху. <...> Это оыла оы работа, которой стоит посвятить всю жизнь, можно внести столько нового и в искусство, и в науку».

В 1899 году семья Рерихов переехала из своего старого дома № 25 по Университетской набережной в другой дом — в глубь Васильевского острова, на 16-ю линию, дом № 15. Константин Федорович начал прихварывать и отошел от дел. Дом был приобретен на имя Марии Васильевны еще в 1890 году.

Построенный в 1883 году, он ранее принадлежал каретному мастеру А. И. Генрихсену. Это был двухэтажный деревянный дом на углу Большого проспекта и 16-й линии с обширным двором, в котором находились деревянная конюшня, каменные одноэтажные службы и кузница. Новые владельцы произвели некоторые перестройки: к деревянному дому пристроили каменный флигель, а конюшню переделали в жилое помещение. В доме были прорезаны двери и сделаны лестницы, соединившие его с флигелем.

Старшая сестра Николая Константиновича Лидия жила отдельно — на Казанской улице, 38 (ныне улица Пле-

ханова, 38) 1.

В марте 1899 года в залах Академии художеств была открыта третья весенняя выставка. На ней демонстрировалась картина Рериха «Сходятся старцы», написанная в 1898 году (картина находится в США; в Русском музее хранится эскиз к ней). На картине изображены старцы, сидящие в полумраке возле фигуры идола. Они решают какие-то важные дела.

Ознакомившись с новой работой Рериха, Стасов отметил недостатки в рисунке. Суждения критиков были самыми противоречивыми. А. Бенуа написал, что Рерих не обладает присущим Сурикову и Рябушкину даром исторического прозрения, что он до сих пор не отыскал своей области и заблуждается, полагая, что ему удается убедительно воплощать доисторическую Русь, а в дейст-

¹ О сестре Николая Константиновича Лидии (Лили, как ее называли в семье) автор располагает весьма незначительными сведениями. Удалось выяснить, что в течение последующих лет Лидия Константиновна переписывалась с Н. К. Рерихом, давала ему чисто житейские советы (например, теплее одеваться), но совсем не разделяла творческих интересов брата. Она была замужем, но фамилию ее мужа установить не удалось. Младший брат Н. К. Рериха, Владимир, окончил гимназию Мая и служил в каком-то учреждении, составляя сметы. Позже Н. К. Рерих и его семья переписывались с Владимиром Константиновичем, но писем сохранилось немного.

вительности его картины производят впечатление скуки и натяжки. Резкая критика картины соседствовала с хвалебными отзывами. «Самая значительная картина на выставке — «Сходятся старцы» г. Рериха, — писал критик М. Далькевич. — Это сильное, высокохудожествентик ти. далькевич. — Это сильное, высокохудожественное произведение, свидетельствующее о крупном таланте автора». Картину одобрили В. Васнецов, Верещагин, Суриков, Куинджи, Чистяков, Беклемишев. Об этом Николай Константинович сообщил Стасову: «Васнецов и Суриков целуют, Верещагин В. В. называет единственною вещью выставки. <...> Даже Репин и тот, как слышно, хвалит».

Николай Константинович был очень растроган, услышав нечаянно мнение художников. «Знаете, — писал он Стасову, — на днях я чуть не расплакался, когда случайно услыхал разговор, что ее надо повесить на лучшее место. Разговаривающие не предполагали, что я слышу их. Это были хорошие минуты. Хотели шнурок к ней пристроить, чтобы публика не совалась близко, но говорят, что это лишнее, что моя манера письма сама оттолкнет на должное расстояние».

Картина написана широким, свободным мазком. Уже

в эскизе художнику удалось создать впечатление таинственности. Этому способствует единство колорита, полумрак, скрадывающий очертания фигур. Художник достиг единства настроения при обобщенно решенных формах предметов. Уже в своих первых работах Рерих умел создать напряженный, эмоционально выразительный образ немногими средствами. Николай Константиныи оораз немногими средствами. Николаи Константинович был согласен, однако, с замечанием Стасова относительно недостатков в рисунке. В письме к А. В. Половцову он писал: «В этой картине очень неудовлетворительна техника, масса пробелов в сочинении, но именно если что есть в ней — это историчность».

Свидетельством большого интереса художественной общественности к картине Рериха явился рисунок из-

вестного карикатуриста П. Е. Щербова, помещенный в сатирическом журнале «Шут». П. Е. Щербов подписывал свои карикатуры псевдонимом «Old judge» (в переводе с английского «Старый судья»). Рисунок был выполнен под впечатлением третьей весенней выставки и назывался так: «"Идольское мольбище" на весенней выставке Академии художеств. 1899 г.» За основу была взята картина Рериха «Сходятся старцы». На месте идола был изображен А. И. Куинджи, а вокруг — его ученики, поджаривающие на огне одного из критиков. На первом плане представлен Рерих с балалайкой. От них в ужасе убегает скульптор Г. Р. Залеман, профессор Академии художеств, ревнитель строго академического профессионализма.

Все более многообразными становились контакты Рериха с художественной интеллигенцией Петербурга.

Рериха с художественной интеллигенцией Петербурга. У него завязываются новые дружеские связи, появляются новые знакомые. Владимир Васильевич представил своего молодого друга художницам-акварелисткам сестрам Шнейдер, работы которых выставлялись на петербургских акварельных выставках. Варвара Петровна и Александра Петровна Шнейдер интересовались русским Александра Петровна Шнейдер интересовались русским народным творчеством, орнаментом, и их знания, считал Стасов, могли быть полезны Николаю Константиновичу. Рерих стал часто бывать у них (на Малой Мастерской улице, в доме № 3, дом сохранился). Художник особенно дружил с Варварой Петровной. Уезжая из Петербурга на раскопки, Николай Константинович переписывался с ней. Одно из его писем, шуточное, было написано в старославянском стиле: «Велечтимой об искусстве сестре Варваре недостойный инок Кунилумитрарной обытели старославянском стиле: «Велечтимой об искусстве сестре Варваре недостойный инок Куинджитравной обители Никола земно челом бьет. Отчим преданием небрегуше, гордостью бесовскою обуян, удосужился аз мерзкий выехать из стольного, да обряжу древние честные погребения и разграблению их предам. И восста природа на мя, и бысть знамение: шел снег и град в день летний

и ветер сносил мя и гром и убил в Красном Селе человека безвинна — меня ради».

В скромной квартире сестер бывали художники, ученые, литераторы. Иногда Николай Константинович проводил у Шнейдер целые дни. Присутствующие обменивались новостями художественной жизни, обсуждали последние книги русских и иностранных — преимущественно французских — писателей, говорили об искусстве. «Всегда уходишь от них и уносишь нечто свежее», —

говорил Рерих.

Собирались в уютной гостиной сестер-художниц. По стенам висели рисунки и акварели, на столике лежал альбом-вопросник, какие были распространены во второй половине XIX века. Альбом издавался в Лондоне. Он назывался «Confessions. The album to Record Opinions, Thoughts, Feelings, Ideas, Peculiarities, Impressions, Characteristics of Frends» («Исповедь. Альбом для записи мнений, мыслей, чувств, идей, особенностей, впечатлений и характеристик друзей»). Подобный альбом принадлежал и семье Карла Маркса. Всем известны ответы на вопросы, которые давали члены семьи Маркса. Это была своеобразная анкета.

Альбом сестер Шнейдер! был начат в 1886 году, а последняя его страница заполнена в 1906 году. За двадцать один год — почти четверть века — каких только гостей не перебывало в гостеприимной семье Шнейдер! Свои ответы в альбоме оставили восемьдесят человек. В их числе — ученый-индолог профессор Ф. И. Щербатский, историк литературы Ф. Д. Батюшков, художники В. А. Майков, В. В. Майков, А. В. Майков, Е. М. Бем, редактор журнала «Искусство и художественная промышленность» Н. П. Собко, ученый П. П. Семенов-Тян-Шанский, который на вопрос о любимом цвете ответил:

 $^{^1}$ Альбом хранится в отделе рукописей Института русской литературы (Пушкинского дома) АН СССР,

«Цвет неба и снежных вершин», а на вопрос «What is your present state of mind?» (Каково Ваше мировоззрение в настоящее время?) написал так: «Светлый взгляд на жизнь и непоколебимая вера в будущность Россин». Вопросы были на английском языке, гости отвечали по-русски.

Николай Константинович тоже включился в эту игру. Вот вопросы и ответы на них, данные Рери-

XOM:

«Your favorite virtue (Наиболее ценимая Вами доб-

родетель) — без покоя.

Your favorite qualities in man (Наиболее ценимые Вами черты в мужчине) - талант, определенная цель.

Your favorite qualities in woman (Наиболее ценимые

Вами черты в женщине) - женственность.

Your favorite occupation (Ваше любимое занятне) работа.

Your chief characteristic (Ваша собственная харак-

теристика) — странник.

Your idea of hapiness (Ваше представление о счастье) — найти свой путь.

Your idea of misery (Ваше представление о несча-

стье) - быть непонятым.

Your favorite colour and flower (Ваш любимый цвет и цветок) — лиловый (ультрамарин, краплак, индийская желтая).

If not yourself, who would you be? (Если бы Вы не были тем, кто вы есть, кем бы вы хотели быть?) - пу-

тешественником-писателем.

Where would you like to live? (Где бы Вы хотели жить?) — на родине.

Your favorite poets (Ваши любимые поэты) —

А. Толстой.

Your favorite prose authors (Ваши любимые писатели) — Л. Толстой, Гоголь, Рескин.

Your favorite painters and composers (Ваши любимые художники и композиторы) — Бетховен, Вагнер, Глинка, Бородин, Римский-Корсаков, В. Васнецов.

Your favorite heroes in real life (Ваши любимые герои в реальной жизни) — Леонардо да Винчи. Схим-

ник.

Your favorite heroines in real life (Ваши любимые героини в реальной жизни) - Рерих поставил прочерк, оставив вопрос без ответа.

Your favorite heroes in fiction (Ваши любимые ли-

тературные герои) — Дон Кихот.

Your favorite heroines in fiction (Ваши любимые литературные героини) — Также поставлен прочерк.

Your favorite food and drink (Ваша любимая еда и

питье) — квас, ростбиф (увы) недожаренный. Your favorite names (Ваши любимые имена) — Елена, Татьяна, Нина, Ингегерда, Роман, Ростислав, Арсений.

Your pet aversion (Самый неприятный недостаток в людях) — пошлость и самодовольство.

What characters in history do you most dislike? (Ка-кие исторические деятели для Вас особенно неприятны?) - Петр Великий.

For what fault have you most toleration? (К каким недостаткам Вы относитесь наиболее терпимо?) — увле-

чение (аффект).

Your favorite motto (Ваше любимое изречение) -

"Вперед, без оглядки!"»

Рерих сделал эту запись 31 мая 1900 года. Ему шел двадцать шестой год. Поражает удивительная цельность характера, сформировавшиеся взгляды, ясность цели. Если не художник — то «путешественник-писатель». Нико-лай Константинович впоследствии соединил в себе и то и другое качество. Заслуживает внимания ответ о красках. Уже в юности, как видно из ответа, его любимые цвета были лиловый, ультрамарин, индийская желтая,

краплак. Рерих рано почувствовал особенности цветов и их воздействие на человека. Цвета, которые он предпочитал, вызывали у него, несомненно, определенные ассопиации.

Ответ о цветах позволяет предположить, что еще до близкого знакомства с культурой Востока, и в особенности Индии, художник понимал символический смысл ности индии, художник понимал символический смысл цветов, их связь с природой человека и мира. Цветовая символика характерна для искусства древней Индии и Древней Руси, в обеих странах было много общего в понимании значения цветов. Это отчетливо проявилось в древнерусской живописи: золотисто-желтый цвет выражает идею духовности, сконцентрированной в оранжевом цвете; лиловый цвет — идею вечности. Со временем именно эти краски стали преобладать в живописи Рериха.

Любимое выражение «Вперед, без оглядки!» так хорошо выражает его стремление многое совершить, успеть. Примечательно и иносказательное определение собственной личности — «странник». А тип схимника, человека, удалившегося от мелкой будничной суеты, всецело предавшегося сосредоточенному труду и высоким размышлениям, привлекал его не менее, чем разносторонний гений Леонардо да Винчи. В будущем героями многих картин Рериха будут и схимники, и отшельники.

В одном из писем Варваре Петровне Рерих писал в эти годы: «Мне кажется, что все мои странствования рано или поздно окончатся уходом в природу». Действительно, последние годы жизни художника пройдут в оттельно, последние годы жизни художника проидут в отдаленном от крупных городов районе Индии. При этом он навсегда останется верен девизу — «без покоя», так как никогда не будет знать покоя, бездействия, отдаст работе всю жизнь без остатка.

Возможно, что современному читателю покажется неожиданным ответ Рериха на вопрос о самом неприятном

для него историческом деятеле. Другие гости сестер Инейдер, отвечая на этот вопрос, называли имена Не-

рона, Бисмарка, Аракчеева.

Ответ Рериха требует объяснения. Во второй половине и конце XIX века в научных и художественных кругах России много спорили о личности и деятельности Петра. Интерес к Петру особенно возрос в связи с двухсотлетием со дня его рождения, которое отмечалось в 1872 году.

Если не вызывало сомнений значение деятельности Петра по укреплению государства, по созданию мощной армии и флота, то ряд нововведений в области культуры и быта вызывал резкую критику со стороны многих писателей и ученых, прежде всего славяно-

филов.

Славянофилы утверждали, что у России свой самобытный путь развития, что ей суждена особая историческая миссия — она призвана заложить основы новой общечеловеческой культуры. Так, придерживавшийся славянофильских убеждений историк И. Е. Забелин отстаивал мысль о том, что реформы Петра в области искусства внесли в русскую культуру чуждые черты. Он расценивал русское искусство XVIII и начала XIX века лишь как «жалкое раболепное подражание западным образцам». Эта позиция была близка и В. В. Стасову, который считал, что Петр ничего не понимал в русском искусстве и культуре и что его западные нововведения в области культуры и быта унизили национальное достоинство русских.

В то же время некоторые представители «Мира искусства», в противовес славянофилам и Стасову, переоценивали «западные» тенденции в русском искусстве,

увлекались и восхищались лишь ими.

Рерих много размышлял над историей России и ее культурой, исследовал связи русского искусства с западноевропейским. Его взгляды основаны на более глу-

боком осмыслении исторического процесса взаимовлияния культур и далеки от тех крайностей, в которые впадали многие его современники. В статье 1908 года «Радость искусству» он писал о памятниках допетровской культуры и быта, отмечая, что «среди драгоценностей, одежд, тканей и оружия много европейской красоты». В русской культуре XV—XVII веков наблюдался процесс сближения с западноевропейской, и возможно, считал Рерих, что этот процесс пошел бы своим естественным путем без того резкого толчка, какой был сделан Петром. Отталкивала его и жестокость Петра. В этом Рерих был солидарен со Стасовым. Во всяком случае можно предположить, что именно в этом причина отрицательного отношения Рериха к Петру, выраженного в анкете.

анкете.
Отвечая на вопрос о любимом писателе, Рерих поместил рядом с именем Л. Н. Толстого имя Рескина. Английский теоретик искусства и публицист XIX века Джон Рескин считал искусство активной силой в деле духовного преобразования и совершенствования человечества, критиковал духовную ограниченность современного буржуазного общества. Важнейшим двигателем духовного развития человечества Рескин считал также религиозно-нравственные основы личности. Примечательно, что Л. Н. Толстой тоже высоко ценил мысли Д. Рескина.

Таким образом, анкета Рериха в альбоме сестер Шнейдер — интереснейший документ, характеризующий многие стороны его личности, свидетельствующий о зрелости и самостоятельности его мысли.

Николай Константинович изредка посещал и известные в Петербурге «акварельные» вечера художницы Екатерины Сергеевны Зарудной-Кавос. Она жила на Кирочной улице, 18 (ныне улица Салтыкова-Щедрина, 18). Ее муж Евгений Цезаревич Кавос приходился двоюродным братом Александру Бенуа. Вечера проходили по

четвергам в великолепной мастерской художницы, оформленной в стиле итальянского Возрождения. Рисовали

обнаженную модель или портреты.

оонаженную модель или портреты.
На «четвергах» у Зарудной-Кавос можно было видеть Репина, Куинджи, Чистякова, ученицей которого была хозяйка дома. Позировали не только профессиональные натурщики, но и знакомые. После окончания сеанса портретируемый мог выбрать себе на память любой понравившийся ему портрет.

Николай Константинович был частым посетителем Концертного запа Прописуого дображия.

бой понравившийся ему портрет.

Николай Константинович был частым посетителем Концертного зала Дворянского собрания. Он не мыслил себе жизни без музыкальных впечатлений. Художник глубоко чувствовал и любил музыку Мусоргского. С этим композитором познакомил его в свое время Стасов. Рерих часто слушал произведения Мусоргского и на «Беляевских вечерах», которые занимали видное место в музыкальной жизни Петербурга 1890-х годов.

Митрофан Петрович Беляев, инициатор и организатор этих вечеров, одаренный и своеобразный человек, в прошлом был лесопромышленником. Музыку он страстно любил с детских лет. Составив себе огромное состояние, Беляев окончательно поселился в Петербурге, ликвидировал свои дела по торговле лесом и всецело предался музыке. Он организовал небольшой ансамбль из музыкантов-любителей и устраивал концерты в своем доме. Сам Беляев участвовал в этом ансамбле в качестве альтиста. Исполняли музыку русских композиторов, а также Моцарта, Гайдна, Бетховена. Вся музыкальная общественность Петербурга посещала «Беляевские вечера». В 1890-х годах Митрофан Петрович жил на Николаевской улице, 50 (ныне улица Марата, 50). Концерты в его доме устраивались по пятницам. Нередко сюда приходили композиторы Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, молодой А. К. Глазунов.

В перерывах между напряженной работой у мольберта и служебными делами Николай Константинович

любил прогулки на Острова. Компанию ему чаще всего составляла семья скульптора Владимира Александровича Беклемищева.

Беклемишевы жили на 1-й линии, в доме № 32 (дом сохранился). Рериха любили в этой семье. Владимир Александрович в молодости прославился созданием скульптурной группы «Деревенская любовь» (находится в Третьяковской галерее). В дальнейшем он занимался преимущественно портретным творчеством и создал целую галерею портретов своих знаменитых современников — ученого П. П. Семенова-Тян-Шанского, виолончелиста Вержбиловича, архитектора Сюзора, художников Шишкина, Риццони. Фойе консерватории и поныне украшает мраморная статуя П. И. Чайковского работы Беклемишева; памятник С. П. Боткину перед зданием Военно-медицинской академии также выполнен Беклемишевым.

Ректор Художественного училища при Академии, выдающийся педагог, Владимир Александрович Беклемишев был человеком большой души, добрым и бескорыстным. Двери его дома были открыты для всех, кто нуждался во внимании и заботе. В его семье подолгу жили студенты Академии, которым приходилось испытывать житейские трудности. Он всем легко и радостно помогал. Беклемишев был близким другом Куинджи, с которым его роднило многое: и большой талант, и благородный характер. Жена Владимира Александровича Екатерина Ивановна тоже была скульптором. Она выставляла свои работы под псевдонимом «Мишева». Беклемишев и его жена принимали большое участие в Рерихе, интересовались его жизнью, его работой, восхищались его творчеством.

Весной 1899 года Николай Константинович приступил к новой картине — «Поход». Художник выразительно и правдиво передал душевное состояние людей, оторванных от своих близких, от своих привычных заня-

тий и вынужденных отправиться в поход по приказу князя.

А. И. Куинджи картина сначала не понравилась. Но, подумав, он сказал: «Впрочем, не огорчайтесь, ведь пути искусства широки, и так можно». Стасов в статье «Пять выставок» разругал картину: «Жаль только, что все к зрителю спиной, и притом почти все опустили головы, словно от меланхолии, и глядят себе под ноги, и у кого не видать никакой храбрости, мужества или бодрости».

Интересно проанализировал «Поход» М. М. Далькевич в газете «Северный курьер». «К этой картине, — отмечал критик, — никак не подойдешь с выработанными уже «мерками», что особенно раздражает привыкших к ним ценителей». Критик считал особенно положительным стремление художника «передать дух целой исторической эпохи, передать так, что она дает определенного положительного в построиме.

рической эпохи, передать так, что она дает определенное настроение... что не часто встречается в многотомных исторических романах и монографиях».

Действительно, в произведениях Рериха главным образом было не столько то, что он показывал, сколько тот особый мир, то настроение, которое он вызывал своими образами в воображении зрителя. Это было новое понимание задач исторического жанра, которое отчетливо выразилось и в картине «Поход». Рериху удалось передать в ней общее настроение усталости от трудного пути, тревоги и подавленности ратников.

Сам художник был доволен картиной (находилась в частном собрании, в настоящее время ее местонахождение неизвестно).

ние неизвестно).

С. П. Дягилев обратился к Рериху с предложением участвовать в выставке «Мира искусства». Он еще со времени появления «Гонца» интересовался творчеством молодого художника. Картина «Поход» была воспроизведена в одном из номеров журнала «Мир искусства». Однако Николай Константинович ответил отказом. Он

еще раньше обещал Куинджи участвовать в очередной весенней академической выставке, где картина и экспонировалась. Предложение Дягилева Рериха все же зачитересовало, хотя его обуревали сомнения. Вопрос об участии в выставке «Мира искусства» он обсуждал со своим товарищем по мастерской Куинджи Виктором Ивановичем Зарубиным. «Воображаю, какой скандал подымется, — записывает Рерих в дневнике, — как завопит Стасов, как многие не будут знать, что и думать. Уговариваю и В. И. дать что-либо туда же. Прямо скандалистами мы с ним становимся».

В начале лета 1899 года Николай Константинович совершил давно задуманное путешествие по «Великому водному пути из варяг в греки». Знакомство с местами, связанными с древностью, взволновало его творческое воображение. Он представлял себе заморских гостей, плывущих по реке, их корабли с драконами на носах, а на месте современных городов и деревень, расположенных на берегах, — древние славянские поселения. «Плывут полунощные гости. Светлой полосой тянется берег Финского залива. Вода точно напиталась синевой ясного, весеннего неба... Стайка чаек спустилась на волны, беспечно на них закачалась и лишь под самым килем передней ладьи сверкнула крыльями, — всполошило их мирную жизнь что-то малознакомое, невидаиное. <...> Длинным рядом идут ладьи; яркая раскраска горит на солнце. Лихо завернулись носовые борта, завершившись высоким стройным носом — драконом». Так художник описывал в одной из статей возникшие в его воображении образы. Впечатления, полученные во время этого путешествия, вызвали к жизни новые те-

мы, замыслы новых картин.

Летом того же года Русское Археологическое общество командировало Николая Константиновича в Псковскую, Новгородскую и Тверскую губернии для изучения памятников древней архитектуры. По пути он остановил-

ся в Бологом, в имении князя Путятина, известного археолога.

Хозяина не оказалось дома. Слуга оставил Николая Константиновича в вестибюле и пошел доложить, но забыл о нем. Через некоторое время в вестибюль вошла девушка с красиво уложенными на голове косами и приветливо пригласила гостя в столовую. Это была племянница княгини Путятиной Елена Ивановна Шапошни-

мянница княгини Путятиной Елена Ивановна Шапошникова. Почти ежегодно она со своей матерью Екатериной Васильевной проводила лето у тетки в Бологом.

Николай Константинович представился, его имя оказалось знакомым. Он прожил в Бологом несколько дней.

Екатерина Васильевна, вдова археолога Шапошникова, происходила из рода Голенищевых-Кутузовых и была внучкой знаменитого полководца. Ее семья состояла в родстве с М. П. Мусоргским. Сестра Екатерины Васильевны, княгиня Путятина, в молодости была певицей. Окончив консерваторию, она некоторое время выступала в концертных залах Петербурга и Парижа.

Елена Ивановна Шапошникова, умная, обаятельная девушка, была одаренной пианисткой, проявляла интерес к искусству, к художественной жизни. Николай Кон-

рес к искусству, к художественной жизни. Николай Константинович впервые встретил такую очаровательную и незаурядную девушку. У него родилось к ней глубокое

и сильное чувство.

и сильное чувство.

Знакомство с Шапошниковыми продолжилось в Петербурге. Николай Константинович часто писал Елене Ивановне, иногда по нескольку раз в день. Для него стало потребностью поверять ей свои мысли, сообщать о событиях своей жизни. Бывая у Шапошниковых, он встречал неизменно теплый прием со стороны Елены Ивановны и ее матери. Шапошниковы жили на углу Малой Итальянской улицы и Лиговского проспекта — Малая Итальянская, 39/19 (ныне улица Жуковского, 39/19). Осенью 1899 года Рерих записал в дневнике: «Сегодня была Е. И. в мастерской. Боюсь за себя —

в ней очень много хорошего. Опять мне начинает хотеться видеть ее как можно чаще, бывать там, где она бывает».

В начале 1900 года Николай Константинович сделал предложение Елене Ивановне, и она приняла его. О своем намерении жениться он сообщил — и не без внутреннего трепета — Архипу Ивановичу. Рерих писал об этом невесте: «Я... рассказал ему нашу новость. К моему изумлению, он отнесся донельзя благодушно. Он много расспрашивал о Тебе и по мере сообщения мною всяких подробностей: о Тебе, Твоих стремлениях, Твоих родных, Твоих душевных качествах и пр. его лицо все прояснялось, а когда я рассказал ему, что обещал Тебе рисовать не менее 5 часов в день, то он прервал меня: «А ведь, знаете, это и совсем хорошо. Только, чур, надо исполнять обещания». Очень хвалил Твое желание окончить школу и держать при консерватории; очень интересовался, хорошо ли Ты играешь и любишь ли искусство. В результате сказал, что он спокоен за меня, и просил работать».

Свадьбу, однако, пришлось отложить. В то время тяжело болел Константин Федорович. Летом 1900 года состояние его особенно ухудшилось. В доме постоянно находился врач, неоднократно собирались консилиумы. Предполагалось поместить больного в клинику. 28 июня Рерих писал Елене Ивановне: «Теперь у меня настроение отчаянное, да и у всех нас такое же. Завтра будет окончательная консультация относительно отца. <...> Сегодня у отца явилась идея, что его хочет отравить медик, что при нем. <...>4 часа. Сейчас в доме мертвая тишина — перед грозой. Были доктора, и все ушли... для совещания. После их ухода отец запихал в карман пенсне и сказал, что один из докторов стащил его. Мамаша за это время стала как бы прозрачная и все плачет, даже у медика и у того синяки под глазами. Даже и мне, хотя, как ты знаешь, мы с отцом не много-то по-

нимали друг друга, но и то делается жутко. < ... > 5часов. Результат консультации: решили поместить в частную лечебницу Нижегородцева, что на Песках. Помещение должно состояться послезавтра, 30-го. У меня

щемит сердце, чую скверное». Николай Константинович часто навещал отца в больнице. Казалось, что в клинике Константину Федоровичу стало гораздо лучше. Но однажды утром он не проснулся... Похоронили Константина Федоровича на Смоленском кладбище. На могиле поставили черный мраморный памятник (он сохранился).

После смерти Константина Федоровича Мария Ва-

сильевна продала Извару.

Николай Константинович давно собирался поехать в Париж. В свое время ему не удалось совершить эту по-ездку с Архипом Ивановичем и «куинджистами», но он мечтал о ней. Раздел имущества после смерти отца и полученная доля наследства позволили ему осуществить этот замысел.

Рерих поделился своими намерениями со Стасовым. Владимир Васильевич не советовал Рериху ехать за границу. Он считал, что молодой художник должен совер-

шенствоваться в рисунке, работать с натуры, а это можно делать и в Петербурге.

Но у Рериха были свои намерения и задачи. Он чувствовал необходимость найти свой метод в решении картин, передавать свое представление о мире собственными средствами и полагал, что непосредственное знакомство с достижениями художников Франции будет ему полезно. Рерих писал Владимиру Васильевичу о своем непременном желании поехать за границу, «встряхнуться, посмотреть, а потом дома, не торопясь, поработать».

Незадолго до отъезда он начал картину «Идолы», которую впоследствии выполнил в нескольких вариантах. Картина эта должна была отличаться, по его замыслу, от предыдущих работ более ярким колоритом. Художник сообщал Елене Ивановне: «Сегодня написал эскизы, вроде как при тебе рисовал; тоже идолы, река—все в самых ярких тонах. Думаю написать эту штуку; она должна мне удаться и будет для меня полезна, ибо замолчат все кричавшие, что я не пишу в ярких тонах».

Николай Константинович ищет нового выражения образа древнего мира, в более светлой эмоциональной окраске. Возможно, что замысел новых картин из славянской жизни с поэтическим настроением пришел к Николаю Константиновичу после летней поездки на Валдай, которую он совершил перед отъездом в Париж с целью ознакомления с памятниками древней архитектуры.

19 июня 1900 года Рерих писал А. В. Половцову:

19 июня 1900 года Рерих писал А. В. Половцову: «Только что возвратился я из поездки по Валдайскому уезду... На Валдае насмотрелся я интересных пейзажей и еще раз вспоминал, как мало еще ценят у нас свое, пренебрегая этими чудными озерами, обросшими лесом, этими спокойными и величавыми холмами и таинственными балками. Сколько в них песни, сколько в них задушевности! Заварю я теперь несколько вещей, которые Вы, надеюсь, осенью не откажете посмотреть в моей мастерской в Академии».

Рерих строил планы поехать за границу вместе с Еленой Ивановной, совершить свадебное путешествие. «Опять думал о нашем будущем заграничном житье и все более восторгаюсь им. Мы на покое укрепим нашу технику, совместно проштудируем всю историю живописи и музыки, а также наиболее важные философии».

технику, совместно проштудируем всю историю живописи и музыки, а также наиболее важные философии». Николай Константинович предлагал Елене Иваповне на некоторое время поселиться в Мюнхене: «Правда, Мюнхен (а это самый подходящий для нас художественный центр) много шумливее Питера, но та жизнь

нам чужда, и мы несравненно глубже погрузимся в себя и поработаем. Методичность и система окружающей немецкой работы внесут в нашу российскую нервность порядок, и мы будем трудиться, забывая наши теперешние больные вопросы: «а в силах ли я?», «могу ли я?», «к чему все это?» и прочее, что нас теперь волнует». Примечательно, что Николай Константинович настолько не представлял себе жизни без творчества, что и в свадебном путешествии ставил себе целью совершенствовать мастерство и неустанно трудиться. Говоря «наша техника», он имел в виду свою живопись и игру на рояле Елены Ивановны.

Однако совместная поездка не состоялась. На продолжительную жизнь вдвоем за границей не хватило бы денег. Николай Константинович поехал один, а свадьба была отложена до его возвращения.



«ИЗ ЧУДЕСНЫХ СЕДЫХ КАМНЕЙ ПРОШЛОГО СТРОЙТЕ СВЕТЛОЕ БУДУЩЕЕ»

Рерих уехал в Париж в сентябре 1900 года. Там он поселился в бывшей мастерской художника Аполлона Майкова, с которым встречался на вечерах у сестер Шнейдер. Майков к тому времени уже возвратился в Петербург, и Варвара Петровна передала Рериху адрес — Rue de Faubourge, St. Honore, 235. Это была мастерская и одновременно жилая комната, довольно большая, просторная, скромно обставленная. В ней было только самое необходимое: «простая постель, умывальник, три стула, мольберт, белый стол, на нем лампочка» — так описывал сам Николай Константинович свое жилище в Париже в письме к Стасову. За окном — шумные парижские улицы, а в комнате — тишина.

Художник сосредоточенно работал. По собственному его признанию, он жил в Париже, «как в ските». С девяти утра до пяти часов вечера он не отходил от мольберта. Определенные часы были отведены занятиям французским и английским языками, изучению музеев

Парижа.

«Чем больше я смотрю на результаты труда человеческого, тем яснее мне никчемность окружающих обстоятельств, — писал он невесте в Петербург. — Только труд, сознательная работа живет надо всем; ее ничем не разрушишь, ничем не прикроешь; проходят личности, а работа живет».

В Париже в то время проходила Всемирная выставка. Русский отдел на ней был представлен работами В. Васнецова, Репина, Серова, Нестерова, К. Коровина, П. Трубецкого. Экспонировалась и картина Рериха «Сходятся старцы».

«С моими бедными «Старцами»,— писал художник из Парижа Варваре Петровне Шнейдер,— я попал в руки очень недоброкачественного агента, который думает теперь их продать задешево в какие-то несимпатичные руки. Чем их отдавать за границей, я с несравненно большим удовлетворением подарил бы их в России, например в Исторический музей. Нет ли возможности узнать о таком предприятии, возможно ли оно? Если москвичам нужен отзыв о картине, то, конечно, В. М. Васнецов, видавший ее еще в моей мастерской,

не откажет дать таковой».

Однако желанию художника не суждено было осу-

ществиться, и картина была продана за океан.

Рерих оказался в Париже, как он сообщал в письмах к невесте, в «лучшем русском обществе». Он встречался с ректором Варшавского университета, профессором-психиатром П. И. Ковалевским, с польским писателем и юристом К. Валишевским, крупным юристом, профессором гражданского права в Московском университете Ю. С. Гамбаровым. Николай Константинович посещал концерты и теат

ры. В письмах на родину он сообщал о новых спектак лях, о концертах восхитившей его молодой русской певицы с «прелестным и сильным голосом». Это была, повидимому, известная в будущем певица Н. С. Ермоленко-Южина, выступавшая в то время в Париже.

Временами становилось тоскливо вдали от близких, от дома. «Сердце так иногда заноет, — писал он Елене Ивановне, — что поневоле рванешься на улицу и бегаешь там без цели. Приходится напрягать весь рассудок,

чтобы водворить себя на место».



М. В. Рерих, мать художника.



Николай Рерих в трехлетнем возрасте.



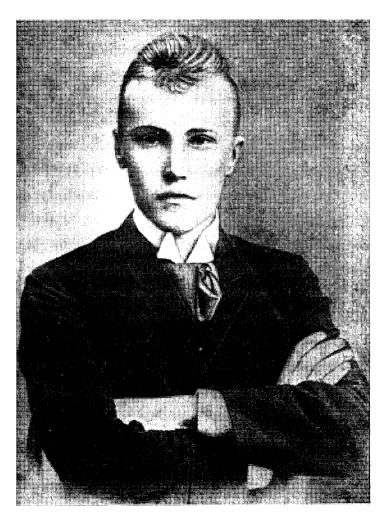
Дом, в котором родился Н. К. Рерих (Университетская набережная, 25).



Рерих в группе учащихся гимназии К. И. Мая (во втором ряду шестой справа).



Рерих в группе учеников А. И. Куинджи. Середина 1890-х гг.

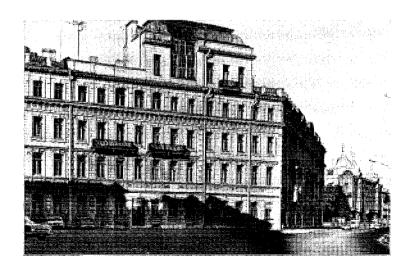


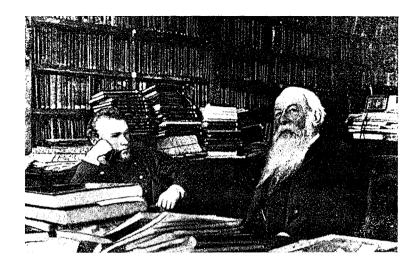
Николай Рерих в 1892 г.

А. И. Куннджи. Фотография. 1898 г.



Дом, в котором жил А. И. Куинджи (Биржевая линия, 18).







Н. Рерих и В. В. Стасов в Публичной библиотеке. Вторая половина 1890-х гг.

Рисунок Рериха в письме В. В. Стасову. 1897 г.

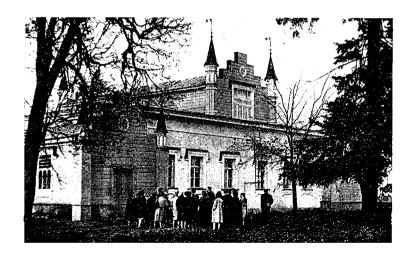


Рерих за работой в Изваре. 1890-е гг.

Рерих в форме студента университета. Середина 1890-х гг.



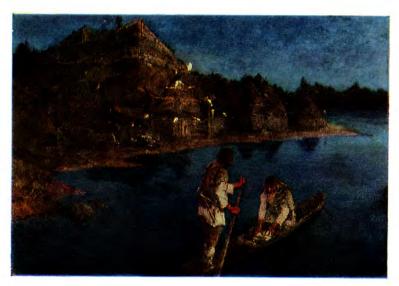
Дом в Изваре.



Е. И. Шапошникова. Фотография. 1899 г.



Картина Рериха «Гонец». 1897 г.





Картина Рериха «Поход». 1899 г.



Дом, в котором помещалась редакция журнала «Искусство и художественная промышленность» (улица Союза Связи, 13).



Картина Рериха «Идолы». Начало 1900-х гг.



Картина Рериха «Заморские гости». 1901 г.



Дом, в котором Рерих жил с 1902 по 1905 г. (Красная улица, 44).

Портрет А. Н. Бенуа работы Л. С. Бакста.





Картина «С. П. Дягилев с няней» работы Л. С. Бакста.



Портрет К. Ф. Рериха, отца художника, работы Б. К. Рериха. 1903 г.





Автопортрет Б. К. Рериха.

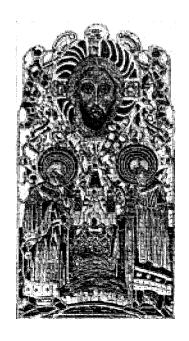


Фрагмент несохранившегося фриза на доме общества «Россия» (улица Герцена, 35) работы Н. К. Рериха. Майолика, 1905 г.



Картина Рериха «Славяне на Днепре». 1905 г.

Церковь в поселке Морозовка. Архитектор В. А. Покровский. Фотография. 1906 г.





Мозанка «Спас и святые» работы Н. К. Рериха на стене церкви в поселке Морозовка. 1906 г.

Николай Константинович задумал написать несколь-Николай Константинович задумал написать несколько новых произведений и одновременно продолжал работу над эскизами, начатыми еще в Петербурге. «Картин пока писать не буду (на этом особенно настаивает
Куинджи),— сообщал он Елене Ивановне,— буду только рисовать и делать эскизы». Один из таких эскизов—
«Идолы». Рерих рисует этот эскиз в письме к Стасову
и описывает основу композиции будущей картины.
В Париже Рерих имел возможность усовершенство-

вать свою технику, учиться у признанных мастеров живописи.

Николай Константинович поступил в студию исторического живописца и монументалиста Фернана Кормона. Николаю Константиновичу еще в Петербурге были известны по фотографиям картины Кормона на тему каизвестны по фотографиям картины Кормона на тему каменного века: они воспроизводились в журнале «Искусство и художественная промышленность». Кормон как учитель привлекал Рериха не только сюжетами своих произведений. Французский художник, работавший в академическом стиле, был при этом широко мыслящим человеком и умел понять основу индивидуальности каждого ученика. У Кормона учились в свое время В. Вангог и А. Тулуз-Лотрек, а за пять лет до Рериха — русский художник В. Э. Борисов-Мусатов.

Кормон был хорошим педагогом. Борисов-Мусатов вспоминал: «Кормон очень похож на академического профессора Чистякова. Это невысокого роста худой старик, замечательно энергичный. Говорит он очень быстро и много, и говорит не стесняясь, так что ученики его боятся, и он крепко их пробирает, и весьма обстоятельно».

тельно».

К Кормону шли художники, не удовлетворенные системой преподавания в других школах. Он уделял большое внимание обучению технике рисунка. Под его руководством Рерих значительно усовершенствовался в рисунке. Мастер одобрял его работы. Он внимательно

отнесся к самобытной творческой индивидуальности русского ученика. «У вас в России так много прекрасного и характериого,— говорил Кормон,— и ваш долг, долг русских художников, почувствовать и сохранить это». Рерих писал невесте в Петербург: «Показал свои эскизы Кормону... Можешь себе представить мое изумление, когда, вместо ругани, послышались возгласы: «Оригинально! Характерно! Курьезно! Хорошо идет!»,—когда он, обращаясь к ученикам и художникам, окружавшим его, сказал: "Он чувствует характер страны своей. У него особая точка эрения"».

Поддержка Кормоном его творческих начинаний воодушевила Николая Константиновича. Он сообщал Стасову: «Я очень рад, что имею отношение к Кормону. «... С первого же визита моего он сказал: "У вас много своеобразного; вы должны сохранить это. У вас есть своя точка эрения"».

Своей постоянной корреспондентке Варваре Петровне Шнейдер Николай Константинович тоже писал о Кормоне: «Из его замечаний приведу такие: «Наконец-то я вижу, что в Париже написано нечто славянское, а не интернациональное». «... Про рисунки сказал: «У вас широкая и хорошая манера, так и продолжайте». Советовал работать не в общей мастерской, а дома и вызывался приходить на дом ко мне». Действительно, Рерих изедине с собой, в тишине своей мастерской, мог лучше сосредоточиться, чем в общей мастерской, ог лучше сосредоточиться, чем в общей мастерской, ог лучше колорит, по сравнению с картинами 90-х годов, — яркий, красочный. Он пробовал писать по-новому еще в Петербурге: яркая гамма появилась уже в «Идолах». В Париже эта новая манера утвердилась в работах Рериха. Знакомство с произведениями современных французских художников способствовало дальнейшему развитию у него декоративного чутья. Большое впечатление про-

изводили на художника работы знаменитого французского художника-монументалиста Пюви де Шаванна, в особенности его росписи в Пантеоне на тему «Житие святой Женевьевы». Пюви де Шаванн создал в настенной живописи прекрасный, гармоничный мир. Этот мир оказался близким душе Рериха. Его сближало с Пюви де Шаванном стремление создать такой же гармоничный мир, основываясь на сюжетах из отечественной истории. В вариантах картины «Идолы» он разрабатывает два сюжета. Один — с фигурой старого жреца, смотрящего в даль реки, по которой плывут суда (местонахождение этой картины неизвестно). В другом сюжете изображены идолы, а на ограде — черепа жертвенных животных. Идолы, по мысли художника, воплощали сущность мировоззрения древних — их преклонение перед силами природы, перед стихиями (эта работа находится в Русском музее; варианты «Идолов» — в Уфимской картинной галерее и других собраниях).

Цветовая гамма картины создает впечатление декоративного ковра. Декоративность становится отныне ведущим принципом в живописном решении картин художника.

ложника.

Рерих был доволен решением «Идолов», тем, по его словам, «здоровым, языческим настроением», которое удалось передать в картине. Свою «славянскую серию» художник дополнил еще несколькими задуманными в Париже картинами, о чем сообщал в Петербург Варва-

ре Петровне Шнейдер. в числе новых замыслов — картины «Небесный огонь», «Святыня», «Ярило», «Вороны». Замысел картины «Вороны», в которой художник задумал передать «давящее впечатление», впоследствии воплотился в полотне «Зловещие». Постепенно в исполнении замысла Рерих отходил от сюжетной конкретности. Главным для него становится стремление к обобщенному выражению мысли.

Летом 1901 года Николай Константинович, пробыв в Париже около года, отправился на родину. На обратном пути в Петербург он посетил Голландию и Северную Италию, где изучал произведения старых мастеров.

28 октября 1901 года, вскоре после возвращения в Петербург, состоялась свадьба Николая Константиновича с Еленой Ивановной. Молодые супруги поселились в доме матери Рериха—на 16-й линии, 15. Семейная доме матери Рериха— на 10-и линии, 15. Семеиная жизнь принесла новые проблемы, новые заботы— приходилось думать о семейном бюджете. Надеяться только на доходы от продажи картин было рискованно. Нужен был надежный и постоянный заработок. Рерих предложил свою кандидатуру на пост секретаря Общества поощрения художеств, где он еще до отъезда в Париж работал в качестве заместителя директора музея

и помощника секретаря.

н помощника секретаря.

На пост секретаря было несколько претендентов, однако назначение получил Рерих. Николай Константинович, несмотря на свою молодость, был известен как талантливый, самобытный художник и как дельный, энергичный работник. Должность секретаря была сложной и ответственной, но весьма почетной. Секретарь ведал всем делопроизводством Общества поощрения. Рериха в эту должность ввел, и весьма своеобразно, председатель финансовой комиссии П. Ю. Сюзор. Он беседовал с Николаем Константиновичем в течение нескольких часов, называл множество цифр, подводил итоги и в конце беседы предложил новому секретарю через три дня представить в комитет проект годового бюджета со всеми цифрами, которые он только что называл. Рерих ничего не записывал, полагая, что ему дадут все материалы, о которых шла речь. Никаких материалов, однако, не оказалось, а Сюзор ничего повторять не стал. Несмотря на это, Николай Константинович в требуемый срок представил необходимый проект.

Работа в качестве секретаря выработала у Рериха умение не теряться в сложных обстоятельствах. В его дневнике есть такая запись: «После университета, и академии, и Кормоновской мастерской началась еще одна учеба, и очень суровая. Говорю о работе в Обществе поощрения художеств».

Несмотря на занятость на службе, Николай Константинович много писал, дорабатывал начатые в Париже картины и обдумывал новые. В течение первых лет после возвращения из Парижа он создал несколько картин, два панно и множество рисунков, набросков, эскизов. Среди них работы, свидетельствующие о совершенно новом понимании образа древности. Ушли в прошлое мотивы 90-х годов — суровые, тревожные темы походов, гонцов, возвещающих о вражде племен. Рерих создает светлый образ древнего славянского мира: «Заморские гости. Народная картинка» (варианты в Русском музее, в музее города Одессы и в других собраниях); «Поход Владимира на Корсунь», или «Красные паруса» (Третьяковская галерея); «Иноземные гости» (Русский музей).

Рерих далек от иллюстративности. Он создает впечатление древней эпохи определенным стилистическим приемом. Художник стремится — и в «Идолах», и в «Иноземных гостях» и других одновременно написанных картинах — достигнуть монументальности и декоративности. Этой цели подчинены выбор и соотношение цветов, создающих звучную цветовую гамму.

Не случайно к названию «Заморские гости» художник добавляет слова «Народная картинка», прямо указывая на источник нового для него, поэтичного образа древности — народное искусство, иконопись. Заморские гости плывут по синей реке на кораблях, украшенных разноцветными щитами. Ветер надувает красные паруса, вьются белые чайки. Гости всматриваются в незнакомые дали, в славянские поселения на зеленых холмах.

В этих картинах основной колористической чертой в этих картинах основной колористической чертой является яркость цветов, взятых в крупных соотношениях. Своим колоритом картины напоминают произведения народного творчества. Обращаясь к изображению славянской древности, Рерих использует художественные образы, которые воплотили в искусстве древнерусские мастера: корабли с драконами на носах, красные паруса и синие реки. Эти образы встречаются и в иконописи XVI—XVII веков—в клеймах житийных икон, и в произведениях прикладного искусства.

Сочетание ярких красок вносит впечатление свежести, ясности, хорошо передающих восприятие художником славянской жизни.

Картина выполнена на холсте горизонтальной формы, что дает возможность построить уходящие вдаль пространства реки и берегов. Плоскость холста разграничена тремя планами — вода, холмы, небо. Композиция четкая и простая.

На основе изучения живописи Древней Руси у художника сложилось свое представление о людях далекой эпохи, об их жизни, в которой он видел прежде

всего созидание, труд.

В картинах на темы древности художник стремится В картинах на темы древности художник стремится передать поэтическую атмосферу далекого прошлого, выразить красоту мира и произведений искусства древних славян. Он любуется цельностью, оптимизмом мироощущения древних, которое находил в их творчестве. Гармоничность древнего мира, оптимизм мировосприятия древних, их наполненная созиданием жизнь — этический и эстетический идеал Рериха, который нашел яркое воплощение в картинах художника. Жизнь предстает в них как непрерывная деятельность. В этом художник видит основу процесса исторического развития.

Гимном созидательной жизни людей далекой древности стала картина 1902 года «Город строят». Сдержанная цветовая гамма построена на коричневых, жел-

жанная цветовая гамма построена на коричневых, жел-

тых и белых тонах с добавлением красного. В картино воплотились и главный принцип творчества Рериха, и особенность искусства начала XX века— тенденция к обобщению, к лаконичной передаче мысли в подчеркнуто декоративной форме.

Художник неоднократно варьирует в картинах тему города: «Городок», «Городок зимой», «Город. Утро», создавая удивительно поэтичный, почти сказочный образтихого древнего поселения.

Недостающую современной жизни гармонию художник искал в далеком прошлом. Он находил у древних благородство и «красоту мысли». Его восхищала их мудрая, заполненная трудом жизнь, сила духа и самосознание. Изучая далекое прошлое, сопоставляя его с совре-

Изучая далекое прошлое, сопоставляя его с современностью, художник думал о будущем. По мысли Рериха, прошлое было богато тем, что утратила современность и без чего немыслимо будущее. В одной из статей он писал: «Обеднели мы красотой. Из жилищ, из утвари, из нас самих, из задач наших ушло все красивое. <...> Не нужна красота там, где живет великое уныние нашего времени — всевластная пошлость, где пошлостью видят и чувствуют».

Путь усовершенствования жизни, путь в будущее он видел в изучении родной культуры прошлых веков, в постижении животворного искусства прошлого, в котором воплотились лучшие идеалы народа. Только искусство, красота способны превозмочь пошлость, способны возвышать душу, будить мысли о высоком назначении человека. Следовательно, постижение искусства — путь к усовершенствованию человечества.

Творческие устремления Рериха к искусству прошлых веков, их неразрывная связь с его этическими иделами отражали взгляды того поколения художников, к которому он принадлежал. Как и другие его современники, Рерих видел задачу современного искусства не в копировании древнего искусства, а в творческом освое-

нии его традиций, в выработке умения воспринимать и передавать дух, а не букву искусства Древней Руси. «Согласимся отбросить все узконациональное. Оставим зипуны и мурмолки. Кроме балагана, кроме привязанных бород и переодеваний вспомним, была ли красота в той жизни, которая протекала по нашим территори-ям», — писал он в одной из статей. В этом призыве художника видно то же стремление проникнуть в истоки искусства, в его истинную сущность, которая отличала Врубеля, В. Васнецова и других художников-современников.

Николай Константинович хорошо знал искусство древнейших времен, прежде всего, как археолог. Начиная с 1901 года он ежегодно (до 1905 года) публиковал статьи о результатах своих раскопок в «Вестнике Ар-хеологического института», в «Записках Русского отделения Императорского Археологического общества». Особенно плодотворными оказались раскопки 1902 года в Бежецком конце Новгородской пятины, где были обнаружены каменные орудия эпохи неолита. Рерих описал эту находку в книге «Древности Бежецкого конца».

К своим археологическим занятиям Рерих относился не только как ученый, но и как художник, поэт. Вся-

кий раз, когда он приступал к раскопкам, его охватывало особое воодушевление, которое он описал такими словами:

«Щемяще приятное чувство первому вынуть из земли какую-либо древность, непосредственно сообщиться с эпохой, давно прошедшей.

Колеблется седой вековой туман; с каждым взма-

колеолется седои вековой туман, с каждым взмахом лопаты, с каждым ударом лома раскрывается перед нами заманчивое тридесятое царство».

Рерих считал большой художественной ценностью произведения искусства «каменного царства». Его привлекали в творчестве первобытных людей четкость мысли, ощущение радости жизни. «Мы завидуем ясности

мысли обобщения исчезнувших народов, — писал он в одной из статей. — Быть может, именно заветы каменного царства стоят ближе всего к исканиям нашего времени».

мени».

Наряду с созданием светлого образа древней эпо-хи, художник пишет картину «Зловещие» (Русский му-зей). В ней передана тревога, ощущение надвигающих-ся бедствий. Художник изобразил стаю воронов, сидя-щих на прибрежных камнях перед темным, мрачным мо-рем. По народному представлению вороны — предвест-ники бед и несчастий. Это представление выражено и в картине Рериха, где вороны воспринимаются как молча-ливые хранители тайн, встревоженные мрачными пред-чувствиями. Колорит картины — тусклый, серо-зеленый; он усиливает напряженность и тревогу. Работы Рериха 1900—1901 годов — «Зловещие»,

«Иноземные гости», «Заморские гости» — дают представление о пути творческого развития художника. Отчетливо видно стремление к декоративности, обобщенности. Художник умело использует традиции древнерусской живописи, прежде всего ее жизнеутверждающий характер. В картинах на тему языческой Руси Рерих сумел передать дух эпохи, опоэтизировав ее своим художественным видением. Художник увидел в прошлом «золотой век» человечества. Прекрасный образ далекого прошлого представлялся художнику идеальной моделью будущего.

Во многих картинах Рериха (и в названных выше, и в других, более поздних) воплощена мечта о мировой гармонии: «Задумывают одежду», «Человечьи праотцы», «Веления неба». Человек не противопоставлен здесь силам природы. У людей этого счастливого, в представлении художника, мира нет страха перед природой. Они живут в полном единении и согласии с ней.

В картине «Человечьи праотцы» изображен пей-

заж - пустынные холмы, лиловые и зеленые дали, - ко-

торый переносит зрителя в атмосферу глубокой древности. Молодой славянин играет на свирели, а вокруг него, на холме, расположились медведи. Кажется, что вся природа, все живое слушает светлую, гармоничную мелодию.

Рерих представил единение природы и человеческого духа — утопический идеал счастья. Он мечтал увидеть в будущем равноценный древнему прекрасный мир и верил, что это возможно. Его искусство полно активной убеждающей силы.

Особенности духовных исканий художников XIX и XX веков отразились в стиле модерн. Новое художественное мышление, новые образы охватили все области искусства, прежде всего архитектуру и прикладное искусство. На изобразительное искусство модерн также оказал значительное влияние.

В изобразительном искусстве можно отметить появление определенной символики: за видимым изображением имелось в виду нечто совсем иное. Картина не столько отражала реальный предметный мир, сколько воплощала сокровенную мысль художника, его мироощущение.

щала сокровенную мысль художника, его мироощущение. В модерне ярко проявилась тенденция к приподнятости общего строя произведения. Обращение к национальным традициям в ряде стран, в том числе в России, объяснялось стремлением почерпнуть в прошлом истоки светлого мироощущения. Работы Рериха на темы отечественной истории, с их напряженной духовностью, стремлением представить идеальный образ далекой эпохи, с использованием в стилистическом решении национальных традиций искусства, отражали искания, характерния для модерна ные для модерна.

Большую часть работ послепарижского периода Рерих показал на выставках в 1902 году — на акалемической весенней в Петербурге и «Мира искусства» в Москве — и в начале 1903 года на выставках «Мира искусства» и «Современное искусство» в Петербурге.

106

Особенный, повышенный интерес в художественном мире вызвали выставки «Современное искусство» и «Мир искусства». Они были открыты на Большой Морской (ныне улица Герцена) — первая в доме № 33, вторая — в доме № 38, где размещалось Общество поощрения художеств.

Стасов посвятил обеим выставкам разпромную статью, в которой не пощадил и Рериха. Статья называлась «Две декадентские выставки». «Многочисленные картины и эскизы Рериха, занимающие столько места на обеих декадентских выставках, вдоль и поперек Большой Морской улицы, возбуждают значительное сожаление,— писал критик.— <...> Страшно неудачная картина последнего времени «Город строят», представляющая вместо городка какое-то безалаберное, фантастическое столпотворение вавилонское, с отталкивающим желтым колоритом».

щим желтым колоритом».

Стасов был огорчен тем, что Рерих согласился участвовать в выставке группы «Мир искусства», против которой критик продолжал вести «великие сражения». В той же статье он писал: «Было время, когда г. Рерих, только что выйдя из мастерской Куинджи, чуждался декадентства. <...> Позднее натура взяла свое, и он перешел в тот лагерь, который был ему всего роднее и свойственнее. И конечно, он поступил вполне правильно и превосходно. С этой новой стороны он только и должен быть взвешиваем и оцениваем». Рерих никак не ответил на статью Стасова.

В отношении Стасова к Рериху перепледись и досала

В отношении Стасова к Рериху переплелись и досада на сближение молодого художника с «декадентами», и несомненный интерес к его творческим начинаниям. При всем этом дружеские отношения между ними продолжались, не прекращалась переписка. В следующем, 1904 году в одном из писем Стасов писал Рериху: «Вас не ругал, не ругаю и не собираюсь ругать...»— и подчеркнул каждое слово.

Публика и критика в основном хорошо встретили новые произведения Рериха. Картину_«Город строят» купила Третьяковская галерея. После кончины П. М. Третьякова в декабре 1898 года управление галереей осуществлял совет, в который входили дочь Третьякова А. П. Боткина, художники В. А. Серов и И. С. Остроухов и член Московской городской думы И. Е. Цветков. Серов многое сделал для того, чтобы работы молодых художников попадали в галерею. В совете не было дых художников попадали в галерею. В совете не оыло единодушия. Остроухов поддерживал Серова, а Цветков обычно выступал против. Относительно картины «Город строят» возникли споры, но все же Серов и Остроухов настояли на том, чтобы галерея приобрела ее.

В письме одному из членов Московской городской думы профессору С. А. Муромцеву Остроухов объяснил причину покупки картины Рериха, проявив глубокое по-

пимание живописи художника:

«Рерих — художник талантливый, выдающийся, уже давно, еще при покойном Павле, Михайловиче, получивший свое почетное место в нашей галерее.

С тех пор он продолжает безустанно работать, ища и развиваясь. Его прошлогодняя картина приобретена Музеем Александра III (Речь идет о картине «Зловещие».— Авт.). Картину этого года приобрели мы. Она нова и оригинальна, и, по нашему разумению, должна быть обязательно приобретена. В ней Рерих, страстный археолог, опять, как всегда, трактует мотив из доисторических, «антропологических» времен старой Руси. Сообразно с новизной мотива, сообразно с содержанием его, он смело применяет в картине своей и особую мане-

его, он смело применяет в картине своей и особую манеру, широкую, «эскизную».

Я затрудняюсь ответить прямо на Ваш вопрос: «Так ли строили город тогда?» — Не знаю. Но талант художника меня лично заставляет верить, что так. Я скорее усомнился бы, так ли произошла сцена убийства сына Грозного, потому что чувствую на полотне Репина теат-

ральный эффект, застывшую и скомпонованную позу «живой картины», как в «Помпее» Брюллова, в «Княжне Таракановой» Флавицкого, в «Тайной вечери» Ге, как в целом ряде признанных и достойных произведений предшествовавшей эпохи (нарочно беру ценнейшие и крупнейшие явления в русском художественном творчестве).

Теперь стремление к простоте и обобщению интенсивнее. И мотив Рериха проще и потому правдивее ну хотя бы невольно напрашивающегося на сравнение тоже «доисторического» мотива Виктора Васнецова «Каменный век» (опять одно из первоклассных созданий мастера и времени).

Я одинаково люблю и ценю и Рериха и Васнецова, даже мои личные симпатии больше на стороне последнего (оно и понятно: заслуга его полнее и более выражена, чем молодого Рериха; в этой области у нас Васне-цов — Ванпытеснег 1. <... > Как тот, так и другой художник воскрешают седую, доисторическую старину. <...> Научных данных очень мало, неоспоримых нет. <...> Создают проникновением, провидением. <...> Сюжет такой не может быть передан так осязательно реально, как «Чаепитие в Мытищах» или «Сватовство майора».

Рерих очень тонко и разрешает задачу. Он как бы намечает сюжет, отвечая за общее и не показывая деталей, которых ни он, ни кто другой не знает. И дает большой картине трактовку эскиза. Главное — все налиоольшой картине трактовку эскиза. 1 лавное — все нали-цо, мощно и крепко выраженное; деталей нет, они — не нужны, были бы ложны и спутывали бы правдивое впе-чатление общего, возбуждая лишь недоверие к нему. Они не нужны и по другой причине. Задача такова. Пещеры брошены, культура развилась до первичных форм общины — люди «строят город». Тема еще «антро-

¹ Новатор (нем.).

пологическая». «Личность» еще не появлялась. Жили люди как муравьи, что ли. И строили свою муравьиную кучу с той же суетней, с той же муравьиной энергией, расторопностью и безличностью, под тем же солнцем, которое и нам светит, среди той же природы, в которой, тысячелетие спустя, родились и мы с нашей цивилизацией. Какой интерес и художнику и зрителю рассматривать каждого отдельного муравья? — все одинаковы, все в белых рубахах! Бутят себе фундамент здания, в котором мы живем теперь с нашим комфортом, — вот и все. И верится картине, и нет ничего, что бы нарушало иллюзию ненужными, сомнительными деталями.

Картина Рериха, как почти все новое, смелое,

Буду рад, если эти строки не только объяснят Вам, хоть несколько, мотивы, которыми мы руководствовались, приобретая картину Рериха, но и дадут Вам некоторую уверенность в том, что мы действуем не совсем уж опрометчиво в таком ответственном и дорогом для нас деле...»

Те из современников, кто обладал художественным вкусом и эстетическим чутьем, поняли и оценили рериховское мастерство. А. Бенуа, который совсем еще недавно писал (в связи с картиной «Сходятся старцы»), что Рерих не нашел своего пути, что он не верит его «старцам», был покорен талантом художника: «Главная, основная область Рериха чрезвычайно драгоценна и дорога мне лично, — признается Бенуа в одной из статей.— <...> Как к золотому веку, как к потерянному раю манят и меня глубины доисторических эпох. <...> Очень важны и нужны в наше переутомленное, напыщенное, лживое время его мечты о первобытной свежести, о богопочитании тайн природы».

Художественная жизнь в начале нового века оставалась сложной, противоречивой. Споры об искусстве занимали и художников, и критиков, и в печати высказывались самые разнообразные мнения по поводу одного и того же события.

Например, художник М. П. Боткин, академик, член совета Академии, совершенно не признавал «Мира искусства». Рерих в своих мемуарах вспоминал о диалоге, который произошел между ним и Боткиным: «Встречаю Боткина, выходящего с выставки «Мира искусства». Он бросает мне: «Все сжечь!» — «Неужели все?» — «Все!» — «И Серова?» — «И Серова». — «И Врубеля?» — «И Врубеля». — «И Врубеля». — «И Венуа». — «И мои?» — "И ваши. И ваши нужно сжечь!"»

По просьбе газеты «Новое время» Боткин дал ин-

По просьбе газеты «Новое время» Боткин дал интервью, в котором критиковал действия совета Третья-ковской галереи в связи с приобретением некоторых картин современных художников, например «Аленушки» В. Васнецова, работ Бакста, Сомова. Другие газеты выступили в защиту приобретений галереи. Боткин был смущен. Он не ожидал выступления газеты и критики в свой адрес. Чтобы показать, что он все же не отвергает нового искусства, он устроил в своем доме на Васильевском острове (18-я линия, 1) костюмированный бал. На балу присутствовало много известных живописцев и скульпторов — И. Репин, А. Куинджи, В. Беклемишев, Г. Залеман, В. и К. Маковские. Среди приглашенных были и те, чьи картины следовало бы, по мнению Боткина, «сжечь» — А. Бенуа и Рерих.

кина, «сжечь» — А. Бенуа и Рерих.
Выставки «Мира искусства» стали значительным событием в жизни Петербурга. Их с нетерпением ждали, с энтузиазмом готовили, горячо обсуждали, о них спорили. Уже само оформление этих выставок не было похоже на все известные академические и передвижные выставки, на которых картины однообразно висели на стенах, а скульптурные работы, как дополнение, стояли

в углах зала. В устройстве выставок «Мира искусства» Сергей Павлович Дягилев проявлял большой вкус и изобретательность. Картины размещались на специаль-

ных стендах, залы были украшены цветами.

На первой выставке Дягилев сделал центром экспозиции большое полотно Врубеля «Утро», подчинив ему расположение всех картин в зале.

Блистательно были оформлены и другие выставки. Для полотен каждого художника подбирали особый фон, особые рамы. В 1901 году выставка «Мира искусства» была устроена в Тициановском зале Академии художеств. Дягилев оформил ее необычно: разделил зал на ряд уютных белых комнат, где потолки были затянуты белым муслином, а перед картинами стояли цветы.

Все произведения для выставок отбирал сам Дягилев. Иногда случалось так, что художник не хотел выставлять какую-либо вещь, считая ее неудачной, но Дягилев пастаивал, и художник сдавался. И всегда оказывалось, что именно «забракованная» картина имела успех и поступала в Третьяковскую галерею либо в другое крупное собрание. А иногда бывало и наоборот: Дягилев ни за что не соглашался брать картину на выставку, несмотря на желание художника.

«Энергии Сергей Павлович был неистощимой, настойчивости и упорства изумительного, а главное, обладал способностью заставить людей работать с энтузиазмом, с увлечением, так как сам подавал пример полной отдачи себя для достижения намеченной цели,вспоминала художница А. П. Остроумова-Лебедева. — Бывало, на выставке идет большая спешка, Дягилев, как вихрь, носится по ней, поспевая всюду. Ночью не лежится, а, сняв пиджак, наравне с рабочими таскает картины, раскупоривает ящики, развешивает, перевешивает — в пыли, в поту, но весело, всех вокруг себя заражая энтузиазмом. Рабочие-артельщики беспрекословно ему повиновались, и когда он обращался к ним с шутливым словом, широко, во весь рот ему улыбались, иногда громко хохотали. И все поспевало вовремя. Сергей Павлович утром уезжал домой, брал ванну и, изящно одетый, как денди, являлся первый, чтобы открыть выставку. Ночная работа на нем не отражалась. Темные гладкие волосы его разделял очень тщательно сделанный пробор. Спереди надо лбом выделялась белая прядь волос. Полное, румяное лицо с большими карими глазами сияло умом, самоудовлетворением, энергией. Он был пастойчив и обаятелен, когда хотел у кого-нибудь чегонибудь добиться, и почти всегда достигал успеха».

Николай Константинович сблизился с объединением «Мир искусства». Он не только принимал приглашение участвовать в выставках, но и интересовался делами журнала. Его часто можно было видеть в редакции журнала, которая помещалась в квартире С. П. Дягилева на Фонтанке, в доме № 21 (дом под № 11 сохранился).

Основой творческой дружбы Рериха с мирискусниками явился сам характер мировоззрения художника. Это сближение было, в сущности, подготовлено предшествующим периодом его жизни и творчества — в конце 90-х годов. С 1902 года Рерих — участник выставок «Мира искусства». У него установились дружеские отношения с Дягилевым и Бенуа. Между ними завязалась переписка, которая продолжалась в течение многих лет. Рерих высоко отзывался о выступлениях Бенуа в печати, интересовался мнением о своих картинах. «Очень рад твоему мнению о моих вещах в Париже», — писал он Бенуа.

Сближению и творческой дружбе Рериха и мирискусников не помешали существенные различия в их идейных устремлениях.

Рерих проявлял интерес к доисторическим временам, к миру славян, к древнерусской культуре. В противоположность ему Бенуа, Сомов, Бакст, Лансере и другие художники, составлявшие ядро «Мира искусства», цени-

ли в русской культуре прежде всего то, что сближало ее с западноевропейской. Петр I был их кумиром. Рериха отличал также и ярко выраженный монументальный характер творчества, не присущий в такой степени никому из основных представителей группы.

Но при всем различии во взглядах и творчестве между Рерихом и мирискусниками существовали общие черты, которые и определили их творческую дружбу. И Рерих, и художники «Мира искусства» занимались изучением вопроса о взаимосрази культур разлых народов

рик, и художники «Мира искусства» занимались изучением вопроса о взаимосвязи культур разных народов. На страннцах журнала «Мир искусства» печатались статьи, в которых утверждалась мысль о необходимости изучать искусство прошедших эпох, распространять знания об искусстве с целью усовершенствования современного общественного порядка. Рерих разделял эти мысли.

мысли.
Рерих и мирискусники стояли на позициях просветительства. В одной из своих статей еще в 1898 году художник писал в связи с народной выставкой, устроенной Петербургским обществом художников в помещении Конногвардейского манежа: «Действительно, нужны ли особые народные выставки? Отрадно видеть в Эрмитаже и в Русском музее императора Александра III, когда наряду с пышными дамами и новомодными кавалерами пробираются армячок и сибирка, еще чувствует себя не у места этот люд, еще с недоверием посматривает по сторонам, «не заругали бы», но все же идет и малопомалу будет чувствовать себя законным участником духовной трапезы. Не говоря уже о Московской городской галерее (Третьяковых): в зимний праздничный день, когда за неимением места несколько раз должны были приостанавливать наплыв желающих осмотреть галерею, — добрая четверть публики именно была «серая». Какие оживленные разговоры слышатся, какие ожесточеные, своеобразные споры, — полное отсутствие плоских шуток, народ инстинктивно чувствует близость

серьезного, чистого. Иной 15, 20 минут стоит неподвижно перед картиной, что-то он думает. <...> Представляется, как бы вырос и окреп этот несомненный... интерес, если бы народ имел возможность найти помощь, найти необходимые объяснения». Из приведенного отрывка видно, что Рерих придавал огромное значение распространению просвещения в народной среде.

По его убеждению, искусство, красота, бережное отношение к миру природы способны усовершенствовать жизнь. Та же мысль и во многих статьях, печатавшихся в журнале «Мир искусства». Эта общность взглядов на роль искусства в общественной жизни, эта философская просветительская позиция, на которой стояли и Рерих, и идеологи «Мира искусства», — еще одна важнейшая

черта, сближавшая их друг с другом.

Определенную роль в формировании просветительских взглядов Рериха сыграли идеи Л. Н. Толстого о нравственном самоусовершенствовании как главном пути преобразования общества. Вслед за Л. Н. Толстым Рерих, как и многие современники великого писателя, считал, что изменить в лучшую сторону мир и жизнь людей может не только искусство, но и высокая нравственность, стремление к нравственному самоусовершенствованию.

В. И. Ленин, посвятивший в 1911 году учению Л. Н. Толстого статью «Л. Н. Толстой и его эпоха», подчеркивал, что оно «безусловно утопично». Вместе с тем В. И. Ленин отмечал наличие в нем «критических элементов, способных доставлять ценный материал для просвещения передовых классов».

Рерих был одним из тех передовых людей своего времени, кого привлекала толстовская доктрина «сове-

сти», духовного самовоспитания человека. Что касается творчества Рериха, то сближение с группой «Мир искусства» не оказало на него заметного влияния, как и на творчество других художников, которые ко времени сближения с мирискусниками уже обладали ярко выраженной творческой индивидуальностью (М. А. Врубель, А. Я. Головин, В. А. Серов и другие). Но не случайно, что эти столь разные художники объединились именно вокруг «Мира искусства». Именно здесь они встретили полное понимание и под-

пятая выставка, состоявшаяся в 1903 году, оказалась предпоследней. Причин недолгой жизни «Мира искусства» было несколько. Организацией выставок и привлечением новых художников занимался лично Дягилев. В выставках участвовали петербургские и московские художники. Диктаторство Дягилева, отбиравшего на выставки лишь те работы, которые он сам находил достойными, ставило художников в подчиненное положение, и многие не хотели с этим мириться. Бенуа, в свою очередь, позволял себе довольно резкую критику в адрес «москвичей». Московские художники М. Нестеров, С. Коровин, А. Архипов и многие другие решили создать свое объединение, независимое от «Мира искусства». Разногласия петербуржцев и москвичей достигли предела к 1903 году. На открытии пятой выставки «Мира искусства» Дягилев выступил с речью, в которой предложил художникам высказать свое мнение относительно возможности дальнейшей совместной работы.

Участники выставки встретились в ресторане «Малоярославец» — на Большой Морской, в доме № 8, который часто посещали художники. На этот раз собрались петербургские и московские художники, среди них и представители «Мира искусства» и куинджисты. Н. К. Рерих тоже присутствовал на этом собрании.

Н. К. Рерих тоже присутствовал на этом собрании.

Переговоры и дебаты закончились тем, что в 1903 году в Москве было организовано новое объединение—
«Союз русских художников». «Союз» оказался демократичнее и по уставу, и по художественным принципам.

Журнал «Мир искусства» прекратил свое существование, в конце 1904 года вышел его последний номер¹. Правительственной субсидии получить не удалось.

М. К. Тенишева отошла в это время от главных деятелей «Мира искусства». В составе самой группы не было единства и согласия по многим вопросам. Журнал стремился как можно шире охватить все области культуры — не только изобразительное творчество, но и музыку, литературу, философию. В конце концов, на страницах журнала стали преобладать статьи и исследования о литературе, а это не соответствовало его назначению.

Рерих активно участвовал в современной художественной жизни. Наряду с молодыми передвижниками, деятелями московского Товарищества художников, членами бывшего «Мира искусства» и участниками академических весенних выставок он вошел в «Союз» и сразу же стал активным деятелем этой новой организации. Николай Константинович участвовал в выставке «Союза русских художников», состоявшейся в декабре 1903 года в залах Строгановского училища в Москве. Затем, после пятилетнего перерыва, в 1908 году он представил на выставку «Союза» одну работу, а через два года на 7-й выставке «Союза» в Москве и Петербурге было выставлено 39 его работ.

В 1903 году Рерих принял участие и в выставке «Современное искусство», которая была открыта в Петербурге (Большая Морская улица, 33—ныне улица Гер-

пена).

Художники конца XIX — начала XX века проявляли глубокий интерес к вопросам художественного убранства интерьера. Мирискусники, например, не только вос-

¹ В 1911 году возникло новое художественное объединение под тем же названием «Мир искусства». Однако состав его участников был значительно обновлен. Это объединение принято называть возрожденным «Миром искусства» (существовало до 1924 года).

производили в журнале образцы прикладного творчества разных эпох, но и сами практически работали над созданием интерьеров (над мебелью, панно), занимались проблемами композиции и цвета в интерьере. В ту пору в художественной и литературной среде была широко распространена мысль о том, что окружающая человека красота формирует его лучшие качества, способствует тем самым совершенствованию и человека и мира.

вует тем самым совершенствованию и человека и мира. Эта идея во многом определяла художественную тенденцию эпохи. Она была близка и Рериху.

Организаторы выставки «Современное искусство» оформили несколько интерьеров, украсив их картинами современных художников. В сущности, на фоне интерьеров, авторами которых были Бенуа, Лансере, Головин, Сомов, устроены были персональные выставки художников. Так, одна экспозиция была посвящена Рериху, другая — Сомову, японским художникам.

После напряженной работы в Петербурге нужен был отдых. Николай Константинович вместе с Еленой Ивановной летом 1903 года совершили путешествие по становнои летом 1903 года совершили путешествие по старинным городам, где сохранились древние памятники архитектуры. Они побывали в Новгороде и Пскове, Владимире и Суздале, в Печорах и Изборске, в Угличе и Ростове Великом, в Валдае и во многих других городах. В поездке Николай Константинович продолжал работать и создал более семидесяти этюдов, запечатлевших древнерусские церкви, городские стены, башни, монастыри.

В январе 1904 года в зале Общества поощрения художеств была устроена выставка, на которой Рерих демонстрировал свои архитектурные этюды. Выставка называлась «Памятники художественной старины». Об этой уникальной выставке восторженно отозвалась прес-

са, один из современников назвал этюды Рериха «Пантеоном нашей былой славы».

Большую часть этих этюдов художник отправил в 1904 году на выставку в Америку. За неуплату пошлины организатором выставки все картины русского отдела были проданы там с аукциона. Более семидесяти лет этюды Рериха находились за океаном. В 1974 году почетный президент Музея Рериха в Нью-Йорке К. Кэмпбелл-Стиббе подарила значительное число их Советскому Союзу. Работы были доставлены на родину художника в 1976 году. Ныне они хранятся в Музее искусства народов Востока в Москве.

По мере расширения диапазона художественных интересов Рериху становилось тесно в рамках станковой живописи. Когда художник задумывал картины на темы славянской жизни, он собирался передать свои мысли о периоде зарождения человеческой цивилизации в большом цикле, во многих картинах, которые украсили бы просторные залы. Он мечтал и о настенных росписях: в них большие мысли о человечестве и его судьбах можно было бы воплотить в монументальных образах.

В процессе работы художник отказался от целого ряда сюжетов, чтобы в немногих полотнах сказать многое. Он стремился в картинах синтезировать свои представления, мысли и чувства так, чтобы они воздействовали на зрителя всем своим художественным строем, цветом, ритмом, напряженным и многозначным внутренним смыслом.

Он пришел и к пониманию плодотворности синтеза живописи и архитектуры.

«НАША ШКОЛА БЫЛА ПОИСТИНЕ ШКОЛОЙ НАРОДНОЙ...»



Летом 1904 года Рерих с женой предприняли второе путешествие по старинным русским городам. Елена Ивановна фотографировала соборы и крепости. Ее снимки были опубликованы в 1907 году художником и историком искусства Игорем Грабарем в его многотомной «Истории русского искусства». Рерих познакомился с Грабарем в редакции журнала «Мир искусства». У них завязались дружеские и творческие отношения. Грабарь, задумавший создать малую «Историю искусств», состоящую из монографий о русском и зарубежном искусстве, предложил Рериху написать о древнерусской культуре. Николай Константинович согласился и в дальнейшем участвовал в издании Грабаря.

В 1904 году Николай Константинович был уже отцом двух сыновей — в 1902 году родился Юрий, в 1904 — Святослав. Вскоре после рождения Юрия Рерихи переехали с Васильевского острова на Галерную улицу (Галерная, 44, квартира 5 — ныне Красная улица). Квартира была ближе к месту службы Николая Константиновича — Обществу поощрения художеств.

В том же году Николай Константинович на некоторое время ездил в Смоленскую губернию, в имение Марии Клавдиевны Тенишевой Талашкино. Рерих согласился выполнить новую и интересную для него работу — оформить интерьер жилого дома в Талашкине. Худож-

нику предстояло сделать эскизы мебели, декоративных тканей и панно. Перспектива разработать целый интерь-

ер очень увлекла его.

С М. К. Тенишевой Рерихи познакомились во время путешествия по древнерусским городам. Они навестили ее в Смоленске, поддерживали отношения и в Петербурге: Тенишева жила неподалеку от Рерихов - ее особняк находился на Галерной, 13.

Тенишева, проявлявшая глубокий интерес к народному искусству, стремилась возродить народные промыслы, традиции народного творчества в кружевоплетении, в изготовлении мебели, предметов прикладного искусства. По всей России она собирала образцы народного искусства и церковной утвари. В Талашкине она организовала художественные мастерские. Сама создавала рисунки для кружевниц.

Мария Клавдиевна пригласила в Талашкино Врубеля, Малютина, Головина. Врубель и Головин создавали рисунки для украшения народных инструментов, которые изготовлялись в талашкинских художественных мастерских. Малютин занимался разнообразными работами; в частности, он создал проекты, по которым были ми; в частности, он создал проекты, по которым оыли построены изба «Теремок», церковь и театр. Он же оформил фойе театра и разработал эскиз занавеса. По его эскизам в художественных мастерских было создано множество предметов прикладного искусства.

Николай Константинович приезжал в Талашкино, начиная с 1904 года, несколько раз. Он создал для интерьера дома декоративный майоликовый фриз «Север», где

ера дома декоративный маноликовый фриз «Север», где изобразил сцены из жизни древних обитателей Севера—охоту на моржей, танцы, оленей (проекты фриза хранятся в Русском музее и Третьяковской галерее; майолика—в собрании Смоленского музея изобразительного искусства). По проекту Рериха была создана и мебель—диван, кресла, стол со скатертью, шкаф. Предметы были простыми по форме, удобными, хотя и несколько

тяжеловесными. Все убранство было выдержано в стиле народного искусства Севера.
М. К. Тенишева поставила в Талашкине спектакль на тему сказки А. С. Пушкина о мертвой царевне и семи богатырях. В нем участвовали местные крестьяне и сама постановщица. Этим спектаклем был открыт театр, созданный по эскизам С. В. Малютина.

Все, что Рерих увидел в Талашкине — работу кретья в художественных мастерских, спектакль с участием крестьян, — все это его радовало. Он написал статью о работах, проводимых в Талашкине с привлечением крестьян (она была помещена в журнале «Весы», 1904 г., № 11). Художник утверждал, что эти «ростки нового дают надежды на будущее». Он горячо приветствовал распространение просвещения среди крестьян.

В январе 1905 года вся Россия была потрясена расстрелом в Петербурге безоружной толпы рабочих, которые шли к царскому дворцу с иконами в руках просить

помощи у царя.

помощи у царя.

В. А. Серов оказался одним из свидетелей страшного преступления царизма. Он видел из окон Академии гибель многих людей, в страхе бежавших от выстрелов царских войск. Руководил расстрелом великий князь Владимир Александрович, дядя царя, президент Академии художеств. Возмущенные кровавой расправой над беззащитными людьми, Серов и Поленов направили в Академию протест: «В Собрание Императорской Академии художеств. Мрачно отразились в сердцах наших страшные события 9 января. Некоторые из нас были свидетелями, как на улицах Петербурга войска убивали беззащитных людей, и в памяти нашей запечатлена картина этого кровавого ужаса.

тина этого кровавого ужаса.
Мы, художники, глубоко скорбим, что лицо, имеющее высшее руководительство над этими войсками, про-

лившими братскую кровь, в то же время стоит во главе Академии художеств, назначение которой— вносить в жизнь идеи гуманности и высших идеалов.

В. Поленов, В. Серов».

В газету «Право» была направлена декларация художников. В ней говорилось: «Можем ли мы, художники, оставаться в настоящее время безучастными свидетелями всего происходящего вокруг нас, игнорируя трагическую картину действительности и замыкаясь от жизгическую картину деиствительности и замыкаясь от жизни лишь в технических задачах искусства? <...> Нет, мы... с особенной ясностью видим всю силу бедствий, переживаемых родиной. <...> Поэтому и мы присоединяем наш горячий голос к общему хору нашей искреней и мужественной интеллигенции, видящей мирный исход из гибельного современного положения только в немедленном и полном обновлении нашего государственного строк путем призива и замычательного строк путем призива и замычательного положения только в немедленном и полном ооновлении нашего государственного строя путем призыва к законодательной и административной работе свободно выбранных представителей от всего народа...». Письмо подписали более ста художников. Среди них — В. Серов, И. Грабарь, Д. Кардовский, А. Рылов, А. Васнецов, К. Юон, В. Поленов и многие другие известные и менее известные художники.

ники.

В 1905 году в Петербурге начал выходить сатирический журнал «Жупел». В нем появлялись карикатуры на царя и его окружение. В выпуске журнала участвовали многие прогрессивные литераторы и художники. Среди участников журнала было немало товарищей Рериха по «Миру искусства» — Серов, Лансере, Добужинский, Билибин. После выхода третьего номера журнал был запрещен. Однако через несколько месяцев его сотрудники стали выпускать новый сатирический журнал под названием «Адская почта».

Рерих не выступал в революционной печати, не подписывал деклараций протеста. О его настроениях после Кровавого воскресенья со всей определенностью можно

судить по письму к М. К. Тенишевой от 14 января 1905 года:

«Глубокоуважаемая Мария Клавдиевна.

Спасибо Вам за Ваше доброе, сердечное письмо, в дни общей тягости так дорого было получить его. Нехорошее время! Редко когда чувствовал я себя в таком же смятении, как в воскресенье. В 10-11 час. утра мимо окон шла густая во всю линию толпа, праздничная, молчаливая и трезвая. В 111/2—12 час. эта же толпа в беспорядке, с воем, поднимая руки вверх, бежала обратно; по ней скакали уланы с шашками. Несомненно, если бы толпа стала бить улана, мне бы захотелось стрелять в нее в защиту слабейшего, но теперь при прыжках коней по безоружному народу загорелось внутри обратное. В 2 часа около Среднего проспекта была уже баррикада из телефон < ной > проволоки и красные флаги — знаки, что петиция не принята. (В противном случае флаг должен был быть белый.) В 4 часа стрельба — баррикада оставлена, и составлена из телег у Малого проспекта другая, к вечеру тоже разбитая пехотой. Еще худшие вещи произошли в других местах. В Александровском саду убито от пятнадцати-тридцати случайных детей. Больницы все переполнены. По частным подсчетам, пострадало до трех тысяч человек. Все смешалось. Чисто рабочее движение слилось с революционным. Теперь еще присоединился произвол генерал-губернаторства и возроптали даже самые «почтенные» и увешанные «отличиями» старцы... Ежедневно новые случаи нападения на улицах казаков на студентов и даже гим-назистов. Сын В. И. Зарубина еле убежал от удара шаш-ки, выходя из гимназии. Двоюродный брат жены Миту-сов, проходя по улице, был бит казаками по приказа-нию офицера: другой — Голенищев-Кутузов, мичман, был стащен толпою с извозчика. На Невском у Поли-цейского моста толпа кричала войску: «Братоубийцы! Умеете против безоружных, а перед японцами отступаете!» К довершению всего великие князья, когда даже малые дети знали об избиении, спрашивали: «А разве и раненые были?» <...> После толпы рабочих появилась толпа хулиганов, била стекла и громила лавки. Много разбито у нас на Малом просп., на Садовой, на Петерб. стороне. Теперь террор идет с двух сторон, и, выезжая из дому, не знаешь, стащит ли толпа с извозчика или будут бить казаки! Беда, большая беда! И ничего лучшего не видно, и если сейчас и заглохнет движение, то каждую минуту можно ждать нового сильнейшего взрыва.

Читали ли Вы петицию? Вчера мне Сабанеев дал прочитать. Кончается она приблизительно так (писали, наверно, не рабочие): «Мы идем к дворцу твоему, государь, и перед нами путь жизни или путь смерти. Мы готовы идти тем путем, каким ты поведешь». Вчера мне передавал И. Толстой, что будто бы в Париже и в Лондоне разбиты наши посольства или консульства. Я не верю. <...> Об искусстве даже мало и думается». Но даже это потрясение не поколебало убеждений Рериха. Он остался верен мысли о том, что для

Но даже это потрясение не поколебало убеждений Рериха. Он остался верен мысли о том, что для создания усовершенствованного, справедливого общества надо формировать совершенного человека — надо просвещать его, обогащать его духовно. В Николае Константиновиче еще более укрепилась мысль о том, что в преобразовании жизни первостепенная роль принадлежит духовным, нравственным силам. Одной из них являлось, по его убеждению, искусство.

С весны 1905 года началась активная выставочная

С весны 1905 года началась активная выставочная деятельность Рериха за границей. Первая зарубежная выставка его произведений состоялась в Праге: еще осенью 1904 года Николай Константинович получил приглашение от художественного общества «Манес». Затем выставка побывала в крупнейших городах Западной Европы — Вене, Венеции, Мюнхене, Берлине, Дюссельдорфе и, наконец, в Париже, где экспонировалась в «Осен-

нем салоне» 1906 года. Везде она пользовалась большим успехом. «Выставка художника Рериха в Вене, — оповещал читателей журнал «Золотое руно» (1906, № 6), — открылась в галерее «Miethke» и продлится до 1 июля. Несколько вещей продано». Пражские журналы «Volne smery» и «Дію» посвятили художнику большие статьи. Его работы приобрели Лувр («Синяя роспись», «Человек со скребком»), Национальный музей в Риме («Ростов Великий») и другие музеи.

Николай Константинович с юности занимался коллекционированием. К 1905 году у него была довольно большая коллекция предметов каменного века, составленная из материалов собственных археологических раскопок. Кроме того, он собирал картины голландских художников XVII века — «малых голландцев». В его коллекции было более 300 работ, представлявших первонем салоне» 1906 года. Везде она пользовалась боль-

лекции было более 300 работ, представлявших первоклассных мастеров, например Питера Брейгеля Старшего, Адриана ван Остаде, ван Гойена.

Однажды распродавалось одно наследство, и Николая Константиновича пригласили что-либо купить. Его интересовали только картины, но они оказались более позднего времени — любимых «малых голландцев» не было. Разочарованный, он уже хотел уйти, как вдруг заметил небольшую темную картину и попросил ее показать. Чутье не обмануло художника: при ближайшем рассмотрении оказалось, что это — зимний пейзаж Брейгеля.

геля.

Картины, потемневшие от времени или записанные, расчищала Елена Ивановна, овладевшая мастерством реставратора. Как и Николаю Константиновичу, ей нравились произведения голландской школы. Яркая декоративность, непосредственная жизнерадостность, простота и безыскусность изображенных сцен — все это придавало неповторимое очарование картинам голландских живописцев. Вслед за голландцами в собрании Рерихов появились художники Фландрии — Рубенс, Ван Дейк,

Питер Брейгель Младший (коллекция Рерихов после

Питер Брейгель Младший (коллекция Рерихов после Великой Октябрьской социалистической революции была национализирована и вошла в собрание Эрмитажа). В 1905 году Рерих выполнил эскизы майоликовых украшений, предназначенных для здания, в котором размещалось общество «Россия» (Большая Морская улица, 35— ныне улица Герцена, 35).

Украшения были разнообразные — фриз, девять вставок между окнами верхнего этажа и три вставки в виде треугольных фронтонов над окнами второго этажа. Сохранились только три вставки в виде фронтонов. Об остальных можно судить только по фотографиям.

На фризе было изображено войско — воины в высоких шлемах, с пиками в руках двигаются по направлению к холмам. Вся композиция в целом отличалась стройным ритмом, в котором горизонтальные планы че-

стройным ритмом, в котором горизонтальные планы чередовались с графически четкими вертикалями. Элементы панно подчеркивали плоскость фасада здания, а вертикали вторили ритму оконных проемов. В панно над окнами второго этажа представлены древнерусские вонны в кольчугах и шлемах, лучники и олени. Панно сдержанны по цвету: в них преобладают красно-кирпичные тона, оживляющие серые стены здания. Майолика по эскизам Рериха была выполнена мастером П. К. Ваулиным, керамический завод которого находился в Кикерине в западной части Петербургской губернии. На нем выполнялись все керамические работы по украшению зданий Петербурга (ныне это завод «Горн» в Волосовском районе Ленинградской области).

В искусствоведческой литературе встречается утверждение, что мозаичное панно во дворе дома общества «Россия» также сделано по эскизу Рериха. Основываясь на этом, высказывают предположения, что цвет несохранившегося рериховского фриза аналогичен цвету этой мозаики, что в нем использовались те же сочетания синего с белым и красным, которые преобладают в двостройным ритмом, в котором горизонтальные планы че-

ровом мозаичном панно. Однако такое предположение ровом мозаичном панно. Однако такое предположение ошибочно: Рерих не делал эскиза к этому панно. Ни в одном списке работ художника, сделанном при его участии, эта мозаика не упоминается. Сочетание же синего с белым для произведений Рериха вообще не характерно. В его работах используется сочетание синего с желтым, а с белым сочетаются коричневые тона. Вероятнее всего, цветовое решение фриза было аналогично сохранившимся вставкам, то есть в нем преобладали кирпично-красные с желтым тона, так хорошо гармонирующие с серым фасадом здания.

Есть основания предполагать, что автором мозаики во дворе был архитектор-художник В. В. Ильяшев, один из авторов проекта дома. Он, по-видимому, занимался разработкой декоративных элементов здания—витражей, каминов. Возможно, что Рерих в какой-то степени жеи, каминов. Возможно, что Рерих в какои-то степени повлиял на работу В. В. Ильяшева — это сказалось в выборе сюжета и решении витражей на лестничных окнах, в их укрупненных монументальных планах. Не исключено, что в поисках синтеза живописи и архитектуры весь творческий коллектив, создававший проект дома, — архитекторы А. А. Гимпель, В. В. Ильяшев и Н. К. Рерих — совместно разрабатывали оформление здания и

рих — совместно разрабатывали оформление здания и нашли общее решение.

Декоративные панно для дома общества «Россия» были отражением увлечения Рериха древнерусским искусством и его традициями.

Художники на рубеже XIX—XX веков проявляли глубокий интерес к искусству Древней Руси, творчески осваивали его традиции, изучали древние соборы, церкви, украшенные мозаиками и росписями. Монументальное искусство древности к XIX веку оказалось забытым, и наиболее крупные художники пытались возродить его. Врубель, Виктор Васнецов, Нестеров работали над настенными росписями. В необходимости развития этого рода живописи был убежден И. Е. Репин. В 1903 году



Мозаика «Борис и Глеб» работы Н. К. Рериха для церкви в поселке Морозовка. 1906 г.





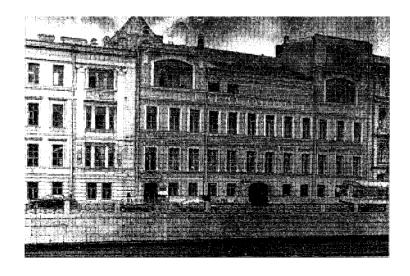
В классе анималистики Школы Общества поощрения художеств. Занятия ведет А. А. Рылов. Фотография. 1912 г.

Дом Общества поощрения художеств, где помещалась руководимая Н. К. Рерихом школа (улица Герцена, 38).

Рисунок Рериха «Италия» к стихам А. А. Блока. 1907 г.

Дом Общества поощрения художеств со стороны Мойки (набережная Мойки, 83). Здесь помещались квартира и мастерская Н. К. Рериха в 1906—1916 гг.







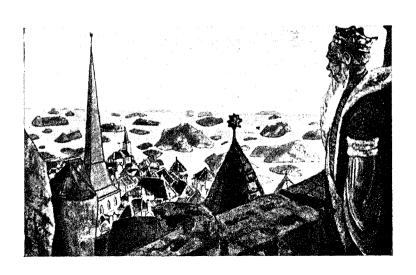
«Баян». Панно из «Богатырского фриза». 1910 г.

Фотопортрет Н. К. Рериха с надписью. 1910 г.



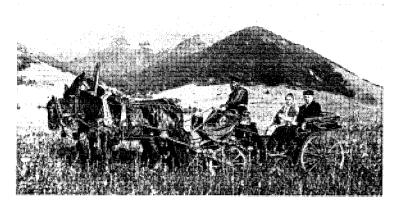
Картина Рериха «Старый король». 1910 г.







Портрет жены художника Е. И. Рерих работы В. А. Серова. 1909 г.



М. В. Рерих и Б. К. Рерих. Фотография.



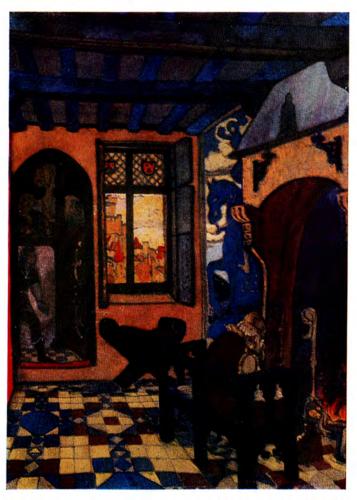
Н. К. Рерих с женой и сыновьями. Фотография.



Эскиз декорации к спектаклю Старинного театра по пьесе Лопе де Вега «Овечий источник». 1911 г.



Здание Соляного городка, в котором проходил второй сезон Старинного театра (набережная Фонтанки, 10).



Комната короля. Эскиз декорации к пьесе М. Метерлинка «Принцесса Мален». 1913 г.



Картина Рериха «Небесный бой». 1912 г.



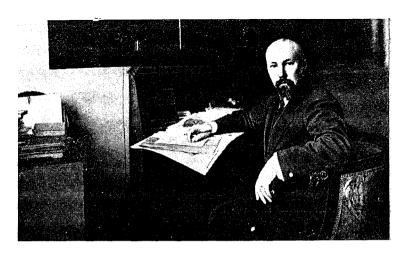
Картина Рериха «Чудь под землю ушла». 1913 г.

Картина Рериха «Крик Змия». 1913 г.

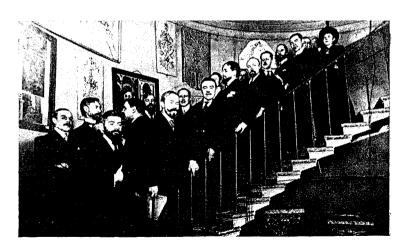


Мозаика Рериха «Бой». 1906 г.





H. K. Рерих. Фотография 1915 или 1916 г.



Н. К. Рерих в группе участников выставки «Мира искусства». 1914 г.



Картина Рериха «Озерная деревня». 1915 г.



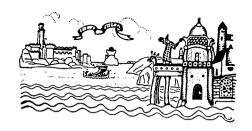
Картина Рериха «Град обреченный». 1914 г.



Картина Рериха «Стрелы неба — копья земли». 1915 г.

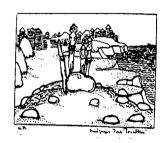


Картина Рериха «Волокут волоком». 1915 г.

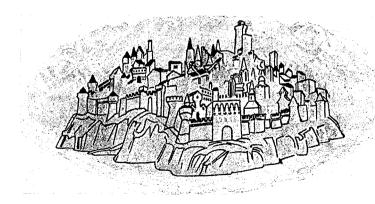




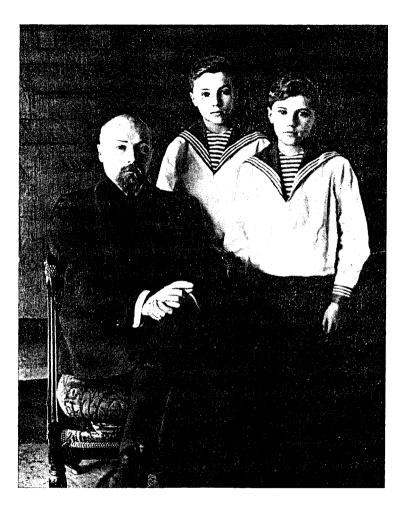








Образцы книжной графики Н. К. Рериха — заставки и виньетки.



Рерих с сыновьями. Фотография 1914 или 1915 г.

он обратился с письмом в Академию художеств, в котором, в частности, отмечал, что нужно оказывать поддержку молодым художникам, работающим в области

монументального искусства.

Видные архитекторы А. В. Щусев и В. А. Покровский, основываясь на глубоком изучении традиций древнерусской архитектуры, использовали в своей творческой практике древнерусские формы, особенно в строительстве церквей. Оба они в начале века построили несколько церквей. Зодчие искали спокойных и величавых форм, красоты и значительности сооружений в целом. Это было вызвано стремлением к искусству «большого стиля», к искусству возвышенному, противостоящему современному утилитаризму.

Творческие устремления Щусева и Покровского были близки Николаю Константиновичу. Он согласился украсить построенные по проектам этих архитекторов церк-

ви своими росписями и мозаиками. В 1906 году Николай Константинович работал над эскизами мозаик для церкви поселка Морозовка под Шлиссельбургом, построенной по проекту В. А. Покровского. Мозаики были выполнены. Церковь разрушена в годы Великой Отечественной войны. Местонахождение эскизов неизвестно.

Современники восхищались красотой рериховских мозаик. Святые Михаил Архистратиг, Борис и Глеб, в которых народ издавна видел борцов со злом, были представлены в образах мужественных, красивых воинов верхом на конях. Яркие одежды всадников были выполнены синими и золотыми смальтами. Использовались крупные нешлифованные смальты, какие употребляли в XI—XII веках. Это способствовало созданию впечатления монументальности произведения.

Мозанки выполнил по эскизам Рериха мозаичист В. А. Фролов. Закончивший Академию художеств, В. А. Фролов возглавил там мозаичную мастерскую. Рериха связывали с Фроловым дружеские отношения. Николай Константинович бывал у него дома, на Большом проспекте Васильевского острова, 60 (дом сохранился). Рерих глубоко вникал в технику мозаики. Мозаичные эскизы «Чайка», «Бой Александра Невского с ярлом Епргером» он делал, уже учитывая особенности мозаичной техники. Хотя эти эскизы не были переведены в мозаику (они находятся в Русском музее), художнику они виделись воплощенными именно в этом материале—в бластиних парадирающихся сманьтах. Эскизы выполь блестящих, переливающихся смальтах. Эскизы выполнены соответственно задуманной технике. Они отличаются четким, лаконичным рисунком, крупными цветовыми пятнами.

Вместе с Фроловым Рерих создал мозаику «Бой». Николай Константинович сначала написал картину «Бой» (находится в Третьяковской галерее). На ней бой изображен как бы в двух измерениях: его ведут облака на небе и люди в ладьях среди морских волн. Темно-красный, местами переходящий в пурпур, цвет облаков символизирует силу столкновения стихий. Жизнь природы и человека показана в картине в неразрывном единстве. Рериху хотелось увидеть «Бой» выполненным в мозаике. Он сделал специальный вариант, в котором главное место отведено морю и ладьям. Фролов воплотил этот живописный эскиз в мозаике (она ныне находится в мастерской монументального искусства Академии художеств).

дожеств).

В том же 1906 году Николай Константинович приступил к эскизам росписей и мозаик для двух церквей—в селе Пархомовка Кневской губернии и в Почаевской лавре близ города Тернополя.

Имение Пархомовка принадлежало ученому-востоковеду В. В. Голубеву, с которым Николай Константинович был знаком и вел переписку. У Голубева и оказалась впоследствии большая часть эскизов к этой церкви, которую строил В. А. Покровский.

Рерих создал мозаики «Спас» и «Покров богоматери» и двенадцать эскизов росписей, которые, однако, остались неосуществленными 1. Мозаика выполнена в смальтах светло-голубых и золотисто-желтых оттенков и напоминает по своему решению мозаики Софийского собора в Киеве. Художник положил в основу своей работы древнейшие произведения монументального искусства Руси, которые тщательно изучал.

Рерих обращался к древнерусскому искусству как источнику творчества не только из желания постигнуть цельность мироощущения древних, не только для того, чтобы проникновеннее передать дух древней эпохи, ее атмосферу. Древнерусское искусство привлекло его прежде всего своим монументализмом. Это был монументализм не форм, а содержания, отразившего величие духовных, нравственных идеалов. Искусство Древней Руси привлекало Рериха искренностью, глубиной и силой выражения высоких человеческих чувств. От возрождения монументальной живописи Рерих, как и многие другие художники, его современники, ждал значительных, полных глубокого смысла, образов.

Проблема синтеза искусств, проблема монументальной живописи, как уже говорилось, занимала большое место в художественной жизни в конце XIX — начале XX века. Однако сама эпоха, полная противоречий, поисков, смятения, не способствовала созданию произведений монументального характера, несущих большие идеалы. Лишь в редчайших случаях, благодаря индивидуальным особенностям таланта, благодаря способности художника передать свои чувства и мысли, удавалось достичь желаемого результата. Условием успеха было и еще одно непременное обстоятельство — совпадение творческих устремлений художника и архитектора.

¹ Мозаики Рериха сохранились, но нуждаются в реставрации,

В течение нескольких лет Рерих работал в содружестве с архитектором А. В. Щусевым. Это содружество было плодотворным и для архитектора, и для художника. Сооружения Щусева, полные силы и величия, со-

жика. Сооружения щусева, полные силы и величия, со-звучны творениям мастеров Древней Руси. В союзе с В. А. Фроловым Рерих выполнил мозаику «Спас Нерукотворный» для Троицкой церкви, построен-ной по проекту А. В. Щусева в 1906—1908 годах в По-чаевской лавре Тернопольской области.

В этой мозаике, помещенной над одним из порталов церкви, художник создал одухотворенные, исполненные мужественной красоты образы князей Бориса и Глеба, Александра Невского, Владимира, Игоря, а также воинов, святых.

Вспоминая позже об этой работе, Рерих сообщил, какой именно смысл он вложил в образы князей н святых воинов в этой мозаике. Он представил их как стражей и защитников родной земли. «На Почаевской мозанке, писал Рерих, — мне хотелось создать соим русских воителей». Рерих достиг здесь замечательного декоративного эффекта, используя в качестве основных цветов синий и желтый. Эти цвета художник использовал чаще всего. В этом сочетании заключался, по мысли художника, большой смысл: синий и голубой в сочетании с золотом — символ высокой духовности.

Недолгое время—в 1905 году и в начале 1906-го—семья Рериха жила на 4-й линии Васильевского острова, в доме № 5, куда переехала с Галерной. Этот двухэтажный каменный дом, построенный в 1850-х годах, не сохранился.

Сюда приходил к Рериху Михаил Александрович Врубель. Познакомились они, по-видимому, на выстав-

ках «Мира искусства».

Творчество Врубеля всегда было близко Николаю Константиновичу. Еще до личного знакомства с Врубелем он представлял его себе, по рассказам, как человека редкой чуткости и обаяния. При знакомстве впечатление подтвердилось. Николай Константинович был покорен обаянием Врубеля. Он утверждал, что возле Врубеля все становится лучше, достойнее, красивее. Когда смотрел на его картины, то чувствовал в них каждый раз что-то новое, необъяснимое, ему хотелось снова и снова видеть их. «Высокая радость есть у Врубеля», — говорил Николай Константинович.

Врубель любил бывать у Рериха. Здесь, в тишине столовой, окна которой выходили во двор, Врубель погружался в свои художественные фантазии. Но это были уже последние творческие порывы художника. Вскоре он тяжело заболел и через несколько лет скончался.

В 1906 году Рерих получил назначение, о котором давно мечтал: он стал директором Школы Общества поощрения художеств. На этом посту он мог сделать многое для эстетического и художественного образования молодежи. Планы были большие.

Рерих переехал с семьей в дом Общества поощрения Вход в квартиру был со стороны набережной Мойки, где дом значился под номером 83, но можно было пройти и с Большой Морской, мимо выставочных залов. Квартира помещалась на втором этаже. Позже в этом же доме Рерих устроил и свою мастерскую. Она разместилась в двух верхних этажах, пристроенных по проекту брата художника — Б. К. Рериха. В 1982 году на доме установлена посвященная Н. К. Рериху мемориальная доска.

Заняв пост директора школы, Рерих энергично, с энтузиазмом принялся за реформы. Его предшественником был академик архитектуры А. А. Сабанеев, человек консервативного образа мыслей. Установившаяся при нем рутина была далее нетерпима.

С приходом Рериха школа за короткий срок совер-шенно преобразилась. Он начал с того, что подобрал новый штат преподавателей, причем ему пришлось пре-одолеть сильное сопротивление М. П. Боткина и графа И. И. Толстого, покровительствовавших бывшему дирек-тору. Правда, у Рериха тоже нашлись высокие покрови-тели, и прежде всего принцесса Е. М. Ольденбургская, председательница Общества поощрения художеств. В качестве преподавателей в школу были приглашены крупные специалисты — знаменитый гравер В. В. Матэ, художественный критик С. К. Маковский, архитектор А. В. Щусев, скульптор И. Андреолетти, художник Я. Ф. Ционглинский, которого Рерих знал по выставкам «Мира искусства», А. Афанасьев, автор иллюстраций к сказке П. Ершова «Конек-Горбунок», график И. Я. Билибин, медальер Г. Малышев и старые товарищи куинджисты А. Рылов и Н. Химона.

Известному своей любовью к животным Рылову Рерих поручил вести класс анималистики. Застенчивый Аркадий Александрович пытался возражать: «Как... да что... да я...»

— А как хочешь, Аркаша, так и веди свой класс, это тебе лучше знать, — сказал Николай Константинович. Так вспоминал о своем приходе в школу сам А. А.

Рылов.

Рылов с увлечением приступил к преподаванию. Он приносил на занятия животных, которых покупал на приносил на занятия животных, которых покупал на рынке или брал напрокат в зоологическом магазине. Появлялся в классе то с гусем, то с павлином, то с обезьянкой. Некоторых животных Аркадий Александрович потом оставлял жить у себя. Самыми беспокойными моделями оказались собаки, кошки, обезьяны, сороки. Другие животные и птицы «позировали» спокойно. Ученики очень любили эти занятия и с нетерпением ждали, кого на этот раз принесет Рылов: он часто менял модели, чтобы ученикам не было скучно чтобы ученикам не было скучно.

Рерих восстановил в правах педагогический совет, с которым прежний директор не считался. При Сабанееве функции совета были сведены к тому, что его члены два раза в год накануне экзаменов посещали классы. Рерих же постановил за правило все нововведения в школе обсуждать сначала с наиболее авторитетными преподавателями, а потом со всем педагогическим советом.

У нового директора установились живые и теплые

отношения с преподавателями. Он нередко заходил к ним в «курилку», обсуждал разные вопросы.
«С Рерихом было приятно работать, — вспоминал впоследствии Рылов, — все делалось по-товарищески, главное — чувствовалась живая струя свежего воздуха».

Николай Константинович добился расширения территории школы. Ежегодно в соответствии с его планами увеличивалось число классов и художественно-промышленных мастерских, и школе нужны были новые помещения. Скульптурные классы и некоторые мастерские

были переведены в новые помещения в Демидов переулок. Ученица Рериха, впоследствии советская художница, Е. М. Бебутова вспоминала: «Николай Константинович был человеком большого ума, ума острого, аналитического, а кроме того, его отличительной чертой была

большая находчивость и умение не теряться ни при ка-ких, даже самых трудных, обстоятельствах». Как рассказывала Бебутова, однажды произошел не-обычный, оригинальный случай. В школе шла подготов-ка к весенней выставке учащихся. В залах все уже бы-ло развешано, и Рерих в последний раз удовлетворенно осмотрел выставку и ушел к себе.

Вдруг, совершенно неожиданно, в школу приехала жена градоначальника в сопровождении одного из своих знакомых и заявила, что хочет посмотреть выставку учащихся. Высокопоставленные посетители буквально обежали все залы и немедленно удалились.

«Через час,— писала Бебутова,— звонок по телефону, градоначальник требует директора Художественной школы. Рерих берет трубку. «Говорит градоначальник, господин директор, сейчас моя жена была на Морской улице в залах на выставке учащихся «Художественной школы императорского общества поощрения художеств», и буквально от стыда не знала, куда ей смотреть, всюду голые мужчины и совершенно голые женщины, это самый откровенный разврат, и этим занимаются юноши и молодые девушки— учащиеся. Чему вы их учите? Будьте любезны принять соответствующие меры, чтобы прекратить это безобразие». — «Хорошо, — спокойно отвечает Рерих, — меры будут приняты, будьте спокойны».

Мы, несколько человек, находились в это время в за-

ле и с ужасом думали, какие же меры будут приняты. Значит, все убирать будут, кроме натюрмортов, и все

наши труды и надежды пропадут даром.

Вдруг слышим холодный, решительный голос Николая Константиновича: «Семен, принесите из склада негрунтованного холста, аршинной ширины». Семен появляется с целым тюком сурового холста. «Теперь, — говорит Рерих, обращаясь к нам, — сделаем перевеску: мужские модели отдельно по правой стенке, а женские по левой. Помогайте и запомните, что и как висело раньше». Мы тряслись за наши шедевры и хорошо помнили, кто где висел. «Теперь протягивайте холст, закрывая мужчин от пояса до колен, женщин — от плеч до колен».

Стоял довольный и даже улыбался своему изобретению.

Когда все было сделано, он позвонил в редакцию журнала «Огонек» с просьбой прислать фотографа срочно снять выставку, а когда будут готовы фотографии, поместить их в ближайшем номере к вернисажу.
Это возымело свое действие. Многочисленная публи-

ка наполнила выставочный зал в день вернисажа.

Шум, хохот и шутки раздавались во всех концах зала при рассмотрении обнаженных моделей, стыдливо прикрытых холстом.

К открытию выставки Рерих велел освободить экспо-

- наты, снять холст и развесить их, как они были до этого.
 Что же будет теперь, Николай Константинович? спрашиваю я.
 - А ничего не будет.
 - А если градоначальник не удовлетворится этим?

— Тогда я пошлю его в Эрмитаж, ему это будет полезно, наверное, там он никогда не был. Посмотрит Рубенса и других подобающих к этому случаю картин.

И действительно, градоначальник сел в такую калошу, наверно, не рад был, что связался, и решил промолчать.

Победа осталась за Рерихом, и это еще более подня-

ло его авторитет в наших глазах».

Сам Рерих вел в школе класс композиции. Он задавал ученикам определенные темы — исторического или бытового характера. При этом заранее обуславливал формат и размер картины. Иногда композиция должна была быть решена в квадрате, иногда — в круге, овале, иной раз — в треугольнике или даже шестиугольнике. Николай Константинович придавал большое значение умению ученика пластически мыслить, выделять главное. Разнообразил он и технику: одни задания ученики выполняли в масляной живописи, другие — в акварели, пастели, сангине или углем. Рерих был взыскательным и строгим педагогом.

Среди преподавателей выделялся своей необычностью и ярким артистизмом Ян Францевич Ционглинский. Его называли «Неистовый Ян». Высокий, красивый поляк со светлыми усами, он был быстр в движениях, порывист, говорил воодушевленно, с польским акцентом. Иногда, опоздав на занятия, он пробирался между рядами уже сидевших на местах учащихся, наступая им на ноги, садился за чей-нибудь мольберт и громко, взволнованно обсуждал рисунок.

обсуждал рисунок.

Ян Францевич много путешествовал по Ближнему Востоку, Африке, бывал в Индии. Привозил множество этюдов и показывал их друзьям еще до выставок у себя дома — жил он на Литейном проспекте, в доме № 55. Показ этюдов Ционглинский сопровождал интересными рассказами о своих путешествиях, а в конце вечера долго и увлеченно играл на рояле. Он был прекрасный музыкант.

Николай Константинович устраивал для учеников экскурсии в старинные русские города, где проводил специальные занятия по древнерусской архитектуре и монументальной живописи. Большое значение он придавал обучению молодежи в мастерских декоративно-прикладного искусства, ввел новые курсы лекций, например по анатомии, и новые классы — графики, медальерного искусства.

В школе установилась подлинно творческая атмосфера. У преподавателей были прекрасные отношения и друг с другом, и с директором, и с учащимися. Два раза в году, после экзаменационных сессий, устраивался банкет для всего педагогического состава. Подавали традиционный пирог, жаркое и закуски. Скучных речей никто не произносил. И. Я. Билибин читал свои остроумные стихи, написанные в комически-возвышенном стиле: Комический эффект усиливался многократно из-за дикции автора: он заикался. Слушатели приходили в неистовое веселье.

Школа Общества поощрения художеств являлась крупнейшей художественной школой России, и уровень преподавания в ней имел значение всероссийское. Николай Константинович стремился всемерно усовершенствовать организацию учебного процесса, повысить качество преподавания. Он заботился о расширении состава учащихся, о демократизации школы. В ней в пору дирек-

торства Рериха учились дети ремесленников и крестьян, чиновников и матросов. Рядом с генеральской дочерью

торства Рериха учились дети ремесленников и крестьян, чиновников и матросов. Рядом с генеральской дочерью сидела дочь мелкого провинциального чиновника. Один из учеников Рериха, крестьянский сын Иван Шадр, стал впоследствии известным советским скульптором. Рериха нередко просили помочь бесплатно определить в школу детей из необеспеченных семей или на время освободить кого-либо от платы за обучение. С такими просьбами обращались Л. Д. Зиновьева-Аннибал, жена Вячеслава Иванова, А. В. Щусев, Л. М. Антокольский и другие. Рерих никогда не отказывал в таких случаях в помощи. Была усовершенствована программа. Помимо специальных занятий были введены уроки музыки и пения. В мастерских Общества поощрения устраивались концерты для учащихся. Рерих приглашал известных музыкантов. Под руководством дирижера С. Митусова исполнялись произведения М. П. Мусоргского и других русских композиторов.

Ежегодно в мае в выставочном зале Общества поощрения устраивались выставки работ учащихся. Выставочный зал преображался, наполненный разнообразными по цвету и форме предметами — майоликовыми вазами, яркими расписными фигурками, украшенной тонким узором посудой, мебелью, декорированной пестрыми ковриками в народном стиле. В витринах были разложены полотенца, шитые шелками и золотом ковры, бювары и разные мелочи. Демонстрировались также проекты учащихся архитектурного и графического классов, рисунки учащихся класса рисования животных. Особую эффектность всей этой яркой картине придавали разноцветные витражи, вставленные в окна зала. Среди праздничной пестроты выделялись белыми пятнами скульптуры; на галерее вверху размещались произведения живописи.

Современники, знавшие школу до прихода туда Николая Константиновича, через несколько лет его пребы-

Современники, знавшие школу до прихода туда Николая Константиновича, через несколько лет его пребы-

вания на посту директора не могли узнать это заведение. А. Н. Бенуа посвятил школе статью, помещенную в газете «Речь» от 14 мая 1910 года. «На старом, прогнившем дуплистом пне, — писал Бенуа, — вдруг появились зеленые ростки, и возникает надежда, что пень снова может вырасти в дерево. «...» Это чудо произошло благодаря энергии одного человека, одного художника — Рериха, заслуживающего все большего и большего уважения за ту последовательность, с которой он борется за живое искусство против мертвечины и казенщины. «...» Рерих принял наследство, — отметил далее Бенуа, — и, как мудрый хозяин, не стал его сразу ликвидировать, ломать и переиначивать, а наметил ряд исправлений, которые он рассчитал совершить в последовательном порядке, не повергая всего дела в риск и авантюру. Для этого требовалась большая выдержка и полное самосознание».

Самосознание».
С 1910 года, по инициативе Николая Константиновича стали выпускаться сборники, где воспроизводились изделия мастерских школы. При Рерихе за четыре года было выпущено шесть сборников. Вскоре благодаря его содействию появились хорошо иллюстрированная книга Н. Е. Макаренко «Очерк истории Школы Всероссийского Общества поощрения художеств» (1839—1914), «Русская геральдика» и «Ежегодник школы».

Позже, в 20-х годах, живя в Америке, Николай Константинович организовал в Нью-Йорке Институт объединенных искусств. Образцом для него послужила петербургская Школа Общества поощрения художеств, которой Рерих отдал так много сил и подлинной заинтересованности.

* * *

При всей своей занятости служебными делами, Николай Константинович много времени отдавал творчеству. Большая работа по созданию эскизов росписей и мо-

заик для трех церквей была не единственной в то время. В те годы он создал целый ряд значительных, глубоко философских по смыслу картин. Одна из них — «Поморяне. Утро» написана в 1906 году (находится ныне в Картинной галерее города Горловки). Она изображает жизнь жителей Севера, поморян, в далеком прошлом. Художник использовал приемы старинных фресок - плоскостную, нарочито примитивную трактовку пейзажа и человеческих фигур, ровную матовость живописной поверхности. В картине преобладает голубой цвет - цвет неба, моря, северного утра. На голубом фоне — зеленые деревья и яркие узорные одежды поморян. Сочетание цветов создает настроение свежести и бодрости. Изображены разные поколения — убеленный сединами старец, юноши, стреляющие из лука, женщина с ребенком. Сцена трактована в обобщенном, приподнятом плане, что придает ей общечеловеческий смысл.

том плане, что придает еи оощечеловеческии смысл. Светлый мир прошлого служит примером будущему. Многозначительна и картина «Каменный век». В ярком, оранжевом солнечном свете представлены люди каменного века, где-то на севере, за своим повседневным трудом. Художник не стремился к точному воспроизведению деталей быта. Он употребил условные приемы трактовки, запечатлел то общее, что связывается в нашем представлении с каменным веком (картина нахожится в СПА)

дится в США).

В картинах Рериха заключена особая сила воздействия: они производят впечатление своей глубокой духовностью, многогранностью смысла, богатством вызываемых ассоциаций.

«Змиевна» — картина, которая теперь находится в Русском музее. Образ Змия олицетворяет зло, хитрость, коварство. Змий держит в плену прекрасную царевну с венцом на голове. Окутанная волнами золотых волос, она замерла в неподвижности. Со Змием сражается витязь. Удивительно передана зловещая и таинственная

атмосфера этой сказки-символа, говорящей о вечной бо-

атмосфера этои сказки-символа, говорящей о вечной обрьбе добра и зла.

С 1906 года Рерих перешел от масляной живописи преимущественно к темпере. Он перепробовал темперы различных фабрик, но они его не удовлетворили. В конце концов он стал использовать краски, составленные по собственному рецепту. От масляной живописи художник отказался потому, что темпера больше соответствовала его творческим задачам. В своих картинах Рерих вала его творческим задачам. В своих картинах Рерих стремился к монументальности, а она восходит к традициям древнерусской живописи, к темперной технике, к иконописи и фреске, которые во многом служили для него образцом. Темпера обладает бархатистой ровной поверхностью и более пригодна для обобщенной, декоративно-плоскостной живописи. Масло же более подходит для решения иных задач -- создания светотени, пленэ-

ра, передачи цветовых нюансов, передачи объема.
Псреход к темпере был для Рериха не просто пробой возможностей другой живописной техники. Посредством обращения к темпере он осваивал на практике традиции иконописи. В древней русской живописи он видел не только эстетическую, но непреходящую этиче-

скую ценность.

Рерих неустанно пропагандировал красоту и значение иконописи. «Наконец мы прозрели, — писал он в одной из статей, — из наших подспудных кладов добыли чудесное сокровище. <...> Начали иконы собирать не только как документы религиозные и научные, но именно как подлиниую красоту, нашу гордость...».

но как подлинную красоту, нашу гордость...».

Глубокое изучение древнерусского искусства начали со второй половины, а особенно в конце XIX века А. В. Прахов, Н. П. Кондаков, И. Е. Забелин. Многое в этом отношении сделал В. В. Стасов. «Только недавно, — писал в 1908 году Николай Константинович в статье «Радость искусству», — рассмотрели в иконах и стенописях не грубые, неумелые изображения, а великое

декоративное чутье, овладевшее даже огромными плоскостями».

Наряду с древней русской культурой Рернх изучал культуру стран Востока, которая оказала определенное влияние на русскую, обогатив ее некоторыми чертами. В процессе взаимовлияния культур известный след оставили и монголо-татары, несмотря на то что их вторжение на русскую землю принесло ей страшные бедствия и разорение.

Культура кочующих племен влекла художника своей неизведанностью. Неразгаданные тайны хранили много-численные курганы — следы исчезнувших народов, про-шедших по необъятным русским равнинам.

Россия, занимающая огромное пространство между Западом и Востоком, впитала различные культуры. Проблемы великого переселения народов, движения огромных военных древних государств на территории Руси, неотделимые от общего развития человечества, глубоко занимали Рериха.

Изучение взаимосвязи культур России и Западной Европы, с одной стороны, России и Востока— с другой, помогло Рериху понять путь развития русского искуства в будущем. Этот путь он видел в освоении национальных традиций и во взаимообогащении культур разных народов. В нашу эпоху, когда интернационализация жизни становится все более очевидной, историческое предвидение Рериха получает полное подтвержение дение.

с 1907 по 1910 год художник работал над сюнтой «Викинг», состоящей из суровых и поэтичных картин на темы скандинавского средневековья. «Песнь о викинге» изображает прекрасную девушку на башне замка, с грустью смотрящую в пустынную морскую даль. В картине «Старый король» изображены готические шпили и башни, замок и добрый, почти сказочный старец-король, обозревающий в светлый, утренний час подвластное ему

государство. Особенно насыщена поэзией истории картина «Варяжское море». Викинг у стен замка прощается с отцом-королем. Его ждут дружинники. Вдали, среди морских волн, — ладьи с поднятыми парусами. (Почти вся сюита находится в США. Лишь одна из картин — в нашей стране, в музее города Горловки.)

в нашей стране, в музее города Горловки.)
Рериха интересовали разные периоды истории. В 1906 году Николай Константинович путешествовал по Италии. Его особенно пленили картины и фрески мастеров раннего Возрождения и облик старинных городов—Пизы, Сан-Джеминьяно, Сиены, Вероны, Равенны, Фло-

ренции, Падуи.

После Италии он несколько недель пробыл в Швейцарии. Свои впечатления художник отразил в цикле пейзажей и этюдов.

* * *

С 1905 года в творчество Рериха входит новая тема — тема Индии.

Философией и культурой Индии он интересовался с юных лет. Развитию этого интереса способствовали в свое время беседы со Стасовым и знакомство с трудами основоположника русской индологической школы И. П. Минаева. В конце XIX — начале XX века получили известность труды учеников И. П. Минаева — С. Ф. Ольденбурга и Ф. И. Щербатского. Николай Константинович был хорошо знаком с произведениями этих крупнейших ученых-индологов. Несомненно, он знал и исследование английского ученого М. Мюллера «Шесть систем индийской философии», появившееся в русском переводе в 1901 году.

Рерих поддерживал мысль профессора Ф. И. Щербатского (впоследствии действительного члена Академии наук СССР) о перевозе в Петербург древнего индусского храма. Ф. И. Щербатский вернулся с этой мечтой из поездки по Индии. В квартире сестер Шнейдер,

на Малой Мастерской улице, Николай Константинович обсуждал с профессором Щербатским проект перевоза храма. Чтобы перейти от проекта к действию, навели справки. Оказалось, что доставка храма на корабле из Бомбея в Петербург стоила фантастически дорого. С мечтой пришлось расстаться.

Восток все больше овладевал творческим сознанием художника. Неожиданно представилась возможность реализовать интерес к восточной культуре в практическом деле. Для изучения живых буддийских традиций и буддийского культа петербургские востоковеды предложили построить в столице буддийский храм. Крупнейшие ученые-востоковеды академики В. В. Радлов, С. Ф. Ольденбург, профессор Ф. И. Щербатский были приглашены в специально созданный комитет по постройке храма. В комитет вошел и Николай Константинович. Место для постройки нашли в Старой Деревне — ны-

Место для постройки нашли в Старой Деревне — ны-

Место для постройки нашли в Старой Деревне — ныне Приморский проспект, 91. Проект храма разрабатывал в течение нескольких лет архитектор Г. В. Барановский. Творческие поиски архитектора направляли ученые — члены комитета. Строительные работы, начавшиеся в 1909 году, были закончены в 1915 году. Буддийская молельня — своеобразное, во многом уникальное архитектурное сооружение. Как для всех буддийских храмов, для него характерна цветистость, яркость, общая нарядность облика. Трехэтажное здание прямоугольно в плане. Главный, южный, фасад имеет портик из четырех квадратных в сечении столбов, увенчанных сложными по рисунку капителями из темной бронзы. Стены, заканчивающиеся антаблементом, доверчанных сложными по рисунку капителями из темнои бронзы. Стены, заканчивающиеся антаблементом, доверху облицованы красно-фиолетовым грубо обработанным гранитом. Окна прямоугольных очертаний обрамлены наличниками из серого гранита. Антаблемент выложен из красного кирпича, украшенного горизонтальными поясами из синего глазурованного кирпича с белыми кругами.

С севера к основному трехэтажному массиву примыкает четырехэтажная башня, увенчанная вызолоченным фигурным завершением — «ганчжиром». Это один из традиционных символов буддизма. Другой буддийский символ—восьмирадиусный круг «харде» со стоящими по сторонам от него газелями — помещается на главном фасаде. На углах этого фасада установлены два вызолоченных украшения конической формы, полые внутри. Это так называемые «чжалцаны», предназначенные, как

и «ганчжир», для хранения молитвенных текстов.

Двери ведут из вестибюля в основное помещение храма, разделенное продольными рядами колонн на три части. Между ними стояли седалища лам. Помещение храма, не имеющее окон, освещается через прямоугольный проем в перекрытии. Алтарь размещается в широкой нише в первом этаже четырехэтажной башни.

Во втором этаже здания, над молельней, были развешаны «бурханы» — изображения буддийских божеств. Н. К. Рерих своими советами внес немалый вклад в создание проекта этого оригинального сооружения. В 1905 году на основе индийских легенд Рерих напи-

сал сказку «Девассари Абунту». Героиня ее — мудрая женщина, понимавшая язык птиц. К сказке художник женщина, понимавшан язык птиц. К сказке художник выполнил две иллюстрации. И сказка, и иллюстрации к ней были помещены в журнале «Весы» (№ 8 за 1905 год). В 1906 году на основе этой сказки и рисунков художник создал картины (обе находятся за рубежом). Сказка Рериха полна глубокого философского и гуманистического смысла. Она говорит о вечных, непременения воздал варина в полна говорит о вечных, непременения в полна говорит о вечных в полна говорит о в говорит о

ходящих этических ценностях - о добре, мудрости, еди-

нении с природой. В слиянии с природой — источник ду-шевных и творческих сил человека, утверждает автор. Тема Индии, которая появилась в живописи и лите-ратурном творчестве Николая Константиновича, станет главной, определяющей в его творчестве в последующие

годы жизии.

Поиски духовности в искусстве, мечта о преобразовании мира Красотой сблизили Рериха с поэтами-символистами «младшего» поколения — А. Белым и А. Бловолистами «младшего» поколения — А. Белым и А. Бло-ком. Из «старшего» поколения символистов творчески особенно созвучен ему был В. Брюсов. Блок бывал у Николая Константиновича дома (на Мойке, 83). Они подолгу беседовали. Одной из тем, сближавших поэта и художника, была Италия. Николай Константинович под впечатлением поездки

по итальянским городам создал целый ряд произведений, среди них — рисунок «Италия», выполненный в 1907 году, уже по воспоминаниям. Рисунок удивителен своей глубокой проникновенностью. В нем — и архитектурный облик средневековой Италии, и пейзаж, и настроение самого художника.

В 1909 году Блок обратился к Рериху с просьбой сделать фронтиспис к «Итальянским стихам», публикация которых ожидалась в журнале «Аполлон». Николай Константинович предложил поэту этот рисунок. В четвертом номере журнала «Аполлон» за 1910 год появились пять стихотворений Блока из цикла «Итальянские стихи» с рисунком Рериха.

Рисунок этот очень нравился Блоку. Когда через не-которое время редактор «Аполлона» С. К. Маковский вновь попросил его у Блока, поэт ответил отказом. Он писал Маковскому:

«Многоуважаемый Сергей Константинович! Рисунок Н. К. Рериха вошел в мою жизнь, висит под стеклом у меня перед глазами, и мне было бы очень тяжело с ним расстаться, даже на эти месяцы. Прошу Вас, не сетуйте на меня слишком за мой отказ, вызванный чувствами, мне кажется, Вам понятными.

Искренно Вас уважающий Александр Блок». В настоящее время рисунок находится в открытом в

1980 году музее-квартире А. А. Блока.

Глубокая взаимная симпатия связывала Рериха с по-этом В. Я. Брюсовым. «Я хорошо знаю Рериха и очень его люблю», — писал Брюсов бельгийскому поэту Эмилю Верхарну.

С 1904 года в Москве начал выходить журнал «Весы», который редактировал В. Я. Брюсов. Хотя журнал стоял на идеалистических позициях, в нем было опубликовано немало интересных статей о живописи и ли-

тературе.

Рерих сотрудничал в «Весах» в течение первых двух лет его существования (журнал выходил до 1909 года). Кроме Рериха в журнале работали художники Л. Бакст, К. Сомов, А. Якимченко, Н. Сапунов, М. Волошин, Н. Феофилактов. Бакст создал обложки трех первых номеров журнала за 1904 год. В дальнейшем отдельные номера журнала оформляли С. Судейкин, Д. Митрохин, В. Милиоти. В пятом номере за 1906 год была опубликована акварель М. Врубеля.

Рерих поместил в двух номерах журнала за 1904 год свои статьи. Первая посвящена художественным мастерским Талашкина (художник тогда работал над оформлением интерьера дома в Талашкине). Рерих использовал «Весы» для утверждения своих просветительских воззрений. Со страниц журнала он говорил о большом общественном значении талашкинских мастерских в де-

ле приобщения народа к искусству, творчеству.

Во второй статье Рерих выступал против работы, предназначенной лишь для выставок, работы, сделанной в спешке. «Жизнь художников теперь разбивается от выставки до выставки, как по школьным семестрам. Скучная жизнь! Знаем, сколько художников погубила выставка, но который большой талант она создала,— неизвестно», — писал Рерих. Он говорил о необходимости сосредоточенной целеустремленной работы, которая

только и может быть залогом больших художественных достижений мастера. Рерих приводил в пример вещи, созданные в каменном веке и найденные им во время последних раскопок — летом 1904 года, говорил о любви, которую вложили в дело древние мастера: «Для жизни можно было сделать гораздо грубее и хуже. Но полюбил их древний не ради нужды, не ради выставки, а для них самих непонятным внутренним велением».

На страницах журнала «Весы» Рерих неуклонно и последовательно продолжал развивать свои взгляды о высоком призвании художника, об ответственности художника перед обществом. Здесь же в полной мере проявилось и художественное мастерство Рериха-графика. Хотя графические работы занимают в огромном творческом наследии художника скромное место, они свидетельствуют о большом художественном чутье мастера, о глубоком понимании им законов оформления книги. Для «Весов» Рерих выполнил самые разнообразные графические работы — обложки, заставки, виньетки, иллюстрации. Августовский номер журнала за 1905 год оформлен им полностью. В этом же номере помещены две иллюстрации к «Принцессе Мален» из печатавшегося одновременно собрания сочинений М. Метерлинка (в издании М. В. Пирожкова), которое иллюстрировал Рерих.

Рерих высоко ценил творчество Брюсова и восхищался его романом «Огненный ангел». «Должен сказать, что «Огненный ангел» Ваш прямо потряс меня своею глубиною истинной проникновенности»,— писал

Рерих Брюсову 5 июня 1908 года.

В творчестве Рериха и Брюсова обнаруживается немало общего. Художника роднит с поэтом присущий им обоим высокий настрой творчества, лаконизм выражения мыслей, оптимистическое начало. Оба они стремились осмыслить историю человечества. Оба тяготели к монументальным, величественным образам прошлого.

Стихи Брюсова посвящены Александру Македонскому, Рамзесу, Гарибальди, Наполеону. Произведениям Рериха идейно близки стихотворения «Египетский раб»,

«Халдейский пастух» (последнее перекликается с картиной Рериха «Звездные руны»).

Некоторые образы поэзии Брюсова ассоциируются с творчеством Рериха — скифы, викинги, герои восточных легенд. Стихотворение «Старый викинг» напоминает ре-

риховские картины.

Для мировоззрения Брюсова, как и Рериха, была органична идея синтеза культур Востока и Запада. Эта идея нашла выражение в ряде его произведений, в частности в стихотворении «Смерть Александра Македонekoro».

С поэтом и писателем Андреем Белым Николая Кон**ст**антиновича связывали узы тесной дружбы, они были **на** «ты». Андрей Белый ценил в Рерихе не только художника, но и специалиста в вопросах восточной культуры. Встречались они на «средах» у поэта-символиста Вячеслава Иванова — он жил в доме № 25 на Таврической улице (ныне Таврическая улица, 37). Дом был украшен башенкой, поэтому в литературных кругах Петербурга квартиру В. Иванова называли просто «башня».

«башня».

Ко времени знакомства с Рерихом Вячеславу Иванову было 39 лет. Молодость свою он провел за границей, подолгу жил в Германии и Италии. В Берлине изучал историю Древнего мира у знаменитого ученого Моммзена и защитил диссертацию на латинском языке о государственных откупах в республиканском Риме. Затем занялся древнегреческой и древнеримской литературой, написал исследование об эллинском культе Диониса. Жена Вячеслава Ивановича, Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал, была писательницей.

В Россию Вячеслав Иванов вернулся в 1905 голу.

В Россию Вячеслав Иванов вернулся в 1905 году. Знакомясь с писателями, актерами, художниками, он

всех приглашал к себе. «Среды» в «башне» быстро во-

шли в петербургскую литературную жизнь.

В «башне» бывали художник К. Сомов, поэт С. Городецкий, писатель К. Чуковский, молодой тогда А. В. Луначарский, А. Блок, актриса В. Веригина, поэт и музыкант М. Кузмин и многие другие представители литературного и художественного мира Петербурга.

Среди старинных вещей, мебели, привезенной из Италии, среди книг, гравюр, картин гости погружались в мир искусства, поэзии, музыки. Беседы в «башне» велись на заранее заданные темы. Устраивались настоящие заседания с председателем и докладчиком. Говорили о литературе и театре, о научных проблемах, об античной философии, о Библии и пророчествах Апокалипсиса. Музицировали.

Михаил Алексеевич Кузмин исполнял под аккомпанемент рояля свои «Александрийские песни», положен-

ные им самим на музыку.

Вечерний сумрак над теплым морем, Огни маяков на потемневшем небе, Запах вербены при конце пира, Свежее утро после долгих бдений, Прогулка в аллеях весеннего сада, Крики и смех купающихся женщин, Священные павлины у храма

Юноны, Продавцы фиалок, гранат и лимонов, Воркуют голуби, светит солнце, — Когда увижу тебя, родимый город.

Нередко читал свои стихи Александр Блок. Из «башни» лесенка вела прямо на крышу. Посетители «сред» однажды слушали здесь, на крыше, как Блок читал «Незнакомку». С крыши открывался вид на Таврический сад, где в прудах плавали лебеди и было слышно пение соловьев.

Круг литературных знакомств Рериха расширялся. Он познакомился с М. Горьким, Л. Андреевым.

«Случалось так, — вспоминал впоследствии Рерих, — что Горький, Андреев, Блок, Врубель и другие приходили вечером поодиночке, и эти беседы бывали особенно содержательны. Никто не знал об этих беседах при опущенном зеленом абажуре. <...> Жаль, что беседы во нощи нигде не были записаны. Столько бывало затронуто, чего ни в собраниях, ни в писаниях никогда не было отмечено». Судя по воспоминаниям Рериха, эти встречи могли происходить в 1905—1906 годах в его квартире (в несохранившемся доме № 5 по 4-й линии Васильевского острова).

Леонид Андреев любил и высоко ценил Николая Константиновича как художника и писателя. Возможно, они познакомились у В. Иванова. «Буду читать свою новую пьесу, в которой больше живописи, чем литературы, — писал Л. Андреев Рериху, приглашая его к себе. — Так как Вам ведомо и то, и другое, то Ваше мнсние будет для меня очень интересно» (Андреев жил на Каменноостровском проспекте, дом 13, квартира 20; дом

сохранился).

Рерих интересовался творчеством А. М. Горького и глубоко уважал писателя. С Алексеем Максимовичем он встречался и у Леонида Андреева, и в других домах. «Леонид Андреев, Максим Горький и Федор Сологуб просят Вас пожаловать в четверг, 19 сего месяца в 8½ часов вечера к Ф. К. Сологубу (Разъезжая улица, 31, кв. 4) на обычную чашку чая» — это записка, адресованиая Н. К. Рериху на Мойку, 83. Вероятнее всего, их знакомство тоже состоялось в «башне».

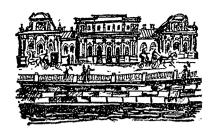
Творческие интересы сближали Рериха с поэтамисимволистами. Однако ему никогда не было свойственно пассивно-созерцательное настроение, отличавшее некоторых поэтов-символистов старшего поколения (Ф. Сологуб, Н. Минский), характерное для них неприятие действительности, уход в мир мечты, в загробный мир. Подобные настроения были чужды Рериху. В своих ли-

тературных произведениях он говорил о необходимости утверждения именно в жизни, на земле, идей добра, красоты. Рериху, как уже говорилось, искусство представлялось тем средством, при помощи которого должно преобразовать действительность. В среде символистов эти идеи были близки Андрею Белому и Брюсову. «Из порабощенного, служащего искусство вновь может обратиться в первого двигателя всей жизни», — утверждал Рерих в одной из своих статей. Он мечтал о «постройке храма» — нового мира, с новым, неведомым искусством, приносящим радость, дающим людям творческие силы. «Для того чтобы сковалась стройная эпоха творчества, — писал он в той же статье, — нужно, чтобы вслед за художниками все общество приняло участие в постройке храма. Не холодными зрителями должны быть все люди, но сотрудниками работы».

В октябре 1906 года умер Владимир Васильевич Стасов, более полувека страстно, самоотверженно боровшийся за демократизм в искусстве. Погребение состоялось в Александро-Невской лавре. Хоронила великого критика вся передовая общественность — ученые, деятели искусства, молодежь.

на могиле вскоре был установлен памятник, выполненный скульптором И. Я. Гинцбургом.
В последние годы жизни Владимира Васильевича Рерих уже не общался с ним так часто, как в юности, но между ними сохранились добрые отношения. Интересы Рериха когда-то во многом определились под влиянием Стасова. Стасов же, хотя, по-видимому, и не принял творчество Рериха в целом, все же в своем последнем капитальном труде «Искусство в XIX веке», законченном за несколько месяцев до смерти, оставил о Рерихе добрые слова.

«НЕСКАЗАННО РАДОСТНО ВСПОМИНАТЬ ЭПОПЕЮ ДЯГИЛЕВА»



В Мариинском театре в течение нескольких сезонов — в 1903 и 1905 годах и с 1907-го по 1910-й — была осуществлена постановка цикла опер Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунга». Декорации к ним создали А. Н. Бенуа, А. Я. Головин, К. А. Коровин. Успех постановок был огромным — спектакли шли при переполненном зале. На Николая Константиновича оперы великого не-

На Николая Константиновича оперы великого немецкого композитора произвели огромное впечатление. Он и раньше любил произведения Вагнера. Еще в пятнадцатилетнем возрасте вместе с родителями слушал в Мариннском театре «Кольцо Нибелунга». Оперы тогда

ставила немецкая труппа.

Рерих был в восторге от «Валькирии». В основе музыкальной драматургии оперы вечные проблемы — любовь, долг, сила судьбы. И содержание, и музыка оперы покорили художника. Особенно понравилась ему музыка в сцене «полета валькирий». Вдохновленный образами оперы, он создал эскизы декораций к ней. Работал художник увлеченно, стремясь выразить свое впечатление от музыки. Это была работа по зову сердца, по внутренней потребности.

В музыке Вагнера Рерих чувствовал родство со своими творческими устремлениями. Композитор поднимал проблемы добра и зла, любви и смерти, свободы человеческого чувства. Герои Вагнера, как правило, олицетворяют какие-то большие идеи. Они лишены конкретной психологической и бытовой характеристики. Этот

творческий принцип близок и Рериху. Большое место в музыке Вагнера занимает изображение природы. Образ природы наполнен у него глубоким содержанием. Композитор показывает ее мудрость и красоту. В искусстве Рериха человек всегда неразрывно связан с природой. Она предстает в его полотнах как живая и животворящая сила, частью которой, по мысли художника, является и сам человек. Обоих художников сближало и то, что они исходили

из традиций народного творчества. Рериха увлекал мир вагнеровских образов, навеянных легендами и предань-

ями средневековья.

Из трех эскизов, выполненных Рерихом, известен лишь один — «Жилище Гундинга» к первому акту (хранится в Третьяковской галерее), местонахождение других неизвестно.

В изображении лесного жилища Гундинга Рерих большое значение придал цвету. Вся гамма, построенная на черных, серых и голубых тонах, акцентируется яркими желтыми пятнами, символизирующими проблески счастья. В последнем, третьем акте происходит примирение бога Вотана с дочерью, непокорной валькирией Брунгильдой. Рерих решил эскиз в золотисто-желтых тонах, выражающих чувство радости примирения,— золотые вершины скал, как бы объятые пламенем, вздымаются к небу.

Николай Константинович лелеял надежду увидеть постановку «Валькирии» в его оформлении. Он писал об опере младшему брату Борису: «Напрасно ты не вслушался в «Валькирию» — это высокохудожественная опера, специально написанная для сцены. Например, помнишь скачку Валькирии — какая это могучая картина, сколько в ней прозрачности и силы! Учись понимать картинность в музыке».

Из всех членов семьи Борис был наиболее близок Николаю Константиновичу. Одаренный юноша мечтал стать по примеру старшего брата художником. Когда Николай Константинович уезжал из Петербурга по делам, он писал Борису теплые письма, наставлял его в мастерстве. Учился Борис Константинович также в гимназии Мая, по окончании которой поступил в рисовальную школу при Обществе поощрения художеств. Его учителем был известный художник профессор Д. Н. Кардовский. Но постепенно любовь и интерес к архитектуре победили в нем живописца, и Борис Константинович поступил в Академию художеств на архитектурное отделение, которое и окончил по мастерской профессора Л. Н. Бенуа.

Еще учась в Академии художеств, Борис Рерих сотрудничал с архитектором А. В. Щусевым. Борис Константинович постоянно бывал в мастерской старшего брата — помогал ему в рисовании больших картонов и эскизов для мозаик и керамики, а также для театральных постановок. Но главным образом, он работал как архитектор и архитектор-реставратор. Например, он выполнил обмер башен и стен новгородского кремля, архитектурных памятников Волынской губернии, реставрировал дом, построенный архитектором О. Монферраном на углу Мойки и Прачечного переулка. По проекту Б. К. Рериха был построен пятиэтажный доходный дом на Галерной улице (ныне Красная улица, дом № 5).

Николай Константинович пригласил брата на преподавательскую работу в Школу Общества поощрения художеств, и в 1914 году младший Рерих организовал там столярную мастерскую и заведовал ею. После отъезда Николая Константиновича из России Борис Константинович был избран в 1918 году исполняющим обязанности директора Школы Общества поощрения и, на основании нового устава, проректором Школы. С 1919

по 1923 год Борис Рерих работал в Киеве профессором Архитектурного института. В 1923 году, возвратясь в Петроград, являлся проректором по учебной части

Архитектурного института. С 1927 года Борис Константинович занимал должность старшего архитектора Института по проектированию металлургических заводов (Ленгипромез). Умер Борис Константинович в 1946 году.

Увидеть на сцене «Валькирию» в своем оформлении Рериху так и не было суждено, но в том же 1907 году он выполнил работу, которая стала его первым выступлением в качестве театрального декоратора. Его пригласили участвовать в создании спектаклей Старинного театра в Петербурге.

Старинный театр — своеобразное и вместе с тем характерное явление для культуры начала XX века. В поисках гармонии, утраченной в современности, многие композиторы, поэты, художники, артисты обращались к прошлому, к «золотому веку», стремились постигнуть

изначальную суть красоты.

Мысль о создании театра принадлежала режиссеру и драматургу Николаю Николаевичу Евреинову. Его идею поддержал и помог воплотить в жизнь историк театра барон Николай Васильевич Дризен. Создателям Старинного театра хотелось показать современникам, как возник европейский театр, как ставились пьесы в период его зарождения, каков был средневековый зритель.

Идея создания Старинного театра захватила многих. В доме барона Дризена (набережная Фонтанки, 25) собирались писатели, поэты, композиторы, художники. Здесь бывали А. Блок и С. Городецкий, композиторы А. Глазунов, И. Сац, художники А. Бенуа, М. Добу-

жинский, Н. Рерих, архитектор В. Шуко. Все работали с энтузиазмом.

Прежде всего решался вопрос репертуара. Корни европейского театра уходят в средневековье. Первые театральные представления — литургии — разыгрывались на ступенях храмов, миракли и пасторели — в замках феодалов. В репертуар включили миракль XIII века «Действо о Теофиле» и пасторель XIII века «Лицедей-«действо о Геофиле» и пасторель XIII века «лицедейство о Робэне и Марион». Тексты сохранились на старофранцузском языке. По просьбе дирекции французский ученый, архивист и палеограф Пьер Шампьон в Париже сделал специально для Старинного театра переводы на французский язык, и с него уже переводили на русский. Переводами занимались А. Блок, С. Городецкий.

Организаторы театра ездили в Кельн и Париж, от-куда привезли много ценных материалов по истории средневекового театра. Н. Дризен посетил с этой целью швейцарские монастыри, Мюнхен, Нюрнберг и Ротенбург.

Рерих был приглашен для создания эскиза декорации к пьесе в стиле литургической драмы XI века «Три волхва», написанной Н. Н. Евреиновым. Она служила прологом к спектаклю. Художник увлеченно принялся

за работу.

Искали соответствующее музыкальное оформление к спектаклям. Евреинов нашел в Публичной библиотеке нотные записи средневековой музыки. Композитор Илья Сац восстановил гармонизацию, а все связанное глья Сац восстановил гармонизацию, а все связанное с воспроизведением музыки взяли на себя А. К. Глазунов и профессор консерватории Л. А. Сакетти. Помещение для театра сняли в доме № 61 на набережной Мойки, у Полицейского моста. Репетиции начались под руководством режиссера А. А. Санина.

Старинный театр дал два представления, просущест-

вовав всего месяц.

Открылся он спектаклем «Три волхва» с декорациями Рериха.

Сцена представляла собою площадь и улицу средневекового города. На первом плане слева художник изобразил массивный храм, на ступенях которого происходит представление на тему из священной истории. Перед храмом — площадь, за ней — башни и здания.

Действующими лицами представления были царь Ирод, волхвы. Но основу драматургии спектакля, по мысли постановщика, составило не средневековое действо о трех волхвах, а многоплановая реакция зрителей — разноликой толпы горожан, услышавшых страшную весть о грозящей городу чуме. В конце мистерии зрители лавиной устремились на паперть, чтобы разрушить трон царя Ирода.

Критик С. К. Маковский писал: «Пролог Евреино-

Критик С. К. Маковский писал: «Пролог Евреинова — бледная попытка оригинального творчества и яркий диссонанс в общем созвучии театра. «Действо о трех волхвах» не спасли даже превосходные декорации Рериха, красивое богатство костюмов и глубоко впечатляющая музыка по подлинному тексту XI века».

ляющая музыка по подлинному тексту XI века». Рерих создал выразительный образ средневекового города, волнующий затаенной в нем жизнью и мрачным великолепием красок. В колорите преобладали темные тона, передающие атмосферу холодного утра. Четким силуэтом выделялись на фоне неба массивные башни и остроконечные крыши домов. Декорация имела ярко выраженный монументальный характер. Это отличало ее от декораций к другим спектаклям, выполненных А. Бенуа, М. Добужинским, В. Щуко в легкой графической манере.

Работа театрального декоратора увлекла Рериха. Она давала ему возможность передавать сущность изображаемой эпохи, выразить свое миропонимание. В конце XIX— начале XX века интерес художников к театрально-декорационной живописи заметно усилился. До

недавнего времени — еще в 1880-х и 1890-х годах — часто использовались одни и те же декорации для различных спектаклей. Основанный в 1885 году в Москве театр С. И. Мамонтова («Русская частная опера») впервые выдвинул новые принципы оформления сцены. Они проявились, прежде всего, в работах В. Васнецова и В. Поленова. Спектакли стали рассматривать как единое целое, как ансамбль, в котором художественному оформлению принадлежало такое же важное место, как и режиссерскому решению.

Мамонтовская опера положила начало новому подходу к оформлению спектаклей на исторические и мифологические сюжеты. Художники-декораторы глубоко изучали и использовали национальные особенности культуры, быта, природы той страны, которой была посвящена пьеса. Новаторская работа декораторов мамонтовского театра оживила творческие поиски в области театрально-декорационного искусства, еще более усили-

ла интерес к нему.

После успеха декорации к мистерии для Старинного театра Рерих создал в 1908 году эскизы оформления для оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка», которую ставил парижский театр Opera Comique (однако

декорации Рериха не были использованы).

Сюжет оперы был особенно близок Николаю Константиновичу. Он знал работы В. Васнецова по оформлению «Снегурочки» и в свое время высоко оценил их в печати. Декорации и костюмы Васнецова были замечательным явлением в театральной живописи. Мир волшебной сказки Васнецов создал яркой цветовой гаммой, использованием красочных предметов народного быта, народных орнаментов. Декорации Васнецова как нельзя больше соответствовали светлому, жизнеутверждающему смыслу «Снегурочки».

Рерих нашел новое решение. Он представил сказку как своего рода эпическое действо. Его эскизы полны

большого философского смысла. Они пронизаны мыслью о единстве жизни природы и человека. Во всех эскизах, а особенно в «Слободе берендеев» и «Ярилиной долине», Николай Константинович изображает далекую языческую древность, то мифическое время, когда поклонялись Яриле-Солнцу, дождю и ветру, холмам и камням. В пейзаже Рериха холмы и камни, вся природа кажутся одушевленными. В эскизе «Слобода берендеев» даже приземистые избы выступают из-за цветущих деревьев подобно фантастическим живым существам. Весеннее цветение природы и ощущение бесконечности и величия мира выражено художником с глубоким пантеистическим чувством.

Очень выразителен «Пролог». Художник создал картину ночи, в которой волшебно соединилась сказочность с реальностью. Этот эффект достигнут призрачным голубым цветом; желтые точки светящихся огоньков создают впечатление глубины пространства, подчеркивают

ощущение чуткой тишины ночи.

Николай Константинович был близок с Н. А. Римским-Корсаковым с юности, с того времени, когда они вместе со Стасовым ездили в Москву после успеха «Гонца». Многие годы Рериха связывали с композитором дружеские узы. Впоследствии он еще не раз обращался к оформлению опер Римского-Корсакова: в 1911 году создал панно «Сеча при Керженце» для музыкального антракта из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»; эскизы декораций к «Псковитянке» для постановки в Париже, к «Снегурочке» для постановки в Чикаго в 1922 году.

Первые две работы Рерих выполнил для так называемых «Русских сезонов» в Париже, организованных С. П. Дягилевым. Вскоре после того, как был закрыт журнал «Мир искусства», Дягилев с присущей ему энергией отдался другой деятельности — создал балетную антрепризу, которая прославилась на весь мир.

Сергей Павлович поставил цель познакомить Западную Европу и Америку с достижениями русской музыкальной культуры. Сначала он организовал в Париже вечера русской симфонической музыки, которые имели огромный успех. Затем была поставлена опера М. П. Мусоргского «Борис Годунов» с Шаляпиным в главной роли. Успех окрылил Дягилева, и он с энтузиазмом взялся за создание балетной антрепризы.

Блестящий организатор, Дягилев сумел сплотить в ней все лучшие силы, которыми располагал тогда русский балет. Участниками его труппы стали Анна Павлова, Тамара Карсавина, Вацлав Нижинский. Талантливый молодой балетмейстер Михаил Фокин, безуспешно пытавшийся на казенной сцене воплотить свои творческие замыслы, получил полную свободу действий у Дягилева.

Для оформления спектаклей были приглашены художники, участвовавшие ранее в выставках «Мира искусства», — А. Бенуа, Л. Бакст, В. Серов, А. Головин, Н. Рерих.

В первом «Русском сезоне» в Париже в 1909 году предполагалось поставить оперу А. П. Бородина «Князь Игорь». Декорации выполнил Николай Константинович. Поставили, однако, только второй акт — сцену «Половецкий стан».

Рерих в своих декорациях стремился передать историческую атмосферу. Он ввел в них древнерусскую архитектуру — соборы, городские стены (эскиз «Путивль» находится в Третьяковской галерее). Необычайно выразительна декорация к «Половецкому стану», на фоне которой исполнялись половецкие пляски, поставленные М. Фокиным. Желтое с красными отблесками небо, просторы степей, затерявшиеся в их раздолье шатры — все это создает впечатление выжженной солнцем далекой восточной земли, откуда пришел на Русь хан Кончак. Танцы, воплощающие необузданную, дикую силу половецких воинов, находились в органическом единстве с фоном, созданным декорацией, и вся сцена воспринималась как выражение буйного стихийного начала, заключенного в кочевом народе, выросшем на необъятных степных просторах.

Рерих передал свое представление об определенной стадии развития цивилизации. Такое философское осмысление культуры разных народов отличает декорации к «Князю Игорю» (эскиз «Половецкий стан» хранится в Русском музее; варианты — в Третьяковской галерее и других музеях). Декорация Рериха вызвала восторженные отзывы.

В первом сезоне помимо сцены «Половецкий стан» были поставлены другие балеты и балетные сцены. Постановки, танцы, декорации, костюмы, краски произвели настоящий переворот в театральном мире Западной Европы. Без преувеличения можно сказать, что спектакли «Русских сезонов» вызвали возрождение балетных школ в разных странах.

Не меньшим успехом пользовались и последующие выступления русских артистов. Спектакли шли в театре

Шатле и Большой опере.

Николай Константинович сделал для «Русских сезонов» еще одну интересную работу — совместно с композитором И. Ф. Стравинским сочинил либретто для балета «Весна священная». Работа началась в 1910 году, балет был поставлен в сезоне 1913 года. Рерих работал над эскизами в России и выезжал на спектакли в Париж.

Николай Константинович показал в либретто далекую славянскую древность с ее языческими обрядами. Балет «Весна священная» состоит из двух частей. Первая часть, которая называется «Поцелуй земле», состоит из эпизодов, представляющих танцы юношей и девушек, игры, смысл которых — прославление солнца, весны. Вторая часть — «Великая жертва». Главный ее

эпизод — выбор жертвы Солнцу и ее танец. Обреченная — самая красивая девушка. Смерть ее должиа, по верованиям древних, воскресить силы весны.

Однако взгляды на древнюю языческую жизпь у художника и композитора были разпыми, не совпадали. В музыке выражена радость пробуждения природы и одновременно страх перед ней. Стравинскому представлялось, что в людях языческой Руси преобладал страх перед могучими и таинственными силами природы. Рерих же всеми художественными средствами стремился выразить мысль о высокой духовности древних славян, об органичности, естественности для их мировосприятия «великой жертвы». Гармоничность внутреннего мира древних подчеркнута красотой пейзажа, костюмов. Важнейшими достижениями «Русских сезонов» была

Важнейшими достижениями «Русских сезонов» была постановка балетов и отрывков из опер на русские темы. Это обстоятельство приобретает особое значение, если учесть международный масштаб деятельности антрепризы. Высокая культура оформления позволила создать спектакли, которые явились новым словом в истории театра. Огромное значение в этом успехе имело н искусство Рериха как театрального декоратора.

Рерих с удовольствием сотрудничал с Дягилевым. Он ценил в Сергее Павловиче увлеченность работой, бескорыстный энтузиазм, любовь к искусству. Позже, уже в Индии, узнав о кончине Дягилева в 1929 году, Николай Константинович написал о нем статью «Венок Дягилеву» (она впервые была напечатана в журнале Лиги композиторов в Нью-Йорке в 1930 году; опубликована на русском языке в книге: «Рерих. Из литературного наследия». М., 1974, с. 353—357).

турного наследия». М., 1974, с. 353—357).

Вспоминая сотрудничество с Сергеем Павловичем, Рерих назвал его «искренним рыцарем эволюции и красоты». Николай Константинович писал: «Кто-то говорил, что его антреприза была личным делом, и как импресарно он работал для себя. Только злой язык и зло-

бный ум могли произносить такую клевету на этого крестоносца красоты. <...> Он далек был от дешевой популяризации и тем более вульгаризации искусства. Во всех многообразных проявлениях он показывал искусство истинное. Перечислять все постановки, выставки и художественные предприятия Дягилева — это значит написать историю русского искусства от 90-х годов до 1928 года. <...> Когда вспоминаем личность и труды Дягилева, — писал в заключение Николай Константинович, — перед нами встает благороднейший и гигантский итог синтеза. Его широкое понимание, непобедимая личная бодрость и вера в красоту создали прекрасный, незабываемый пример для молодых поколений. Пусть они учатся, как хранить ценности прошлого и как служить для самой созидательной и прекрасной победы будущего. Несказанно радостно вспоминать эпопею Дягилева».

* * *

1909 год ознаменовался важным событием в жизни Рериха — он был избран академиком Российской Академии художеств и членом Реймской академии во Франции.

В том же году художник участвовал в выставках в Париже, Лондоне и в выставке петербургского «Салона», которая была открыта в помещении музея и в «Меншиковских комнатах» 1-го Кадетского корпуса (ныне Университетская набережная, 15). Николай Константинович представил основные работы, выполненные в последние годы: эскизы росписей, картины «Печоры», «Бой», «Песнь о викинге», «Змиевна», «Славяне на Днепре», «Задумывают одежду», «Городок», пейзажи Италии, Германии и Финляндии, иллюстрации к пьесам М. Метерлинка, эскизы к операм «Валькирия» Р. Вагнера, «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова и другие — всего тридцать шесть произведений.

А. Н. Бенуа писал в газете «Речь», что выставка впервые показала петербургской публике настоящие масштабы художника.

В промежутке между созданием эскизов к опере «Князь Игорь» и балету «Весна священная» Николай Константинович выполнил в 1909—1910 годах огромную работу— цикл панно на тему Древней Руси— «Богатырский фриз», состоящий из девятнадцати холстов (находится в Русском музее). Панно предназначались для украшения столовой дома крупного промышленника, владельца текстильной фабрики Ф. Г. Бажанова. Трехэтажный дом Бажанова на Николаевской улице, 72 (ныне улица Марата, 72) был построен в 1907—1908 годах архитектором П. Р. Алешиным в стиле модерн. Фасад дома облицован финским гранитом и декорирован скульптурным орнаментальным фризом. Парадная лестница дома, широкая, с фонарями на перилах, была обработана белым мрамором. Каждое помещение имело свою оригинальную отделку. В убранстве интерьеров использовались дубовые резные панели, майолика, мрамор; стены были украшены барельефами, а потолки - лепным орнаментом. В гостиной находился майоликовый камин, исполненный по эскизу М. А. Врубеля на тему «Вольга и Микула» (хранится в Русском музее).

Рерих создал настоящую поэму в красках, навеянную былинными, поэтическими образами. По обе стороны от двери в столовую помещались панно высотой в два с лишним метра «Баян» и «Витязь». На стенах—огромные, более пяти метров длиной и более двух метров высотой панно «Вольга» и «Микула»; почти такой же величины «Илья Муромец» и «Соловей-разбойник». На торцовой стене, напротив двери, — семиметровое полотно «Садко». Над окнами помещались панно на тему «Город», а возле окон — панно с изображениями птиц и растений, имитировавшие ставни.

Фриз выполнен в изысканных сочетаниях светло-лилового, тускло-зеленого, розового, золотистого тонов. Живопись Рериха в этих панно поражает насыщенностью, богатством и разнообразием оттенков. Особой красотой отличается цветовая гамма в «Бая-

Особой красотой отличается цветовая гамма в «Баяне» и «Витязе». Фигуры старца-гусляра и молодого вочна помещены на светло-лиловом фоне каменных стен. В их одеждах преобладают розовые тона и золото.

После Великой Октябрьской революции в доме Бажанова помещались общественные учреждения, библиотека. Работы Рериха оставались на своих местах, в условиях, не обеспечивавших сохранность живописи. Холсты особенно пострадали во время блокады Ленинграда: они покрылись плотным слоем копоти.

В 1964 году все девятнадцать панно поступили в реставрационные мастерские Русского музея. После реставрации основные панно экспонировались на юбилейной выставке Рериха в залах музея осенью 1974 года.

В 1910 году Рериху пришлось пережить тяжелую утрату — ушел из жизни А. И. Куинджи. Еще в 1908 году Николай Константинович принял самое живое участие в организации нового художественного союза, который задумал создать А. И. Куинджи. В течение десяти лет Куинджи вынашивал мысль об объединении, в котором художники могли бы получать материальную и моральную поддержку. И своим ученикам, и на всех заседаниях выставочных комитетов Куинджи неустанно повторял, что художник должен жить только для искусства, что главное в работе — искренность и честность, а не погоня за успехом у публики. Воспитать и сохранить эти качества у художников, по мысли Куинджи, могло профессиональное объединение, в котором художники в трудных обстоятельствах получали бы материальную помощь. Это освобождало бы их от выставочной спешки, давало бы возможность спокойно работать,

Мысль о создании такого союза пришла Архипу Ивановичу давно, еще в то время, когда его отстранили от преподавания в Академии во время студенческих бунтов. Молодежь сочувствовала ему, ученики остались ему верны. Это глубоко тронуло художника.

Архип Иванович постоянно думал, чем и как помочь молодежи. Начал с того, что дал сто тысяч рублей в Академию на первый конкурс его имени, на премии, на пособия студентам. Это был первый шаг. Дальнейшему помогли обстоятельства. Однажды, разговаривая с художником К. Я. Крыжицким, Архип Иванович поведал ему с своей мечте создать новый художественный союз и вложить в него свой миллионный капитал. К. Я. Крыжицкий взялся организовать дело. Так было положено начало Обществу имени Куинджи.

6 ноября 1908 года в квартире К. Я. Крыжицкого (улица Гоголя, 14) состоялось первое заседание учредителей общества. Присутствовали академики В. А. Беклемишев, В. Е. Маковский, А. В. Щусев; ученики Куннджи — Н. К. Рерих, В. И. Зарубин, А. А. Рылов, А. А. Борисов, К. К. Вроблевский, Н. П. Химона. Учредители выработали устав, который был принят в 1909 году.

Общество ставило цель «оказать как материальную, так и нравственную поддержку всем художественным обществам, кружкам, а также отдельным художникам; содействовать им, устраивать выставки как в Петербурге, так и в других городах и за границей». Председателем общества был избран Крыжицкий, которого впоследствии сменил на этом посту Н. Н. Богданов-Бельский. Членами Общества имени Куинджи стали В. А. Беклемишев, В. Е. Маковский, А. В. Щусев, Н. К. Рерих, В. И. Зарубин, К. К. Вроблевский, Н. П. Химона, А. А. Рылов и ряд других художников.

Как сообщали газеты, «Общество имеет неприкосно-

венного капитала 100 000 рублей и 225 десятин берего-

вой земли на южном берегу Крыма». И земли, и капитал отдал обществу Архип Иванович.

К 1910 году в обществе насчитывалось уже более ста членов. Для заседаний, выставок и вечеров членыучредители сняли квартиру из восьми комнат на улице Гоголя, 17. Обставлена она была — если иметь в виду скромные вкусы Архипа Ивановича — роскошной мебелью, на стенах висели картины Куинджи; в одной из комнат помещалась прекрасная библиотека. Здесь для художников устраивались концерты, на которых выступали Шаляпин, Собинов, Медея Фигнер; приезжали и балерины — Люком, Преображенская. Выступали в зале у рояля — специальной эстрады не было, и это создавало на таких встречах особую, домашнюю и уютную атмосферу.

После смерти Архипа Ивановича, выполняя его заветы, комиссия из членов общества установила правило— ежегодно обходить выставки и покупать на пять

тысяч рублей картины у художников.

Создавая общество, Куинджи лелеял мечту о всеобщем художественном братстве. Но в обществе не было единства художественных устремлений, оно так и не превратилось в такой идеальный союз, о котором мечтал его основатель.

Вскоре после организации общества Куинджи тяжело заболел. При больном день и ночь находился его друг, профессор Академии скульптор Беклемишев. Навещали его и ученики — Рерих, Рылов, Зарубин.

Архипа Ивановича мучили боли в сердце и приступы удушья. В минуты облегчения он говорил об искусстве. За несколько дней до смерти сказал ученикам, дежурившим у его постели:

— Все надо выражать возможно короче и проще. Учитесь говорить великие и нужные слова, но говорите их короче.

11 июля 1910 года художник скончался.

13 июля, вечером, ученики перенесли гроб в церковь Академии художеств. За ним шли провожающие, а следом двигалась открытая колесница с венками. На венке из фарфоровых роз была надпись: «Учителю ученики». Выделялся огромный венок из дубовых листьев, с надписью: «Художнику беспримерной самобытности от старого друга». Это был венок от Репина.

На следующий день после панихиды в церкви Академии друзья и ближайшие ученики Куинджи — среди них был и Рерих — на руках вынесли гроб. На набережной у Академии собралось более пятисот человек. Петербург был залит солнечным светом, сверкала Нева. У подъезда ожидали погребальные дроги с балдахином. Но художники несли гроб на руках до самого Смоленского кладбища. Многие плакали.

Куинджи умер миллионером, но всех, кто бывал в его доме, поражала удивительная скромность обстановки, там были только необходимые вещи и цветы, которые с увлечением выращивал художник. Мастерская была завалена этюдами, картинами, рисунками. Это было единственное богатство Архипа Ивановича.

Своему детищу — Обществу имени Куинджи1 — Архип Иванович завещал все свои картины, землю в Крыму и помимо уже ранее внесенной суммы еще 453 300

рублей на нужды художников и их семей. Жене, Вере Леонтьевне, Куинджи завещал 2500 рублей ежегодно. Через три года на могиле Куинджи был установлен памятник. Авторы его — четыре человека, из которых двое — самые близкие Архипу Ивановичу люди — Беклемишев и Рерих. И все четверо были членами Общества имени Куинджи. Проект памятника и его архитектурное решение принадлежат архитектору Шусеву. Памятник, с нишей и фронтоном, изображает крымский колодец - символ той «живой воды», которую давал сво-

¹ Общество имени Куинджи просуществовало до 1931 года.

им ученикам Архип Иванович. На постаменте, перед нишей, бронзовый бюст Куинджи работы Беклемишева. В нише сверкает смальтой и золотом «древо жизни» с узорными листьями и птицами на ветвях. Эскиз выполнил Рерих, а воплотил его в мозаике Фролов.

нил Рерих, а воплотил его в мозаике Фролов.
В 1952 году гроб с останками Куинджи и памятник были перенесены со Смоленского кладбища в Алек-

сандро-Невскую лавру.

«Когда-то он был красавцем собой, — писал Бенуа о Куипджи в газете «Речь», — да и в старости он сохранил внушительную, «юпитерскую» наружность, которую почти не портила некоторая приземистость и тучность. В лице Куинджи было что-то львиное, благородное, умное и дикое, оно напоминало ассирийских бородатых гениев и царей, но только с добрыми, ясными глазами и милой улыбкой на широких, мясистых губах. Окончательно прелестным он становился в разго-

воре».

«Вся культурная Россия знала Куинджи, — писал Рерих после смерти учителя. — Знают о Куинджи — о большом, самобытном художнике. Знают, как он после неслыханного успеха прекратил выставлять: работал для себя. Знают его как друга молодежи и печальника обездоленных. Знают его как славного мечтателя в стремлении объять великое и всех примирить, отдавшего все свое миллионное состояние. <...> Знают жизнь этого удивительного мальчика из Мариуполя, только личными силами пробившего свой широкий путь. Знают, как из тридцати поступавших в Академию один Куинджи не был принят. Знают, как Куинджи отказал Демидову, предложившему ему за 80000 рублей повторить несколько картин. Еще жив служитель Максим, получавший рубли, лишь бы пустил стать вне очереди толпы во время выставки картин Куинджи на Морской. С доброй улыбкой все вспоминают трогательную любовь Архипа Ивановича к птицам и животным.

Около имени Куинджи всегда было много таинственного. Верилось в особую силу этого человека».

Николай Константинович до конца своих дней чтил память о своем учителе. Много лет спустя, в Индии, незадолго до своей смерти, Рерих написал: «Уже тридцать лет минуло, как скончался Куинджи. Ушел большой художник, большой человек, большое сердце. Незабываемый!»

1910, 1911 и 1912 годы были очень напряженными в жизни Николая Константиновича. К директорству и преподавательской деятельности в Школе Общества поощрения художеств прибавилась еще одна ответственная работа — Николай Константинович был избран председателем возрожденного объединения «Мир искусства». «Союз русских художников» разделился на две организации. Одна из них сохранила старое название — «Союз русских художников». Туда вошли Суриков, Архипов, А. Васнецов, С. Жуковский, К. Коровин, Малютин, Крымов, Пастернак, Юон, Малявин и ряд других художников.

В возрожденное объединение «Мир искусства» во-шли все прежние члены этой группы — Бенуа, Сомов, Бакст, Добужинский, Лансере, Рерих, Кустодиев, Билибин, Остроумова-Лебедева — и некоторые новые, как, например, К. С. Петров-Водкин.

Художник Борис Михайлович Кустодиев, известный своими портретами и картинами на темы из купеческого быта, решил создать групповой портрет художников возрожденного «Мира искусства». Позирование проходило в непринужденной обстановке — у него дома, на Мясной улице, 19 (дом сохранился). Все усаживались за стол. Сыпались шутки, остроты, встречаемые дружным смехом. Билибин декламировал комические оды, которые специально сочинял к этим дням.

Кустодиев сделал несколько эскизов и за четыре года, с 1910-го по 1914-й, ряд отдельных портретов, в том числе Добужинского, Рериха. Но большой групповой портрет так и не был написан. Эскиз, начатый в 1916 году и законченный в 1920-м, находится в Русском музее.

При колоссальной занятости на службе, при загруженности общественными обязанностями Рерих очень много занимался творчеством—закончил огромные панно «Богатырского фриза», эскизы к мозаике церкви Почаевской лавры; писал, как всегда, картины. В то время были написаны «За морями земли великие», «Каменный век», «Терем Кикиморы», «Кони Световита», «Старый король», «Городок», «Варяжский мотив», «У Дивьего камня неведомый старик поселился», «Человечьи праотцы», «Звездные руны», «Древо преблагое глазам утешение», «Пречистый град врагам озлобление», «Ангел последний» и множество пейзажей. Одновременно художник приступил к работе над эскизами росписей для церкви в Талашкине, к эскизам декораций и костюмов к «Весне священной», которые закончил в 1912 году. В том же году он создал великолепные эскизы декораций к опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда» и драме Г. Ибсена «Пер Гюнт».

В 1911 году Николай Константинович разработал проект надгробного памятника Н. А. Римскому-Корсакову. Композитор, скончавшийся в 1908 году, был похоронен на Новодевичьем кладбище в Петербурге. Рерих создал памятник в виде древнерусского могильного креста XIV века, с надписью на нем славянской вязью и с фигурами святых (останки Римского-Корсакова были перенесены в Александро-Невскую лавру в

1936 году).

Художник И. Э. Грабарь, который часто общался с Рерихом в те годы, писал: «Бывало, придешь к нему, в его квартиру, в доме Общества поощрения, вход в которую был не с Морской, а с Мойки, и застанешь его за работой большого панно. Он охотно показывает десяток-другой вещей, исполненных за месяц-два, про-

пиедшие со дня последней встречи: одна лучше другой, никакой халтуры, ничего банального или надоевшего, — все так же нова и неожиданна инвенция, так же прекрасны эти небольшие холсты, и картины организованы в композиции и гармонизованы в цвете. Проходит четверть часа, и к нему секретарь приносит кипу бумаг для подписи. Он быстро подписывает их, не читая, зная, что его не подведут: канцелярия была образцово поставлена. Еще через четверть часа за ним прибегает служащий — великая княгиня приехала. Он бежит, еле успевая крикнуть мне, чтобы я оставался завтракать. Так он писал отличные картины, подписывая умные бумаги, принимая посетителей, гостей — врагов и друзей — одинаково радушно тех и других, первых даже радушнее, возвращался к писанию картин, то и дело отрываемый телефонными разговорами. Так проходил день за днем в его кипящей, бившей ключом жизни».

В мастерской Николая Константиновича стояло несколько мольбертов, так как он обычно писал несколько картин одновременно.

В 1911 году организаторы Старинного театра решили — после четырехлетнего перерыва — возобновить спектакли. Энтузиасты возрождения театра собирались в доме № 60 на углу Офицерской улицы и Английского проспекта. Там помещалась типография, принадлежавшая актрисе Наталье Ильиничне Бутковской (дом не сохранился). Бутковская принимала деятельное участие в первом сезоне Старинного театра — играла в «Лицедействе о Робэне и Марион». Она была широко образованна, любила и знала искусство, издавала книги о художниках — М. А. Врубеле, А. И. Куинджи, А. П. Рябушкине, В. Э. Борисове-Мусатове, французских и английских живописцах.

Организаторами второго сезона Старинного театра были по-прежнему барон Н. В. Дризен и Н. Н. Евреи-

нов, а к ним присоединились Н. И. Бутковская, ставшая членом дирекции и режиссером, и К. М. Миклашевский. Константин Михайлович Миклашевский был актером и историком театра, издавшим впоследствии интересное исследование об итальянской комедии дель арте.

Для второго сезона были выбраны пьесы испанских драматургов XVI—XVII веков — Лопе де Вега, Кальдерона, Сервантеса, Тирсо де Молина. Евреинов и Миклашевский, готовясь к работе в Старинном театре, побывали в Испании, изучали ее искусство, быт, традиции. Музыку для спектаклей писал Илья Сац, известный своими композициями к пьесам русских и зарубежных драматургов.

Для спектаклей сняли помещение в Соляном городке (набережная Фонтанки, 10, здание сохранилось). Пока шла работа по оборудованию зала и сцены, ре-

петиции начались в доме Бутковской.

Николай Константинович был приглашен для оформления спектакля «Овечий источник» Лопе де Вега.

Впервые с этой пьесой русская публика познакомилась в Москве, в бенефис М. Н. Ермоловой в 1876 году. Игра замечательной актрисы и сама пьеса вызвали

восторг зрителей, особенно молодежи.

Рерих создал красочную, выразительную декорацию. На фоне далеких гор и клубящихся облаков высится помост. На нем и происходит основное действие пьесы. Художник показал спектакль в спектакле, изобразив уличные подмостки и подчеркнув тем самым народный характер представлений во времена Лопе де Вега. Эскиз был выполнен в фиолетово-коричневых, синих и золотистых тонах.

Старинный театр дал три представления. В первый вечер были показаны «Овечий источник» Лопе де Вега и «Два болтуна» Сервантеса, во второй — «Чистилище святого Патрика» Кальдерона, в третий — «Благочести-

вая Марта» Тирсо де Молина и «Князь Московский и

гонимый император» Лопе де Вега.

Художественностью оформления отличались не только спектакли, но и само помещение театра в Соляном городке. Зрительный зал и фойе были оформлены в испанском стиле. В фойе по стенам были развешаны огромные, стилизованные под испанские, гербы. В зрительном зале отсутствовала резкая граница между сценой и креслами, — зритель был как бы вовлечен в спектакль. Стены зала, помост и даже люстры — все было стилизовано в испанском духе. Над оформлением помещения работали А. В. Шуко, Е. Е. Лансере, Н. К. Рерих, И. Я. Билибин, А. К. Шервашидзе, Н. И. Калмаков, и все они внесли в создание колорита Испании XVI — XVII веков много любви, таланта и знаний.

Публика с нетерпением ждала открытня театра. На премьеру собрался не только весь художественно-артистический мир, но и вся аристократия. С восторгом была встречена постановка пьесы Лопе де Вега «Овечий источник». Все последующие спектакли также прошли

с огромным успехом.

А. Н. Бенуа в газете «Речь» подробно описал декорацию Рериха и особенности постановки: «Слева унылые, голые скалы, вроде тех, что видишь вокруг Эскуриала. К ним прилепилась деревушка с церковкой. Несколько ниже самым первобытным образом устроены театральные подмостки на пнях и камиях. Небо заволокло грозовыми тучами, которые вот-вот разразятся ужасающей бурей. «...» Костюмы для той же Фуэнте Овехуна («Овечий источник».— Авт.) были исполнены по рисункам Билибина и отлично вязались с декорацией».

Из Петербурга труппа уехала на гастроли в Москву. В Москве спектакли проходили в Никитском театре. Это был последний сезон существования Старинного театра.

В начале 1912 года к Николаю Константиновичу на Большую Морскую пришел Владимир Иванович Немирович-Данченко, приехавший из Москвы. Он рассказал, что Художественный театр намерен поставить пьесу Ибсена «Пер Гюнт», и предложил Рериху оформить этот спектакль.

Николай Константинович согласился. Изучением культуры Скандинавских стран он занимался и раньше, однако в Норвегии не бывал и пейзажи для декораций мог написать лишь по воображению.

мог написать лишь по воооражению.

Занятые в спектакле артисты собирались совершить поездку в Норвегию, и К. С. Станиславский посоветовал и Рериху поехать вместе с ними. Но Николаю Константиновичу хотелось, прежде всего, выразить свое понимание образов Ибсена, уберечься, по его же словам, от всякой этнографии. И он ответил:

— Раньше сделаю все эскизы, а уже потом съезжу. Когда эскизы были готовы, актеры, побывавшие в

Норвегии, были поражены огромным художественным чутьем Рериха.

Он придал декорациям не узко национальный, а общечеловеческий смысл, в каждой из них заключен целый мир чувств и настроений. Решение эскизов отличается мягкостью, живописностью, многообразием оттенков красок. Особенно выразительны эскизы, изображающие горные пейзажи и фантастическое царство троллей.

лен.
 Эскизы «Мельница в горах», «Усадьба в Гегстаде», «Дом Сольвейг» выполнены в единой гамме, с преобладанием синего и голубого. «Дом Сольвейг» отличается особенной тонкостью передачи настроения. Он построен на сочетании золотисто-желтых, коричневых и синих тонов. Высокие деревья, изображенные в спокойном ритме, создают впечатление тишины и уединенности. Они за-

крывают, замыкают собою пространство (эскиз находится в Театральном музее имени А. А. Бахрушина в

Москве).

Эскиз «Рондские скалы», изображающий царство Доврского деда, решен в розовом цвете. Фантастические глыбы скал кажутся одухотворенными, исполненными какой-то тайны (эскиз находится в Русском музее).

Костюмы своей яркостью акцентировали фон. Желтым пятном выделялся костюм Пера. Костюм матери Сольвейг также отличался красочностью: яркая синяя юбка, желтые ленты, желтая сумка, на голове — белый

чепец.

Спектакль превратился в яркое, незабываемое зрелище. Некоторые критики утверждали даже, что живописное решение было удачнее исполнительского. Возможно, так оно и было. Мягкость, живописность декораций в полной мере соответствовали лирической музы-

ке Грига.

15 сентября 1912 года в Петербурге, в помещении Панаевского театра (Адмиралтейская набережная, 4, дом не сохранился), открылся Русский драматический театр. Владельцем и директором его был капиталистмукомол А. К. Рейнеке. В этом театре начал свою режиссерскую деятельность А. Я. Таиров. Но театр этот не имел определенного лица, репертуар был случаен, спектакли и декорации готовили небрежно. Вскоре театр закрылся.

В первом его сезоне — 1912/13 года — была поставлена пьеса А. Н. Островского «Снегурочка» в декорациях и костюмах по эскизам Рериха. Рерих впервые создал костюмы для героев этой волшебной сказки. Мороз — добрый, седобородый старец русских сказок. Снегурочка — хрупкая девушка в узорной шубке. Все образы покоряют своей сказочностью, поэтичностью. Но исполнители декораций исказили замысел художника и

не смогли передать оригинальность и выразительность его эскизов. Декорации весьма отдаленно напоминали рериховские эскизы. Николай Константинович, увидев их на генеральной репетиции, был огорчен и просил убрать его имя с афиши.

В том же 1912 году Николай Константинович выполнил по заказу Сергея Ивановича Зимина эскизы декораций и костюмов к опере Р. Вагнера «Тристан и

Изольда».

Постановка намечалась в театре С. И. Зимина в Москве. Зимин торопил с выполнением эскизов. Однако опера поставлена не была из-за начавшейся первой мировой войны. Блистательная работа художника так никогда и не увидела света рампы.

Рерих глубоко постиг музыку Вагнера. Работая над ее живописным воплощением, художник выбирал такие цвета, которые с наибольшей силой могли дать представление о внутренней жизни героев. Определенная живописная гамма, своего рода лейтмотив цветов, проходила через все действия оперы. Средневековая легенда о любви рыцаря Тристана и прекрасной Изольды поэтично раскрыта в музыке Вагнера и живописном решении Рериха.

Эскизы декораций и костюмов к опере «Тристан и Изольда» хранятся в Театральном музее имени А. А. Бахрушина в Москве. Там же находится большая часть всего театрально-декорационного наследия Рериха. Ряд эскизов к различным спектаклям находится также в Русском музее, Третьяковской галерее, в других музеях и частных собраниях.

«ПОВЕРХ ВСЯКИХ РОССИЙ ЕСТЬ ОДНА НЕЗАБЫВАЕМАЯ РОССИЯ...»



В годы, предшествовавшие первой мировой войне, общественно-политическая обстановка в России была чрезвычайно напряженной. Классовые противоречия достигли крайнего обострения, начался новый подъем революционного движения. Все слои общества жили ожиданием больших социальных перемен, которые казались неизбежными.

В эти годы идейная направленность искусства Рериха изменилась. Гармония прошлого в его картинах уступила место тревожным предчувствиям, которые отразились в произведениях, созданных перед первой мировой войной и в годы войны.

Языком аллегорий художник говорил о гибели и страданиях людей, о разрушении городов. В его творчество вошла тема обреченности. По-разному решаемая, эта тема повторяется во всех картинах этого времени. В «Мече мужества» изображен огненный ангел, принесший меч для охраны замка, у стен которого спят нерадивые стражи (картина находится в частном собрании в Москве). «Крик змия» изображает огромного змия, тоскливо и страшно кричащего среди голых, пустынных скал (один вариант картины находится в краеведческом музее Пскова, местонахождение другого неизвестно). В картине «Короны» три короля сражаются на берегу сине-лилового моря, ветер развевает их плащи, грозно

занесены мечи. Упоенные битвой, короли не замечают, что невидимая сила сняла с них короны и превратила их в туманные облака, тающие вдали (хранится в киевском Музее русского искусства).

Тема города, такая светлая, поэтичная, навеянная стариной, к которой издавна обращался художник, приобретала теперь новое звучание. Вокруг спящего города обвился змий («Град обреченный»), перед взорами взволнованных старцев, напоминающих по своему стилистическому решению иконописных, лежат обломки разрушенных зданий («Дела человеческие»), зарево пожарищ взметнулось над мирным городом («Зарево»). В «Ангеле последнем» — гигантская фигура ангела с распростертыми крыльями возвышается над пожарищами земли. Ангел предвещает конец мира («Зарево» и «Ангел последний» находятся в США; местонахождение двух других картин неизвестно).

Одновременно Рерих написал стихотворение-проро-

чество:

И пролетит над землею Ангел конца, Грозный, прегрозный! Красный, прекрасный! Ангел последний.

Образ Ангела последнего навеян темой Страшного суда, воплощенной в древнерусской монументальной живописи. Ангел предвещает гибель старого мира, а светлые зори за ним — предвестники новой жизни.

Особое место в творчестве художника предвоенных лет занимает картина «Чудь под землю ушла» (1913 год). Это картина о древнем восточном народе, который, согласно легендам, живет в скрытой горами подземной стране и хранит высшие тайны мудрости и знания, способные спасти человечество. Легенды о чуди перекликаются с преданиями о Беловодье и Шамбале,

которые позже, в зарубежный период творчества, отразились в картинах Рериха и в его книгах «Сердце Азии» и «Алтай — Гималаи».

С первых дней войны Николай Константинович стал активным участником целого ряда благотворительных мероприятий — выставки (была устроена на Марсовом поле, 7) и аукциона в пользу лазарета, на который он отдал ценную коллекцию майолики и другие художественные вещи из своего собрания; художник делал крупные пожертвования в пользу пострадавших на войне товарищей по искусству и их семей.

жественные вещи из своего соорания; художник делал крупные пожертвования в пользу пострадавших на войне товарищей по искусству и их семей.

Во время первой мировой войны Рерих написал ряд картин-аллегорий, где изображал в соответствии с традиционными религиозными представлениями подвижников, творящих добрые дела: «Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится» (Русский музей); «Прокопий Праведный отводит каменную тучу от Устюга Великого» (местонахождение неизвестно), «Пантелей-целитель» (Третьяковская галерея).

неведомых плавающих молится» (Русскии музеи); «Прокопий Праведный отводит каменную тучу от Устюга Великого» (местонахождение неизвестно), «Пантелей-целитель» (Третьяковская галерея). «Пантелей-целитель» — картина-символ, картинапризыв, утверждение неизменных идеалов любви и добра. Она решена монументально: огромное небо, бесконечные земные пространства — поля и холмы, уходящие к горизонту. Вспыхивают и переливаются огоньки ярких цветов, как символы вечно прекрасной природы, ее тайи и чудес. В центре картины, на фоне этой земной красоты, — мудрый старец, склонившийся к земле. Он ищет целебные травы для врачевания людей (согласно народному преданию, Пантелей был врачевателем и знатоком целебных растений).

Рерих понимал, что человечеству нужны духовные идеалы. Носителями их в представлении художника были исторические герои, герои легенд и преданий, те, кого народ еще в далекие времена окружил ореолом святости. Именно они, эти святые — помощники и защитники человечества, неизменно воплощали в его кар-

тинах идеалы любви и добра. Произведения этого цикла Николай Константинович показал на выставке «Мира искусства» в 1915 году, открытой в доме № 7 на Марсовом поле. Они произвели огромное впечатление на публику. Аллегорни и символика картин с большой силой выражали те мысли и чувства, которые испытывало все русское общество. О бессмысленности войны, о неисчислимости принесенных ею бед и страданий художник сумел сказать с потрясающей убедительностью и проникновенностью.

М. Горький особенно восхищался картиной «Град обреченный», а самого художника назвал «великим интуитивистом». Николай Константинович подарил Горькому понравившееся ему полотно.

Перед первой мировой войной Рерих писал не только картины, в которых выражались предчувствия

грозных событий. Большой художник-гуманист, он в этот период создал ряд произведений, в которых воплотил мечту народа о вечном мире и единстве человечества.

В 1910—1914 годах Рерих работал над панно и церковными росписями, в тематику и художественное решение которых внес новые качества. Художник выразил в них общечеловеческие идеалы добра, милосердия. живописное исполнение этих произведений отличается декоративностью. Перед самой войной Рерих создал эскизы для росписи часовни святой Анастасии во Пскове, построенной по проекту А. В. Щусева. Святая Анастасия считалась покровительницей льноводства— отрасли хозяйства, с древнейших времен распространенной на псковской земле. Часовня была поставлена на берегу реки Великой в 1911 году. В 1960-х годах, при строительстве моста Советской Армии, ее перенесли ниже по течению и поставили ближе к воде. Щусев построил часовню в традициях древней псковской архитектуры. Белая, чистая гладь стен почти лишена декора, используется лишь типично псковский орнамент — бегунец, поребрик, а также кокошники.

Внешнему облику часовни соответствуют светлые, яркие краски и возвышенная духовность образов росписи в интерьере, выполненной по эскизам Рериха¹. Художник изобразил знаменитых псковских князей-воинов, с именами которых связано героическое прошлое Пскова,— Довмонта и Всеволода-Гавриила; написал и святую Анастасню. Стены покрыл орнаментом в виде цветов и стеблей. Часть орнаментов безвозвратно погибла во время переноса часовни на новое место, так как местами штукатурка вместе с росписями осыпалась. Сохранившиеся росписи реставрированы в 1971—1972 годах (два эскиза Рериха хранятся в Русском музее).

Подлинной монументальности достиг Рерих в огромной работе, которой занимался с 1911 по 1914 год, — в росписях церкви Святого Духа в Талашкине. Это был храм-усыпальница родственников княгини М. К. Тенишевой, построенный по ее заказу архитектором В. В. Сусловым, использовавшим рисунки художника С. В. Малютина. Николай Константинович в течение нескольких лет работал над эскнзами росписей и мозаики, которая была помещена в 1912 году над входом в храм. Мозаика изображает голову Христа в окружении ангелов. Очень красивая по цвету, она выполнена по эскизу Рериха В. А. Фроловым.

Торая обла помещена в 1912 году над входом в храм. Мозаика изображает голову Христа в окружении ангелов. Очень красивая по цвету, она выполнена по эскизу Рериха В. А. Фроловым.

Храм, построенный в традициях деревянного зодчества Древней Руси, характерен для стиля модерн. По замыслу создателей церковь воплощает идею сложности и единства мира. По внешнему виду храм отвечает своему назначению — это памятник усопшим, но рос-

¹ По эскизам Рериха работал художник Чириков. По-видимому, это был один из Чириковых, рестанраторов иконописи. Г. О. и И. И. Чириковы жили в Москве. В 1918—1923 годах они работали в Комиссии по реставрации произведений древнерусской живописи под руководством Грабаря.

пись интерьера имеет иное смысловое значение. Она говорит о вечности духовных ценностей, о том, что смысл жизни - созидание добра.

Создав эскизы росписей. Николай Константинович приступил к их осуществлению на стене. Но писал их не как обычно — на штукатурке, а по особому методу: под слой штукатурки был проложен холст. Полагали, что это укрепит роспись. Но вышло наоборот. Уже вскоре после окончания работы — в 1914 году — краска начала осыпаться и трескаться от сырости. От работы Рериха сохранились лишь фрагменты. В настоящее время церковь в Талашкине закрыта на консервацию.

Художник расписал алтарную часть церкви. Композиция называется «Царица небесная над рекой жизни». Если в мозаике над входом в церковь художник изобразил Спаса и ангелов в традициях древнерусского искусства, то в росписи создал произведение совершенно особое, выражающее своеобразные религиозные взгляды художника. Царица небесная изображена на троне, основание которого опирается на землю, покрытую цветами и растениями, а голова Царицы достигает небесных сфер. У ног ее — река, это река жизни. Люди вокруг — путники на земле. Царица небесная жестом сложенных рук благословляет все живое. Ее славит хор ангелов в небесных сферах, у трона стоят святые. Ком-позицию украшает великолепный орнамент, выполнен-ный по мотивам русского народного творчества. Образ Царицы небесной, направляющей род челове-ческий на добрый путь, выполнен Рерихом в светлой, радостной гамме розовых, серебристо-белых и светло-

фиолетовых тонов.

Царица небесная в решении Рериха воплощает не канон какой-либо определенной веры, а является собирательным образом, олицетворяющим начало добра и созидания в разных религиях. Этот образ как бы синтезирован из многих религий. Советские исследователи

творчества Рериха В. П. Князева и П. Ф. Беликов справедливо считают, что образ Царицы небесной навеян восточными религиями, признающими бога в его творениях. И сам облик Царицы небесной напоминает не русский, а скорее индийский тип красоты.

не русский, а скорее индийский тип красоты.
Примечательно, что замысел композиции на тему «Царицы небесной» впервые появился в творчестве художника в 1906 году, в период, когда определился его активный интерес к Индии: один из эскизов неосуществленной росписи в Пархомовской церкви тоже называл-

ся «Царица небесная над рекой жизни».

Проблема веры занимала в мировоззрении Рериха большое место. Рерих не был материалистом, он придерживался идеалистических взглядов, был верен представлению о «высшем начале», о примате духа. Однако, и в этом своеобразие его мировоззрения, его вера не замыкалась на соблюдении канонов какой-либо одной религии, например православной. Религию Рериха можно определить как пантеизм — признание всего существующего в мире, в космосе одушевленным, взаимосвязанным, составляющим единство. Бог Рериха — в мироздании. Аналогичное мировоззрение было и у великого немецкого поэта Иоганна Вольфганга Гете. «Природа и разум в своей чистоте, — утверждал Гете, — имеют божественное происхождение».

Пантеистические представления о божественной сущности природы и человека как ее неотъемлемой части свойственны индийской философско-религиозной мысли,

прежде всего буддизму.

Рериха занимало выявление в различных религиях общечеловеческих, нравственных ценностей, идеалов добра. Художник воплотил в своем творчестве черты и христианского, и языческого мировоззрения и черты религий Востока.

Так и в композиции «Царица небесная над рекой жизни» заключена мысль художника о синтезе религий.

Не только рериховская Царица небесная является синтезом христианских представлений о богоматери и восточных образов, воплощающих творческое, созидательное начало. Образ «реки жизни» также представляется синтезированным — из восточных религиозно-философских понятий и христианского, библейского вероучения.

Как подчеркнул один из советских биографов Рериха Э. Ф. Голлербах, Рерих — «пантеист, всенародно, всемирно, всезвездно утверждающий свою религию земли, в которой не может быть никаких отдельных вероисповеданий и каст». Ему был свойствен широкий взгляд на духовные ценности, созданные человечеством. Он считал их «ступенями грядущего» единения человечества. «Важно не то, что сделало определенное племя, — писал он в одной из статей, — а поучительно то, что случилось на нашей великой равнине».

Монументально-декоративные росписи Рериха—и 1906-го, и 1913—1914 годов,—с их высоким этическим содержанием, воплощали его мечту о прекрасном. Высокие идеалы добра нашли выражение еще в одной большой работе художника, которую он выполнил в 1914 году. Это цикл панно, состоящий из четырнадцати холстов общей площадью более 50 квадратных метров. Панно предназначались для молельни в вилле Л. С.

Лившица в Ницце.

Из архива Бориса Константиновича Рериха известно, что он выполнял внутреннюю отделку виллы в Ницце, так что, по-видимому, над заказом работали оба брата — и художник, и архитектор. Началась первая мировая война, и панно так и остались в России. В течение длительного времени они находились в частном собрании, на выставках не показывались, а в начале 1960-х годов поступили в музей города Горловки, где и находятся в настоящее время. Первый биограф Рери-

¹ О заказчике сведений найти не удалось,

ха С. Р. Эрнст назвал эти панно «капитальными произведениями» художника.

Панно, решенные художником как сложная аллегория, посвящены идее единения человечества. В пору тяжелых предчувствий надвигающейся войны, в период создания мрачных образов змиев— носителей зла—и обреченных городов, Николай Константинович выражал в монументальных работах идею силы добра, вечности жизни. Эта мысль пронизывает и росписи талашкинской усыпальницы и цикл панно для виллы в Ницце.

Хотя панно предназначались для семьи заказчика, художник вложил в них не камерное, интересное только для узкого круга лиц содержание, а большое, общечеловеческое. В них заключен символический смысл¹. Идею о вечности жизни, о единении человечества художник выразил в сложной системе аллегорических образов-символов. Центральное место в ней занимает образ «древа жизни», присущий искусству всех времен и народов. Этот образ несет в себе космический смысл, воплощая представления о вечности и единстве всего сущего.

Впервые в творчестве Рериха тема «древа жизни» возникла в 1905 году, когда художник создал большое полотно — размером около семи квадратных метров, — которое назвал «Сокровище ангелов. Эскиз стенописи» (работа находится в США). На нем изображены стройные ряды ангелов со строгими ликами и большой светящийся камень. В торжественном молчании ангелы охраняют его. Рядом — «древо жизни» с птицами на ветвях. Работа экспонировалась на выставке «Мира искусства» в 1911 году в Москве, и в каталоге выставки ху-

¹ Подробнее об этой работе Рериха см.: Короткина Л. В. Малоизвестные панно Рериха. — В кп.: Памятинки культуры. Новые открытия. Ежегодник 1982 г. Л., Наука, 1984, с. 365—370.

дожник сопроводил название картины таким пояснением: «За древами Бытия лежит Камень, в нем добро и зло, вся земная твердь на Камень опирается».

В 1910-х годах тема «древа жизни» развивалась в нескольких произведениях художника: в эскизе к мозаике для памятника Куинджи (в сущности, образ могучего дерева с узорными листьями и птицами на ветвях, которое символизировало, как утверждали современники, учителя и его учеников, был навеян темой «древа жизни»). В 1912 году художник создал картину «Древо преблагое» (хранится в Смоленском музее изобразительных и прикладных искусств имени С. Т. Коненкова, а эскиз — в Омском музее). «Древо жизни» художник написал и в церкви Святого духа в Талашкине.

* * *

В 1910-е годы Николай Константинович все более углублялся в изучение культуры и философии Индии. Он переписывался с индологом В. В. Голубевым, жившим постоянно в Париже. Голубев дважды побывал в Индии, и в 1910 году Рерих вел с ним переговоры о возможности совместной экспедиции туда. Рерих написал статью, в которой рассказывал о беседе с Голубевым: он встретился с ученым в Париже, на выставке восточного искусства, экспонаты которой представляли искусство Индии, стран Индокитая, Цейлона, Японии.

Николай Константинович уже давно мечтал изучить основы индийского искусства и исследовать его связь с древнерусским. В беседах с Голубевым художник обсуждал проблемы истоков славянской и индийской культур. «Невольно напрашивалась преемственность нашего древнего быта и искусства от Индии, — писал Николай Константинович в одной из статей 1910 года. — <... > Обычаи, погребальные «холмы» с оградами, орудия быта, строительство, подробности голов-

ных уборов и одежды, все памятники стенописи, наконец, корни речи — все это было так близко нашим истокам. Во всем чувствовалось единство начального пути».

Рерих лелеял мечту во что бы то ни стало попасть в Индию и на месте изучить ее культуру. «Мы поняли, наконец, и ценность наших прекрасных икон, — писал Рерих в статье об Индии. — Теперь иконы уже вошли в толпу, и значение их укреплено. Через Византию грезилась нам Индия; вот к ней мы и направляемся. И мы должны спешить изучать эти народные сокровища. Обычаи вымирают, быт заполняется усовершенствованиями, гробницы и храмы оседают и разрушаются.

— надо спешить, надо не упустить многие последние возможности».

Спешить, не упускать последние возможности — этот призыв художник обращал и к себе. Некоторые обычаи и предания народов Индии Рерих знал и отражал в своих литературных произведениях и картинах.

Его заинтересовал обычай, который он и описал в статье «Индийский путь»: «К черным озерам ночью сходятся индийские женщины. Со свечами. Звонят в тонкие колокольчики. Вызывают из воды священных черепах. Их кормят. В ореховую скорлупу свечи вставляют. Пускают по озеру. Ищут судьбу. Гадают.

Живет в Индии красота».

Спустя много лет, в Индии, художник создал картину на эту тему — «Огни на Ганге» и ее варианты (картина — в Русском музее, варианты — в Индии, в собрании С. Н. Рериха, и в Музее искусства народов Востока в Москве).

Еще в 1905 году Рерих написал сказку о Девассари Абунту. Героиней другой сказки Рериха на индийскую тему, напечатанной в 1914 году в первом томе собрания его сочинений, стала богиня Лакшми (иначе — Лаухми), богиня красоты и счастья.

В сказке о богине Лакшми говорилось о борьбе добра и зла, о том, что злые, темные силы стремятся утвердиться на земле наравне с добрыми как уравновешивающее противоположное начало. Однако они вносят не уравновешенность, а хаос в законы мироздания, и задача добрых сил - победить их.

Одну из своих живописных работ художник назвал «Мудрость Ману». Согласно индусским мифам, Мапу родоначальник людей. Он считался законодателем и автором кодекса законов, регулирующих право, мораль и внутреннее устройство общества древней Индии.

В интерпретации Рериха Ману — строитель, несущий в мир творческое начало, дух созидания.

На Николая Константиновича и Елену Ивановну огромное впечатление произвели книги «Провозвестие Рамакришны» и «Бхакти-йога» Вивекананды, изданные в русском переводе в 1914 году. С тех пор Елена Ивановна посвятила всю свою последующую жизнь изучению философии Индии и написала по этому вопросу ряд книг. Ее книги разошлись по свету под разными псевдонимами; один из них — Наталия Рокотова.

Учение индийского мыслителя и религнозного реформатора Рамакришны было известно во всем мире. Рамакришна умер в возрасте пятидесяти лет в 1886 году. Его ученики, и особенно самый знаменитый из них— Вивекананда, горячо пропагандировали его философские взгляды.

Рамакришна утверждал, что преданность богу осуществляется в полезной обществу деятельности, в исполнении каждым человеком своего долга, своих обязанностей, что — в конечном итоге — способствует усовершенствованию личности. Он проповедовал необходимость всеобщего духовного совершенства, которое может быть достигнуто путем усовершенствования отдельных индивидуумов, о воспитании в человеке доброты, справедливости, бескорыстия.

Рамакришна отрицал касты, считая, что различные религиозные учения имеют один исток, одно божественное начало. Эти взгляды в Индии, раздираемой кастовыми и религиозными конфликтами, были прогрессивны.

Распространению учения Рамакришны способствовало выступление его ученика Вивекананды на Всемирном религиозном конгрессе в Чикаго в 1893 году, где он говорил, что главное для Индии и всего Востока не религиозные вопросы, а социальные — проблема хлеба, так как народ голодает.

Вивекананда стал основателем общества под названием «Миссия Рамакришны», которое продолжает свою деятельность и по сей день. Центр общества находится в Белуре, близ Калькутты, а отделения — в Европе и

Америке.

В учении Вивекананды прослеживается ярко выраженная просветительская тенденция. Он вел активную борьбу с предрассудками и суевериями, утверждая значение науки и необходимость всеобщего образования. Его учение оказало огромное влияние на пробуждение национального самосознания народов Индии. «Миссия Рамакришны» открыла ряд школ и больниц.

Рерих нашел, что многое в учении Рамакришны соответствовало его убеждениям. Тем более что в этом учении он увидел много общего и с идеалами человека Древней Руси. В создании нравственных идеалов Древней Руси, считал он, огромная роль принадлежала идеям самоотречения, доброго, открытого отношения ко всему живому. Именно эти идеи помогали русскому народу перенести все лишения. По мысли Рериха, воплощением такого идеала был Сергий Радонежский — герой многих его картин в будущем.

Об огромном впечатлении от учения Рамакришны Рерих писал А. Н. Бенуа: «Удалось прочесть и несколько очень нужных книг. Когда будешь в тишине, — советую тебе их прочесть. Особенно нужно «Провозвестие

Рамакришны», очень серьезное, а главное, близкое человечеству учение».

Еще в начале 1900-х годов художник создал ряд произведений, темы которых позже варьировались в его творчестве до последних дней жизни. Это картины, воплощающие его интерес к различным философским системам, к древним религиям, к народным преданиям и образам. Многочисленные варианты «заклятий», «заклинаний» и «велений небес» показывают представление художника об определенном этапе в истории человечества — о постижении древними людьми законов природы, о стремлении их проникнуть в ее тайны. Поэтому закономерно, что впоследствии в картинах Рериха появился Конфуций (VI—V в. до н. э.), считавший, что все в мире предопределено целеустремленной волей неба, Лао-Цзы, родоначальник даосизма, сложного и противоречивого философского учения, включающего наряду с мистикой элементы материализма и диалектики.

Художник внимательно изучал древние легенды и предания, собирал, сравнивал их. «Самые серьезные ученые, — отмечал Рерих, — уже давно пришли к заключению, что сказка есть сказание. А сказание есть исторический факт, который нужно разглядеть в дымке веков». В древних сказаниях он искал выражения духовных, нравственных идеалов народа, создавшего их.

ховных, нравственных идеалов народа, создавшего их. Творческая атмосфера семьи Рериха, интересы Николая Константиновича и Елены Ивановны формировали и склонности их детей. У мальчиков — старшего Юрия и младшего Святослава (в семье его называли Света) — рано определились интересы и увлечения. Старший сын особенно много занимался языками и историей, младший — рисованием и изучением природы. Однажды Елена Ивановна написала Николаю Константиновичу: «Светкина любовь ко всему живому простирается и на дождевых червей, улиток и прочие мерзости. Набрал этих гадостей целую массу, все ведерки

и банки заняты этой коллекцией, и не позволяет выбрасывать...»

Летом 1911 года Николай Константинович путеществовал по Кавказу, а его семья жила на даче в Павловске. Девятилетний Святослав писал отцу: «Милый папочка, я сейчас пишу тебе письмо, а в нашем саду страшный ветер и гроза. Я сижу в детской. У нас есть большой огород, все в нем распустилось. Не видно ли на горах диких козлов? Какие жуки и камни? На моем огороде растут подсолнухи, редиска, укроп и картофель. У Юрика на огороде растет шпинат, лук, морковка, салат, японский газон, горох и картофель. <...> Я собрал коллекцию камней из Славянки. Я нашел 20 камней. В Славянке я нашел перламутра кусочек, красный с черным камень и какой-то камень песочного цвета со слюдой; два кварца по определению дяди Бори. <...>

Мы сегодня поймали стрекозу, крылья у нее ультрамаринблау. Грудь у нее отливает золотым, брюшко ее отливает синим, зеленым и желто-зеленым».

Мальчики учились в той же гимназии Мая, которую окончил отец. Карл Иванович давно умер, но гимназия по-прежнему носила его имя, хотя и была переведена в другое место — на 14-ю линию, 39 (дом сохранился).

У Юрия уже в гимназические годы пробудился интерес к Востоку, к его культуре и истории. Он увлеченно занимался историей Древнего Египта и Вавилона. Мальчику специально преподавал курс известный русский египтолог академик Б. А. Тураев.

Постепенно Юрий сосредоточился на изучении стран Азии, особенно Монголии, изучал монгольский язык и литературу под руководством известного монголиста

А. Д. Руднева.

Оба брата много рисовали. Они писали с натуры пейзажи и портреты, копировали картины голландских художников из отцовской коллекции.

В двенадцатилетнем возрасте Святослав уже помо-гал Николаю Константиновичу готовить краски и натягивать на подрамники холсты.

В 1913 и 1914 годах Рерих продолжал работать для театра. Режиссер К. А. Марджанов, с которым Николай Константинович познакомился во время постановки «Пер Гюнта» в Художественном театре, и А. А. Санин, которого Рерих знал по работе в Старинном театре, создали в Москве так называемый Свободный театр. Существовал он около полугода. Первым спектаклем была опера М. П. Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Была намечена постановка пьесы М. Метерлинка «Принцесса Мален». Эскизы декораций и костюмов к ней выполнил Николай Константинович. Но пьеса

поставлена не была, так как театр вскоре потер-пел финансовый крах. Эскизы — более тридцати — разошлись по различным собраниям, русским и зару-

бежным.

бежным.

Впервые к пьесам бельгийского драматурга Рерих обратился еще в 1905 году; он иллюстрировал собрание сочинений Метерлинка, выходившее в Петербурге в 1906—1907 годах. Для предполагаемой постановки пьесы Рерих создал великолепные, красочные эскизы, изображавшие комнаты короля и королевы, спальню принцессы Мален, переходы и лестницы замка, башни и улицы города. Это целая серия прекрасных, выразительных произведений, в которых художник проникновенно передал атмосферу средневековья (один из эскизов— «Комната короля»— находится в Ленинграде, в музееквартире художника И. И. Бродского).

В Свободном театре предполагалось также поставить оперу Н. А. Римского-Корсакова «Кащей», для которой Николай Константинович создал эскизы деко-

раций. Постановка осуществлена не была, сохранились ли эскизы— неизвестно.

В 1912 году в Петербурге постановкой оперы «Евгений Онегин» начались первые представления Театра музыкальной драмы. Основателем театра был Иосиф Михайлович Лапицкий, в прошлом артист и режиссер Большого театра. Живой, увлекающийся человек и прекрасный организатор, он многих заразил своим энтузиазмом. Лапицкого поддерживал К. С. Станиславский, которому были близки стремления Иосифа Михайловича утверждать в музыкальном спектакле правдивость и естественность исполнения, в противовес излишней условности.

Театр музыкальной драмы был создан на добровольные пожертвования от артистов, от многочисленных сочувствующих делу любителей искусства. Знаменитый певен Л. В. Собинов, например, внес тысячу рублей. В качестве помещения для театра использовали Большой зал консерватории, в котором был проведен ремонт. Директор консерватории композитор А. К. Глазунов поддерживал начинания И. М. Лапицкого и разрешил студентам участвовать в спектаклях.

В театре дебютировали С. А. Самосуд и А. В. Га-

В театре дебютировали С. А. Самосуд и А. В. Гаук, начинавшие в те годы свою дирижерскую деятельность. Дирижером театра был М. А. Бихтер. В труппу вошли известные артисты — тенор Мариинского театра А. М. Давыдов, М. И. Литвиненко-Вольгемут, С. Ю. Левик, М. И. Бриан, М. С. Давыдова, М. В. Веселовская, Л. А. Андреева-Дельмас и другие. Создатели театра ставили только классику — оперы «Евгений Онегин» и «Мазепа» П. И. Чайковского, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, «Нюрнбергские мастера пеняя» и «Парсифаль» Р. Вагнера, «Кармен» Ж. Бизе.

Впоследствии, после Великой Октябрьской революции, из Театра музыкальной драмы вырос Большой дра-

матический театр (ныне — Академический Большой драматический театр имени А. М. Горького).

Оперы в Театре музыкальной драмы шли в оформлении художников Б. А. Анисфельда, И. Я. Билибина, М. В. Добужинского, К. А. Вещилова, Н. К. Рериха, А. Н. Шильдера, А. В. Щекатихиной-Потоцкой. Приход Николая Константиновича в этот театр был

связан с постановкой оперы «Сестра Беатриса» на сюжет одноименной пьесы М. Метерлинка. Оперу написал банкир и музыкант А. А. Давидов, один из пайщиков театра, и из уважения к нему она была сыграна несколько раз в 1914 году. Опера шла в одной декорации, выполненной по эскизу Рериха (эскиз находится в Русском музее). Кроме того, Рерих создал эскизы кулис, изображавшие различные времена года (находятся в частных собраниях).

Эскиз к «Сестре Беатрисе» изображал молельню монастыря. Он был великолепен по своему цветовому решению. Краски сверкали и переливались, как драгоценные камни, холст выглядел как мозаика. Свет, проникающий через витраж, преломлялся в его цветных стеклах и падал на пол разнообразными красочными пятнами. Всю гамму цвета Рерих основывал на голубых, золотистых, синих и лиловых тонах. В изображении монастырской башни художник подчеркнул конкретность архитектурного сооружения, как он это сделал и в эскизах к «Принцессе Мален».

Последний большой успех художника в театре связан с постановкой оперы «Князь Игорь» в Лондоне, в антрепризе С. П. Дягилева. Рерих создал ряд новых эскизов и переработал некоторые старые, выполненные для постановки 1909 года в Париже. Ярко выраженной чертой новых эскизов стала подчеркнутая декоративность. Особенно удачен эскиз «Половецкий стан» (хранится в Третьяковской галерее). Художник изобразил темную южную ночь, луну. Ее свет усилен

оттенками красного и желтого на шатрах. В этом эскизе художник впечатляюще передал колорит стана степных кочевников, таинственную тишину ночи, нависшей над степью (ряд эскизов 1914 года хранится в частных собраниях).

Николай Константинович мечтал о создании в России музея древнерусского искусства. Там, по его мысли, следовало бы собрать предметы прикладного искусства Древней Руси, произведения древнерусской живописи.

В статьях, печатавшихся в разных журналах, он неустанно говорил о необходимости изучать родную историю, искусство, учиться понимать красоту древней живописи и архитектуры, беречь отечественное культурное достояние. Многие его современники были охваче-

ны теми же стремлениями и помыслами.

В Царском Селе, в квартире архитектора Дмитрия Николаевича Ломана собирались любители русской старины — художники В. М. Васнецов, И. Я. Билибин, архитекторы А. В. Щусев, С. С. Кричинский. Приходили В. В. Андреев — руководитель оркестра народных инструментов, академик Н. П. Лихачев — известный собиратель древнерусских икон. Бывал у Ломана и Николай Константинович. Квартира Ломана была полна редкостей— старых икон, старинной парчи, древних предметов обихода, церковной утвари.

Расположившись в гостиной или в кабинете Дмит-

рия Николаевича, гости говорили о древней русской рия Тиколаевича, гости говорили о древней русской культуре, о возрождении традиций древнерусского искусства, о чистоте русской речи. На одном из таких вечеров задумали собрать средства на постройку музея древнерусского искусства. Проект музея разработал архитектор С. С. Кричинский. Так в Царском Селе появился своеобразный городок. Строился он с 1913 по 1914 год под наблюдением Д. Н. Ломана, который перед началом строительства тщательно изучил памятники древнерусской архитектуры и специально для ближайшего ознакомления с ними совершил поездку с художником В. Васнецовым по древним русским городам.

Новый архитектурный комплекс в Царском Селе получил название «Городок при Федоровском государевом соборе», или просто — Федоровский городок. Это был целый ансамбль, построенный в стиле древнерусской архитектуры, — городок с крепостной стеной, с каменными воротами, украшенными резьбой, с теремами. Сооружение было характерно для эпохи модерн, с ее увлечением национальными традициями. Внутри крепости, за стенами и башнями, были расположены пять домов, в которых предполагалось собрать уникальную коллекцию предметов материальной культуры Древней Руси — вышивок, парчи, оружия, икон, церковной утвари и т. п. Федоровский городок должен был стать, по мысли его создателей, центром изучения древнерусской культуры.

Однако замысел не был осуществлен: помешала война. Вскоре после постройки городка, в 1914 году, там разместился лазарет для раненых солдат, а в 1916 го-

ду — офицерский лазарет.

Федоровский городок и до сих пор производит большое впечатление своим сказочным обликом, кажущимся таким неожиданным среди классической архитектуры города Пушкина. Предполагается реставрировать его и впоследствии использовать для размещения туристского комплекса.

В первые месяцы войны Рерих обратился к русскому правительству и правительствам других воюющих стран с предложением заключить соглашение об охране культурных ценностей. Эта мысль созрела у него давно, еще во время поездок по древним русским городам. Он понял, что много памятников архитектуры гибнет от

небрежения, равнодушия людей, а не только от времени.

Русско-японская война 1904 года еще более утвердила его в мысли, что люди обязаны задуматься над судьбой памятников культуры далеких эпох и принять меры для обеспечения их сохранности. Однако обращение художника осталось в годы первой мировой войны без ответа.

В дальнейшем Рериху все же удалось воплотить свою идею в жизнь. В 1929 году, когда закончились его экспедиции по странам Центральной Азии и Индии, оп, уже всемирно известный художник и ученый, специально приехал из Индии в Америку, чтобы юридически оформить Пакт об охране памятников культуры на случай военных действий.

Пакт об охране памятников культуры горячо приветствовали Рабиндранат Тагор, Ромен Роллан, Бернард Шоу, Томас Манн, Альберт Эйнштейн, Герберт Уэллс. В 1928 году в Нью-Йорке был учрежден постоянный комитет Пакта, а в 1930 году такие комитеты появились в Париже и Брюгге. Пакту были посвящены конференции в 1932 году в Брюгге и в 1933-м в Нью-Йорке, где присутствовали представители 30 государств. Участники Нью-Йоркской конференции внесли предложение о принятии Пакта всеми странами мира.

Н. К. Рерих придавал большое значение воспитательной роли Пакта. Он верил, что Пакт привлечет виимание общественности всех стран, внимание подрастающего поколения к родной истории и ценностям культу-

ры, созданным человеческим гением.

Зачинщик второй мировой войны, германский фашизм, как известно, этот Пакт игнорировал. После войны Рерих продолжал работу по пропаганде и распространению Пакта. В 1945 году он писал: «Эта война была беспримерно разрушительна и жестока. Как апофсоз разрушения встал дикий призрак атомных бомб». В 1954 году, через семь лет после кончины Рериха, в Гааге по инициативе ЮНЕСКО была созвана международная конференция, на которой представители 56 государств (в их числе был и Советский Союз) подписали конвенцию о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта, основанную на принципах Пакта Рериха.

В начале 1915 года Николай Константинович заболел воспалением легких в тяжелой форме. Болел он долго: сказалась напряженная работа многих лет. В мае газета «Биржевые ведомости» сообщила о ходе болезни художника.

В то время российская общественность отмечала двадцатипятилетие творческой деятельности Николая Константиновича. Александр Блок прислал ему телеграмму: «Горячо поздравляю любимого мною сурового мастера». Многочисленные поздравительные телеграммы пришли от писателей, ученых, художников.

Незадолго до юбилея, в 1914 году, вышел в свет первый том собрания сочинений Рериха, выпущенный издательством И. Д. Сытина в Москве. Книга содержала статьи художника по вопросам искусства и сказки. В журнале «Аполлон» (№ 4-5 за 1915 год) печаталось исследование петербургского критика А. Гидони о творчестве Рериха, вышедшее вскоре отдельной книгой.

Николай Константинович был болен уже больше года, организм никак не мог справиться с болезныю. Врачи рекомендовали ему на время покинуть Петроград, чтобы сменить климат.

В 1916 году Николай Константинович уехал с семьей в Финляндию, в Сердоболь (ныне Сортавала), и арендовал дом среди соснового леса, педалеко от Ладожского озера. Время от времени он приезжал в Петроград. Человек долга, он беспокоился об участи школы.

Перед отъездом из Петрограда в Сердоболь художник написал аллегорическую картину «Три радости». Она оказалась одной из последних работ, выполненных Рерихом на родине (картина хранится в Русском музее).

На ней изображен украшенный резьбой крестьянский дом, большой двор. На лавочке сидят старец, женщина в рогатой кике и отрок—три поколения. Ворота гостеприимно распахнуты. На двор идут странствующие музыканты—согбенный старик с посохом в руке и его более молодой спутник с гуслями за спиной. Художник показал, что крестьяне, изображенные в картине, живут праведной жизнью. Они трудятся—занимаются полевыми работами—и не чужды искусству—украсили свой дом узорами, слушают странствующих музыкантов, сказителей. За домом видны поля, пасущиеся на холмах стада. Крестьянам-праведникам помогают святые: Георгий пасет стада, Никола охраняет их, Илья жнет рожь. Три радости—трое святых, благословляющих праведников.

Картина проникнута спокойным, светлым настроением. Чистые, яркие краски напоминают произведения народного творчества, иконы, живопись старых мастеров. Плоскостное решение картины восходит к традициям настенных росписей.

Художник неустанно продолжал утверждать дорогую для него идею о том, что жизнь человека должна быть созидательной, направленной не на разрушение, а на творчество.

* * *

В 1916 году в Петрограде была издана юбилейная книга, посвященная двадцатипятилетию творчества Рериха. В прекрасно иллюстрированном огромном томе были помещены статьи о творчестве художника крити-

ков и историков искусства— А. Бенуа, А. Гидони, С. Яремича, поэта Юргиса Балтрушайтиса, писателя А. Ремизова. Там же были помещены десять сказок и притч Рериха и его поэма «Вождь» о Чингисхане.

Известный искусствовед С. Р. Эрнст готовил книгу о жизни и творчестве Рериха. Книга вышла в Петрограде в 1918 году. Это было первое большое исследование творчества художника. Эрнст поместил в книге стихи Николая Константиновича из цикла «Священные знаки» и «Мальчику». Вот некоторые из них.

поверитья

Наконец мы узнали, куда прошел Царь наш. На старую площадь трех башен. Там он будет учить. Там он ласт повеления. Скажет однажды. Дважды наш Царь никогда не сказал. На плошаль мы поспешим. Мы пройдем переулком. Толпы спешащих минуем. К подпожию Духовой башни мы выйдем. Многим тот путь незнаком. Но всюду народ. Все переулки наполнены. В проходных воротах теснятся, А там Он уже говорит. Дальше нам не дойти. Пришедшего первым не знает никто. Башня видна, но вдали. Иногда кажется, будто звучит Царское слово. Но нет, Слов Царя не услышать. Это люди передают их друг другу. Женщина - воину. Воин - вельможе, Мне передаст их сапожник-сосед. Верно ли слышит он их от торговца, ставшего на выступ крыльца? Могу ли я им поверить?

УТРОМ

Не знаю и не могу.
Когда я хочу, думаю, —
кто-то хочет сильнее?
Когда я узнаю, —
не знает ли кто еще тверже?
Когда я могу — не может ли
кто и лучше, и глубже?
И вот я не знаю и не могу.
Ты, в тишине приходящий,
безмолвно скажи, что я в жизни
хотел и что достигнуто мною?
Возложи на меня свою руку, —
буду я снова и мочь и желать,
и желанное ночью вспомнится
утром.

не убыот

Сделал так, как хотел, хорошо или худо, не знаю. Не беги от волны, милый мальчик. Побежишь — разобьет, опрокинет. Но к волие обернись, наклонися и прими ее твердой душою. Знаю, мальчик, что биться час мой теперь наступает. Мое оружие крепко. Встань, мой мальчик, за мною. О враге ползущем скажи... Что впереди, то не страшно. Как бы они ни пытались, будь тверд, тебя они не убьют.

Это стихи-аллегории, покоряющие особым настроением. Содержание их многопланово. В них Рерих воплотил тот круг идей, которые выразил позднее и в своей живописи. Это мысли о творческом начале в человеке, о тайне творчества, о внутрением голосе — о призвании, которое человек должен разгадать. «Учитель» и «Царь» в стихах Рериха — воплощение творческого на-

чала в человеке, направляющая воля «Учителя»— следование своему призванию. Стихи проникнуты верой в человека, в его волю, способность к подвигу, несмотря на сомнения, колебания и минутные слабости. В цикле «Мальчику» Рерих выразил мысль о духовном развитии, становлении человека, который делает первые, поначалу робкие шаги, затем идет вперед — смелее и увереннее; это шаги по пути творчества и познания мира, по пути самоусовершенствования.

Два года войны подорвали силы царской России. В 1916 году в городах начался голод. Экономика страны пришла в упадок. Денег на ведение войны не хватало, несмотря на то что царизм вынужден был брать на кабальных условиях большие иностранные займы. В стране усилилось рабочее движение. Участились

выступления солдат на фронте, отказывавшихся вести бессмысленную войну. Назрел революционный кризис.

Особенно тяжелая обстановка сложилась в столице. Забастовка, вспыхнувшая 17 февраля на Путиловском заводе, перекинулась на другие заводы. Начались массовые демонстрации трудящихся, требовавших «Хлеба!», «Долой войну!», «Долой самодержавие!».

«долои воину!», «долои самодержавие!».

Всеобщая забастовка переросла в восстание, охватившее весь город. Рабочие разоружали полицию и вооружались сами. Полиция открыла огонь по демонстрантам. Появились убитые и раненые. На сторону рабочих стали переходить солдаты Петроградского гарнизона. Вечером 27 февраля по призыву партии большевиков революционные рабочие и солдаты создали из своих представителей орган власти революционного на-рода — Совет рабочих и солдатских депутатов. Восстание в Петрограде было поддержано револю-ционными выступлениями во всей стране. Николай II

вынужден был отречься от престола. Революция побевынужден оыл отречься от престола. Революция пооедила. Однако наряду с органом власти революционного народа возникло Временное правительство, созданное Временным комитетом Государственной думы и представлявшее интересы буржуазии. В стране установилось двоевластие — власть Совета рабочих и солдатских депутатов и власть Временного правительства.

Передовая интеллигенция с удовлетворением воспри-

няла падение монархии Романовых и приветствовала няла падение монархии Романовых и приветствовала победу революционного народа. 4 марта 1917 года представители художественной интеллигенции — писатели, художники, артисты — собрались в квартире А. М. Горького (Кронверкский проспект, 23, квартира 10; ныне проспект Максима Горького). Среди присутствовавших были Рерих, Шаляпин, Маяковский, Бенуа, Щуко, Фомин, Добужинский, Билибин, Петров-Водкин.

Горький пригласил всех за стол, и, когда гости уселись, встал и сказал о цели собрания. Он говорил о том, что необходимо создать комиссию по охране памятников искусства и старины, которые стали достоянием народа, необходимо распространять воззвания, в которых говорилось бы о бережном отношении к культурно-

му наследию прошлого.

На этом собрании у Горького обсуждались разные предложения и была избрана комиссия в составе двена-дцати человек. Вошел в нее и Рерих. От имени комис-син в Совет рабочих и солдатских депутатов было на-правлено заявление, подписанное Горьким, Рерихом, Бенуа и Добужинским. В нем говорилось, что комисренуа и дооужинским. В нем говорилось, что комис-сия по делам искусства предлагает свои силы в распо-ряжение Совета для разработки вопросов об охране па-мятников старины, проектирования новых памятников, составления проекта органа, ведающего устройством на-родных празднеств, театров и прочего. Обширная программа деятельности, предложен-ная комиссией и признанная Советом, убеждала Рериха

в том, что открываются широкие перспективы для развития просвещения. В Петрограде всюду были развешаны плакаты с обращением Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов. Плакаты гласили: «Граждане, старые хозяева ушли, после них осталось огромное наследство. Теперь оно принадлежит народу. Граждане, берегите это наследство. <...> Берегите картины, статуи, здания—это воплощение духовной силы вашей и предков ваших. <...> Граждане, не трогайте ни одного камня, охраняйте памятники, здания, старые вещи, документы—все это ваша история, ваша гордость. Помните, что все это почва, на которой вырастет ваше новое народное искусство».

В Петрограде было образовано Особое совещание по делам искусств. Председателем его был назначен Горький, товарищами председателя — Рерих и Бенуа. Членами Особого совещания являлись Г. В. Плеханов, М. В. Добужинский, К. С. Петров-Водкин и другие. Тогда же, в марте 1917 года, Петроградский Совет утвердил Комиссию по делам искусств, в которую Рерих также вошел. Некоторые заседания, в частности по вопросу о реорганизации Академии художеств, проходили в доме, где жил брат Николая Константиновича Борис, — на Кадетской линии, 9 (ныне Съездовская ли-

ния, 9).

З апреля 1917 года Рерих приезжал в Петроград на открытие Финляндской выставки (в доме Общества поощрения), где экспонировались произведения современных финских художников — Риссонена (ученика И. Е. Репина), Олиллы и других. Открытие выставки было торжественным — играл оркестр, речи произносили знаменитая революционерка Вера Фигнер, В. В. Маяковский, А. М. Горький. Затем устроители выставки и многие из присутствовавших художников, музыкантов — более двухсот человек — отправились в ресторан Донона (помещался на Мойке, 24; дом сохранился). Среди них

были А. Н. Бенуа, К. А. Сомов, В. Ф. Нувель, И. Я. Билибин, композитор С. С. Прокофьев; присутствовал и Рерих. Произносили речи, как вспоминал К. Сомов, «о свободе, культуре, братстве».

Однако состояние здоровья Рериха все еще не нормализовалось. Требовалось длительное и систематическое лечение. Собрания, совещания, новая большая работа в Петрограде отнюдь не способствовали выздоровлению. Временами болезнь обострялась. В один из таких дней Николай Константинович составил завещание:

«Все, чем владею, все, что имею получить, завещаю жене моей Елене Ивановне Рерих. Тогда, когда она найдет нужным, она оставит в равноценных частях наизим сыновьям Юрию и Святославу. Пусть живут дружно и согласно и трудятся на пользу Родины. Прошу русский народ и Всероссийское Общество поощрения художеств помочь семье моей, помочь, помня, что я отдал лучшие годы и мысли на служение русскому художественному просвещению. Предоставляю Музею русского искусства при Школе, мною учрежденному, выбрать для Музея одно из монх произведений как мой посмертный дар. Прошу друзей монх помянуть меня добрым словом, ибо для них я был добрым другом. 1 мая 1917 года, Петроград. Художник Николай Константинович Рерих».

Веспой 1917 года Рерих снова уехал в Сердоболь. Вся семья — с ним. Тихий, спокойный городок на берегу Ладоги с ее живописными островками и скалами, шум сосен — вся эта обстановка успокаивала, вселяла бодрость. Рерих писал пейзажи — виды озера и его скалистые берега. 25 мая 1917 года Николай Константинович сообщал А. Н. Бенуа: «Дорогой Александр Николаевич, привет от карельских голубых озер, от Ладоги, такой широкой, такой богатой высокими шхерами, что, кажется, я изменю моему Новгороду. Понимаю, отчего север Ладоги издавна привлекал новгородцев и викин-

гов. <...> Здесь мои горы, мои леса, камни с разноцветными мхами...»

Летом Рерих вынужден был отказаться от директорского поста в Школе Общества поощрения художеств, так как не мог, живя в Сердоболе, руководить ежедневной работой, но остался членом комитета.

* * *

Октябрь 1917 года застал Рериха в Сердоболе. А в Петрограде в те дни произошли события, которым суждено было повернуть ход мировой истории. Свершилось Октябрьское вооруженное восстание рабочих и солдат. Временное правительство было свергнуто. Открывшийся вечером 25 октября в Смольном Второй Всероссийский съезд Советов принял историческое воззвание «К рабочим, солдатам и крестьянам!», написанное В. И. Лениным. В нем говорилось о победе революции, о том, что волей громадного большинства рабочих, солдат и крестьян съезд берет власть в свои руки, а на местах власть переходит в руки Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов.

На втором заседании съезда, 26 октября, были приняты первые декреты Советской власти — о мире, о земле и об образовании Советского правительства — Совета Народных Комиссаров — во главе с В. И. Лениным. Рерих принял Октябрьскую революцию как свершившийся факт, признал Советское государство и Советское правительство. Впоследствии, живя за рубежом, он ни-

Рерих принял Октябрьскую революцию как свершившийся факт, признал Советское государство и Советское правительство. Впоследствии, живя за рубежом, он никогда не был связан с белоэмигрантскими кругами, сторонился их, как врагов Родины. Но у Рериха не было определенных политических взглядов, он был далек от политики, тем более от понимания сущности классовой борьбы, и, как уже отмечалось советскими биографами, считал, что искусство и наука находятся вне политики. Мечтая о всеобщем единстве и братстве стран и пародов, художник был убежден, что путь к этому един-

ству — развитие всеобщей культуры и просвещения. Но история шла иными путями...

Рериха по-прежнему волновала судьба Школы Общества поощрения художеств — любимого детища. В конце 1917 года школа закрылась, так как не было средств на ее содержание. Но некоторые преподавателиэнтузиасты сумели добиться ассигнований и перестройки школы в Художественно-промышленный техникум с соответствующей программой обучения.

В то время, в ноябре 1917 года, у Рериха возникла идея организовать на базе школы свободную народную художественную академию. Он составил проект и послал его в Петроград комитету школы одновременно с гисьмом, в котором писал: «Проект школы, порученный комитетом, мною окончен. <...> Надеюсь, что из предлагаемых предложений можно вывести приемлемое для Общества художественно-просветительное учреждение. Прилагаю все силы, чтобы восстановить здоровье и скорее вернуться к любимому делу».

В связи с обсуждением проекта реорганизации школы Рерих в январе 1918 года приезжал в Петроград. Это был его последний приезд в родной город. Николай Константинович выступил на собрании комитета
школы с речью, в которой сказал: «Товарищи! Нам
нужно рассмотреть вопросы большого значения. Надо
сообенно хозяйственно, особенно вдумчиво пережить время, пока денежная жизнь страны укрепится. Мы должиы напрячь все силы и в единении с учащимися сберечь нашу народную, нашу свободную школу искусства.
<...> Мы верим в великое значение искусства для жизни народа. Товарищи! Какие бы трудности нас ни ожидали, будем твердо помнить, что идея народного просвепцения всегда должна быть в человечестве самой нерушимой, самой любимой, самой близкой понятию подвига».
Однако восстановить деятельность школы и продолжить занятия удалось ненадолго. В художественной

жить занятия удалось ненадолго. В художественной

жизни Петербурга после революции было много сложностей. Появились сторонники «левого» искусства «пролеткультовцы», враждебно относившиеся к художественному наследию прошлого, прежде всего к реалистическому искусству. Их бурный натиск на художников, следовавших реалистическим традициям в искусстве, в том числе и на преподавателей школы, привел к тому, что она вскоре захирела и была закрыта.

В конце 1917 года правительство Финляндии, входившей в состав царской России, обратилось к Советскому правительству с просьбой о предоставлении этой стране независимости. Совет Народных Комиссаров под председательством В. И. Ленина 18 декабря 1917 года принял декрет о государственной независимости Фин-

лянлии.

Менее чем через полгода финская буржуазия, прибегнув к военной помощи империалистической Германии, установила в стране реакционный режим, и финское правительство заняло враждебную позицию по отношению к Советскому государству. В мае 1918 года была закрыта граница между Финляндией и Советской Россией. Рерих оказался за рубежом.

Художник много думал о грандиозных событиях, которые произошли на его родине. Он хотел работать в России и как художник, и как педагог. Все его помыслы были связаны с Родиной. Для него вообще не стоял вопрос — вернуться или не вернуться, потому что уехать из России, расстаться с ней навсегда он не собирался. Но обстоятельства сложились иначе.

Художник работал в то время над серией картин под названием «Санкта», что значит «святые», или «подвижники», и был погружен в изучение индийской философии. Еще в октябрьские дни 1917 года он писал в дневнике: «Делаю земной поклон учителям Индии. Они внесли в хаос нашей жизни истинное творчество, и радость духа, и тишину рождающую. Во время крайней

нужды они подали нам зов. Спокойный, убедительный, мудрый». Главной своей задачей он считал экспедицию в Индию. Это была его давняя, лелеемая много лет мечта. Поскольку перспектива возвращения в Петроград отодвигалась на неопределенный срок в связи с ухудшением отношений Финляндии с Советской Россией, Рерих решил осуществить экспедицию в Индию. Он не умел и не мог жить в бездействии.

* * *

Зарубежный период жизни и творчества Рериха выходит за пределы этой книги. Представляется возможным остановиться вкратце лишь на основных аспектах его деятельности.

Николай Константинович оказался за рубежом в расшвете сил и таланта, в возрасте сорока четырех лет. Дальнейшая его работа — и в Америке, и в Индии — была очень многогранной. В Америке, где он жил с 1920 по 1923 год, Рерих основал несколько научно-культурных объединений и Институт искусств (в Нью-Йорке), по образцу школы, которую возглавлял в Петербурге. В Нью-Йорке же был создан (почитателями искусства Рериха) музей его имени, которому художник подарил несколько сотен своих картин, как привезенных с собою, так и написанных за рубежом.

С 1923 по 1928 год (с перерывом в 1926 году) Рерих находился в экспедициях в Тибете, Монголии, северной Индии. Экспедиции были осуществлены при помощи американских научных и культурных организаций. В 1928 году художник поселился со своей семьей в северо-западной части Индии, в долине Кулу, где и прожил до конца своих дней. Сейчас в доме Рериха в Ку-

лу открыт музей.

По инициативе Рериха в Кулу на средства, предоставленные правительством Индии, был создан Гималайский институт научных исследований. Он был назван

«Урусвати», что означает «Свет утренней звезды». Там изучением Гималайского региона занимались ученые разных специальностей. Институт, работавший до 1940 года, возглавлял сын художника Ю. Н. Рерих.

Творческая энергия Николая Константиновича обретала выход в различных сферах деятельности. Он занимался исследованиями истории культуры Индин, ее философии; широко пропагандировал русское искусство, читая о нем лекции в городах Индин и публикуя статьи и книги, писал воспоминания и, конечно же, работал как художник.

Идеи, преобладавшие в зарубежный период творчества Рериха, - это, прежде всего, утверждение высокой духовности, призыв к творчеству, к достижению высот человеческого духа. Искусство его становилось по характеру все более символичным. Для работы пад монументальными произведениями, в которых на Родине так счастливо и значительно воплотились душа и мысли художника, за рубежом возможности не представилось. Круг его творчества замкнулся станковой живописью. В решении картин преобладала аллегория. Образы были навеяны восточной религиозно-философской мыслыо: горы — символ высоких достижений духовности. Этот образ, распространенный также и в символике христианского вероучения, восходит к библии. Вспомним идейное значение «правого ангела» в иконе Андрея Рублева «Троица», воплощающего духовное начало; над ним символ духовности - гора. Чаша - воплощение мудрости. Солнце — олицетворение учителя, дарующего жизнь и любовь. Таковы картины 1930—1940-х годов «Небесный свет», «Явление Учителя», находящиеся в Москве, в Музее искусства народов Востока.

Йдея «космического», «вселенского» единства человека и мира природы родилась у художника еще в России, и эта идея получила свое дальнейшее развитие в

его творчестве за рубежом, причем она определила одну из ведущих тем поздней живописи Рериха. Утверждение идеалов любви и доброго начала нахо-

ли дальнейшее развитие в творчестве художника 1930—1940-х годов в цикле картин, посвященных древним мудрецам, святым и героям народных преданий. В этот пантеон Рерих ввел и русских, и восточных героев. Среди них были: Сергий Радонежский, Борис и Глеб, Яроди них обли: Сергии Радонежскии, борис и Глео, Яро-слав Мудрый, Федор Тирон (защитник слабых, побе-дитель зла), Александр Невский, киязь Игорь, Исса (Христос на языке пали), Будда, Заратуштра. Образы их воплощали, по мысли художника, высшие духовные, нравственные идеалы мудрости и любви. Исходя из национального, русского, художник при-шел к постижению и воплощению в своем творчестве высоких общечеловеческих идеалов. Его искусство —

искусство целостное, монументальное.

В годы жизни за рубежом Рерих не прерывал связи с Родиной. Заслуживает внимания тот факт, что до конца своих дней он оставался русским подданным. В тяжелое для Советской страны время, в 1921 году, Рерих издал в Берлине книгу «Цветы Мории», гонорар от которой пошел в помощь голодающим в России.

Мория — одно из восточных названий бога. Этой Мория — одно из восточных названий бога. Этой книге стихов предшествовал эпиграф: «Поверх всяких Россий есть одна незабываемая Россия...» Основу книги составили стихи 1915—1920 годов, частично изданные в книге С. Р. Эрнста. «Цветы Мории» содержат три цикла стихов — «Священные знаки», «Благословенному» и «Мальчику» — и поэму «Наставление ловцу, входящему в лес». Главная идея поэмы, как и стихов, пробуждение пытливого человеческого духа. «Входящий в лес» — человек-творец, побеждающий невзгоды и трудности на своем пути и достигающий высоких побед. В перерыве между экспедициями, в 1926 году, Рерих побывал в Советском Союзе. В течение нескольких

месяцев он находился в Москве и Новосибирске. Подарил советским музеям цикл картин на тему «Майтрейя»— о легендарном герое тибетских легенд (картины находятся в художественном музее города Горького). 25 июня 1926 года о приезде Рериха сообщала в

своем вечернем выпуске «Красная газета».

Живя в Индии, Рерих вел обширную переписку. Он переписывался с матерью и жившим в Ленинграде братом Борисом Константиновичем, с художником и искусствоведом И. Э. Грабарем (Москва), с П. Ф. Беликовым — инженером, жившим в Эстонии, автором ряда

статей и книги о Рерихе.

В годы Великой Отечественной войны художник пи-сал статьи о Родине, воспоминания «Листы дневника»,

организовал ряд выставок своих произведений с продажей картин в фонд Советской Армии.

После окончания войны художник вел переговоры с Советским правительством о возвращении на родину. Умер Рерих в декабре 1947 года в Кулу, не дожив нескольких месяцев до времени отъезда в Советский Союз.

Произведения Рериха в нашей стране наиболее значительно представлены в Русском музее в Ленинграде (около пятисот картин и рисунков), в Музее искусства народов Востока в Москве, в Театральном музее имени А. А. Бахрушина в Москве (там хранится значительная А. А. рахрушина в Москве (там хранится значительная часть театрально-декорационного наследия художника), в Третьяковской галерее, в Новосибирском музее, в музее города Горловки (около тридцати работ). Произведения Рериха имеются также в картинных галереях Риги, Горького, Одессы, Омска, Уфы, Свердловска, Смоленска и других городов. Изданы литературные произведения Рериха, статьи по вопросам искусства, частично письма. В архивах Москвы и Ленинграда хранятся многочисленные документы, связанные с жизнью и деятельностью заменательного художника. ятельностью замечательного художника.

Дети Рериха унаследовали от отца стремление знаниям, самоусовершенствованию, к деятельности K на благо общества.

Олаго общества.

До отъезда из Петрограда они учились в гимназии Мая. В Сердоболе мальчики проходили общий гимназический курс у частных педагогов.

В 1919 году, когда семья Рериха жила в Лондоне, окончательно определились интересы обоих братьев: Юрий поступил на индоиранское отделение Школы востоковедения при Лондонском университете, а Свято-

стоковедения при Лондонском университете, а Свято-слав занялся изучением архитектуры.

В Америке, куда Рерих переехал в 1920 году, Свя-тослав поступил в Колумбийский университет на архи-тектурное отделение, а Юрий—в Гарвардский универ-ситет. После окончания Колумбийского университета Святослав окончил также Гарвардский, где занимался на архитектурном факультете с художественным укло-ном—лепил, рисовал. Вскоре он понял, что главное для него не архитектура, не скульптура, а живопись. Святослав Николаевич помогал отцу в создании декораций и костюмов для постановок чикагской оперы, писал много портретов.

портретов.

Юрий Николаевич Рерих был феноменально одаренным человеком. Лингвист, историк и этнограф, он готовился принять участие в экспедициях отца: мечтал изучать не только Индию, но и древнюю Монголию и Тибет. Его влекла история кочующих империй. К двадцатилетнему возрасту Юрий Николаевич хорошо знал греческий и латынь, свободно владел многими европейскими языками. В Гарвардском университете он занимался санскритом, изучал пали и китайский языки. В 1922 году, закончив университет со степенью бакалавра по отделению индийской филологии, Юрий Николаевич продолжил свое образование в Школе восточ-

ных языков при Парижском университете. Здесь он занимался тибетским языком, санскритом, монгольским, китайским и иранским языками. В 1923 году Юрий Николаевич в возрасте двадцати одного года блестяще окончил Парижский университет и был удостоен степени магистра индийской филологии.

Дальнейшая судьба сыновей Рериха была связана с Индией. Юрий Николаевич вместе с отцом участвовал в экспедициях по Индии, Маньчжурии, Западному Китаю, Монголии, Тибету. Он стал крупнейшим ученымвостоковедом, автором множества трудов. За выдающиеся научные достижения Ю. Н. Рерих был избран членом Королевского Азиатского общества в Лондоне, Азиатского общества в Бенгалии, Парижского географического общества, Американского археологического и этнографического общества и многих других.

Юрий Николаевич сделал многое и для развития советской науки. В 1957 году — через десять лет после кончины отца — он вернулся на Родину. В Москве, в Институте народов Азии, Юрий Николаевич руководил всеми тибетологическими работами в нашей стране, возглавил сектор истории религии и философии Индии, издал ценнейшие труды по индийской философии, буд-

дизму, тибетскому языку и многие другие.
Умер Юрий Николаевич в Москве в 1960 году. На доме, где он жил, установлена мемориальная доска, а в Институте народов Азии Академии наук СССР открыт научный кабинет его имени.

Святослав Николаевич — известный четный академик живописи СССР и Болгарии. Помимо живописи занимался ботаникой и работал в секто-

ре ботаники в «Урусвати». Святослав Николаевич ведет также большую просветительскую и организационную работу, направленную на укрепление дружественных связей между Индией и Советским Союзом. Он несколько раз приезжал в нашу страну. 6 ноября 1984 года Указом Президиума Верховного Совета СССР за большой вклад в развитие и укрепление дружбы между народами СССР и Индии С. Н. Рерих награжден орденом Дружбы народов.

Заканчивая книгу о Н. К. Рерихе, нельзя не сказать о Елене Ивановне, жене художника. Она была верной

спутницей его жизни, другом и единомышленницей. Елена Ивановна сопровождала Николая Константиновича во всех экспедициях, стоически перенося все трудности — сложнейшие переходы по горным тропам, грозившие смертью на каждом шагу, ледяной ветер, коэпьшие смертью на каждом шагу, ледянои ветер, ко-лючую пургу, нехватку продовольствия и воды. Как и Николай Константинович, Елена Ивановна всю свою жизнь отдала работе. Она стала видным исследовате-лем индийской философии, написала несколько книг. Возможно, что именно Елена Ивановна была вдох-

новительницей многих картин художника в индийский

период его жизни.

Она умерла в Индии в 1955 году. ...В дни, когда в Советском Союзе отмечалось 110-летие со дня рождения художника, газета «Совет-

то-легие со дня рождения художника, газета «Советская культура» писала:

«Жизнь Рериха — это пример того, как много может сделать человек, для которого немыслимо существование вне активной преобразовательной деятельности. Пути, которые выбирал Рерих, никогда не были проторенными, легкими. Пути Рериха — это пути духовного творческого поиска, нелегкие пути познания. Он обращался к прошлому, к седой старине и, обогащенный щался к прошлому, к седои старине и, осогащенный внанием прошлого, устремлялся сердцем в будущее. <...> Рерих шел к истокам художественного видения мира, к народному творчеству, и глубокое понимание национальной природы искусства приводило его к осовнанию интернациональности подлинной культуры». Искусство Рериха, художника-интернационалиста, живет и служит высоким идеалам человечества.

Годы	Исторический адрес	Современный адрес	Современное состояние дома
1874—1899	В. О., Николаевская наб., 25	Университетская наб., 25	Сохранился
1899—1902	В. О., 16-я линия, 15	nao., 20	Не сохра-
1902—1905	Галерная ул., 44, кв. 5	Красная ул., 44	Сохранился
1905—1906	В. О., 4-я линия, 5		He coxpa-
1906—1917	Мойка, 83	Мойка, 83	нился Сохранился

Ленин В. И. Л. Н. Толстой и его эпоха. — Полн. собр. соч., т. 20. Ленин В. И. Лев Толстой, как зеркало русской революции. --Полн. собр. соч., т. 17.

Абрамова А. Жизнь художника Сергея Малютина. Л., 1978.

Аникеев Н. П. О материалистических традициях в индийской философии. М., 1965.

Антология мировой философии, М., Изд-во Академии наук

CCCP, 1972.

Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и

думы. Л.-М., 1966.

Асмус Н. Ф. Философия и эстетика русского символизма. Избранные философские труды. М., 1969.

Афанасьев К. Н. А. В. Щусев. М., 1978.

Беликов П. Ф. Рерих и Горький. — Труды по русской и славянской филологии, XIII. Горьковский сборник. Тарту. 1968. Беликов П. Ф. и Князева В. П. Н. Рерих (ЖЗЛ). М., 1972. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 2-х томах, 5-ти книгах. Серия

«Литературные памятники». М., 1980.

Борисова Е. А., Каждан Т. П. Русская архитектура конца XIX—

начала XX века. М., 1971.

Бочаров Г. Н. Деятельность художников по возрождению народного искусства. - Сб.: Русская художественная культура коица XIX — начала XX века (1895—1907). М., 1969.

Бялик Б. А. Россия в 90-е годы. — Сб. Русская литература

конца XIX — начала XX века. Девяностые годы. М., 1968.

Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970. Вершинина И. Я. Ранние балеты И. Ф. Стравинского, М., 1967. Грабарь И. Э. Автомонография. М.—Л., 1937.

Гусарова А. П. «Мир искусства». Л., 1972.

Дмитриева Н. А. Передвижники и импрессионисты. — Сб.: Из истории русского искусства 2-й половины XIX — начала XX века. M., 1978.

Долгополов Л. К. Неизведанный материк. (Заметки об Андрее

Белом). — Вопросы литературы, 1982, № 3.

Донской Г. Г. Реставрация монументальной живописи Рериха в Пскове. - Сб.: Монументальная живопись Рериха. Исследование и реставрация. М., 1974.

Зверев В. В. Н. Рерих и пути развития монументального искусства конца XIX— начала XX столетий.— Сб.: Монументальная живопись Рериха. Исследования и реставрация. М., 1974.

Келдыш Ю. В. История русской музыки. М., 1954.

Кенигсберг А. К. Вагнер. Л., 1972.

Кириченко Е. И. Поиски национального стиля в творчестве архитектора В. А. Покровского. — Архитектурное наследство. Вып. 21. М., 1973.

Князева В. П. Н. Рерих. М., 1968.

Короткина Л. В. Рерих и «Мир искусства». — Сб. работ аспирантов кафедры русского и советского искусства Института им. И. Е. Репина Академии художеств СССР. Л., 1969.

Лапшин В. П. Союз русских художников. Л., 1974,

Лапшина Н. П. «Мир искусства». М., 1976.

Левик Б. В. Р. Вагнер. M., 1978.

Леонов А. И. Монументально-декоративная живопись на рубеже XIX—XX века. — Сб.: Русское декоративное искусство. Т. 3. М., 1965.

Литературное наследство, т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976.

Лихачев Д. С. Заметки о русском М., 1981.

Луначарский А. В. Статьи о театре и драматургии М.—Л., 1938. Луначарский А. В. В. Брюсов. — Собр. соч. в 8-ми томах, т. 1. М., 1963.

Манин В. С. Куинджи. М., 1976.

Мгебров А. А. Жизнь в театре. Т. 1, 2. М.—Л., 1932.

Михайловский Б. В. Символизм. — Сб.: Русская литература конца XIX — начала XX века. 1901—1907 годы. М., 1971.

Нестеров М. В. Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959.

Орлов В. Н. Гамаюн. Жизнь Александра Блока. Л., 1978.

Орлов В. Н. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX в. М., 1976.

Остроумова-Лебедева А. П. Автобнографические записки. В 3-х

томах. Т. 1—2. М., 1974.

Плотников В. И. Фольклорная тема и проблема наследия в идейно-художественной борьбе 1870-х—начала 1890-х годов. В. В. Стасов и В. М. Васнецов. — Сб.: Проблемы развития русского искусства. Вып. 2. Л., 1972.

Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство

конца XIX — начала XX века. М., 1970.

Полякова Е. И. Н. Рерих. М., 1973.

Репин И. Е. Художественное наследство. В 2-х томах. М., 1948—1949.

Репин И. Е. и Стасов В. В. Переписка, В 3-х томах, М.—Л., 1948—1950.

Рерих Н. К. Выставка картин В. Васнедова. — Искусство и художественная промышленность, 1898, № 1.

Рерих Н. К. В. М. Васнецов. — Журнал для всех, 1902, № 10. Рерих Н. К. Искусство и археология. — Искусство и художественная промышленность, 1898—1899, № 3, 4, 5.

Рерих Н. К. Наши художественные дела. - Искусство и худо-

жественная промышленность. 1898, № 1, 3; 1899, № 6.

Рерих Н. К. По поводу народной выставки картин в Конногвардейском манеже. — Искусство и художественная промышленность, 1898, № 1-2.

Рерих Н. К. Собр. соч. Т. 1. М., 1914.

Рерих Н. К. Из литературного наследия, Листы дневника, Избр. статын, письма. М., 1974.

Рерих Н. К. Листы дневника. Моя жизнь. -- Октябрь. 1958. № 10.

Рерих Н. К. Мальчику. Письмена. Стихи. М., 1974.

Рерих Н. К. Письмена. М., 1977. Рерих Н. К. Избранное. М., 1979,

Рерих Н. К. Письма к В. В. Стасову. — Искусство, 1977, № 12.

Н. К. Рерих. Жизнь и творчество. М., 1978.

Римский Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. СПб., 1909.

Розенталь Р. и Ратцка Х. История прикладного искусства но-

вого времени. М., 1971.

Русакова А. А. Борисов-Мусатов. Л.-М., 1966.

Рылов А. А. Воспоминания. Л., 1977, Савинов Л. Н. Е. Щербов, Л., 1969.

Сарабьянов Д. В. Русская живопись конца 1900-х годов — начала 1910-х. М., 1971.

Сидоров В. М. На вершинах. М., 1977.

Сологуб Ф. Стихотворения. (Библиотека поэта. Большая серия.) Л., 1979.

Сомов К. А. Письма. Дневники, Суждения современников. М., 1979.

Стасов В. В. Избр. соч. В 3-х томах. М., 1952.

Стасов В. В. Письма к деятелям русской культуры. Т. 1—2. М., 1962.

Стасов В. В. Письма к родным. Т. 3, ч. 1. М., 1962.

Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX— XX веков. М., 1970.

Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России в начале XX века.

M., 1976.

Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л., 1968.

Тагер Е. Б. Модернистские течения и поэзия межреволюционного десятилетия. — Сб.: Русская литература конца XIX — начала XX века, 1908—1917, М., 1972, Толстой Л. Н. и художники. Л. Н. Толстой об искусстве. Письма. Дневники. Воспоминания. М., 1978.

Фролов А. В. Творческое содружество Н. Рериха и В. Фроло-

ва. - Искусство, 1970, № 8.

Чуковский К. И. Современники. М., 1962.

Ярустовский М. Б. Игорь Стравинский. М., 1963.

Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Л., 1959.

* * *

Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). Архив Антокольских, фонд 698; архив П. В. Кузнецова и Е. М. Бебутовой, фонд 2714 (Воспоминания Е. М. Бебутовой); архив Н. К. Рериха, фонд 2408; архив А. В. Руманова, фонд 1694; архив М. В. Бабенчикова, фонд 2094.

Государственная Третьяковская галерея. Отдел рукописей.

Архив Н. К. Рериха, фонд 44.

Государственный Русский музей. Отдел рукописей, Архив

А. Н. Бенуа, фонд 137; архив Э. Ф. Голлербаха, фонд 32.

Центральный государственный исторический архив Ленинграда (ЦГИА СССР), фонд 789 Академии художеств, № 45-И, Н. К. Рерих. Институт русской литературы (ИРЛИ) Академии наук СССР (Пушкинский дом). Архив Стасовых, фонд 294; архив Шнейдер, фонд 340; архив В. П. Буренина, фонд 36.

Отдел рукописей Центральной государственной Публичной библиотеки им. В. И. Ленина, архив В. Я. Брюсова, фонд 386; архив

Б. Н. Бугаева (А. Белого), фонд 167.

Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки нм. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Архив Н. В. Дризена, фонд 263; архив А. В. Половцова, фонд 601; архив П. Л. Вакселя, фонд 124; архив А. П. Остроумовой-Лебедевой, фонд 1015; архив Ю. И. Фаусек, фонд 807; архив Э. О. Визеля, фонд 1033.

Ленинградский исторический архив, фонд 513.

Отдел письменных источников Исторического музея, Москва, фонд 440, архив И. Е. Забелина, № 78.

ОГЛАВЛЕНИЕ

«Самое первое самое раннее»	5
«Будет живо лишь то, в основу чего поло-	
жена идея»	55
стройте светлое будущее»	95
родной»	120
Дягилева»	154
ваемая Россия»	180 219
- X	$\frac{219}{220}$

Людмила Васильевна Короткина

РЕРИХ в Петербурге — Петрограде

Заведующая редакцией А. М. Березина. Редактор И. А. Орлова. Художник А. В. Ивашенцова. Художестиенный редактор А. К. Тимошевский. Технический редактор Г. В. Преснова. Корректор Т. В. Мельникова. Фотографы Е. В. Галенковский. В. П. Мельников

ИБ № 3103

Сдано в набор 01.03.85. Подписано к печати 24.07.85. М 17685. Формат 70×1081/₈₂. Бумата тип. № 1. Гари. кр. отт. 15,83. Уч.-изд. л. 10 25+1,13=11,38. Тираж 50 000 экз. Заказ № 856. Цена 1 руб

Ордена Трудового Красного Знамени Лениздат, 191023. Ленинград, Фонтанка, 59. Ордена Трудового Красного Знамени типография им. Володарского Лениздата, 191023, Ленинград, Фонтанка, 57.

