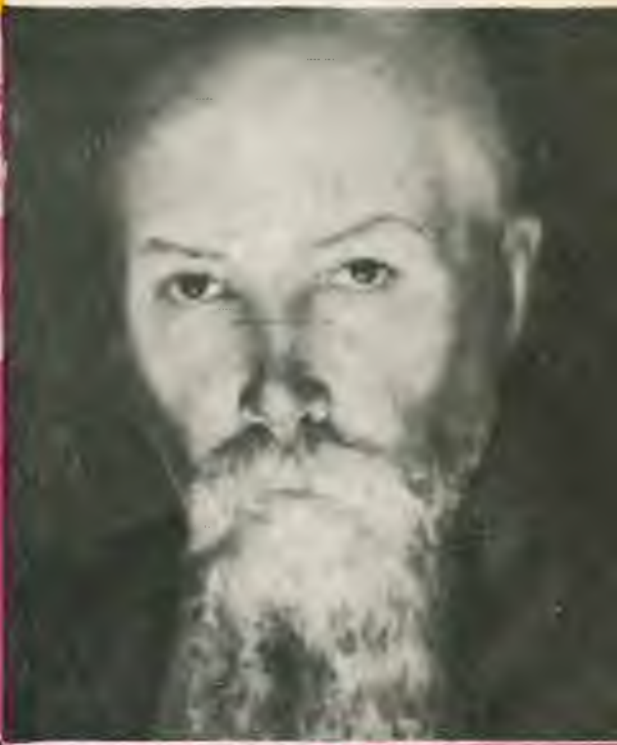
РЕРИХ



П. Беликов,
В. Князева

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Серия биографий

ОСНОВАНА
В 1933 ГОДУ
М. ГОРЬКИМ

ВЫПУСК 3
(510)

МОСКВА
1972

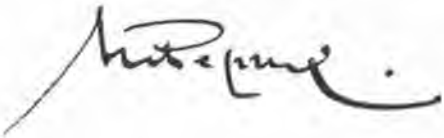
П. Беликов, В. Князева

РЕРИХ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЦК ВЛКСМ
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

75СІ
Б43

7—2
Б. З. № 84—71



ОТ АВТОРОВ

О Николае Константиновиче Рерихе существует богатейшая литература. О нем писали В. Стасов, И. Грабарь, К. Юон, Александр Бенуа, Леонид Андреев, С. Эрнст, Рабиндранат Тагор, С. Радхакришнан, А. Халдар, Б. Конлан и многие другие художники, писатели, ученые, общественные деятели. Книги и статьи о Рерихе выходили в дореволюционной России и Советском Союзе, в странах Европы, Азии, Америки. Не впадая в преувеличение, можно говорить о наличии «рерихиады», содержащей разнообразный материал о жизни и творчестве этого замечательного художника и выдающегося человека.

Однако по мере знакомства с существующей литературой перед читателем возникает целая плеяда Рерихов, которых подчас трудно связать с одной конкретной личностью. Благодаря субъективным истолкованиям разрозненных биографических сведений вокруг имени русского художника накопилось много сенсационных вымыслов, таинственных полунамеков и самых фантастических легенд. Быть может, случилось это потому, что разносторонняя культурная и научная деятельность Николая Константиновича протекала в десятках стран, его огромное художественное наследие, насчитывающее около семи тысяч произведений, разбросано по всему миру, а большая часть архивных материалов, в том числе и автобиографических «Листов дневника», не обнародована.

Поэтому авторы отводят на страницах предлагаемой книги одно из главных мест тем неизвестным до сих пор материалам, которые позволили бы читателю встретиться с Рерихом-человеком, а не легендами или необоснованными догадками, окружающими его действительно феноменальную личность.

В своих воспоминаниях Николай Константинович пишет, как однажды в Агре старичок индус разложил на пестром ковре различные фигурки людей и животных и стал наигрывать задушевную мелодию. Под ее плени-

тельные звуки воины, раджи, баядерки, слоны, тигры исполняли фантастические, замысловатые танцы.

Вдруг один из зрителей, радетель ортодоксальных истин, самодовольно сказал во всеуслышание: «Я знаю, как вы это делаете. Ведь у вас под каждой фигуркой протянуты нити, которые вы и шевелите играя». Далее Рерих продолжает: «Конечно, было совершенно явно, что фигурки могли шевелиться только по проводам, невидимым на пестром ковре. В этом никто не сомневался... Но очарование было нарушено».

Вряд ли методика злополучного «любителя истины» заслуживает поощрения. Каждый подлинный творец имеет право на свою долю «несказуемого». Тем не менее авторы пытались показать, как за необычными фактами биографии Рериха, за «таинственными» сюжетами его полотен тянулись реальные нити общественной жизни, ведущие к человеку, испытавшему горечь тяжелых утрат и счастье больших побед.

В этой книге нет вымышленных фактов, все они почерпнуты из документов, литературных произведений художника, его эпистолярного наследия, воспоминаний о нем его ближайших сотрудников и членов семьи. В связи с этим авторы выражают глубокую признательность сыну художника Святославу Николаевичу Рериху, Ираиде Михайловне Богдановой и Зинаиде Григорьевне Фосдик, оказавшим неоценимую услугу предоставлением неопубликованных материалов. Авторам больше всего хотелось, чтобы это жизнеописание Николая Константиновича Рериха не расходилось с его словами: «...жизнь всегда ярка. Лучше, чем сама жизнь, все равно не выдумать».

I. САМОЕ РАННЕЕ

Николай Константинович Рерих родился 27 сентября (9 октября) 1874 года в Петербурге, в семье известного нотариуса Константина Федоровича Рериха. Мать Николая Константиновича, Мария Васильевна Калашникова, происходила из купеческой семьи.

Когда в 1937 году Николай Константинович задумал цикл автобиографических очерков, он записал:

«Вот бы вспомнить что-нибудь самое первое! Самое раннее!..»

Жизнь Рериха была заполнена множеством важных событий, среди которых никогда не потухали яркие воспоминания детства. Они-то и позволяют судить о том, как складывались незаурядные творческие способности этого одаренного человека.

Детство Рериха прошло в доме на набережной Невы у Николаевского моста. Прожитые годы не стерли из памяти слов старинной петровской песни:

На Васильевском славном острове,
Как на пристани корабельные,
Молодой матрос корабли снастил
О двенадцати белых парусах.

Пела песню старушка, приходившая посидеть с детьми.

Река привлекала внимание пытливого мальчика быстрой сменой картин. Прошедшее суденышко разрисовывало водную гладь разбегающимися узорами, со стороны Адмиралтейства приплывали огромные белесые баржи с загадочным названием «расшивы». А с другой стороны, откуда море нагоняло голосистые порывы ветра, возникал путаный узор корабельных мачт. Бывало и такое: сотрясались стены дома, дребезжали стекла, из окон виднелись белые дымки орудийных залпов. Это военные суда при-

ветствовали нового собрата, только что спущенного на воду. Постоянное движение на реке приучало пристальнее вглядываться в даль, будило мысль о безграничности мира.

Просыпавшееся воображение получало особенно обильную пищу в отцовском имении Извара, расположенном невдалеке от станции Волосово, за Гатчиной. Поместье окружали густые леса, и взгляд невольно устремлялся вслед за уходящими в небо кронами деревьев. Уже в преклонных годах Николай Константинович записал: «Среди первых детских воспоминаний прежде всего вырастают прекрасные узорные облака. Вечное движение, щедрые построения, мощное творчество надолго привязало глаз ввысь. Чудные животные, богатыри, сражающиеся с драконами, белые кони с волнистыми гривами, ладьи с цветными золочеными парусами, заманчивые призрачные горы — чего только не было в этих бесконечно богатых, неисчерпаемых картинах небесных».

У самой усадьбы находилось незамерзающее озеро с ледяными ключами. Перелетная птица наполняла гомоном всю округу. По утрам на выгон тянулось стадо, позвякивая колокольцами, а перед заходом солнца старик пастух, ловко орудуя бичом, пригонял его обратно к длинному, старинной постройки скотному двору. В нем угрожающе мычали привязанные цепями быки. Подходить к ним близко не позволялось, а вот в конюшне среди других лошадей стояли всегда готовые к выезду маленькие и ласковые пони — Васька и Мишка. Мальчика манили к себе загадочные дали лесов, полей, лугов, ему нравились причудливые названия соседних деревень: Волосово, Захонье, Заполье.

По-особому настраивал и старый изварский дом, с толстыми, будто крепостными, стенами. Большая зала, в ней угловые диваны красного бархата. На стенах картины. Перед одной из них особенно часто задерживался маленький Рерих. На картине были изображены пламенеющие от заходящего солнца высокие горы. Позднее в «Листах дневника» художника об этой картине будет сказано: «...оказалось не что иное, как Канчендэнга! Откуда? Как попала? В книге Ходсона* была подобная гравюра. Картина с гравюры или гравюра с картины?»

---

* Канчендэнга — третья по высоте вершина Гималаев. Б. Ходсон был британским резидентом в Катманду (Непал).

Возможно, что гималайский пейзаж оказался в старинном поместье и не случайно. Во времена Екатерины II неподалеку жил какой-то индусский раджа. Да и самому слову «извара» некоторые приписывали индийское происхождение.

Родители Николая Константиновича часто выезжали с ним, его сестрой Лидией и младшими братьями Борисом и Владимиром из Петербурга. Были поездки к бабушке и дяде в древние города Псков и Остров. Будущего художника рано пленили водные просторы реки Великой, стены древних кремлей, благородные силуэты старинных церквей и, кажется, нигде так не волновали сказки, как в доме бабушки, которые она рассказывала в сумерки, при трепетном мерцании лампад, оживлявшем иконные лики.

Неизгладимо врезалось в память Николая Константиновича путешествие, проделанное в пятилетнем возрасте. Выехали из Извары в большой карете, запряженной четверкой. Карета увозила семью в Гапсаль — известный курорт на берегу Балтийского моря. По пути останавливались для осмотра Ивангородской крепости и сурового Германовского замка в Нарве. Поразил и Ревельский вышгород с его башнями, крутыми черепичными крышами домов.

В Гапсале привелось услышать легенду о замурованной когда-то в стене рыцарского замка девушке. С тех пор в осенние лунные ночи показывается она в окне мрачного призамкового храма. Привидение, названное «Белой дамой», ходили смотреть и родители Николая Константиновича. Правда, взрослые толковали что-то о лунных лучах, освещающих через боковое окно внутреннюю стену храма, но для ребенка эти объяснения были туманны и неясны. Ребенку гораздо понятнее был рассказ церковного сторожа о молодом монахе, полюбившем девушку, о коварном настоятеле монастыря, проведавшем об их любви, и трагическом конце возлюбленных — казни монаха и заживо замурованной девушке.

После этого путешествия в суровое средневековье среди детских игрушек стали появляться мечи, копья, латы. То, что они были картонными или деревянными, не мешало проведению доблестных рыцарских турниров.

Читать научился Николай Константинович очень рано. Особенно запомнились сказки с лубочными картинками и рассказы об исторических событиях и героях

родной страны. Много радости доставляло посещение детских спектаклей. Увлекали туманные картины «волшебного фонаря». Жизнь не поскупилась дать мальчику все нужное для раннего развития врожденной творческой фантазии.

Беззаботная пора промелькнула незаметно, и в восьмилетнем возрасте Рерих перешагнул порог гимназии. «Будет профессором», — сказал ее директор К. И. Май, окинув мальчика оценивающим взглядом. Проницательность старого педагога оправдалась. Уже с гимназических лет у Николая Константиновича стали четко формироваться интересы, нити от которых потянулись к живописи, театру, истории, археологии, путешествиям. В гимназии создавались портреты писателей, программы и эскизы для школьных спектаклей, чертились и раскрашивались карты: «Желтой краской отмечали пески Гоби. Боком мягкого карандаша наносили хребты Алтая, Торбагатая, Алтын-Тага, Кунь-Луня... Белили ледники Гималайские», — вспоминает художник в «Листах дневника». Опытный педагог К. Май, рассказывая на уроках географии о дальних землях и отважных землепроходцах, возбуждал жажду путешествий, а частые гости в доме Рерихов — востоковеды К. Голстунский и А. Позднеев направляли внимание мальчика к странам Востока.

Когда Николаю Константиновичу исполнилось девять лет, в Извару приехал известный археолог Л. Ивановский для того, чтобы провести в ее окрестностях археологические исследования. Ученому понравился пытливый гимназист, и он стал брать его на раскопки. Тайны древних времен приобрели для Николая Константиновича еще большее обаяние. «Ничто и никаким способом не приблизит так к ощущению древнего мира, как собственноручная раскопка», — писал впоследствии художник, вспоминая изварские курганы.

До шестого класса Николай Константинович обучался на немецком языке. В гимназии преподавались также латынь и французский язык.

С детских лет захватил Рериха и театр. Была сооружена игрушечная сцена, для которой покупались вырезные картинки к пьесам «Руслан и Людмила», «Жизнь за царя», «Конек-Горбунок». Но готовые формы недолго устраивали юного режиссера. Вскоре репертуар стал пополняться собственными постановками «Ундины» по Шиллеру, «Аиды», «Айвенго». Вводились световые

эффекты, для чего пускались в ход свечи и разноцветная бумага.

Рано проявилась любовь к литературе, особенно к поэзии. Записывались былины, предания, народные сказы, стихи, которые Рерих цитировал на память даже в самом преклонном возрасте. Целые тетради заполнялись собственными сочинениями. Среди них — «Месть Ольги за смерть Игоря», «Поход Игоря» и пьесы на исторические темы. Очерки, посвященные охоте, публиковались в журналах «Природа и охота» и «Русский охотник». Первые публикации появились, когда Рериху было всего лишь пятнадцать лет.

Несколько старинных монет, подаренных дедом, легли в основу нумизматической коллекции. Для прокладываемого шоссе разбиваются камни — в результате было положено начало большому минералогическому собранию. В имении появился ученый лесовод, и юный Рерих занялся дендрарием.

Нотариальная контора Константина Федоровича Рериха находилась под одной крышей с жилой квартирой во вместительном одноэтажном особняке, по соседству с Академией художеств и университетом. Поэтому среди клиентов Константина Федоровича преобладали ученые, общественные деятели, писатели, деятели искусства. Соответственно складывался и круг семейных знакомств. В гостиной Рерихов можно было встретить историка Н. Костомарова, видного агронома А. Советова, профессора Томского университета Коркунова, петербургских востоковедов. Там раздавался голос Менделеева, увлеченно рассказывавшего о развитии отечественной промышленности, о полетах на воздушном шаре, о своих «средах», которые посещали Крамской, Ярошенко, Мясоедов, Куинджи. «Высшее развитие — в творчестве, — любил повторять Дмитрий Иванович, — если только подражать да потреблять, так не выжить человечеству, как не выжили мамонты».

В 1891 году друг семьи Рерихов художник М. Микешин впервые обратил серьезное внимание на склонности Николая Константиновича к рисованию. С этого времени начались систематические занятия живописью под руководством талантливого учителя. Знакомство с мозаистом И. Кудриным пробудило интерес к мозаичным работам.

Отец будущего художника был известен как опытный юрист и прогрессивный общественный деятель. Констан-

тин Федорович принимал участие в подготовке реформы по освобождению крестьян, состоял членом Вольно-экономического общества и Сельскохозяйственного клуба, был инициатором петербургского Общества имени Тараса Шевченко. Однако репутация знающего юриста и дельного нотариуса отнюдь не содействовала росту личного благосостояния Константина Федоровича. Прямой и принципиальный по характеру, щепетильный в денежных вопросах и ярый враг всемогущей взятки, он шагал не в ногу с преуспевающими дельцами.

Занятый устройством чужих дел, Константин Федорович не успевал следить за собственными. В родовом имении Извара распоряжались управляющие, сводившие на нет все попытки наладить там доходное хозяйство. Их «стараниями» была приведена в негодность дорогостоящая осушительная система и сельскохозяйственная техника. Полным провалом кончилась и попытка организовать в Изваре сельскохозяйственную школу, на строительство которой были затрачены значительные средства.

Разделяя умеренно либеральные взгляды, Константин Федорович сторонился радикальных революционных кругов и старался отгородить от них своих детей. Не случайно сын обучался в полузакрытом частном учебном заведении, не случайно поощрялось увлечение юноши русской историей, не случайным был и подбор книг на полках Рериха-гимназиста. Дома он постоянно слышал разговоры о государственных реформах, о преобразовании общественной жизни, о людях, ответственных за будущее России.

Константин Федорович не забывал семейных традиций и не прочь был видеть своего сына в «избранных кругах». Древний скандинавский род Рерихов обосновался в России при Петре I и дал ей немало государственных и военных деятелей. Воинская доблесть почиталась в семье наравне с просвещением: отец рассказал юному Рериху о прапрадеде, который не побоялся навлечь на себя гнев императора за отказ уничтожить церковь, прикрывавшую атаку неприятеля.

Сложные вопросы о смысле жизни рано начали волновать будущего художника и мыслителя. Воссоздавая в стихотворной сюите «Мальчику» свои первые раздумья и тревоги, Николай Константинович писал:

Мальчик жука умертвил,
Узнать его он хотел.

Мальчик птичку убил,
Чтобы ее рассмотреть.
Мальчик зверя убил
Только для знания.
Мальчик спросил: может ли
Он для добра и для знания
Убить человека?
Если ты умертвил
Жука, птицу и зверя,
Почему тебе и людей
Не убить?

Обостренное восприятие чувства ответственности, долга было присуще ему с малых лет и всячески подкреплялось воспитанием. В семье ребенку усердно прививались высокие понятия чести, достоинства, доброжелательства и трудолюбия.

В частной гимназии Мая одновременно с Рерихом обучались Александр Бенуа, В. Нувель, Д. Философов, К. Сомов. Семейные знакомства привели Николая Константиновича к дружбе с будущим профессором-мозаистом В. А. Фроловым и молодым поэтом Леонидом Семеновым-Тян-Шанским. Общение с ними усиливало тягу к искусству. По признанию самого Николая Константиновича, он уже с 16 лет стал задумываться о поступлении в Академию художеств. Но при этом Рерих не мог допустить мысли, что следует отказаться от приобретения знаний в других серьезно интересовавших его областях — истории, археологии, философии. И молодой Рерих склонился к тому, что нужно одновременно поступить в Академию художеств и на исторический факультет университета. Такое решение казалось Николаю Константиновичу наиболее приемлемым, в чем он и пытался убедить отца.

Однако выпускнику гимназии было твердо сказано, что пример флорентийского нотариуса, отца гениального Леонардо да Винчи, лично для Константина Федоровича не является достаточным прецедентом. Он, петербургский нотариус, намерен дать своему сыну юридическое образование, сделать его преемником своего дела, способным устроить свою судьбу и быть полезным отечеству. Россия нуждается в общественных деятелях, а не в рисовальщиках. Поэтому Академия художеств полностью исключается.

Возникший семейный конфликт был первым серьезным жизненным испытанием для Николая Константиновича. И он его выдержал. Пожертвовав историческим факультетом в пользу юридического, юный Рерих отстоял перед отцом Академию художеств. Забегая вперед, скажем, что на историческом факультете Рериха видели все-таки чаще, чем на юридическом, но положенные экзамены сдавались на последнем.

В 1893 году Николай Константинович окончил гимназию, и осенью этого же года сдал вступительные экзамены в Академию художеств, и поступил в Петербургский университет. Началась студенческая пора, и первые вехи жизненного пути как будто определились. Правда, относительно его направления отец и сын так и не пришли к единому мнению. Отец был убежден, что занятия на юридическом факультете оттеснят увлечения юности. Сын же страстно желал стать художником.

Распорядок дня Рериха-студента складывался примерно так: подъем в девять часов утра, с десяти до часа — занятия в академии, с часа до трех — университет, с трех до пяти — работа над эскизами, с пяти до девяти — вечерние классы и практические занятия в академии, с девяти до двенадцати ночи — чтение, литературная работа, встречи с друзьями и знакомыми, участие в студенческих кружках. Праздничные дни и каникулы посвящались выездам на натуру, археологическим раскопкам, охоте. Последняя стоит того, чтобы сказать о ней несколько слов.

Николай Константинович пристрастился к охоте еще с гимназических лет. Здоровье его не отличалось крепостью. Особенно мучили легкие. Продолжительные бронхиты часто прерывали школьные занятия. После третьего класса доктор настоятельно рекомендовал как самое радикальное для закалки здоровья средство зимние и весенние охоты. Управляющий Изварским имением Михайла Иванович Соколов, похожий на «Топтыгина по виду и по своей любви к охоте и лесу», помог мальчику понять романтику лесной жизни. Лес — это особое царство, требовавшее от пришельцев выносливости, внимательности, сноровки, умения разбираться в неожиданных обстоятельствах и сложной психологии его обитателей. Заядлый охотник и гимназист ходили в многодневные лесные походы, бродили по незнакомым местам, перебирались через обширные моховые болота

с опасными «окнищами», разыскивали звериные тропы, заслушивались на утренней заре пением птиц.

Любознательный и остро чувствовавший красоту природы мальчик скоро полюбил лес и увлекся охотой. В молодости ей была принесена немалая дань, что для будущего гуманиста казалось бы далеко не свойственным. Стасов, поздравляя как-то Николая Константиновича с именинами, писал ему:

«...а позвольте спросить, как Вы провели свой торжественный день бенефиса и что Вы во время его прохождения делали? Если ничего больше, как только на охоту ходили, да бедных птиц били, ничем не повинных ни душой, ни телом, ни хвостом, ни лапками, что Вам скучно и нечего делать, и ничего Вы лучше не придумали, как лишать кого-то жизни от нечего делать, — то я Вас не хвалю ничуть и желаю Вам, чтобы тот или иной Никола поскорей от Вас отступился и повернулся к Вам задом, — что это, дескать, за огромный протеже у меня, только и умеет, что простреливать насквозь чужие головы и зады. Нет, нет, ради самого господа бога (которого я, впрочем, мало знаю и мало утруждаю собой) и всех его святых прошу Вас это негодное дело бросить и ни до каких курков и зарядов больше никогда не дотрагиваться».

Но эти советы мало охлаждали охотничий пыл Николая Константиновича. Охотился он не от скуки и тем более не от «нечего делать». Пожалуй, даже потребность общения с природой не была единственной причиной охотничьей страсти. Энергичный юноша жаждал новых ощущений, искал возможности для того, чтобы проявить изобретательность, находчивость, смелость. Не случайно впоследствии художник часто повторял восточную пословицу: «Удалый просит лук — птицу он сам достанет».

Всегда подтянутый, корректный, с открытым взглядом и приветливой улыбкой, Рерих-студент производил впечатление очень общительного человека. Он охотно заводил знакомства, умел слушать собеседника и поддерживать разговор, обладал присущим его возрасту любопытством к людям и искал дружбы сверстников. Но дружба давалась ему не просто. При всей своей общительности Николай Константинович не так-то легко допускал посторонних до своего «святая святых». Потенциальные

друзья часто натыкались на глухую стену, проникнуть за которую не разрешалось «инаковерующим». А вера этого юноши была слишком строгой, и стремившихся примкнуть к ней находилось не так-то много. Дело в том, что Николаю Константиновичу был чужд свободный студенческий быт. Так называемая «богемная жизнь», которой не прочь были щегольнуть будущие художники, не вызывала у Рериха никакой симпатии. Его коробила словесная распущенность. В дневнике двадцатилетнего студента мы читаем:

«Чего мне стоило научиться не краснеть при каждом скоромном слове — ведь глупо, а не мог сдержаться и краснел, недаром Мирошников называл красной девицей, а другие и теперь еще белоснежкой».

При философском складе ума и настойчивости в достижении поставленных перед собой целей поведение молодого Рериха подчас казалось излишне рассудочным, и ему приходилось испытывать недоверие сверстников. «Не похож ты на нас, академистов, — говорил Николаю Константиновичу его друг Леон Антокольский, племянник знаменитого скульптора, — когда другие в свободное время сидят себе по домам, распивают чаи да болтают, ты все что-то работаешь и обдумываешь».

Так поговаривали друзья. Недруги отзывались резче. Обвинений в обособленности, эгоизме, честолюбии отпускалось с лихвой. Порой это вызывало негодование и протесты, порой замкнутость. Характер Николая Константиновича вырабатывался в условиях повышенной требовательности к себе и окружающим. Однажды Рерих записал в дневнике: «Насколько я люблю похвалу и насколько она меня поднимает, настолько удручает и огорчает резкое порицание... А все самолюбие, ох какой кнут это самолюбие, так и стегает, ни минуты покоя. А все же лучше его иметь больше меры, чем меньше. При нем можно сделать много такого, чего без него не сделаешь».

Чувство отчужденности, вызываемое недоверием однокашников по Академии художеств и университету, усугублялось скептическим отношением отца к его занятиям живописью. Просматривая эскизы сына, он заявил: «У тебя все не так, как у других». Полемизировать и доказывать, что снег бывает не только белым, а небо не только голубым, не хотелось. К тому же и спор с отцом в конечном счете сводился не к проблемам живописи, а

к обсуждению возможности существовать на правах «свободного художника», при этом принося пользу обществу. А доказать это нужно было в первую очередь самому себе.

Николаю Константиновичу не приходилось думать в молодости о хлебе насущном, но все-таки с поступлением в Академию художеств денежные заботы часто его тревожили. Идти против воли отца и вместе с тем обращаться к нему за каждым рублем было неловко, а потребность в деньгах, даже при самом скромном образе жизни, заметно возрастала. Нужно было приобретать краски, холст, книги, пополнять археологическую, нумизматическую и минералогическую коллекции, тратиться на театр, концерты, загородные поездки. Так что уже в студенческие годы Николай Константинович стал задумываться о заработке. Он не строил себе иллюзий относительно выгодной продажи картин и принялся за то, с чего начинали многие русские живописцы, — за иконопись.

Через хороших знакомых он получал церковные заказы, они сулили на первых шагах верные доходы. Однако, работая по шаблонам, Рерих опасался приобрести навыки ремесленника. И материальные заботы породнились с «муками творчества»: «На днях получил два заказа. Сретение и перенесение мощей св. Николая», — заносит он в дневник. Второй заказ никак не давался начинающему художнику, и он отказался от него. А через несколько месяцев в дневнике появилась новая запись: «Черт меня дернул отказаться от переноса мощей Николая... денег нет... Попробую опять сочинить, может, еще не поздно».

Помимо иконописи, Рерих зарабатывал деньги и литературным трудом. Он пробовал себя в разных жанрах. Времени для литературных занятий было в обрез, и Рерих писал небольшие рассказы, очерки, аллегорические сказки, стихи. Николай Константинович регулярно читал столичные журналы, заводил знакомства в редакциях, предлагал для публикаций очерки и рисунки, отстаивал свои интересы. Вот одна из дневниковых заметок Рериха:

«...целый день сижу за журналами. Благодаря первому числу их нанесли такую массу, что еле-еле справился пересмотреть. Царь небесный, какая масса пасхальных рассказов и как все они неоригинальны и однооб-

разны... На днях издатель мне говорит, все вы, господа художники, вечно даете такой материал, который никому, кроме вас, неинтересен (это намек на исторический жанр мой). Видите, сладкий какой! Сам платит по два двугривенных за рисунок, да еще хочет темы навязывать, то есть отнять у художника последнюю искру — работы на свою тему».

Говоря об увлечениях молодого Рериха, нельзя обойти молчанием его любовь к музыке. Она зародилась в раннем детстве. В отцовском доме, в голубой гостиной, стоял большой блютнеровский рояль. Время от времени хрупкая девочка приводила за руку слепого старика настройщика. После настройки он садился за рояль и играл. Музыка завораживала, будила неясные образы, требовала зрительного воплощения.

К студенческим годам выработались уже определенные вкусы. Пленительную силу обрела музыка Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, Аренского. Рерих стал постоянным слушателем известных Беляевских симфонических концертов в Дворянском собрании. Регулярно посещались и концерты Русского музыкального общества в консерватории. Позднее пришла пора Вагнера, Скрябина, Прокофьева. Влечение к музыке не остывало с годами. Достаточно сказать, что, снаряжаясь в научные экспедиции и безжалостно изгоняя каждый лишний килограмм груза, Рерих брал с собой патефон с пластинками.

II. УЧИТЕЛЯ

Рериха всегда волновали экзамены, особенно переводные с курса на курс. Одна мысль оказаться за стенами академии порождала ощущение полного краха жизни. А такие мысли возникали часто. Происходило это потому, что уже в ученических работах Рерих пытался воплощать те сложные идеи, которые увлекали его в истории и философии. Ни умения, ни опыта для этого еще не хватало, а в результате конфликты с преподавателями, тревоги и мучительные разочарования.

Павел Петрович Чистяков, у которого начал заниматься Рерих, был создателем школы высокого профессионального мастерства и одним из лучших педагогов того времени. Славился он и как замечательный рисовальщик. Даже признанные художники совершенствовались у него именно в рисунке.

При первом же знакомстве с эскизами Рериха Павел Петрович сказал: «Вы оригинальничать хотите, а сделайте лучше порутиннее, так-то вернее будет». Показанный эскиз был заброшен учеником. Аналогичный случай повторился с эскизом на заданную тему «Медный змий». Рассматривая его, Чистяков заметил: «Чего выдумывать, возьмите Дорэ». Наметанный глаз педагога определил, что сложные замыслы еще не под силу студенту — ему с трудом давался рисунок. Но профессор не учел, что по складу своего характера Рерих просто не мог ограничиваться слепым подражанием. И взаимопонимания между учителем и учеником не установилось.

На переводных экзаменах из фигурного класса в натурный Чистяков подошел к Николаю Константиновичу, и на весь класс раздался возглас: «Да это француз, а не Аполлон, ноги тонки!» «Кажется, провал!» — с тревогой подумал Рерих. Но не растерялся и быстро подправил

мускулатуру Аполлоновых икр. Античное происхождение Аполлона Павел Петрович в конце концов подтвердил, и Рерих закончил его курс. Однако успех был обманчивым, и за юношескую поспешность в выводах, помешавших преодолеть недоверие к талантливому педагогу, пришлось впоследствии расплачиваться.

Сложности и противоречия русской общественной жизни конца XIX столетия сказались, конечно, и в области искусства. Президент Академии художеств, великий князь Владимир Александрович, бережно отстаивал чистоту присвоенного ей звания «императорская» и охранял рутинную догматику далекого от жизни «академизма». Но против натиска прогрессивных веяний его усилия оказались тщетными. В 1893 году был разработан новый устав академии, а в 1894 году проведена реформа, обновившая и ее преподавательский состав. Вынуждены были удалиться П. Шамшин, К. Вениг, В. Верещагин. Вместо них пришли И. Репин, В. Маковский, А. Кившенко, А. Куинджи. Действительными членами академии стали В. Суриков, В. Васнецов, В. Поленов, В. Беклемишев, М. Антокольский.

Николай Константинович старался постичь значение происходивших перемен. Его душевному складу вряд ли отвечала роль рьяного ниспровергателя старых мастеров, но и безоговорочно подчиняться их авторитету он также не мог. К тому же жизнь за стенами академии опережала проведенную в ней реформу. Все чаще высказывались мнения, ставившие под сомнение взгляды на искусство некоторых новых руководящих педагогов академии.

Рерих, искренне восхищаясь «полубожественностью» Репина как художника, все же сомневался в его педагогических способностях и в непогрешимости некоторых его высказываний о задачах современной живописи. Так же обстояло дело и с другими преподавателями академии, характеристиками которых пестрят страницы студенческих дневников Рериха. Его оценки носят подчас следы юношеской запальчивости, однако они отражают те переломные моменты, которые обусловили коренные сдвиги в русском искусстве в конце XIX и начале XX столетия.

Эстетические взгляды Рериха в студенческую пору не были достаточно зрелы. Но пришел Николай Константинович в академию со своей внутренне осознанной темой, связанной с занятиями археологией, историей

Древней Руси. Достаточно четкую направленность имели и его философские искания. Отсюда весьма требовательное отношение молодого студента к своим преподавателям. Ему был нужен не только руководитель в освоении профессиональных навыков, но и педагог, который помог бы овладеть образным языком живописи для воплощения на полотнах исторических сюжетов.

Вначале Николай Константинович занимался у Н. Лаверецкого и И. Пожалостина (головной класс), П. Чистякова и Г. Залемана (фигурный класс). В дальнейшем пришлось учиться у Б. Виллевальде, Н. Бруни, В. Маковского, И. Подозерова. Нередко беспокойный ученик обращался также к тому или иному профессору академии за советами. Показывал свои эскизы Репину и прислушивался к его указаниям.

В 1893 году, то есть в первый год занятий в академии, Рерих работает над композициями: «Плач Ярославны», «Святополк Окаянный», «Псковичи», «Избушка пустынная». В 1894 году появляются «Ушкуйник», «Зверя несет», «Иван Царевич наезжает на убогую избушку». В 1895 году — «В греках», эскизы к «Утру богатырства Киевского» и «Вечеру богатырства Киевского». Под впечатлением музыки Римского-Корсакова создается картон «Садко у морского царя», начинается работа над иллюстрациями к первому литературному сборнику студентов университета. Все это носит следы подражаний известным мастерам. Но вместе с тем уже в первых работах намечаются и некоторые характерные для Рериха черты самостоятельного прочтения исторической темы.

Русская историческая живопись к концу XIX века была представлена такими крупными художниками, как В. Суриков и В. Васнецов. Не чуждались исторических сюжетов В. Верещагин, Н. Ге, И. Репин. Казалось бы, перед Рерихом был богатый выбор блестяще утвердивших себя концепций исторического жанра. Однако он не принял их безоговорочно. Николай Константинович отнюдь не отвергал достижений предшественников. Наоборот, он восхищался тем же Суриковым и готов был учиться у него всему, за исключением... понимания самой истории. После годичного пребывания в стенах академии Рерих заносит в свой дневник: «Еще далеко до самого дела, теперь только надо начинать подготовку для него — для пролития света, иллюстрации родной

истории. Почему это обыкновенно трактуют нашу историю со стороны грубости и насилия? Разве не скрывалось под этой грубой личиной, хотя бы, например, какого-нибудь и худого мужика-вечника, и черт весьма симпатичных? Почему в живописи не видно следа печали или радости на глазах, что ли, ушкуйника?»

Трудно сказать, что доминировало в молодом Рерихе — влечение к искусству или к наукам, но несомненно одно: их союз предрешил быстрое развитие самобытной художнической индивидуальности. Пытливый интеллект Николая Константиновича не знал покоя. Мир, открывавшийся перед ним, просился на полотна и в то же время требовал досконального изучения. Обязательные программы академии и университета не могли утолить страстную жажду знаний. Диапазон интересов Рериха, кажется, был безграничен. Он изучал книги о персидских захоронениях, о южноамериканских аллигаторах, классиков Эллады, читал сочинения Бальзака, А. Франса, Толстого, труды по юриспруденции, общей истории, истории искусств, музыковедению, литературоведению.

Николай Константинович считал самообразование обязательным не только для себя. И первой его пробой сил на просветительском поприще была попытка организовать в академии кружок самообразования для будущих художников. Около двух лет боролся за это дело Рерих. Им был разработан устав кружка и программа систематических занятий по философии, естествознанию, истории (общей, искусств, культуры), психологии, эстетике, археологии, мифологии. На собраниях кружка должны были обсуждаться темы для эскизов, разбираться сами эскизы, читаться рефераты.

Но создание кружка оказалось более трудным делом, чем поначалу предполагал Николай Константинович. Необходимо было заручиться согласием профессорского состава академии и ее руководства. С этой целью устав и программа обсуждались с Ф. Бруни, В. Беклемишевым, И. И. Толстым. Возникла даже мысль обратиться к Репину с просьбой о руководстве. «Относительно кружка пойдем к Репину, дадим ему бразды правления со словами: «Земля наша велика и обильна...» — писал Николай Константинович в дневнике. Но возражения последовали со стороны самих студентов. Большинству из них программа показалась слишком обширной, а

устав излишне строгим, и дело с кружком заглохло. Однако лично для Рериха работа по организации несостоявшегося кружка была полезной. Упорно отстаивая свое детище, он приобретал опыт на поле общественной деятельности.

Изучая историю России, ее национальную культуру, искусство, Николай Константинович заинтересовался деятельностью Владимира Васильевича Стасова. Владимир Васильевич вел большую исследовательскую работу в публичной библиотеке, занимался археологией, изучал народное творчество, русское, восточное и западноевропейское искусство. Особенно широкую известность и популярность завоевал Стасов как музыкальный и художественный критик, ярый сторонник композиторов «Могучей кучки» и художников-передвижников.

Имя Стасова появляется в дневниках Рериха с 1894 года. Осенью 1895 года они познакомились. Для будущего художника это было событием громадной важности, и можно понять тот трепет, с которым он переступал порог кабинета знаменитого критика.

Рерих захватил свою рукопись о значении искусства для современности. Бегло пробежав ее, Владимир Васильевич со свойственной ему пылкостью стал доказывать несостоятельность выводов молодого автора. Позже сам Николай Константинович не мог вспомнить, чувство отчаяния или уверенности в себе приковало его к стулу. Стасов разговорился с ним и на прощание сказал: «Рукопись оставьте, а сами непременно приходите еще. Потолкуем».

С этого «потолкуем» между маститым критиком и начинающим художником завязалось знакомство, переросшее в тесное сотрудничество.

Рериха восхищала активная общественная деятельность Стасова. Именно такими действенными соучастниками в жизни Рерих мечтал видеть служителей искусства. Однако для художников молодого поколения было небезопасно сближаться со Стасовым в середине девяностых годов. Рьяно отстаивая дорогих его сердцу передвижников, Стасов нападал на Нестерова, Врубеля. Его односторонние оценки творчества многих западных мастеров шли вразрез с веяниями времени и взглядами многих русских художников, даже стоящих близко к передвижникам.

Так, например, в конце 1893 года петербургская

«Театральная газета» начала публикацию «Писем об искусстве» Репина. Илья Ефимович не мог равнодушно пройти мимо наблюдавшегося в русской живописи упадка мастерства и призывал учиться рисунку и технике письма у Брюллова. Стасов сразу же поспешил объявить Репина ренегатом. Отвечая на незаслуженные обвинения, Илья Ефимович писал Стасову: «... нисколько не обещаю исправиться. Брюллова считаю большим талантом, картины П. Веронеза считаю умными, прекрасными и люблю их; и Вас я люблю и уважаю по-прежнему, но заискивать не стану, хотя бы наше знакомство прекратилось».

Характерной для настроения того времени представляется полемика, развернувшаяся вокруг картины Нестерова «Юность Сергия Радонежского». На XXI выставку передвижников в 1893 году картина была допущена 11 голосами жюри из 19, что говорит о серьезных разногласиях среди руководящих членов Товарищества.

Выступления Стасова против ищущей молодежи дошли вскоре до того, что, рецензируя XXV юбилейную передвижную выставку, он сравнивает ее с «Москвой и Севастополем после нашествия французов», причем тут же высоко оценивает общее значение передвижников во второй половине XIX столетия.

Если борьба Репина за повышение мастерства вызвала у Владимира Васильевича такую бурную реакцию, то понятно, как должен был он встретить совсем еще «зеленых» художников, выдвинувших эстетические проблемы на первое место и провозгласивших формулу «искусство ради искусства» своим девизом.

Хотя Рерих этого девиза никогда и не поддерживал, все же принадлежал-то он к поколению, жаждавшему обновления отечественной живописи. Рано или поздно тесное сотрудничество со Стасовым должно было поставить Николая Константиновича в двусмысленное положение, что вскоре пришлось ему испытать.

Почему же в таком случае Рериха-студента так тянуло к Стасову? Да и впоследствии почему, несмотря на серьезные разногласия и конфликты, он никогда не порывал с критиком, а Стасов, в свою очередь, охотно прощал Рериху то, чего не прощал другим?

На эти вопросы нельзя найти ответа, если подходить к Рериху только как к художнику. Но он был и историком, и археологом, разделявшим взгляды Стасова на са-

мобытное развитие русской национальной культуры и ее связи с культурой Востока. То, что волновало Николая Константиновича, мало интересовало представителей той художественной группы, которая особенно активно выступала за революцию в области русской эстетической мысли, и совершенно иначе обстояло дело со Стасовым. В начале научной деятельности Николая Константиновича Стасов был для него большим авторитетом. Он охотно делился своими знаниями с молодым ученым.

Рериху-художнику не было надобности выискивать сюжеты. Его буквально одолевал поток исторических тем. В академии были задуманы «Поволжские орлы», «Пушкари», «Вайделотка на молитве», «Выбор вождя», «Осиротелые», «Выбор невесты французского короля». В напряженных трудах, требовавших не только работы за мольбертом, не всегда все шло по-задуманному. Запомнился Николаю Константиновичу разнос одного из этюдов, показанных Репину. «Полубог», как порой его именовали студенты, метал громы и молнии: «Разве можно на этом ограничиваться! По такому началу только и работать, а вы уже оставили! То и странно, что люди не делают, а между тем могут делать. Ведь это не художество, а диллетантуш. Может быть, это пригодится только для выражения каких-либо идей, да и то вряд ли. Как же вы так быка за рога? Над каждой частью, где вы день работали, настоящий художник год, целый год проработал бы!»

Несмотря на свои увлечения «идеями», молодой Рерих не умалял значения профессионального мастерства. Над злополучным этюдом он трудился до тех пор, пока не услышал от Репина: «Какой прогресс! Да уж теперь и совсем хорошо. Как это утешительно! Я даже и не ждал так много».

Приближалось окончание общего натурного класса, и по новым правилам академии надо было готовиться к экзаменам для перехода в мастерскую того или иного художника-преподавателя. Рерих записывает в дневнике за 1895 год: «На экзамене 28 января за эскиз I разряд, за рисунок II, за этюд III. В этюде съехал на разряд ниже, а между тем Илья Ефимович говорил, что я иду быстро вперед, что весьма утешительно видеть, как лю-

ди на каждой работе прогрессируют, что он мною очень доволен. Странно! Прогресс, а между тем на разряд ниже. Леон (Антокольский. — *П. Б.* и *В. К.*) собирается не на шутку переходить в мастерскую в апреле и, чудак! надеется, что и я перейду. Напрасная надежда — на большом этюде при моей технике больше третьего разряда не получишь, а надо получить второй».

Не только мастерства, но и самостоятельного художественного почерка на пороге нового этапа обучения он еще не приобрел. Но было у молодого студента и нечто очень драгоценное — это самостоятельное осмысление натуры, горячая заинтересованность в своей теме, вера в себя и высокое назначение искусства.

Осенью, после окончания натурного класса, встал вопрос о выборе мастерской. Слава Репина вызвала громадный наплыв учеников к нему. Но непомерные похвалы большого мастера и его «завидую вашему таланту», щедро отпускаемые новичкам, настораживали. Рериху невольно вспоминался затянутый в мундирный фрак Б. Виллевальде, с языка которого не сходило: «Очень хорошо! Отлично! Прекрасно!» Когда же захваленный ученик получал на экзамене один из последних баллов, отважный баталист с невозмутимым спокойствием утешал его словами: «Значит, у других было еще лучше». И все же Николай Константинович поначалу обратился к Репину. Но Илья Ефимович ответил:

— Сейчас не могу, мест нет. Если желаете, запишу кандидатом. Без лести могу сказать, что мне приятно было бы видеть вас в своей мастерской.

Желание иметь руководителем именно Репина, повидимому, не особенно владело Николаем Константиновичем. В его «Листах дневника» есть запись: «Труден был выбор между Репиным и Куинджи не только потому, что один был жанристом, а другой — пейзажистом, но по самому характеру этих мастеров».

Во всяком случае, кандидатом в мастерскую Репина Николай Константинович не записался и попыток попасть туда не повторял.

А. И. Куинджи пользовался среди студентов большой популярностью, но обращаться к нему казалось Николаю Константиновичу сложнее, чем к Репину. Об Архипе Ивановиче ходили легенды. Автор картины «Лунная ночь на Днепре», вызвавшей в 1880 году шумную сенсацию, когда-то безуспешно пытался попасть в академию, на экзаме-

мах его неоднократно проваливали. Теперь же Куинджи был общепризнанным мастером.

Необычным был весь его жизненный путь. Родился Архип Иванович в Мариуполе в бедной семье. Шести лет остался сиротой и рано познал жестокую нужду. Ребенком пришлось Куинджи ходить подпаском, быть мальчиком на побегушках, подростком работать на постройках и ретушером у фотографа. Несколькими классами городской начальной школы ограничилось образование Архипа Ивановича. Но страстная любовь к искусству помогла ему стать знаменитым художником.

Жертвенной любви к искусству Куинджи требовал и от своих учеников. Именно с этого начинался для него настоящий творец. Среди академистов ходил рассказ, как явился к Архипу Ивановичу за советом один чиновник. Его эскизы понравились Куинджи, и он похвалил их. Тогда чиновник стал жаловаться: «Семья, служба мешают искусству». И между Куинджи и пришедшим состоялся такой диалог:

— Сколько вы часов на службе? — спросил художник.

— От десяти утра до пяти вечера, — последовал ответ.

— А что вы делаете от четырех до десяти?

— То есть как от четырех до десяти?

— Именно от четырех утра!

— Но я сплю.

— Значит, вы проспите всю свою жизнь, — беспощадно заключил Архип Иванович.

В противоположность Репину Куинджи не знал Рериха и не мог судить о его способностях по занятиям в академии. Но все сомнения разрешил счастливый случай. Как-то зашел к Рериху старшекурсник Г. Воропанов и предложил немедля вместе пойти к Архипу Ивановичу. Так и сделали. На просьбу Николая Константиновича о поступлении в мастерскую немногословный Куинджи ответил: «Принесите работы». Идти было недалеко, и через полчаса Рерих с эскизами ждал решения своей судьбы. Архип Иванович внимательно, не проронив ни одного слова, осмотрел принесенное, немного подумал и, указав на Рериха служителю мастерской, сказал: «Этто... вот они в мастерскую ходить будут».

30 октября 1895 года Николай Константинович записал в дневник: «Большие события! Я в мастерской Куинд-

жи». А впоследствии неоднократно вспоминал: «Один из самых важных шагов совершился проще простого. Стал Архип Иванович учителем не только живописи, но и всей жизни».

Действительно, как педагог, как художник и, наконец, как человек Куинджи во многом отвечал идеалам Рериха. Архип Иванович не придерживался какой-либо одной догматически строгой системы преподавания. В этом вопросе он скорее склонялся к принципу: сколько учеников — столько художественных приемов. Не случайно каждый его ученик отличался ярко выраженной творческой индивидуальностью. От своих воспитанников он требовал «внутреннего», то есть самостоятельной мысли, которая подсказывала бы и оригинальное решение произведения.

Особенное значение придавал Куинджи писанию с натуры. Он заботился, чтобы его ученики постигали сложное искусство чтения великой книги природы. Но натура, по мнению Архипа Ивановича, не должна была лишать художника творческой свободы. Куинджи советовал писать этюды так, чтобы природа запечатлевалась в памяти, и настаивал на том, чтобы сама картина писалась уже не с этюдов, а «от себя». Художник должен творить, а не копировать. Сознание творца, его отношение к изображаемому — основное в картине. Заполнять на полотне пустые места безразличными для художника предметами строго возбранялось. Безразличное для творца не увлечет зрителя.

Эти мысли Куинджи горячо воспринимались Николаем Константиновичем. Именно у Архипа Ивановича Рерих получил первые уроки накопления «мыслеобразов», которые годами могли вынашиваться для будущих композиций.

Восхищала Николая Константиновича и романтическая приподнятость художественного мышления Куинджи. Правдолюбец в жизни и творчестве, Архип Иванович учил своих питомцев: «Этта... способность изображать грязь на дороге еще не будет реализмом». Живопись всегда была для него выражением поэзии жизни.

В мастерской Куинджи царил дух тесного товарищеского сотрудничества. Суровый на вид, неразговорчивый, чуждый компромиссов Архип Иванович был очень участлив к нуждам студентов. В его отеческом отношении к ученикам требовательность сочеталась с искренней лю-

бовью, за что они отвечали доверием и признательностью. По вечерам в студии Куинджи собирались студенты. Архип Иванович располагался на кушетке, учеников же приходило так много, что зачастую некоторым приходилось устраиваться прямо на полу. Воспоминания о Крамском и других художниках сменялись горячими спорами о злободневных проблемах искусства, чтением новых книг и статей, а иногда и музицированием.

Сама личность Куинджи привлекала молодежь и служила ей ярким примером бескорыстного служения искусству. Достигнув признания, он сторонился славы. Известность принесла ему материальное благосостояние, но он не изменил скромного образа жизни. Архип Иванович всегда с готовностью поддерживал неимущих учеников, жертвовал большие средства на нужды искусства и на эти же нужды завещал все свое состояние после смерти.

Но самым главным, самым привлекательным для молодежи был духовный мир Куинджи. Выношенную в своей душе и проверенную собственной жизнью правду он пронес незапятнанной через все невзгоды. В творческой оригинальности Куинджи не было ничего деланного, наигранного. Она органически исходила из незаурядности его натуры. И эта цельность подкупала всех. Так и Николай Константинович писал в своих воспоминаниях:

«Мощный Куинджи был не только великим художником, но также был великим Учителем жизни. Его частная жизнь была необычна, уединенна, и только ближайшие его ученики знали глубину души его. Ровно в полдень он всходил на крышу дома своего, и, как только гремела полуденная крепостная пушка, тысячи птиц собирались вокруг него. Он кормил их из своих рук, этих бесчисленных друзей своих: голубей, воробьев, ворон, галок, ласточек. Казалось, все птицы столицы слетались к нему и покрывали его плечи, руки, голову. Он говорил мне: «Подойди ближе, я скажу им, чтобы они не боялись тебя». Незабываемо было зрелище этого седого, улыбающегося человека, покрытого щебечущими пташками; оно останется среди самых дорогих воспоминаний... Одна из обычных радостей Куинджи была помогать бедным так, чтобы они не знали, откуда пришло это благодеяние. Неповторима была вся его жизнь...»

В «Листах дневника» Николая Константиновича часто говорится о Куинджи. Между ним и уже зрелым Рерихом можно обнаружить много общего. Оба они оставались для

современников загадкою, оба решительно закрывали посторонним доступ к своим сокровенным душевным переживаниям. Критика подчас утверждала, что каждое действие этих художников обусловливалось строго обдуманной целью. Однако попытки выявить ее, как правило, уступали место самым невероятным догадкам.

Рерих, конечно, не был наследником глубоко скрытого куинджиского «мира в себе». Учитель и ученик слишком по-разному входили в жизнь, чтобы обладать идентичным мировосприятием. Но уверенность в том, что без «мира в себе» не может быть и речи о творчестве, складывалась в Рерихе не без влияния Куинджи, и за это ученик всегда благодарил своего учителя.

Совершенно особая тема — влияние творчества Куинджи на Рериха. Репин писал об Архипе Ивановиче: «Иллюзия света была его богом, и не было художника, равного ему в достижении этого чуда живописи».

Колористические приемы Куинджи оказались своего рода откровением для его современников. Как бы по-разному их ни воспринимали, но уже то всеобщее внимание, та полемика, которые сопутствовали картинам художника, говорят сами за себя. Необыкновенно эффектная передача солнечного и лунного света, активные цветовые контрасты, композиционная декоративность полотен Куинджи ломали старые живописные принципы. В 1879 году Архип Иванович вышел из Товарищества, но окончательно с ним не порывал и сохранял дружеские отношения со многими его членами.

Колористические и декоративные особенности живописного строя Куинджи сказались в творчестве его учеников: А. Рылова, К. Богаевского, А. Борисова, В. Пурвита, К. Вроблевского, Рериха. Однако Николай Константинович не был прямым продолжателем традиций Куинджи в искусстве. Проблемы цвета и декоративности интересовали Рериха совсем с иных, чем у Куинджи, позиций. Характерным для Николая Константиновича являлось тщательное изучение древнерусской и восточной живописи, возрождение древних композиционных приемов и тесно связанное с ними применение «чистых» цветов, наконец, научно выверенное воздействие цветовых гамм на человеческую психологию.

III. В ПОИСКАХ СВОЕГО ПУТИ

Летом 1896 года Николай Константинович совершил поездку по Волге, в Крым и Киев. Часть летних каникул ушла на археологические изыскания в окрестностях Петербурга. Каждое лето молодого Рериха можно было встретить на проселочных дорогах Петербургской, Псковской или Новгородской губерний. Шагая рядом со скрипучей телегой, он не упускал случая разговориться с возницей. Начинались расспросы о старине, о дедовских обычаях, заброшенных кладбищах, захороненных кладах. Крестьянская жизнь выработала осторожность, и возница обычно неохотно отвечал:

— Никаких, барин, исстари древних вещей в нашей местности не предвидится, да и откуда о них мужику знать.

Но если удавалось разбить лед недоверия, собеседник, начав с «бабы в деревне брешут», сообщал кое-что интересное или знакомил со «знающими людьми».

Наибольшей удачей считалось напасть на хорошо сохранившийся могильник или на следы древнего городища. За пустяковую плату всегда можно было найти помощников среди деревенской молодежи. И начинались раскопки. Неиссякаемый интерес к «кладоискательству» привлекал внимание окрестных жителей. Выползали из своих углов седовласые деды, слышались советы и рассказы, в которых быль переходила в самую несусветную небылицу. Сыпались шутки и поговорки. Каждая находка вызывала оживленное обсуждение.

— Эх, и нас-то, поди, раскопают. Косточкам-то успокоиться не дадут, — сетовал дряхлый старичок.

— А это мы тебе могилу роем, ложись, дедка, тут тебя сейчас миром и отпоем, — поддразнивала его бойкая молодуха.

— Да разве так найдете? В Семкине бугры перекапывали, так с живым серебром. Наставят его на могилу, оно побежит, побежит, а где остановится, там и копали и всегда находили, — поучала пожилая женщина.

— Да что находили-то, дура-баба, разве дельное? Одну только серебряну цепочку и нашли, а то все такие же грешные косточки, — раздавалось рядом.

Но на недостаток находок нельзя было жаловаться. Через неделю или две их накапливалось достаточно. Вызволенные из тьмы небытия предметы меняли для юноши окружающую картину. В его воображении пустынная река оживлялась плывущими долбленными челнами. На крутых берегах возникали валы и тыны с насаженными на колья черепами. Тянулась по полю вереница людей. Над процессией возвышались носилки с покойником. Вслед за телом несли плахи для костра. Провожающие одеты в лучшие наряды. Некоторые мужчины вооружены заморскими мечами. Вот-вот взмеится струйками дым и вспыхнет погребальный костер, загудит протяжная поминальная песня.

И Рерих записывает: «Из-под облака все видит ворон, смотрит поверх высокого тына городка, что торчит на соседнем бугре. Светлой лентой извивается быстрая речка, один берег ровный, покрытый сочной травой и чащей; другой берег высокий, к реке спуски крутые, обвалы... В редком месте природа создает такую искусную защиту! На этом холме и поставили город... Город — место военное, в мирное время тут не живут. Видел ворон и другое! Видел, как пылал тын города, шла сеча! Грызлись и резались насмерть! Напрасно варом кипящим обливали напавшую рать; город пал! Помнил это ворон — пировал он тут сыто».

Вспоминались походы Олега и Игоря, слава Киева, возвышение Москвы, вольница Новгородская, сторожевые города Псковщины. Много веков тому назад люди этой земли отлично знали, как им следует поступать, откуда ждать врага, куда обращаться за дружеской помощью. Мало того, они обладали развитым чувством долга и достоинства, любовью к прекрасному. Где-то в глубине веков теряются корни этических и эстетических представлений, служивших компасом на ответственных поворотах истории человечества.

С такими мыслями и ощущениями покидал молодой Рерих места своих ежегодных паломничеств. И ему не

терпелось выразить словами, раскрыть в цикле картин факты истории, творимой волей народа.

В 1895—1896 годах была завершена работа над двумя полотнами: «Вечер богатырства Киевского» и «Утро богатырства Киевского». В живописном отношении они не отличались оригинальностью. Тем не менее оба произведения имели для Рериха большое значение: он почувствовал себя в силах приступить к написанию целой серии картин на тему «Начало Руси. Славяне», в которой можно было бы последовательно раскрыть отдельные моменты народной жизни. По разработанному в 1897 году плану серию начинала картина «Славянский городок. Гонец: восстал род на род». Затем Николай Константинович записывает в дневнике сюжеты:

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

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

3. После битвы (междуусобной).

4. Победители (С первым снегом — домой с добычей.)

5. Побежденные (На рынке в Царьграде. Параллель между пышными византийцами и большим живым куском мяса — толпою пленных. Служилые варяги.)

6. Варяги (в ладьях — на море).

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

8. Князь (Прием дани. Постройка укреплений. Идолы.)

9. Апофеоза. Курганы».

В русской исторической живописи такой замысел не имел прецедента, и не удивительно, что он нашел живой отклик у Стасова и Куинджи. Стасову нравилась рериховская интерпретация русской истории, обращение к истокам народной культуры, широкое использование археологического и этнографического материала. К тому же Владимир Васильевич надеялся, что Рерих продолжит реалистические традиции национальной исторической живописи.

Пейзажист Куинджи не стеснял своих учеников в выборе жанра, в его мастерской выполнялись работы на бытовые и исторические темы. Главное же, Куинджи сам мыслил категориями большого масштаба, и ему пришлась по сердцу широта замыслов Николая Константиновича.

В разгар работы над первой картиной задуманной серии в академии вспыхнули студенческие волнения. Архип

Иванович неодобрительно встретил репрессивные меры ректора и, пытаясь отвести от учеников наказание, вступил с ними в переговоры за спиною начальства. Великий князь Владимир Александрович обвинил Куинджи в том, что он оказывает на учеников «вредное» влияние, и потребовал его немедленной отставки. Именитый патрон не ожидал, что вслед за Куинджи академию покинут все его ученики. Но случилось именно так.

Конфликт принял нежелательный для руководства академии оборот, и оно прежде всего сделало попытку любой ценой вернуть обратно учеников Куинджи. Так и Рериху через В. В. Матэ предложили место в мастерской Репина и заграничную поездку за счет академии после ее окончания. Николай Константинович наотрез отказался. Так же поступили и другие. В конце концов было решено допустить учеников Куинджи к защите дипломов по работам, которые они могли бы вскоре представить. И Рерих начал готовить для диплома «Гонца».

В ноябре 1897 года в академии состоялись конкурсная выставка и торжественный акт вручения дипломов на звание художника. Это звание присвоили и Николаю Константиновичу за его картину «Гонец. Восстал род на род», или, как она значилась в «Отчетах Академии художеств», «Славяне и варяги». Дипломная работа оправдала надежды Куинджи и Стасова. Прямо с выставки «Гонец» был приобретен П. М. Третьяковым.

Эта картина, безусловно, вносила нечто новое в русскую историческую живопись. «Восстал род на род» — сколько эффектных моментов сулит такая тема художнику: внезапное нападение, вздыбленные кони, скрещенные копья, огни пожарищ... Но в картине не было нарочитого любования стариной. На первый взгляд сюжет картины казался предельно скромным и невыигрышным. Вместе с гребцом пробирается гонец ночью по реке. Вспыхнула междоусобная война, и он спешит предупредить соседей или, может быть, просить их о помощи. Много лет гонцу, и много видел он на своем веку. Поэтому и снарядили его в опасный путь. Озабочен гонец. Надо найти такие слова, чтобы поверили и отозвались. Удастся ли ему приостановить родовую вражду или она разгорится еще сильнее? Согнулись старческие плечи под тяжестью дум, но нет в гонце признаков страха или уныния.

Пейзаж картины переносит зрителей в далекое прошлое. На берегу виднеются островерхие шатровые по-

стройки, окруженные тыном. Кое-где мерцают приглушенные огни очагов. Показался яркий серп месяца. Его лучи скользят по зеленой поверхности воды и освещают фигуры плывущих в лодке.

Картина захватывает воображение, делает зрителя как бы соучастником изображенной сцены.

В «Гонце» еще заметно сказывается влияние Куинджи. Красивая темная гамма коричневатых и зеленоватых тонов, яркий серп месяца, романтический пейзаж и некоторые композиционные приемы, несомненно, были переняты от учителя, но не слепо переняты, а умело использованы при вполне оригинальной трактовке исторической темы. Поэтому критики были единодушны: «Гонец» принес весть о рождении нового, самобытного таланта. На долю Николая Константиновича выпала редкая удача — «Гонцу» сразу же было отведено почетное место в русской исторической живописи, которое картина сохранила до наших дней.

Молодого художника горячо приветствовал Стасов. Николай Константинович был очень обрадован, когда в конце ноября 1897 года услышал от него:

— Непременно вы должны побывать у Толстого... 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 вестью спешит ваш «Гонец». Нечего и откладывать, через два дня мы с Римским-Корсаковым едем в Москву. Айда с нами!

Сам Толстой... Думы о нем давно не давали покоя Рериху. Писатель олицетворял для него не только величие русской литературы, но и победу человека над самим собой.

И вот Стасов, Римский-Корсаков, скульптор И. Гинцбург и совсем еще юный Рерих в купе московского поезда. Стасов, которому уже за семьдесят, легко забирается на верхнюю полку, уверяя, что иначе он в поезде спать не может. Но похоже, что верхняя полка понадобилась ему для другой цели. Заняв «выгодную позицию», страстный критик предпринял ожесточенную атаку против романтических тенденций «Града Китежа».

Признаться, нравилась Николаю Константиновичу поэтическая эпика Римского-Корсакова, но сейчас в споры вступать не хотелось. Мысли заняты предстоящей встречей с Толстым. Слышал Николай Константинович, как

при новых знакомствах случалось иногда, что Лев Николаевич пристально и долго смотрел человеку в глаза, а затем, не сказав ему ни слова, отходил и больше уже не замечал его. Это, наверное, было самым страшным! Захочет ли понять Толстой его? Поддержит или молча отойдет от «Гонца»?

Тревожные мысли одолевали Николая Константиновича до самого Хамовнического переулка в Москве, где стоял дом Толстого. Гостей встретила Софья Андреевна. Пришли гости не с пустыми руками. Стасов привез какие-то книги. Римский-Корсаков — ноты новых произведений. Гинцбург — бронзовую статуэтку Толстого. Рерих — большую фотографию с «Гонца». Всем важно было знать мнение Толстого.

Вот появился и он сам. Седой, в широкой светлой блузе, руки за поясом, как на репинском портрете. В фигуре, жестах, словах — убедительность мыслителя и предельно искреннего человека. Начался разговор о музыке, о живописи. Высказывания Льва Николаевича были не лишены парадоксальности, но писатель знал жизнь, знал людей, тонко чувствовал искусство и брал на себя смелость судить по законам собственной совести.

Наступил черед и «Гонцу». Стасов не ошибся, обещая, что Толстой скажет о картине нечто особенное. Действительно, Николай Константинович услышал то, чего еще никто не говорил и чему он сам не умел подобрать слов. Обратясь к автору «Гонца», Лев Николаевич неожиданно проговорил:

— Случалось ли в лодке переезжать быстроходную реку? Надо всегда править выше того места, куда вам нужно, иначе снесет. Так и в области нравственных требований надо всегда рулить выше — жизнь все снесет. Пусть ваш гонец высоко руль держит, тогда доплывет!

На следующее утро Николай Константинович уже возвращался в Петербург, где ему предстояло начать самостоятельную жизнь. Судьба как будто благоволила к нему, а напутствие Толстого «держать руль выше» вдохновляло на новые творческие дерзания.

В 1898 году Рериху было сделано два заманчивых предложения — занять место помощника директора музея Общества поощрения художеств и место помощника редактора журнала «Искусство и художественная промышленность». Постоянная служба сразу же давала независимое положение, но начинающий художник опасался,

не скажется ли на его творчестве такое разбрасывание сил, и он обратился за советом к Куинджи. Архип Иванович сказал:

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

Директор музея Общества поощрения художеств Д. В. Григорович был соратником Стасова и имел обширные связи в литературных и художественных кругах. Он очень хорошо отнесся к Рериху. Вводя его в музей, старый литератор произнес:

— Напишите мысленно над входом: «Храните священные предметы», ведь должны люди помнить о самом священном.

Николаю Константиновичу предстояло в этом году защитить еще и диплом в университете на тему «Правовое положение художников в Древней Руси». На государственном экзамене профессор Ефимов, уже наслышанный об успехе «Гонца», заметил Рериху: «Ну на что вам римское право, ведь, наверно, больше не вернетесь к нему?»

Однако Николай Константинович думал иначе. Вспоминая о работе над дипломом, он писал: «Пригодилась и Русская Правда, и летописи, и Стоглав, и Акты археологической комиссии. В древней, самой древней Руси много знаков культуры; наша древняя литература вовсе не так бедна, как ее хотели представить западники. Но надо подойти к ней без предубеждения, научно».

За первыми картинами появились первые серьезные статьи: «Иконный терем», «Искусство и археология», «На кургане», «По пути из Варяг в Греки». Николай Константинович затрагивал в них вопросы большого общественного значения — о связи науки и искусства, об охране и реставрации исторических архитектурных памятников, о художественной ценности старинной русской иконы. Рерих был одним их первых русских художников, заговоривших о древней иконописи серьезно и с большим знанием дела, чему, безусловно, способствовали его университетские занятия и археологические исследования.

В 1899 году умер Григорович. Надо было случиться, что новым директором музея Общества поощрения художеств назначили Михаила Петровича Боткина, члена совета Академии художеств, коллекционера, посредственного живописца, отличавшегося весьма консервативными взглядами на искусство. Незадолго до этого назначения

Рерих критиковал Боткина в печати за безобразия, допущенные им при реставрации Софийского собора в Новгороде. Николай Константинович счел, что ему лучше не показываться новому директору на глаза, и совсем было решил уйти из музея. Но вице-президент Общества поощрения художеств И. П. Балашов пригласил Рериха немедленно поехать с ним к Боткину под предлогом осмотра известной боткинской коллекции.

Прием превзошел все ожидания. Михаил Петрович показал коллекцию. Затем он сказал, что мечтал иметь своим помощником такого энергичного и знающего человека, как Рерих, и что ему, Михаилу Петровичу, чтение статьи о реставрации Софийского собора было интересным и полезным. Правда, через несколько дней Боткин говорил своим знакомым, что Рерих приходил к нему извиниться за острую критику. Так что Николаю Константиновичу сразу же представился случай оценить «искренность» высокопоставленного администратора.

Работая в музее, Рерих продолжал принимать активное участие во многих начинаниях Русского археологического общества. Кроме славянского отделения, Николай Константинович, увлеченный Востоком, посещал и заседания Восточного отдела, возглавляемого индологом В. Р. Розеном. Здесь он познакомился с известным впоследствии египтологом Б. А. Тураевым. Вспоминая о встречах с Тураевым, Рерих позже писал: «Как и многим ученым, Тураеву жилось нелегко, но эти трудности тонули в океане научного энтузиазма. Именно энтузиазм познавания удержал Тураева на высокой бесспорной стезе исследователя».

Археология была областью, в которой энтузиазм Николая Константиновича тоже никогда не иссякал. Как в свое время академия и университет, так теперь живопись и служебные обязанности не могли заставить его отказаться от летних выездов на раскопки.

В 1898—1899 годах Рерих в качестве внештатного преподавателя прочитал в Археологическом институте курс лекций на тему «Художественная техника в применении к археологии». В вводной лекции он чуть ли не первым затронул вопрос об отношении искусства к археологии. Примерами из творчества Леонардо да Винчи, Микеланджело, высказываниями Л. Толстого и Д. Рескина Рерих подкреплял свои выводы об органической связи искусства с наукой. Указывая на связь искусства с археологией,

Рерих говорил о расширении тематики исторического жанра и ответственности художника перед обществом:

«При современном реальном направлении искусства значение археологии для исторического изображения растет с каждой минутой. Для того чтобы историческая картина производила впечатление, необходимо, чтобы она переносила зрителя в минувшую эпоху; для этого же художнику нельзя выдумывать и фантазировать, надеясь на неподготовленность зрителей, а в самом деле надо изучать древнюю жизнь, как только возможно проникаться ею, пропитываться насквозь».

Годы, когда Рерих начинал свой творческий путь, были для России годами сложнейших процессов преобразования общественного сознания, столкновения полярно противоположных мировоззрений, краха многих надежд и иллюзий. Идеи народничества, вдохновлявшие лучших деятелей русской интеллигенции в течение второй половины уходящего столетия, изживали себя.

Товарищество передвижников, чьи выставки еще недавно воспринимались с восторгом, переживало кризис. Ограниченное понимание реализма внушало робость к живописным открытиям эпохи. Защитник передвижничества В. Стасов встречал каждую новаторскую попытку острой, доходящей до неприкрытого глумления критикой. Она отталкивала от Товарищества многих талантливых людей, в особенности представителей молодого поколения.

В конце девяностых годов в русской художественной среде все яснее стали намечаться два противоборствующих лагеря — верные Стасову передвижники, с одной стороны, и сгруппировавшаяся вокруг Сергея Павловича Дягилева и Александра Бенуа молодежь — с другой. Рериху, как и многим его сверстникам, необходимо было определить свое место в этой борьбе.

Стасов, протежировавший Николаю Константиновичу, хотел видеть его на своей стороне. Летом 1898 года, находясь в Германии, он писал Рериху:

«Декадентский староста», т. е. Дягилев, напечатал в «Петербургской газете» (еще 25 мая, не видели ли Вы?) почти манифест, где рассказывал, что с сих пор начинается поворот в нашем искусстве, которое давно «неудачно», а теперь сделается удачным и хорошим, и известным всей Европе. Что худо?! Кажись, мне всю осень и зиму придется вести жестокую войну и производить жестокие сражения. Авось и Вы будете участвовать с нами в битвах?»

С письмами аналогичного содержания критик обращался к И. П. Ропету, М. М. Антокольскому и другим. Группа Дягилева и Бенуа грозила превратиться в серьезнейшего противника. Владимир Васильевич не на шутку всполошился и усиленно вербовал союзников.

Отношение Рериха к противоборствующим сторонам не отличалось четкостью. Близость к Стасову, видимо, не мешала Николаю Константиновичу одобрительно смотреть на отход некоторых художников от Товарищества. В его дневнике мы встречаем такую запись: «Архип Иванович за ужином сказал, что на Брюлловском обеде 12-го (декабря 1899 г. — *П. Б.* и *В. К.*) он примирился с передвижниками... Что это? Зачем? Он говорит, что разочаровался в молодежи. Все были как в воду опущены».

Известие о сближении Куинджи с передвижниками столь взволновало его бывшего ученика, что, придя с ужина, он в три часа ночи садится за дневник, чтобы записать свои мысли. Обостренную реакцию Рериха понять нетрудно. Ведь он сам принадлежал к той молодежи, которую Куинджи только что благословил на поиски нехоженых путей в искусстве.

Вместе с тем Николай Константинович чувствовал, что Куинджи, Суриков, В. Васнецов, Левитан, Нестеров и многие другие имеют все основания дорожить и гордиться своей настоящей или прошлой принадлежностью к передвижникам. Именно от них они переняли реалистические традиции и веру в высокое гражданское назначение искусства. Эти традиции, эта вера были дороги и Рериху. И, как бы его ни интересовали те идеи, которые разделяла группа Дягилева — Бенуа, относиться к ней с полным доверием Николай Константинович не мог.

Впрочем, согласившись стать помощником редактора журнала «Искусство и художественная промышленность», Рерих как будто уже сделал свой выбор. Ведь одним из инициаторов этого издания являлся Стасов, и можно было ожидать, что журнал станет ориентироваться на передвижников и защищать русское искусство от «декадентов», а заодно и всяких новшеств.

В течение 1897—1898 годов Дягилев, Бенуа и их друзья действовали еще более активно, чем Стасов. В январе 1898 года в Петербурге открылась организованная Дягилевым Выставка русских и финляндских художников. Собирая картины для русского отдела, Сергей Павлович оповещал художников, что эта выставка «должна служить

объединением разрозненных сил и основанием для создания нового Общества». Говоря о последнем, Дягилев подчеркивал, что оно может преуспеть, лишь «когда будет ярко выражен дух единения и когда будет ясна сила общения единомыслящих».

На выставку дали свои картины К. Коровин, В. Серов, И. Левитан, М. Нестеров, А. Васнецов, К. Сомов, Александр Бенуа, Л. Бакст, М. Врубель и другие.

В. Стасов обрушился на произведения, появившиеся на выставке, в обзорах, опубликованных в начале 1898 года в «Новостях» и «Биржевой газете». Особенно ожесточенным нападкам подверглись в них Врубель, будущие «мирискусники» и все те, кого Владимир Васильевич относил к «декадентам».

Александр Бенуа, вспоминая зарождение «Мира искусства», писал: «Нами руководили не столько соображения «идейного» порядка, сколько что-то вроде практической необходимости. Целому ряду молодых художников некуда было деваться, их или вовсе не принимали на большие выставки — академическую, передвижную и акварельную, или принимали только частично, с браковкой всего того, в чем сами художники видели наиболее явственное выражение своих исканий... И вот почему Врубель у нас оказался рядом с Бакстом, а Сомов рядом с Малявиным. К «непризнанным» присоединились и те из «признанных», которым было не по себе в утвержденных группах. Таким образом, к нам подошли Левитан, Коровин и, к величайшей нашей радости, Серов. Опять-таки идейно — это были последние отпрыски реализма, не лишенные «передвижнической» окраски. Но с нами их связала ненависть ко всему затхлому, установившемуся, омертвевшему».

Выставка 1898 года способствовала организации нового общества и появлению его печатного органа. После небольшой дискуссии между инициаторами общество и журнал решили назвать «Миром искусства». Кроме Дягилева, Бенуа, Сомова, Бакста, Философова, Нувеля, в журнале согласились участвовать Серов, Репин, Левитан, В. и А. Васнецовы, Поленов, Нестеров, Врубель. К финансированию журнала удалось привлечь М. К. Тенишеву и С. Мамонтова.

Осенью 1898 года почти одновременно вышли в свет журналы «Мир искусства» и «Искусство и художественная промышленность», а в январе 1899 года под назва-

нием «Международная выставка картин» открылась первая выставка общества «Мир искусства». По сравнению с предыдущей выставкой 1898 года картин в русском отделе выставлено было больше. В нем были представлены Малютин, Малявин, Поленов, Е. Поленова, Трубецкой, Репин, собственно «мирискусники» и другие художники. Обращало на себя внимание усиление группы московских живописцев. Никакого идеологического единства между ними и инициаторами «Мира искусства» не было. Но если положиться на слова Александра Бенуа: «Нами руководили не столько соображения «идейного» порядка, сколько что-то вроде практической необходимости», то присутствие на выставке произведений очень разных, но, безусловно, ярких художников становится понятным.

Однако действительно ли Дягилев, Бенуа, Философов и другие идеологи «Мира искусства» были связаны между собой единством взглядов, допускавших терпимость к инакомыслящим? Принципиальные разногласия, выявившиеся между ближайшими сотрудниками журнала еще до появления его в свет, говорят об обратном.

Когда готовился первый номер журнала, Бенуа находился в Париже, и Нувель писал ему, что у Дягилева и Философова появилось «благоговейное поклонение» перед В. Васнецовым, а о нем как о большом художнике «и разговаривать не стоит», и что такого мнения придерживаются Сомов и Бакст, поэтому их прозвали теперь «иностранцами».

Бенуа отвечал Нувелю, что если «...Дима и Сережа (Философов и Дягилев. — *П. Б.* и *В. К.*) поклонились Васнецову, а вы нет, — и в таком случае я, разумеется, с вами...»

Позже, комментируя эту переписку, Александр Бенуа сообщал: «В значительной мере делом рук Философова следует считать первый номер журнала... Это он из смешанных соображений, в которые входили и религиозные и национальные переживания, а также и желание не слишком запугать общество, настоял на том, чтобы половина иллюстраций была отдана произведениям В. Васнецова, хотя весь наш кружок уже давно перестал «верить» в этого художника».

Разногласия между организаторами «Мира искусства» не исчерпывались диаметрально противоположными оценками творчества того или иного художника. Несогласован-

ность по некоторым вопросам заходила так далеко, что даже статья самого Бенуа, посланная им для первого номера из Парижа, была отвергнута возглавляемой Дягилевым редакцией «как несовременная». По признанию автора, в этой статье он «не только не бросал камней в реализм и сюжетность, но, напротив, ратовал за них, выражая возможность их возрождения».

Первые номера журналов «Мир искусства» и «Искусство и художественная промышленность» озадачили многих современников. Враждебно настроенные друг к другу редакции, как бы сговорившись, поместили в них репродукции с картин В. Васнецова. Причем в «Искусстве и художественной промышленности» они шли в сопровождении большой статьи Стасова, а в «Мире искусства» — без всякого сопроводительного текста.

В первых номерах «Мира искусства» всеобщее внимание обратила на себя обширная статья Дягилева «Сложные вопросы», воспринятая как программа и эстетическое кредо новой группировки в целом. Эпиграфом для своей статьи Дягилев взял слова Микеланджело: «Тот, кто идет с другими, никогда не опередит их». Четыре части статьи были озаглавлены: «Наш мнимый упадок», «Вечная борьба», «Поиски красоты» и «Основы художественной оценки».

В первой части Дягилев писал об упадке трех существующих в изобразительном искусстве направлений — классицизме, романтизме и реализме — и отвергал возводимые на своих единомышленников обвинения в декадентстве.

Во второй части автор нападал на «узкоутилитарную тенденциозность», критиковал за нее Писарева, Рескина, Льва Толстого.

Грубые выпады, допущенные Дягилевым против Чернышевского, вызвали понятное возмущение демократически настроенной интеллигенции.

В третьем разделе статьи Дягилев полемизировал с некоторыми теориями красоты в искусстве, в частности со взглядами Рескина, Л. Толстого, Бодлера, Эдгара По, и выдвигал на первое место роль личности творца.

В последней части статьи, также посвященной утверждению индивидуализма, выдвигалось положение о том, что «красота в искусстве есть темперамент, выраженный в образах, причем нам совершенно безразлично, откуда почерпнуты эти образы, так как произведение

искусства важно не само по себе, а лишь как выражение личности творца». Наконец, Дягилев затрагивал проблему национального в искусстве и призывал к широкому восприятию общечеловеческой культуры.

Энергичное и запальчивое программное выступление Дягилева вызвало резкие протесты его противников. Впрочем, и ближайших друзей Сергея Павловича не совсем устраивала односторонность некоторых выдвинутых им положений. Опирались они скорее на эмоции и интуицию автора, чем на логически и исторически обоснованные выводы, и местами, как, например, в анализе эстетических взглядов XIX века, явно отдавали дилетантизмом. Всего этого не мог не заметить более эрудированный в вопросах искусства Александр Бенуа, отлично понявший, почему его собственная статья показалась бы «несовременной» рядом с дягилевской.

В дальнейшем на страницах «Мира искусства» появлялось много высказываний, шедших вразрез с теми или иными программами и положениями, декларированными Дягилевым. Да и сам он в своей деятельности не очень-то строго их придерживался.

Тенденция привлекать на выставки не только самое новое, но и самое интересное, что могло предложить отечественное искусство, неизменно брала у Дягилева верх над всеми иными соображениями. Обращаясь к художникам с просьбами о картинах для выставок «Мира искусства», Сергей Павлович никогда не выдвигал условий, связанных со сформулированным им на страницах своего журнала кредо. Вообще все практические шаги Дягилева в организации объединения и выставок «Мира искусства» были продуманнее, тактичнее и шире тех идей, которые содержатся в его статье «Сложные вопросы», и не случайно в нашем искусствоведении преобладает мнение, что настоящим идейным вождем «Мира искусства» был Бенуа, а на долю Дягилева пришлась роль собирателя художественных сил вокруг этого движения.

Безусловно, Дягилев обладал счастливым даром привлекать талантливых и ярких людей, о чем свидетельствует состав участников выставок «Мира искусства». Их организация стала своего рода монополией Сергея Павловича.

Дягилев «вербовал» сторонников во многих областях искусства, так как «мирискусники» хотели распространить свое влияние не только на живопись, графику, но и на

литературу, музыку, театр. Молодые и даровитые творцы находили поддержку своим новаторским поискам именно в «Мире искусства» и становились под его знамена.

Как ко всему этому относился Николай Константинович? Мог ли он чувствовать себя абсолютно на месте среди недругов молодого движения в русской художественной жизни?

С одной стороны, статьи Рериха в журнале «Искусство и художественная промышленность» как будто соответствовали взглядам Стасова. Критикуя «мирискусников», Николай Константинович писал: «Если редакция «Мира искусства» считает себя поборницей нового направления, то как объяснить присутствие на выставке произведений рутинно-декадентских, в своем роде старых и шаблонных?.. Подобная неразборчивость устроителей выставки мало хорошего приносит искусству; безвременно одряхлевшее, отжившее декадентство и новое, свежее направление — вовсе не одно и то же».

Однако не в пример Стасову Николай Константинович пользовался термином «декадентство» осторожно и, как бы подчеркивая независимость своего положения в журнале, подписывался псевдонимом «Изгой». В Древней Руси изгоями звали людей, стоящих вне общественных группировок.

Рерих не мог сработаться с редактором Н. Собко. Журнал по сравнению с соперничавшим «Миром искусства» получался пресноватым.

Через какой-нибудь год работы помощником редактора у Николая Константиновича возникают «крамольные» мысли о совершенно новом печатном органе, в котором участвовали бы и сотрудники «Мира искусства». В дневнике Рериха мы читаем: «Это хорошо было бы — подобная уния разрубила бы многие узлы и уравновесила бы многое». О неодобрительном отношении к своему журналу свидетельствует и такая дневниковая запись: «...Попку (Н. Собко. — *П. Б.* и *В. К.*) выперли из редакторов. Лучше бы закрыли совсем журнал. Попка сумрачен и еле со мной здоровается».

Мечтая об «унии» с сотрудниками «Мира искусства», Николай Константинович все-таки оговаривается — «со многими». Кто же те «немногие», с кем он предпочитал не сближаться? Судя по дневникам и полемике в печати, это были так называемые «западники».

Сильные западнические тенденции некоторых идеоло-

гов «Мира искусства» встретили в России довольно резкий отпор. В частности, Репин, чей альянс с «мирискусниками» продолжался считанные месяцы, в негодующем открытом письме, опубликованном в журнале «Нива» и перепечатанном в 10-м номере «Мира искусства» за 1899 год, отказался от участия в журнале, обвинив лидеров группы в пренебрежении национальными традициями и «пережевывании европейской жвачки». В полемическом пылу Илья Ефимович называет «мирискусников» «чужаками» в России.

Среди «мирискусников» наиболее ревностным рыцарем «европоцентризма» не без оснований считается Александр Бенуа, никогда не скрывавший, что он предпочитает «милую, родную Европу всему чужому!». Видимо, наиболее глубокую и объективную характеристику «западничеству» Бенуа дал близкий «Миру искусства» критик Сергей Маковский:

«Русский духовным обликом своим, страстной привязанностью к России, всем проникновением в русские идеалы и в русскую красоту, Бенуа в то же время не то что далек от исконной, древней, народной России, — напротив, он доказал, что умеет ценить и своеобразие ее художественного склада, и размах чисто национальных порывов сердца и мысли, — не то что он, обрусевший чужак, отравленный своим европейским первородством, но все же смотрит-то он на Россию «оттуда», из прекрасного далека, и любит в ней «странной любовью» отражения чужеземные и бытовые курьезы после петровских веков. Отсюда увлечение его Преобразователем, Пушкинским «Медным всадником», Санкт-Питербурхом и его окрестными парадизами и монплезирами, всей этой до жути романтической иностранщиной нашего императорского периода. Европейство Бенуа не поза, не предвзятая идея, не только обычное российское западничество. Это своего рода страсть души. За всю нашу европейскую историю, пожалуй, не было у нас деятеля, более одержимого этим художественным латинством, этой эстетской чаадаевщиной».

Дискуссии из-за оценок тех или иных явлений русской национальной культуры велись не только между «мирискусниками» и их противниками, но и среди ближайших сотрудников самой группировки. Первое междоусобное публичное сражение произошло по этому вопросу на страницах журнала «Мир искусства» после опублико-

вания в нем статьи Философова «Иванов и Васнецов в оценках Александра Бенуа». Бенуа принял вызов, и полемика между двумя членами редакции зашла очень далеко и затронула многие проблемы, весьма отдаленные от первоначальной темы спора. Но для нас интересна именно последняя.

Дело в том, что в начале 1899 года в Петербурге состоялась выставка произведений В. Васнецова. Она привлекла к себе внимание различных кругов художественной и литературной общественности. Положительно и даже восторженно о художнике отзывались Репин, Рерих, Чехов, Римский-Корсаков, Горький, Шаляпин. Молодой Блок под впечатлением картин Васнецова пишет два стихотворения: «Сирин и Алконост» и «Гамаюн, птица вещая», которое кончается строками:

Предвечным ужасом объят,
Прекрасный лик горит любовью,
Но вечной правдою звучат
Уста запекшиеся кровью.

Историческая правда русского народа, выстраданная много веков тому назад в отчаянных схватках за свободную жизнь на своей земле, мало волновала Бенуа. Поэтому Бенуа считал, что Васнецов весь в далеком прошлом и его искусство не соответствует духу того культурного «возрождения» России, которое диктуется ей временем.

Впоследствии во многом изменятся у Александра Николаевича взгляды на творчество Васнецова и некоторых других русских художников. Но, исправляя одни «ошибки», он будет делать аналогичные же и не только в книгах, так как Европа навсегда останется «духовной Меккой» Бенуа-художника, Бенуа-искусствоведа, Бенуа-человека.

Недоверчивое отношение Николая Константиновича к «Миру искусства» в годы его зарождения в основном и было вызвано «западническими» тенденциями Бенуа и его единомышленников, а не стасовским жупелом «декадентства».

Николай Константинович никогда не поддерживал Стасова в его нападках на Серова, Нестерова и других «перебежчиков» из передвижнического стана, никогда не разделял мнения Стасова о таких европейских художниках,

как Пювис де Шаванн, но сходился во взглядах на историю русского народа и его самобытной культуры.

С Александром Бенуа у Рериха обстояло иначе. Если не всегда, то во многих случаях оценки отдельных явлений современной художественной жизни, творчества отдельных мастеров у Рериха и Бенуа совпадали. Но пути постижения философского смысла бытия, а с ним и исторических судеб народов всегда круто расходились.

Из этого не следует, что Николай Константинович не прислушивался к Бенуа-искусствоведу, а последний полностью отвергал бы творчество Рериха. Художник и критик подчас находили общий язык и плодотворно сотрудничали.

Придет время, и Бенуа, не кривя душою, напишет: «Главная, основная область Рериха чрезвычайно драгоценна и дорога мне лично, как бы это ни показалось странным для тех, кто видит во мне лишь поклонника всякой изощренной культурности «века барокко и рококо», «обожателя современного парижского асфальта».

Также и Николай Константинович будет предельно искренен, говоря: «Александр Бенуа — неповторимый мастер в картинах и в театральных постановках. Бенуа — редкий знаток искусства, воспитавший целое поколение молодежи своими убедительными художественными письмами».

Тем не менее вопреки такому взаимопониманию между Рерихом и Бенуа пролегала глубокая пропасть, и мостки сотрудничества, неоднократно перебрасываемые с одного берега на другой, не отличались прочностью. Происходило это отчасти потому, что Александр Бенуа относил «основную область Рериха» совсем не туда, где она находилась для самого Рериха. «Допуская Рериха до своей души», Бенуа писал: «Кому знакомо молитвенное отношение к суровым скалам, к душистому ковылю, к дреме и говору леса, к упрямому бегу волн и таинственному походу солнца, те поймут, что я считаю истинной сферой Рериха».

Бенуа соглашался «принять» Рериха лишь как певца «глубин доисторических эпох» и «девственной природы». Поэтому каждый раз, когда Николай Константинович выходил на дороги истории, Бенуа бил тревогу, обвинял Рериха в «рекламерстве отечественной старины», опасливо предупреждал других: «Ведь Рерих целен... Нет вовсе

двух Рерихов, а есть всего один Рерих — издатель «Стоглава» *.

Но основное, конечно, не в том, что Рерих навсегда останется для Бенуа «пропагандистом мотивов Чуди и Мери», а Бенуа для Рериха — «версальским рапсодом». Различная интерпретация любимых сюжетов — следствие несовместимости тех идей, которыми проникнуто творчество этих по-разному ярко индивидуальных художников. Если мы сопоставим лишь несколько характерных особенностей их искусства, для нас станет понятным, что именно мешало Бенуа и его единомышленникам питать полное доверие к Рериху, и наоборот.

— Ретроспективизм Бенуа тяготеет к утонченной старине. Ретроспективизм Рериха — к трудовой и ратной древности.

— Романтизм Бенуа вычурно изящен. Романтизм Рериха правдиво суров.

— Отношение Бенуа к своим «Людовигам» не лишено мягкой иронии. Рерих показывает своих героев с искренним энтузиазмом и пафосом.

— Бенуа питает склонность к камерности мотивов. Рерих монументален.

— В произведениях Бенуа почти полностью отсутствует этический подтекст. У Рериха взаимосвязь этики с эстетикой находит сильнейшее выражение.

— Бенуа на склоне своих лет скажет: «...я исповедую убеждение, что единственно, что есть на свете действительного реального, — это прошлое. Настоящее есть не идущий в счет миг, будущее просто не существует, и все попытки «забраться вперед», опередить время есть нелепый самообман, достойный только самых легкомысленных людей... Все явления прошлого меня манят и интересуют, но, разумеется, ничто так не волнует и не интересует, как собственное прошлое. Ах, если бы можно было снова оказаться в эпохе собственного детства, собственной юности, пережить снова и в окружении всей тогдашней атмосферы свои тогдашние увлечения!..»

— Рерих, как бы возражая Бенуа, напишет: «...с годами, когда, казалось бы, горизонт будущего должен умень-

* Стоглав — древнерусский законодательный сборник середины XVI века, регламентирующий церковную и светскую жизнь на основе «старых обычаев». В 1680 году был признан московским церковным собором «еретическим» и долго находился под запретом.

шаться, та же самая необоримая воля к будущему вела неудержимо. В будущем — благо. В будущем — магнит. В будущем — реальность. Любите прошлое, когда оно вынырнет из нажитых глубин, но живите будущим!»

В нашем искусствоведении чаще всего встречаются две точки зрения на взаимоотношения Рериха с художниками «Мира искусства». Одни безоговорочно причисляют Николая Константиновича к этой группировке, не придавая никакого значения тем разногласиям, на которых мы сочли необходимым подробно остановиться. Другие, в основном сторонники «Мира искусства», утверждают, что опасливое отношение к Рериху организаторов «Мира искусства» в период его создания было вызвано «передвижническими настроениями» Николая Константиновича, которые со временем исчезли. Так, например, Сергей Маковский писал: «Живопись Рериха не сразу была «принята» «Миром искусства». Дягилевцы долго ему не верили. Опасались и повествовательной тяжести, и доисторического его архаизма, и жухлости тона: а ну как этот символист из мастерской Куинджи — передвижник наизнанку? Что, если он притворяется новатором, а на самом деле всего лишь изобретательный эпигон?»

Обе эти концепции строятся на личных впечатлениях многолетней давности и не подвергались проверке по документальным источникам, а последние прямо указывают, что с самого начала между Рерихом и отдельными представителями группы «Мира искусства» существовало не только взаимное недоверие, но и взаимное тяготение друг к другу.

Первое обусловливалось близостью Николая Константиновича к Стасову и журналу «Искусство и художественная промышленность». Второе — недвусмысленным стремлением Рериха держаться в стороне от Товарищества передвижников и поисками новых живописных форм. Эти поиски не так-то легко давались Николаю Константиновичу.

В 1898 году он написал картину «Сходятся старцы». Она продолжила серию «Начало Руси. Славяне» и экспонировалась на весенней выставке 1899 года в Академии художеств. В. Суриков и В. Васнецов поздравляли Рериха с успехом. В. Верещагин назвал «Сходятся старцы» «единственной вещью» на выставке. Картина привлекала внимание оригинальностью живописных приемов и своеобразной разработкой исторической темы. Вместе с тем

в ней бросались в глаза погрешности в рисунке, в передаче цвета. Вспоминая о начале творческого пути, Николай Константинович писал: «Первые картины написаны толсто-претолсто. Никто не надоумил, что можно отлично срезать острым ножом и получать эмалевую поверхность. Оттого «Сходятся старцы» вышли такие шершавые и даже острые. Кто-то в академии приклеил окурок на такое острие. Только впоследствии, увидев Сегантини, стало понятно, как срезать и получать эмалевую поверхность».

Репин рекомендовал совету Академии художеств не приобретать «Сходятся старцы» для своего музея. По этому поводу между Ильей Ефимовичем и Стасовым состоялся разговор в присутствии третьих лиц, причем Стасов полностью согласился с отрицательной оценкой Репина. Рерих не ожидал от Стасова подобного «удара в спину» и написал ему довольно резкое письмо, на которое Владимир Васильевич ответил: «В разговоре со мной Репин сказал: «Рерих способен, даровит, у него есть краска, тон, чувство колорита и известная поэтичность, но что ему мешает и грозит — это то, что он недоучка и, кажется, не очень-то расположен из этого положения выйти. Он мало учится, он совсем плохо рисует, и ему надо не картины слишком незрелые писать, а засесть на 3—4 года в класс, да рисовать, да рисовать».

Илья Ефимович был во многом прав. Да и сам Рерих это отлично знал и мечтал о заграничной поездке. Но Стасов придерживался иного мнения. Он опасался, что за границей Рерих увлечется новыми веяниями в живописи, и поэтому уговаривал его: «Чего тут ехать за границу, когда надо не ехать и смотреть на иностранцев (Вы это уже достаточно проделали на своем веку), а засесть за натуру (человеческую) и рисовать с нее упорно, ненасытно!.. Прислушайтесь к моим резонам и не будете сердиться на меня».

Заботы Стасова о спасении Рериха от «вредных влияний», способных увлечь его подопечного на «декадентские» перепутья, были не безосновательны. В 1899 году Николай Константинович заканчивает картину «Поход», и в его дневнике появляется любопытнейшая запись о намерении (хотя и с оговоркой «в шутку») показать картину на «декадентской» выставке. «Воображаю, какой скандал подымется, — пишет художник, — как завопит Стасов, как многие не будут знать, что и думать.

Уговариваю и В. И. (Зарубина. — *П. Б.* и *В. К.*) дать что-либо туда же. Прямо скандалистами мы с ним становимся».

Дело было, конечно, далеко не шуточным, так как сам Дягилев обратился к Николаю Константиновичу с просьбой дать ему «Поход» для своих выставок. Между прочим, Дягилев высоко ценил и «Гонца» Рериха.

Рерих отказал Дягилеву, сославшись на то, что картина уже была обещана на IV «Весеннюю выставку» Академии художеств, на которой она и экспонировалась. Однако сам факт переговоров Дягилева с Николаем Константиновичем и заметки последнего в дневнике весьма красноречивы. Тем более что Николай Константинович никогда даже не заикался о желании участвовать в выставках Товарищества передвижников.

«Поход» был благожелательно встречен Стасовым и многими другими. Так, архитектор В. Свиньин писал М. Нестерову: «Здесь видно совершенно новое понимание о походе. Это не тот поход, который имеет своей целью истребление ближнего». Однако в «Походе» Рерих решал не только сюжетные задачи, но и, в частности, задачу сложной многофигурной композиции, причем нельзя сказать, что ему удалось с ней хорошо справиться. Картину раскритиковал Куинджи, впрочем поспешивший заверить Николая Константиновича, что «пути искусства бесчисленны, лишь бы песнь шла от сердца».

Подобные утешения, конечно, не восполняли пробелов в художественном образовании Рериха, и он начал собираться за границу, чтобы поработать в студии какого-либо известного художника-педагога.

Но еще до заграничной поездки произошло одно очень знаменательное для Николая Константиновича событие. Летом 1899 года Русское археологическое общество командировало его в Псковскую, Тверскую и Новгородскую губернии для изучения вопроса о сохранении памятников старины. По пути Рерих заехал в имение князя Путятина в Бологом. Старый князь, сам археолог, охотно оказывал содействие своим коллегам. Хозяева отсутствовали, и слуга проводил Николая Константиновича в обширный полутемный вестибюль... и забыл о нем.

День клонился к вечеру. Сам владелец имения был в отъезде, а его семья собралась после прогулки к ужину в столовой. Когда уселись за стол, молодая племянница хозяйки внезапно вспомнила, что, возвращаясь домой, она

заметила в прихожей какого-то человека. Может быть, это по делам к дяде?

За Николаем Константиновичем послали. Смущаясь своего дорожного костюма, он появился в столовой, представился и рассказал о поручении Археологического общества. Оказалось, что имя молодого человека присутствующим известно. Николая Константиновича усадили за стол, завели разговор об искусстве и в довершение пригласили остаться погостить до приезда хозяина.

Девушка, приметившая Рериха в полутемном вестибюле, произвела на него сильное впечатление. Звали ее Елена Ивановна. Она с большим интересом отнеслась к художнику и его занятиям. Николай Константинович узнал, что ее отец — архитектор Шапошников — умер рано и они остались вдвоем с матерью. Мать Елены Ивановны — Екатерина Васильевна, урожденная Голенищева-Кутузова, приходилась внучкой великому русскому полководцу.

Мать и дочь почти каждое лето проводили в Бологом у сестры Екатерины Васильевны, по второму браку Путятиной. Князь Путятин принадлежал к богатой петербургской знати. В его семье интересовались искусством. Тетка Елены Ивановны обладала в молодости прекрасным голосом, окончила консерваторию и с большим успехом выступала в Париже и в Петербурге.

Николая Константиновича сразу же сильно потянуло к Елене Ивановне. В беседах перед ним раскрывалась чистая, жаждущая красоты и знаний молодая душа. В детстве она любила рассматривать картинки. Девочка тайком уносила в детскую особенно интересовавший ее огромный фолиант. Крылатые ангелы, удивительные люди, неведомые звери смотрели на нее со страниц книги. Потом она узнала, что это была библия с иллюстрациями Дорэ.

Прошли годы, и новые книги, музыка, театр, живопись уводили девушку от суеты и пустых светских разговоров в заманчивый мир искусства. Встреча с Рерихом была для нее встречей с человеком из этого желанного мира.

Осенью в Петербурге свидания Николая Константиновича с Еленой Ивановной возобновились, и 30 октября 1899 года в дневнике художника появляется запись: «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».

А через два месяца новая запись: «Вчера 30-го сказал Е. И. все, что было на душе... Странно, когда в первый раз принимаешь в расчет не только себя, но и другого человека... Сейчас новый год. В нем у меня должно быть много нового».

Действительно, 1900 год принес Николаю Константиновичу много важных событий и перемен. Весной в Париже открылась Всемирная выставка с большим художественным отделом. Из русских художников на выставке участвовали Репин, Суриков, Шишкин, Левитан, Серов, Нестеров и другие. Попала на выставку и картина Рериха «Сходятся старцы».

Предложение Николая Константиновича было принято Еленой Ивановной, и они хотели совместить заграничную поездку со свадебным путешествием. Но так не получилось. Предполагаемые занятия живописью могли задержать Рериха в Париже, а на совместное длительное пребывание за границей денег бы не хватило. Поэтому решили, что Николай Константинович поедет один, а свадьбу отложат до его возвращения. И осенью Рерих покинул Петербург.

IV. ПО НАМЕЧЕННЫМ ВЕХАМ

«Бесконечный город работы... — писал художник, — и, кроме тишайшей природы, может быть, нигде нельзя так работать, как в Париже». Свою парижскую «страду» Николай Константинович начал с посещения музеев, выставок, салонов, мастерских. Прежде всего его интересовали работы французских художников. Поклонником раннего импрессионизма Рерих не был, но его внимание привлекли более поздние мастера — Менар, Латуш, Симоне, Бенар. Большое впечатление произвели на Николая Константиновича полотна Пювис де Шаванна и Кормона.

М. Нестеров, побывавший в Париже за год до Рериха, писал: «В Пантеоне, кроме «Св. Женевьевы» Пювис де Шаванна, ничто не вызывало во мне сильных или новых неиспытанных переживаний... Пювис хорошо почувствовал, духовно возродил в своей «Св. Женевьеве» фрески старой Флоренции — то, что в них живет и волнует, поет до сих пор. Соединив все это с современной техникой, не заглушая ее красоты духа, он поднес своему отечеству не протокол истории Франции, а ее поэзию».

Все это волновало и Рериха. Он уже не застал в живых известного французского художника, но, перечисляя своих учителей, имел обыкновение называть три имени: Куинджи, Пювис де Шаванн и Кормон.

Кормон, автор панно из жизни первобытных людей, считался первоклассным педагогом, и это побудило Николая Константиновича избрать для продолжения учебы его мастерскую Натурные штудии Рериха, исполненные у Кормона, — «Человек с рогом», «Натурщик», «Черепа» и другие — отличаются крепким, уверенным рисунком. Опытный преподаватель помог Николаю Константиновичу восполнить профессиональные пробелы, не заглушая национальных черт его творчества.

«Оригинально! Характерно! Хорошо идет! Он чувствует характер своей страны! У него особая точка зрения!» — так говорил Кормон, рассматривая рериховские работы.

Когда же Николай Константинович расставался с его мастерской, Кормон сказал ему на прощание:

— В вас много своеобразного... Вы должны сохранить это.

Чтобы ознакомиться с классическим наследием и больше узнать о современных направлениях живописи, Рерих, кроме Франции, посетил также Голландию и Северную Италию. В многочисленных письмах к Елене Ивановне Николай Константинович рассказывал о жизни за границей, о работе, успехах, ближайших планах.

Но иногда проскальзывали в письмах и тревожные ноты. Родственники Елены Ивановны отнеслись к ее помолвке с молодым художником без особого энтузиазма. По их мнению, он доказал свою несостоятельность тем, что уехал учиться в Париж, вместо того чтобы продолжить начатую административную карьеру. Они пытались выдать Елену Ивановну за единственного наследника миллионов одного волжского пароходовладельца.

Елена Ивановна сообщала обо всем этом своему жениху, и он взволнованно отвечал ей: «Дальше от больших компаний! Глубже в себя!.. Что же касается до прописных сентенций твоих родных и знакомых, то они меня мало трогают, ибо цыплят по осени считают, а я отнюдь не считаю, чтобы моя осень наступила или даже приближалась. Лишь бы я сам знал, что я делаю, а там хоть бы не только тряпкой, а даже много хуже прозывали — это до меня не касается». И Елена Ивановна верила, что не ошиблась в выборе спутника жизни.

Много лет спустя, в далеких Гималаях, поставив дату 10 ноября 1941 года, Рерих занесет в дневник: «Сорок лет — не малый срок. В таком дальнем плавании могут быть извне встречены многие бури и грозы. Дружно проходили мы все препоны. И препятствия обращались в возможности. Посвящал я книги мои «Елене, жене моей, другине, спутнице, вдохновительнице». Каждое из этих понятий было испытано в огне жизни. И в Питере, и в Скандинавии, и в Англии, и в Америке, и во всей Азии мы трудились, учились, расширяли сознание. Творили вместе, и недаром сказано, что произведения должны бы носить два имени — женское и мужское».

Бракосочетание Николая Константиновича и Елены Ивановны состоялось осенью 1901 года, сразу же после возвращения художника на родину. Теперь перед ним со всей серьезностью встал вопрос об устройстве семейной жизни. Рассчитывать только на доходы с продажи картин было рискованно, и Николай Константинович выставил свою кандидатуру на вакантную должность секретаря Общества поощрения художеств.

В ведении Общества поощрения художеств находились Художественно-промышленная школа, Художественно-ремесленные мастерские, Художественно-промышленный музей, постоянная художественная выставка, аукционный зал. Общество занималось издательской деятельностью, и ему принадлежал большой дом на Морской улице в Петербурге.

Секретарь ведал всем делопроизводством и считался весьма значительным лицом в руководстве обширным хозяйством общества. Поэтому вокруг этой должности часто разгоралась межпартийная борьба. Так, в 1899 году, после ухода Собко, назывались кандидатуры А. Прахова, А. Косоротова, Ф. Батюшкова, П. Е. Мясоедова. Стасов настоятельно рекомендовал в секретари художника В. П. Рупини.

Назначение секретарем Рериха, который по годам, опыту и связям уступал другим претендентам, для многих оказалось неожиданным. Но Николай Константинович уже успел хорошо зарекомендовать себя, работая заместителем директора музея общества, и, очевидно, это решило исход дела.

Не легко было Рериху осваиваться со сложными обязанностями, которые требовали специальных знаний и тонкой дипломатии. В его дневнике мы читаем: «После университета, и академии, и Кормоновской мастерской началась еще одна учеба, и очень суровая. Говорю о работе в Обществе поощрения художеств».

На всю жизнь запомнилось Николаю Константиновичу, как «вводил» его в курс дел председатель финансовой комиссии общества П. Ю. Сюзор. Он пригласил Рериха к себе и завел разговор о большом бюджете общества. Сюзор бегло называл цифры, подводил итоги и выдвигал разные планы. Ничего не подозревавший Николай Константинович только изредка вставлял короткие реплики. Такая непринужденная беседа продолжалась несколько часов, после чего Сюзор предложил Рериху представить

через три дня в комитет годовой бюджет, включив в него все его, Сюзора, детальные соображения.

Рерих, естественно, попросил снабдить его материалами. Однако Сюзор заметил, что он не только записок не имеет, но и повторить все сейчас сказанное уже не сможет и что он очень удивлялся во время беседы, видя, как Рерих, надеясь, очевидно, на свою память, ничего не записывал.

Так и осталось неизвестным — феноменальная ли память Николая Константиновича или полное отсутствие таковой у Сюзора помогли Рериху не оплошать и представить к сроку требуемый бюджет.

Работа Николая Константиновича в Обществе поощрения художеств осложнялась неприязненным отношением к нему графа И. И. Толстого, директора Художественной школы общества Е. А. Сабанеева и записного интригана М. П. Боткина.

Большая самостоятельность в оценке художественных явлений, трезвость суждений, последовательность и энергия, с которыми Николай Константинович добивался осуществления поставленных целей, не всем приходились по вкусу. Поэтому многие недоброжелатели пытались обвинить Рериха в преследовании личных интересов, хотя никто не мог отрицать того, что в конечном итоге оставалось в выигрыше то дело, за которое брался Николай Константинович.

Несмотря на большую загруженность, Рерих продолжал заниматься живописью. За границей и сразу же после возвращения домой он работал над картинами: «Красные паруса» (1900), «Идолы» (1901), «Заморские гости» (1901), «Зловещие» (1901). В Париже были задуманы «Облачные девы», «Ярило», «Скифы», «Татары пируют на телах русских при Калке».

Работая над «Идолами», Рерих писал на родину: «Эскиз к «Идолам» меня радует — он сильный, яркий, в нем ни драмы, ни сентиментальности». Как и предыдущим работам Николая Константиновича, «Идолам», безусловно, присуща романтическая приподнятость. Но это романтизм без идиллии, драматизации или умиления перед стариною. Их заменяет торжественная суровость, столь характерная для древнего человека перед лицом матери-природы.

В «Идолах» изображено капище, огороженное сплошным частоколом из бревен. Посреди капища возвышается

большой деревянный идол, рядом с ним несколько меньших. Яркие идолы разукрашены резьбой. На частоколе черепа жертвенных животных. Мимо капища течет река, и по ней бегут краснопарусные ладьи. К языческому святилищу пришел седовласый старец. Бег кораблей и недвижный оскал черепов говорят ему о единстве жизни и смерти. Он постиг эту истину бытия, и она не пугает его.

Такое цельное мировосприятие художник определяет «здоровым языческим настроением». Рерих поставил перед собой трудную задачу — передать это настроение в выразительной и достоверной форме. И он нашел ее. Кольцевая композиция, обобщающие линии рисунка, ритмичные сопоставления цветных плоскостей придали картине монолитность. В «Идолах» Рерих оригинально решает не только колористические, но и композиционные задачи. Декоративно звучный стиль «Идолов» далек от той манеры письма, которую передвижники во многом унаследовали от академистов и которая была характерна для «Гонца». По сравнению с ним «Идолы» совершенно новый этап в творчестве художника. Картина эта — результат сложного синтеза традиций национальной живописи с опытом некоторых западных мастеров последнего времени.

За два года до работы над «Идолами» Рерих писал о художниках, которые уезжали за границу: «...бежит неведомо куда, окунается в чуждое ему море, не учится, а старается совсем перекроить себя на чужой лад, надеть платье с чужого плеча и, после целого ряда лет, возвращается обратно подстриженный, нивелированный, от своих отставший и к другим тощей бечевкой привязанный». С самим Николаем Константиновичем этого не случилось.

В 1901 году Рерих заканчивает картину «Заморские гости». Еще в 1899 году он совершил путешествие по «великому водному пути» к Новгороду. «Чудно и страшно было сознавать, что по этим же самым местам плавали ладьи варяжские, Садко богатого гостя вольные струги, проплывала Новугородская рать на роковую Шелонскую битву...» — писал о своих впечатлениях художник. Тогда же выкристаллизовался сюжет «Заморских гостей».

«Плывут полуношные гости. Светлой полосой тянется берег Финского залива. Вода точно напиталась синевой ясного, весеннего неба; ветер рябит по ней, сгоняя матово-

лиловатые полосы и круги. Стайка чаек спустилась на волны, беспечно на них закачалась и лишь под самым килем передней ладьи сверкнула крыльями — всполошило их мирную жизнь что-то мало знакомое, невиданное. Новая струя пробивается по стоячей воде, бежит она в вековую славянскую жизнь, пройдет через леса и болота, перекатится широким полем, подымет роды славянские — увидят они редких, незнакомых гостей, подивуются они на строй боевой, на их заморский обычай. Длинным рядом идут ладьи; яркая раскраска горит на солнце. Лихо завернулись носовые борта, завершившись высоким стройным носом-драконом...»

Литературный и живописный варианты «Заморских гостей» точно повторяют друг друга в большинстве деталей, что указывает на поразительную четкость художественно-образного мышления Николая Константиновича.

Все сказанное об «Идолах» в большой степени относится и к «Заморским гостям». Но к этому следует еще добавить, что в последней картине Рериху удается раскрыть связи исторической действительности с ее эстетическим идеалом, что, в свою очередь, порождает новую реальность — реальность самодовлеющей ценности произведения искусства. Благодаря убедительному, красочному, самобытному стилю Рериха, сохранению исторической достоверности давно бывшее претворяется в постоянно существующее. Магию такого превращения Рерих черпает в красоте и яркой декоративности народного творчества. «Заморские гости» отмечены высоким мастерством, большой культурой новых живописных исканий, и, пожалуй, лучше всего картину характеризуют такие слова самого художника:

«Народ должен навсегда оборониться от пошлости и дикости, должен из обломков и самородков, с любовью найденных, слагать Кремль великой свободы, высокой красоты и глубокого знания».

Одновременно с работой над «Идолами» и «Заморскими гостями» Николай Константинович задумывает картину «Зловещие», которая была закончена в 1901 году, после возвращения художника из-за границы.

Подготавливаясь к работе, Рерих сделал акварель «Вещие» и рисунок «Вороны». В «Вещих» Рерих воспроизводит старинный городок, обнесенный бревенчатыми стенами с дозорными башнями. На первом плане — стая воронов, предвкушающих добычу с поля брани.

То же самое Рерих изобразил и на картине. Но вдруг что-то резко повлияло на него. Рерих попросту отрезает верхнюю часть холста с изображением славянского города. Композиционным стержнем картины стали теперь вороны. Но это уже не вороны — глашатаи злосчастных судеб человека, а олицетворение самого зла. Художник переписывает весь пейзаж. Возникают суровый берег моря, низкое хмурое небо, на горизонте просматриваются силуэты кораблей. А на прибрежных валунах чернеет мрачная стая воронья. Уничтожив в картине исторический антураж, Рерих сумел передать устрашающее чувство тревоги, перенесенное им из прошлого в настоящее. Что побудило его к этому?

Зная, как в последующие годы в творчестве художника отражались текущие события общественной жизни, можно предположить, что «Зловещие» явились первой попыткой Рериха с помощью прошлого выразить свое отношение к современности. Вернувшись из-за границы, Рерих не мог не почувствовать напряженной обстановки в стране. Активизация рабочего движения, крестьянские и студенческие волнения, политические убийства и, как ответ на все это, разгул реакции заставили многих художников задуматься о неотвратимости переустройства всего жизненного уклада России и о сопутствующих коренным переменам кровавых жертвах. Поэтому картина «Зловещие», в которой художник намеренно отошел от чисто исторической передачи изображаемого мотива, так важна для творческой биографии Рериха.

Картины Николая Константиновича, созданные в период 1900—1902 годов, были хорошо приняты публикой и критикой. Не мог остаться к ним равнодушным и неутомимый Дягилев. Упоминая о принадлежности Рериха к «Миру искусства», исследователи его творчества имеют обыкновение указывать на полотна «Красные паруса», «Идолы», «Заморские гости» как на пример того нового и яркого живописного стиля, в поисках которого родилось «мирискусническое» движение. По существу, в этом никакой ошибки нет. Но все-таки надо помнить, что, когда создавались эти произведения, Рерих формально не имел к «Миру искусства» никакого отношения.

Дягилев первый попытался ликвидировать это явное для объединения упущение. Сергей Павлович вновь обратился к Рериху с предложением принять участие в выставках «Мира искусства» и присоединиться к объедине-

нию. Вспоминая о сближении с Дягилевым, Рерих писал: «...опять волны жизни соединили нас, и наш великий художник Серов оказался отличным примирителем».

Впрочем, примирить Рериха с Дягилевым было нетрудно. Своей энергией, готовностью поддержать все новое даже у противников «Мира искусства» Дягилев оказывал на художественную жизнь России заметное влияние, чего не мог не оценить Николай Константинович, назвавший впоследствии Дягилева «юным охранителем великих мгновений, когда современное искусство освобождалось от многих условностей и предрассудков».

Раз начавшееся сотрудничество Рериха с Дягилевым уже не прекращалось. Наиболее плодотворные результаты оно принесло позже в театральной работе. Что же касается идеологических расхождений, то, чувствуя бесполезность попыток обратить друг друга в свою «веру», они их больше не предпринимали.

Особенно по душе Николаю Константиновичу пришлись мысли Дягилева о пропаганде русского искусства за рубежом. Еще до официального оформления «Мира искусства» он писал Александру Бенуа: «Я хочу выхолить русскую живопись, вычистить ее и, главное, поднести ее Западу, возвеличить ее на Западе».

Подчеркивая эту «миссию» Дягилева, Николай Константинович замечает: «Его планы были всегда во славу русского искусства. Если теперь русское искусство ведомо по всему миру, то ведь это в большой степени есть заслуга Дягилева. Он умел выбрать для каждого выступления вернейший материал. Поверх всяких личных соображений Дягилев умел делать во благо искусства».

При перечислении художников «Мира искусства» имя В. А. Серова зачастую упоминается с оговорками. Между тем именно он во многом способствовал выходу «Мира искусства» из «детского возраста». Грабарь с полным основанием считал, что Серов «...был, вне всякого сомнения, крупнейшей фигурой среди всех художников, группировавшихся вокруг «Мира искусства». Правда, он не был «мирискусником» типа мастеров, давших журналу и всему кружку его специфическое лицо, но его до того безоговорочно ценили, что составилось как бы безмолвное признание Серова главной творческой силой и наиболее твердой поддержкой журнала».

Что привлекло Серова к кружку молодых новаторов?

Их искренняя приверженность делу искусства? Смелое попрание догм? Поиски нехоженых путей в живописи? Очевидно, все это, за исключением намерения связать себя программой, которая могла бы диктовать условия его творчеству. Серов как был, так и оставался «художником самим по себе». А о независимости суждений и поступков Серова красноречиво свидетельствует его участие в разрешении конфликта относительно авторства декораций к балету «Шехерезада». Будучи арбитром в этом споре между Бакстом и Бенуа, Серов встал на сторону первого и, несмотря на многолетнюю дружбу с Бенуа, порвал с ним отношения.

В своих воспоминаниях о Серове Рерих писал: «Облик Серова не только в искусстве, но у всех его знавших в жизни стоит свежо и нужно. Именно в нужности его облика заключается та убедительность, которая сопутствовала и творениям его, и ему самому. Ведь это именно Серов говаривал: «Каким бы ни был человек, а хоть раз в жизни ему придется показать свой истинный паспорт». Истинный паспорт самого Серова был известен всем друзьям его, его искренность и честность вошли как бы в поговорку».

В 1899 году, после смерти П. М. Третьякова, управление Третьяковской галереей было поручено совету в составе А. Боткиной (дочери Третьякова), И. Остроухова, В. Серова и члена Московской городской думы И. Цветкова.

Серов настаивал на приобретении важнейших произведений «мирискусников». Считал, что нужно покупать и картины Рериха. В письмах Валентина Александровича к Остроухову среди прочего встречаются такие упоминания: «Интересная вещь Рериха может уйти, как быть?..» Или: «Наш Совет идеален: отличная картина Рериха упущена...»

Против В. Серова обычно выступал И. Цветков, почитавший все новые направления в искусстве «декадентскими». И. Остроухов, всегда поддерживавший Серова, старался найти союзников среди либерально настроенных членов Московской городской думы. В частности, выражая свое отношение к Рериху, он сообщал профессору С. Муромцеву:

«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 (имеется в виду «Зловещие»». — *П. Б.* и *В. К.*). Картину этого года приобрели мы. Она нова и оригинальна и, по нашему разумению, должна быть обязательно приобретена».

В письме шла речь о картине «Город строят» (1902). Николай Константинович так и не вошел в группировку «Мира искусства», но предложение Дягилева участвовать на выставках, поддержанное Серовым, С. Боткиным (зятем П. Третьякова) и Нестеровым, принял. Таким образом «Город строят»» и другие произведения Рериха попали на осеннюю выставку 1902 года в Москве и последнюю, пятую, выставку «Мира искусства» весной 1903 года в Петербурге.

Перед самым вернисажем Николаю Константиновичу захотелось кое-что переписать в картине «Город строят». Дягилев, узнав об этом, прибежал на квартиру Рериха среди ночи и застал его в мастерской у мольберта. Взглянув на полотно, Сергей Павлович схватил художника за руку и воскликнул:

— Ни одного мазка больше! Вот это сильное выражение! Долой академические формы!

Полотно поразило Дягилева смелыми, крупными, «врубелевскими» мазками, темпераментностью письма, широкой, «эскизной» манерой исполнения. На близком расстоянии картина вообще не смотрелась, но стоило отойти на несколько шагов, как она оживала.

Николай Константинович очень тонко разрешил историческую задачу сюжета, найдя мощное выражение тому духу созидания, который поднимал на большие дела людей, руководимых общинными интересами.

«Город строят» за редким исключением был встречен недоброжелательно. Столичная пресса негодовала, считая чуть ли не кощунством приобретение картины для Третьяковской галереи. Не выдержал и Стасов. В статье «Две декадентских выставки», написанной по поводу выставок «Современное искусство» и пятой выставки «Мира искусства», он впервые публично обрушился с острой критикой на Рериха, сравнивая его с «ласковым телком», который, по известной русской пословице, «двух маток сосет».

Как Николай Константинович в свое время предполагал, так и случилось. Но вот показательная черта отношений между критиком и художником — не прошло и

года, как в одном из писем к Николаю Константиновичу Стасов заявляет: «Вас не ругал, не ругаю и не собираюсь ругать — не за что! А кто Вам сказал вздор и клевету, тому...», далее следует одно из сильнейших стасовских выражений.

Дебют Николая Константиновича на выставках «Мира искусства» совпал с ликвидацией самой группировки. На выставку 1903 года в Петербург съехалось много москвичей, умелая тактика по отношению к которым так помогла Дягилеву в борьбе с передвижниками. Однако среди московских союзников Сергея Павловича быстро стало назревать недовольство. Отчасти оно было вызвано «диктаторскими» замашками Дягилева, который наезжал в Москву как в свою вотчину и, отбирая для выставки картины, меньше всего считался с желаниями самих художников.

Впрочем, это скорее служило лишь внешним поводом для недоразумений. Внутренний таился глубже — в большом различии творческого мировоззрения петербуржцев и москвичей. Несмотря на многочисленность последних, петербуржцы не выпускали бразды правления из своих рук и придавали «Миру искусства» чуждую московским художникам «аристократическую» окраску.

С 1902 года в Москве началась усиленная подготовка к созданию нового выставочного объединения русских художников. Среди его инициаторов были М. Нестеров, М. Врубель, С. Коровин, А. Архипов, А. Рылов и др. Нельзя сказать, что они преследовали враждебные «Миру искусства» цели. Наоборот, имелось даже намерение договориться с «мирискусниками» об устройстве выставок в разное время и таким образом дать художникам возможность выставлять свои произведения в обоих объединениях. Тем не менее чувствовалось, что москвичи, недовольные подчиненным положением, пойдут на все, чтобы обрести самостоятельность.

Сплоченность москвичей придала им больше смелости, и на открытии пятой выставки «Мира искусства» Дягилев оказался под сильным перекрестным огнем. С одной стороны, против него ополчились не очень-то согласные между собой зачинатели группировки, а с другой — атаковали москвичи, недовольные подавляющим влиянием петербуржцев во всех делах объединения.

С первых же лет существования «Мира искусства» в нем стали тесно переплетаться две тенденции. Одна

выражалась в стремлении Александра Бенуа создать устойчивую платформу на основе единства эстетических идей, которые придали бы группировке «свое лицо», определили бы ее особое место среди других творческих направлений. Вторая проявлялась в интенсивном привлечении наиболее талантливых художников. Всей этой организаторской деятельностью занимался Дягилев, не очень-то считаясь с тем, что многие художники, привлеченные в группировку, вряд ли будут безоговорочно следовать программным установкам «Мира искусства».

Нельзя сказать, чтобы эти две на первый взгляд взаимоисключающие друг друга тенденции служили поводом для непримиримых разногласий между Бенуа и Дягилевым. Ведь первый соглашался с «практической необходимостью» создания широкого фронта для борьбы с передвижниками, а эстетические взгляды второго находили живой отклик у Бенуа. Тем не менее к решению особо трудных вопросов Бенуа и Дягилев часто подходили поразному. Так, например, когда над журналом «Мир искусства» нависла угроза закрытия, Александр Николаевич писал Грабарю: «...в глубине души моей у меня все еще тлела мечта о маленьком кружке и проч. Однако, видно, этому не бывать... Ведь до сих пор никакого «союза» не было! Я не говорю о союзе Петербурга с Москвой, это, кажется, задача нам непосильная, ибо приходится иметь дело со стихийными чувствами, но я говорю о союзе хотя бы в Петербурге. И его-то даже нет. Ведь это самое слабое место, и вот это надо починить».

Дягилев же искал выход из создавшегося положения совсем в ином направлении. Он обращался к Чехову с просьбой войти в состав редакции и писал ему: «...судьба будущего журнала и вообще всего дела зависит от Вашего к нему отношения. Это не фраза — вот почему: обновление «Мира искусства» может быть только от прилива к нему новых сил... Нам совершенно необходима помощь, подмога человека, стоящего вне нашей кружковщины и вместе с тем близкого нам, ценимого нами...»

Чехов отказался от предложения Сергея Павловича, сославшись на нездоровье и нежелание сотрудничать с Д. Мережковским. Но в общем-то дягилевская объединительная миссия принесла «Миру искусства» много побед. Не менее успешными были и усилия Бенуа по распространению и признанию новых эстетических взглядов. Однако «мирискусникам» явно не хватало того, чем силь-

ны были вначале передвижники, — прогрессивной для своего времени общественной идеи. Поэтому внутренние разногласия таили особую опасность для организационной целостности их объединения.

Невозможность сплотить инакомыслящих людей на базе эстетической программы, открытая вражда между литературной группой редакции журнала и художниками, недовольство москвичей петербуржцами достигли наконец таких размеров, что Дягилев, выступая с речью на открытии пятой выставки «Мира искусства», счел необходимым предложить собравшимся высказаться по поводу дальнейшей работы и возможных изменений в устройстве выставок.

В ответ немедленно последовала острая критика москвичей, желавших расширить состав жюри. К ним неожиданно присоединились Браз, Билибин и другие петербуржцы. Последний решающий удар нанес Александр Бенуа. Такая оппозиция являлась выражением полного недоверия Дягилеву, ведущая роль которого во всех организационных делах объединения не вызывала сомнений. Поэтому никого не удивило, когда после бурных дебатов поднялся Философов и во всеуслышание произнес:

— Ну и слава богу. Конец, значит.

Действительно, после 1903 года выставочная деятельность объединения прервалась, а в следующем, 1904 году пришлось закрыть и журнал.

Большинство «мирискусников» присоединилось к «Союзу русских художников», созданному москвичами. В Петербурге возникло выставочное объединение «Современное искусство». Николай Константинович участвовал в выставках того и другого, причем его произведения в решении чисто эстетических задач мало чем отличались от принятого «Миром искусства» направления.

Для оценки творчества художников «Мира искусства» критику С. Маковскому пришлось ввести в искусствоведческий обиход специальный термин «ретроспективизм», так как история в настоящем смысле этого слова мало их занимала. Например, замечательные «Версали» Бенуа совсем не отражают истории Франции, как и его непревзойденные иллюстрации к «Медному всаднику» меньше всего могут претендовать на раскрытие исторического значения Петровской эпохи для России. Философов вполне справедливо заметил по этому поводу: «У тебя к истории отношение всегда было физиологическим. Ты любишь

быт, интимность, эстетику истории, архитектура же ее, ее связь с прошлым и настоящим тебя не интересует».

Рерих был ученым, и для него на первом месте стояло познание исторических судеб человечества, а не постижение ограниченной сферы эстетических представлений и вкусов минувшего. Поэтому творчество Николая Константиновича никогда не стимулировалось чисто эстетическими поисками, что отдаляло его от некоторых «мирискусников» и подчас вызывало взаимную холодность.

Те вехи, по которым уверенно прокладывал свой путь Рерих-художник, заранее расставлялись Рерихом-ученым Именно это придает искусству Николая Константиновича необычайную монолитность и убедительность.

V. «ЧАРУЯ МИФОМ, ВЛЕЧЕТ НАС МУДРОСТЬ...»

В 1903 и 1904 годах Николай Константинович и Елена Ивановна посетили более сорока русских городов Среди них были: Ярославль, Кострома, Казань, Нижний Новгород, Владимир, Суздаль, Юрьев-Польский, Ростов Великий, Смоленск, Вильна, Изборск, Псков. В последующие годы художник часто бывал на Смоленщине, на Валдае, в окрестностях Новгорода, в Прибалтике, в Карелии и Финляндии. Сказания, обычаи, ремесла, народная музыка, старинная одежда, архитектура давали Николаю Константиновичу обильную пищу для творчества. Синие реки, изумрудные леса, студеные озера, цветастые ковры лугов, всхолмленные дали, нежные утренние зори и багряные закаты навсегда вошли в его жизнь. Вечно молодая и бодрая душа народа раскрывалась Рериху в неиссякаемой мудрости людей, завещавших из поколения в поколение: умирать собирайся, а поле сей.

Зорко присматривался художник к суровым новгородским рыбакам, находил в их среде достойных потомков Александра Невского и Марфы Посадницы и предсказывал, что вскоре Русь откроет народу свои потаенные сокровища Не боялся признаться, что «...трудно узнать, откуда и с чего начать с этим народом ..», однако крепко верил, что «...придут потом другие. Найдут новые пути. Лучшие приближения. Но никто не скажет, что искали мы на пустых местах. Стоит работать».

В поездках 1903—1904 годов была создана большая серия архитектурных этюдов, названных С. Эрнстом «Пантеоном нашей былой славы». Серия насчитывала около 90 произведений, в их числе: «Ростов Великий», «Печерский монастырь», «Смоленские башни», «Городская стена в Изборске», «Воскресенский монастырь в Угличе», «Старый Псков», «Нижний Новгород. Башни кремля». По замыслу художника все эти произведения должны

были запечатлеть грандиозную каменную летопись страны, в которой увековечились величие духа и характер ее народа-строителя.

Николай Константинович блестяще справился с этой задачей. Художник выразительно передал конструктивную основу зданий, особенности стиля далеких эпох, а умудренный археолог возвратил им неповторимую первозданную красоту.

Зимой 1904 года эти работы были показаны на специальной выставке «Памятники художественной старины». Она имела большой успех. Правительство решило приобрести всю серию для Русского музея, но разразилась японская война, и о благом намерении забыли.

В дальнейшем архитектурные этюды постигла горестная участь. Некий коммерсант Гринвальд задумал устроить на выставке в 1906 году — первый раз в Америке — большой отдел русского искусства. Было собрано 800 картин известных художников, среди них 75 вещей Рериха, в большинстве архитектурные этюды. Гринвальд не сумел заплатить вовремя какую-то пошлину, и все произведения русского отдела были конфискованы и назначены к продаже с торгов. Узнав об этом, русские художники заволновались. Писали в разные учреждения, обращались к русскому послу в Вашингтоне и на «высочайшее имя». Сначала удалось добиться «высочайшей» резолюции — «следует помочь художникам». Но министерство выразило недоумение — каким образом следует помочь художникам? Потребовалось запросить разъяснения. Николай II счел, что его излишне утруждают такими вопросами, и начертал краткое: «Отказать».

Пока шла вся эта переписка, прилетела весть, что американская таможня, ничем не смущаясь, продала с аукциона весь Русский художественный отдел выставки. 800 картин разошлось по США и по Южной Америке. Много позднее Николай Константинович узнал, что 35 его произведений попало в Оклендский художественный музей в Калифорнии. В 1963 году они были переданы Нью-Йоркскому музею имени Н. К. Рериха. Эти этюды представляют теперь огромную ценность, так как многие запечатленные художником архитектурные ансамбли безвозвратно погибли в войну.

В 1903 году Николай Константинович и Елена Ивановна впервые посетили имение княгини Марии Клавдиевны Тенишевой Талашкино. Оно живописно раскинулось

на холме среди вековых дубов, кленов и белоствольных берез в 15 километрах от Смоленска. Талашкино привлекало к себе внимание многих русских художников. Его владелица по-настоящему любила искусство. Она училась у Репина, в школе технического рисования Штиглица в Петербурге, в Италии и в Париже. Человек большой культуры и широкого кругозора, Мария Клавдиевна озабоченно спрашивала: «...почему наша старая Русь стала далекой от нас, россиян? Почему не художники, а чиновники и купцы, не ведающие, что есть национальная душа, диктуют моду?»

В конце девяностых годов Тенишева создала Смоленскую рисовальную школу и открыла в Талашкине художественные мастерские. В одном из писем к В. Васнецову она писала: «Мои талашкинские мастерские есть проба искусства русского. Если бы искусство это достигло совершенства, оно стало бы общемировым».

Тенишева была близко знакома с Врубелем, Нестеровым, Репиным, Серовым, Левитаном, Александром Бенуа, Малютиным, К. Коровиным, Головиным, Билибиным, Якунчиковой, Поленовой и часто обращалась к ним за советами. В Талашкине обучали молодежь рисованию, лепке, композиции, художественной вышивке, плетению кружев, резьбе по дереву и другим художественным ремеслам. В Москве был открыт специальный магазин «Родник», и изделия талашкинских мастерских вскоре получили известность.

«Присматриваюсь к Талашкину. Видно, душевной потребностью, сознанием твердой и прочной почвы двинулось дело талашкинских школ и музея», — писал Рерих.

Многосторонняя программа талашкинских школ и мастерских указывает на то, что Тенишева и ее сотрудники возлагали большие надежды на общекультурное значение своего детища. Николай Константинович писал: «У священного очага, вдали от городской заразы творит народ вновь обдуманные предметы без рабского угодства, без фабричного клейма, творит любовно и досужно. Снова вспоминаются заветы дедов и красота и прочность старинной работы. В молодежи зарождаются новые потребности и крепнут ясным примером. Некогда бежать в винную лавку; и без нее верится празднику, когда кругом открывается столько истинно занятного, столько уносящего от будней».

Конечно, и Тенишева и Рерих приписывали талашкин-

скому опыту слишком большое значение и такие масштабы, которых в условиях царизма невозможно было достигнуть. Но Николай Константинович своевременно затронул вопрос о государственной важности эстетического воспитания народа и той роли, которую в этом воспитании играет прикладное искусство. «Может ли быть промышленность нехудожественной?» — спрашивал Рерих и отвечал: «Нет, если искусство должно напитать глубоко всю жизнь и коснуться всех творческих движений человека». Поэтому даже термин «прикладное искусство», с которым было принято связывать понятие какой-то второстепенности, Николай Константинович считал неудачным. По его мнению, искусство неделимо, и пуговица, изготовленная Бенвенуто Челлини, заслуживает более высокой художественной оценки, нежели посредственная живопись и скульптура.

Буржуазное предпринимательство диктовало народным умельцам примитивные потребительские вкусы. Поэтому многие русские художники горячо поддерживали начинания Мамонтова и Тенишевой в создании художественных мастерских. Следует отдать должное энергии В. Васнецова, Е. Поленовой, М. Врубеля, И. Репина, В. Серова, К. Коровина, С. Малютина, с которой они служили делу возрождения традиций русского прикладного искусства.

По рисункам Николая Константиновича в талашкинских мастерских были изготовлены диван, стол, кресло, книжный шкаф. Они предназначались для комнаты, стены которой должны были украсить три декоративных фриза на тему «Север. Охота». Замысел Рериха отличался единством стиля, большим художественным вкусом и знанием искусства народов Севера, откуда черпались исходные данные для рисунков. Предметы, созданные по эскизам Рериха, поражали воображение своей музейной уникальностью. В них больше проявил себя археолог, чем художник.

И это вполне понятно. Николая Константиновича тревожило будущее русской национальной культуры. Рерих с бережностью относился к народному творчеству и отводил археологии более действенную, чем это обычно принято, роль.

Среди археологических изысканий самого Рериха видное место занимает проведенное им в 1902 году вскрытие курганов в Бежецком конце Новгородской пятины.

Вперемежку с каменными неолетическими орудиями

в них находились сотни янтарных украшений. Изготовлены они были 4000 лет назад.

Наиболее интересным в этих и последующих раскопках было обнаружение признаков весьма высокой культуры в период неолита на территории теперешних Новгородской и Тверской губерний. Найденные Рерихом на озере Пирос неолитические фигурки человека, вызвали такую сенсацию, что профессор Н. И. Веселовский поспешил объявить их подделкой. Но, когда на следующий год сам Веселовский с группой студентов отправился на место незаконченных раскопок, подлинность находок Рериха полностью подтвердилась. В 1905 году на археологическом съезде во Франции Николай Константинович продемонстрировал свои находки. Специалисты сравнивали их с классическими изделиями Египта.

Много поселений каменного века было исследовано Рерихом на северо-западной территории России. Археологические находки положили начало замечательной коллекции художника, впоследствии дополненной экспонатами из Скандинавии, Франции, Швейцарии. Собрание насчитывало свыше ста тысяч предметов каменного века.

В своих статьях Рерих указывал на условность деления истории человеческой культуры на каменный, бронзовый и железный века и предлагал не делать выводов о культурном уровне той или иной эпохи, опираясь исключительно на материал, из которого в эту эпоху изготовлялись орудия труда. Не менее важными должны считаться характер труда и вся совокупность быта.

Показателен интерес Рериха к каменному веку. Николаю Константиновичу представлялось, что многие загадки эволюции человеческого общества могут найти объяснение при изучении именно этого периода. В очерке «Истоки» он писал: «Исследователи нередко удивлялись, что в каменном веке на различных раздельных материках оказывалась та же техника и те же приемы орнаментации. Конечно, не могло быть предположения о сношении этих древних аборигенов... Сопоставляя эти аналогии, можно получать поучительные психологические выводы о тождестве человеческих выражений. Значит, и пути к вызыванию этих выражений должны быть тождественны».

Весьма плодотворными оказались раскопки Рериха в 1910 году в Новгороде. Начав копать на еще не тронутых местах, он обнаружил семь наслоений города, древ-

нейшее из которых датировалось началом IX века. Новые археологические находки представляли собою ценнейший материал по истории Новгородского края. Николай Константинович хотел сохранить для будущего разрез всех обнаруженных наслоений. Предполагалось укрепить траншею, сделать до самых ранних слоев прочную лестницу и соорудить навес с водосливами. Деньги были, но потребовалось разрешение губернатора. Николай Константинович и его местные коллеги отправились к нему со своим предложением. «К удивлению, получаем отказ, — вспоминает художник. — Основная причина самая оригинальная: по пустырям ходят свиньи, и они могут упасть в траншею. Хоть бы о детях позаботился отец города, а то именно о свиньях. Так на свинстве все и кончилось. И последние деньги на закапывание траншей пришлось потратить».

В археологических исследованиях Рерих последовательно шел от изучения неолита к более близким эпохам. Он считал неолит предысторией. Но на каких рубежах начинается история земли Русской? Не с IX же века, когда, как указывается в летописи, были призваны варяги. Николай Константинович более чем скептически относился к этой официальной версии. Ведь в той же самой летописи, еще до упоминания о Рюрике, сказано, что славяне «изгнаша варяги за море и не даша им дани».

Исторические источники подтверждали, что уже в седую древность славянские племена начали складывать самостоятельное государство. На огромных просторах от Ладоги до Черного моря и от Немана до Северной Двины с незапамятных времен жили предприимчивые и трудолюбивые люди — истинные хозяева своей прекрасной земли.

О могущественных славянских народах свидетельствуют античные греко-римские и византийские письменные источники I—VIII веков. На берегах Адриатики, в лесах Тюрингии, в городах мусульманского и домусульманского Востока, в Закавказье, в Малой и Средней Азии побывал славянин, и этому есть доказательства. Появлению на мировой арене сильного Киевского государства и Новгорода с его обширными торговыми связями предшествовали глубокие исторические процессы. Они-то в первую очередь и заинтересовали Рериха-историка.

«Великая равнина России и Сибири, — писал художник, — после доисторических эпох явилась ареной для шествия всех переселявшихся народов. Из глубин Азии по русским равнинам прошло несметное количество пле-

мен и кланов. После всечеловеческого иероглифа каменного века мы в последующие эпохи встречаем в недрах русской земли наслоения самые неожиданные; сопоставление этих неожиданностей помогает нам разобраться в лике русской действительной жизни».

«Шествия всех переселявшихся народов» по древнерусским землям действительно происходили преимущественно с востока на запад. Постоянное давление с востока на свои границы испытывала и Киевская Русь. Со времен Святослава она же и расширяла свои владения именно на восток.

Какие выводы из всего этого делает для себя Рерих, изучая историю русской национальной культуры? Он приходит к убеждению, что в течение многих веков восточные влияния на Русь были более действенными, чем западные. Следовательно, нужно изучать именно восточные влияния.

Рериха-ученого занимает также и проблема взаимоотношений славянских племен и северных народов. Первые раскопки, которые он ведет в северо-западных областях России, дают ему богатейший материал именно для изучения этого вопроса. Николай Константинович очень высоко оценивает уровень развития народов Севера и считает, что влияние скандинавской культуры в X веке распространялось на всю Европу. По просторам Русского государства проходил «великий путь из Варяг в Греки». На этом пути существовали когда-то скандинавские колонии. Славяне могли многое почерпнуть и из обычаев мужественных северян. Но по сравнению с востоком влияния с севера были более поздними и более ограниченными.

Восток, о котором Рерих с детских лет так много слышал, все больше и больше занимает его мысли. Даже в татарщине, которую он сам называет «эпохой ненавистной», Николай Константинович находит поучительные моменты. «Забывается, — пишет он, — что таинственная колыбель Азии вскормила этих диковинных людей и повила их богатыми дарами Китая, всего Индостана, Тибета. В блеске татарских мечей Русь снова слушала сказку о чудесах, которые когда-то знали хитрые арабские гости Великого пути в Греки... Не замечая, взяли татары древнейшие культуры Азии и также невольно, полные презрения по всему побежденному, разнесли их по русской равнине».

Такие взгляды Рериха на русскую историю определили его дальнейшие научные поиски, ярко отразились в творчестве и оказали решающее влияние на пройденный им жизненный путь. Николай Константинович выступал решительным противником всех, кто считал, что прогресс России начался с деятельности Петра I и что именно она приобщила Россию к подлинным сокровищам культуры и цивилизации. Отвергая подобные взгляды, Рерих говорил о неправильном понимании допетровской Руси, которая во многих отношениях ничем не уступала Европе.

Эти же идеи проводит Николай Константинович и в своей живописи. На его картинах возникает древний лик славянской земли. Ее люди отнюдь не примитивные дикари. Об их разнообразном труде, развитом общественном устройстве, интересных обычаях повествуют полотна «Строят ладьи» (1903), «Славяне на Днепре» (1905), «Задумывают одежду» (1908), «Собирают дань» (1908) и др.

Картины Рериха, построенные на глубоком знании исторического материала, насыщены философским содержанием. Показывая далекие времена, Рерих как бы задает вопрос — не растеряли ли мы на пройденных путях нечто очень нужное, не пренебрегли ли той «стариной», которая никогда не стареет? По мнению Николая Константиновича, к ней относятся чувство человеческого достоинства, доброжелательство в людских отношениях, самобытность жизненного уклада и извечное стремление к красоте, к совершенству. Если в современном ему обществе подорваны моральные устои, если падает интерес к искусству, если красота уходит из жизни человека, то о каком общественном прогрессе, о каком благополучии может идти речь?

В 1904 году Николай Константинович получил приглашение от общества «Манес» из Праги провести там свою выставку. Выставка за границей — большая честь для молодого художника. Она была открыта весной 1905 года. Связанный служебными делами, Рерих не мог присутствовать на вернисаже. Пражская пресса воздала должное рериховским «снам прошлого». Однако, по признанию самого Николая Константиновича, мысли его были заняты не прошлым, а будущим.

Каким его представлял Рерих, каким хотел видеть для себя и своей страны?

Далекий от революционного движения, Николай Константинович воспринял события 1905 года по-своему.

Кажется, все говорило о том, что только применение самых радикальных мер может улучшить бедственное положение народа. Понимал, конечно, это и Николай Константинович. Но он не мог отказаться от своих взглядов. При всех обстоятельствах искусство с его поисками прекрасного оставалось для него основной силой, способной преобразить человека и коренным образом изменить общественную жизнь. И события 1905 года лишь усилили художественно-просветительскую деятельность Рериха.

Весной 1906 года, несмотря на противодействие М. П. Боткина и И. И. Толстого, Рериха утверждают директором школы Общества поощрения художеств, и он выезжает за границу для ознакомления с опытом художественного образования. Посетив Германию, Францию, Швецию и Италию, Николай Константинович вернулся осенью в Петербург и приступил к реорганизации учебного дела в школе Общества поощрения художеств. Консерватизм тенденциозно подобранного преподавательского состава школы создал ей столь незавидную репутацию, что Александр Бенуа заметил по поводу смены руководства: «От г. Сабанеева Рерих получил такое наследство, которое всякий другой призадумался бы принять, тем более что это наследство находилось под опекой лиц, достаточно могущественных и вполне однородных с г. Сабанеевым».

Е. А. Сабанеев директорствовал в школе с 1883 года. Поддерживали его Михаил Петрович Боткин и граф И. И. Толстой — гофмейстер двора его величества, вице-президент Академии художеств, министр просвещения в кабинете Витте и «правая рука» великого князя Владимира Александровича.

При таких недоброжелателях и Николаю Константиновичу была необходима поддержка и, конечно, тоже в «высших кругах». Ему пришла на помощь принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская. Она покровительствовала Обществу св. Евгении (сестер милосердия), некоторым другим учреждениям и была председательницей Общества поощрения художеств.

Под руководством Рериха в течение нескольких лет школа Общества поощрения художеств преобразилась до неузнаваемости. Александр Бенуа, назвав перестройку школы чудом, писал: «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 во имя своего хорошего дела готов взять на себя подвиг иметь сношения с самыми скучными людьми, и при этом он искусно проводит свою линию, не слишком оскорбляя их, не слишком ускоряя свое наступательное движение, зато производит его с тем большими и верными результатами».

Действительно, представители царствующей фамилии и их ставленники, с которыми Рериху часто приходилось иметь дело, требовали к себе «особого подхода». Известно, что, работая над портретом Николая II, Серов должен был показать полотно Александре Федоровне. Императрица сочла уместным сделать несколько замечаний относительно рисунка и композиции. Опешивший художник не сдержался, подал ей палитру и предложил самой дописать портрет своего венценосного супруга.

На одной из выставок Александра Федоровна «осчастливила» своим замечанием и Рериха. Окинув взыскательным взглядом «Половецкий стан», она строго спросила, как могла попасть грязь на небо. Сопровождавший ее государь со свойственной ему неуверенностью высказал предположение, что это, пожалуй, не грязь, а дым от костра.

Однажды президент Академии наук великий князь Константин Константинович обругал безобидный этюд Браза, а затем требовательно спросил у Рериха: «Зачем фонарь кривой?» Николай Константинович выбрал наиболее понятный для великого князя ответ: «Вероятно, сломался». Однако ответ не понравился, и художник нажил себе недоброжелателя.

Не удивительно, что при таком «высоком покровительстве» отношение к искусству и со стороны чиновных лиц выражалось иногда в весьма странных формах. Так, например, перед открытием одной из годовых выставок в школе Общества поощрения художеств приехал туда помощник градоначальника генерал Вендорф и придрался к работам натурного класса. Выставку-де могут посетить уважаемые особы со своими дочерьми, а тут расставлены скульптуры и развешаны картины, непозволительные для приличного общества.

Вызывают Рериха. Генерал наотрез запрещает открытие выставки с работами натурного класса. Рерих катего-

рически отказывается снять экспонаты. Наконец, генерала осенила «гениальная» мысль, и он в виде компромисса предложил прикрыть «недопустимые места». «Не берусь решить, где начинается и где кончается недопустимость, — сказал Николай Константинович, — и поэтому прошу вас в присутствии преподавателей указать, что именно подлежит прикрытию».

Когда разбушевавшийся начальник удалился, Рерих созвал педагогов и учеников и сообщил им об оригинальном решении генерала. Решение надлежало выполнить, однако о способах выполнения точных инструкций не последовало, и Николай Константинович сказал, что он не будет стеснять инициативы исполнителей.

Не прошло и часа, как улыбающиеся ученики старших классов доложили Рериху, что все сделано. Рерих идет на выставку и застает там необычное оживление. Оказывается, ученики устроили из разноцветной папиросной бумаги замысловатые юбочки и штаны. К вечеру выставочные залы были переполнены. Посетители шумели, смеялись, возмущались, в газетах появились негодующие рецензии.

На другой день к Рериху спешно приезжает второй помощник градоначальника Лысогорский и смущенно начинает: «Профессор, ведь это скандал». — «Да еще какой прискорбный скандал, — отвечает Николай Константинович. — Я чрезвычайно сожалею о распоряжении генерала Вендорфа». Лысогорский продолжает: «Но ведь так не может оставаться. Нужно найти выход». — «К сожалению, выход зависит не от меня, а от градоначальства», — парирует Рерих. После долгих переговоров Лысогорский попросил снять с выставки хотя бы один этюд, чтобы не пострадал авторитет вышестоящего начальства.

Реорганизацию школы Общества поощрения художеств Николай Константинович начал с обновления преподавательского состава. В школу были приглашены В. Матэ, Я. Ционглинский, И. Андрелетти, Г. Малышев, И. Билибин, К. Вроблевский, В. Шуко, А. Шусев, палешанин Д. Тюлин и др.

Рерих восстановил регулярные заседания педагогического совета, который при Сабанееве собирался два раза в год перед экзаменами. На совете коллегиально обсуждались все важнейшие вопросы. В его работе чувствовались хорошая слаженность и деловитость. А. Рылов вспоминает: «Заседания совета не были надоедливыми, без

лишних словопрений. Свою идею о какой-нибудь реформе Рерих выносил сначала на обсуждение двух-трех близких товарищей (Бобровского, Химоны и меня), а затем в «курилке» потолкует с другими преподавателями, узнает их мнение и тогда уже готовое доложит общему собранию преподавателей. Вопрос настолько уже бывал продуман, что возражений не встречал и принимался единогласно».

Похоже, что многое из талашкинского опыта пригодилось Рериху в школе Общества поощрения художеств. Именно здесь могли осуществиться идеи о синтетичности искусства, о неделимости его на прикладное и чистое. В школе были классы, где готовились специалисты для художественной промышленности. Рерих значительно расширил их программу. Классы керамики, живописи по фарфору и фаянсу были преобразованы в мастерские. Открылись классы графики, медальерного искусства, анималистики. Николай Константинович давал свободу творческой инициативе преподавателей. Они воодушевлялись своим делом и увлекали за собой учеников. В программу училища были введены уроки музыки и хоровое пение. Для расширения кругозора учащихся устраивались экскурсии в Новгород, Псков и посещения столичных музеев.

Терпение, последовательность, организаторский талант Рериха, его умение сотрудничать с людьми сделали школу Общества поощрения художеств одним из самых крупных и демократических учебных заведений страны. Ее двери были широко открыты для всех желающих приобщиться к искусству. Рабочая молодежь, ремесленники, студенты, матросы, солдаты, приезжие крестьяне получали беспрепятственный доступ в школу.

Особое внимание Рерих уделял развитию сети пригородных отделений, мастерских и воскресных классов. Именно в этих отделениях и классах основной контингент учащихся состоял из трудовой молодежи. Целью таких отделений была подготовка кадров для художественной промышленности и предприятий, где требовались специалисты по техническому рисованию. Обязательную программу по специальности Николай Константинович расширил введением уроков по общехудожественному образованию, что положительно сказывалось на повышении культурного уровня учащихся.

Рерих не только руководил школой, но находил время и для преподавательской работы. Обычно Николай Кон-

стантинович вел класс композиции. Его метод преподавания отличался некоторой необычностью. Объявляя очередную тему, Николай Константинович вкратце пояснял ее и в нескольких словах рассказывал, какое композиционное решение этой темы выбрал бы он сам. Но при этом подчеркивал, что его личное мнение для учеников не обязательно и будет лучше, если каждый из них сможет решить задание по-своему.

Через неделю все приготовленные эскизы вывешивались в мастерской для обозрения. Рерих останавливался перед каждым из них и не просто давал оценку, а делал подробный анализ каждой работы, обсуждал ее вместе с учениками. По их свидетельству, Николай Константинович избегал резко отрицательных отзывов. Даже в самых беспомощных работах он пытался найти что-то положительное.

Руководя одной из крупнейших художественных школ России, Рерих вынашивал планы преобразования жизненного уклада народа через его приобщение к настоящему, большому искусству. Николай Константинович писал:

«В современном понимании искусства было воздано должное так называемому художественно-прикладному направлению, которое, входя во все мелочи обихода, поистине питает народную жизнь животворными корнями искусства. Таким образом, школа императорского Общества поощрения художеств, развивая за последнее время мастерские по различным художественным производствам, поступила правильно, отвечая запросам настоящего времени.

Теперь же, заботясь об истинно всенародном подъеме искусства, становится очевидным, что глубокое понимание всех отраслей художественного производства может окрепнуть лишь в сознании о том, что искусство едино; в сознании, что искусство повседневных предметов делается значительным лишь в органической связи с лучшим и высшим творчеством».

Примерно в это же время Рерих стал работать и для театра. В 1905 году известный театрал и антрепренер Н. Б. Дризен предложил Николаю Константиновичу оформить некоторые постановки в петербургском «Старинном театре». Рерих принял это предложение. Увлечение театром, любовь к музыке сблизили Рериха со многими композиторами, певцами, музыкантами, артистами, в их числе с Н. Римским-Корсаковым, А. Лядовым, С. Про-

кофьевым, И. Стравинским, Ф. Шаляпиным, В. Завадским, К. Станиславским.

Круг музыкальных интересов и знакомств Николая Константиновича расширялся также и благодаря Елене Ивановне. Она серьезно изучала музыку, была прекрасной пианисткой и к тому же приходилась двоюродной племянницей Мусоргскому. «В нашей жизни это имя прошло многообразно, постоянно встречаясь в самых неожиданных сочетаниях, — писал Рерих. — Вот вспоминается, как в мастерских Общества поощрения художеств под руководством Степы Митусова гремят хоры Мусоргского. Вот у А. А. Голенищева-Кутузова исполняется «Полководец». Вот Стравинский наигрывает из Мусоргского. Вот звучно гремит «Ночь на Лысой горе». А вот в Париже Шаляпин учит раскольницу спеть из «Хованщины». «Грех, смертный грех!» Бедной раскольнице никак не удается передать вескую интонацию Федора Ивановича, и пассаж повторяется несчетное число раз. Раскольница уже почти плачет, а Федор Иванович тычет перед ее носом пальцем и настаивает: «Помните же, что вы Мусоргского поете». В это ударение на Мусоргского великий певец вложил всю убедительность, которая должна звучать при этом имени для каждого русского. Исконно русское звучит во всем, что творил Мусоргский. Первым, кто меня познакомил с Мусоргским, был Стасов. В то время некоторые человеки от Мусоргского чурались и даже находили, что он напрасно занялся музыкой. Но Стасов, могучая кучка и все немногочисленные посетители первых Беляевских концертов были настоящими почитателями этого русского гения».

Перед театральным художником открывались большие возможности. Ведь в начале XX века русская театрально-декорационная живопись переживала расцвет. Основная заслуга в этом опять-таки принадлежала «мирискусникам». До конца прошлого столетия для оформления сцены пользовались большей частью так называемыми «дежурными декорациями», которые переходили из постановки в постановку до полного своего износа. Первыми отошли от такой «традиции» участники Мамонтовского театра в Абрамцеве. Позднее начали работать в частных и государственных театрах К. Коровин, А. Головин, Ал. Бенуа, Е. Лансере, В. Серов, Л. Бакст и другие крупные живописцы. По их эскизам создавались декорации, костюмы и весь сценический реквизит. И вскоре

оформление сцены сделалось равноправным компонентом постановок. Художник стал значительным лицом в театре, его имя на афишах занимало видное место.

Первой работой Рериха для театра были эскизы к несостоявшейся постановке «Девассари Абунту» (1906). Эти и некоторые другие эскизы («Ункрада», «Дары», «Песня о викинге») позднее были использованы художником для картин.

Впервые зрители увидели декорации Рериха в мистерии «Три волхва» («Три мага»), поставленной в 1907 году в «Старинном театре». Вскоре Рерих приступил к работе над вагнеровской «Валькирией», которая его сразу же увлекла. Рериха интересовала проблема сочетания музыкальных и живописных образов. В письме к брату Борису Николай Константинович замечает: «Напрасно ты не вслушался в «Валькирию» — это высокохудожественная опера, специально написанная для сцены. Например, помнишь скачку Валькирий — какая это могучая картина, сколько в ней прозрачности и силы! Учись понимать картинность в музыке».

Значительно позже Рерих стал одним из самых тонких интерпретаторов творчества Вагнера. В 1921 году в дармштадтском журнале «Kunst und Dekoration» появилась статья В. Риттера, в которой декорации Рериха к сценическим музыкальным произведениям немецкого композитора оценивались как лучшие в мировом изобразительном искусстве.

Шумный, заслуженный успех выпал на долю Рериха в 1909 году, когда в парижском театре «Шатле» открылся первый «русский сезон». На суд требовательной французской публики Дягилев вынес достижения отечественного искусства. В зале звучала музыка Мусоргского, Глинки, Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского Пели Шаляпин, Смирнов, Алчевский. Танцевали Павлова, Карсавина, Фокин, Нижинский. Декорации и костюмы были выполнены по эскизам Бакста, Ал. Бенуа, К. Коровина, Рериха.

«Вот это краски! Вот это декорации! Я только что вернулся из России, и у них везде так!» — говорил на одном из спектаклей художник Морис Дени. Его дружно поддержали другие известные мастера. Жак Бланш восторгался: «Я желал бы бывать в «Шатле» каждый вечер именно ради этих красок, чтобы насыщать ими свое зрение».

В оформлении Рериха шли «Половецкие пляски» из «Князя Игоря» Бородина и «Псковитянка» Римского-Корсакова. Тот же Жак Бланш писал в газете «Фигаро»: «Я не имею чести лично знать Рериха... Я сужу о нем только по декорациям в «Шатле» и нахожу их чудесными. Я радуюсь и тому, что воины «Псковитянки» не одеты, как воины Бенжамена Констана. Все, что я видел в «Шатле», переносит меня в музеи, на всем видно глубочайшее изучение истории, и во всем этом нет тени обыденщины, банальности и нудной условности, к которым так привыкла наша театральная публика... Что касается декораций «Игоря», то уже с самого начала это сплошное очарование для взора. Персидские миниатюры, ослепительные в своих безумных красках индийские шали, цветные стекла Нотр-Дам или же ярко-зеленый сад вечером после бурного дня, где цветут геранимы, — вот о чем заставила меня грезить эта изумительная картина».

Успех Рериха приветствовали и соотечественники. В. Серов писал Николаю Константиновичу: «Поздравляю Вас с успехом Ваших декораций в Париже — они и мне (эскизы) очень понравились».

В 1908—1909 годах написаны также эскизы «Путивль», «Двор Галицкого», «Терем Ярославны». Опера «Князь Игорь» в декорациях Рериха была поставлена в Лондоне в 1914 году. Эта постановка памятна Рериху по встречам с известным режиссером Саниным и Шаляпиным. «Труден был Федор Иванович, — писал Рерих, — никогда не знаешь, к чему придерется. Груб был, но ко мне всегда относился ласково. Оценил мой скифо-монгольский костюм. Умел и надеть его».

Еще одна театральная постановка, которой Рерих уделил много любви и времени, — «Снегурочка» Островского. Она пленила Николая Константиновича еще в юные годы. Он очень ценил Римского-Корсакова, но далеко не все замыслы, связанные с его музыкой, художнику удалось осуществить.

Первая постановка «Снегурочки» в декорациях Рериха была осуществлена в парижской «Opéra Comique» в 1908 году, вторая — в 1912 году в Петербурге и третья уже в 1922 году в Чикаго.

Обычно Николай Константинович присутствовал при создании декораций и сам подбирал для этого исполнителей. Среди них были такие художники, как Б. Анисфельд, С. Судейкин, В. Замирайло, Е. Земляницына и др.

Но случалось, что в отсутствие Рериха эскизы попадали в руки безответственных ремесленников, искажавших замысел художника. Так произошло с постановкой «Снегурочки» в петербургском театре Рейнеке. Николаю Константиновичу пришлось даже написать в газету о своей непричастности к спектаклю.

В 1912 году Станиславский и Немирович-Данченко предложили Рериху оформить постановку драмы Ибсена «Пер Гюнт» в Московском Художественном театре. Пьеса ставилась на русской сцене впервые и потребовала от художника большого напряжения сил. «В настоящее время с этой постановкой все отлично наладилось, — писал Николай Константинович в сентябре 1912 года. — Мои впечатления от первой совместной работы с «художественниками» отличные. В этом театре все работники его проникнуты одинаково глубоким стремлением добиться наилучшего и, как только могут, помогают друг другу. Дружное, любовно ведомое дело невольно захватило и меня, нового для «художественников» человека, и мы работали, как будто трудились вместе многие годы».

Пьеса шла в четырнадцати картинах. Особенно удались Рериху декорации к последней. Поэт С. Городецкий писал Николаю Константиновичу: «Когда я вчера увидел, как Пер Гюнт возвращается к Сольвейг, я не мог удержать слез тоски и восторга. Вид пламенных сосен, синей реки и высокой избушки теперь навсегда во мне и со мной, как и сама светлая Сольвейг, ждущая там. Как чудесно вы создали все эти пейзажи!»

В 1912—1914 годах Рерих много работает над оформлением пьес Метерлинка «Принцесса Малэн» и «Сестра Беатриса». Музыкальное вступление к «Сестре Беатрисе» было написано композитором Штейнбергом, зятем и учеником Римского-Корсакова, и посвящено художнику. Пьеса шла в «Музыкальной драме» в 1915 году.

«Для меня Метерлинковская серия, — отмечал Рерих, — была не только театральными эскизами, не иллюстрациями, но вообще композициями на темы мне очень близкие. Хотелось в них дать целую тональную симфонию. У Метерлинка много синих, фиолетовых, пурпурных аккордов, и все это мне особенно отвечает. Посещение Фландрии и несравненного Брюгге дало глубокие настроения, подтвердившие образы, уже ранее возникшие во мне».

Эти работы художника были высоко оценены самим Метерлинком и таким знатоком театра, как А. Бенуа.

Особое место среди театральных работ Рериха занимает балет на музыку Стравинского «Весна Священная». Николай Константинович создал не только эскизы декораций, но и был автором либретто «Весны Священной». Работа над «Весной Священной» захватила его. Даже много лет спустя, вдалеке от родины, художник, вспоминая «великие ритмы человеческих устремлений», вложенные Стравинским в музыку «Весны Священной», писал: «Мы не можем принимать «Весну» только как русскую или славянскую. Она гораздо более древняя, она общечеловечна».

Относительно замысла балета и либретто к нему существует несколько противоречивых версий. Большую путаницу внесла вдова Нижинского, приписавшая без всяких оснований либретто «Весны Священной» своему покойному мужу. И. Стравинский в книге «Моя жизнь» упомянул, что еще во время работы над «Жар-птицей» ему померещился старинный, языческий ритуал — принесение девушки в жертву богу весны. Из нескольких строк Стравинского родилась легенда, что за много лет до написания музыки композитору приснился ряд сцен будущего балета, а поскольку сюжет был славянским, то композитор и пригласил Рериха для написания декораций.

Между тем автором либретто, получившим за него гонорар, по архивным документам числился Николай Константинович.

Барнет Д. Конлан, работая над книгой о Рерихе, обратился к нему с просьбой внести ясность в этот запутанный вопрос. Николай Константинович ответил: «Не знаю когда и какие сны видел Стравинский, но на самом деле было так: в 1909 году Стравинский приехал ко мне с предложением совместно сочинить балет. Поразмыслив, я предложил ему два балета — один «Весна Священная», а другой «Шахматная игра». Либретто «Священной Весны» осталось за малыми сокращениями тем же самым, как оно появилось в 1913 году в Париже. В «Шахматной игре» предполагалось действие, происходящее на шахматной доске. Но тогда эта вторая идея была отложена».

Судя по всему, намерения Стравинского и Рериха совпали, и они сговорились о создании балета «Великая жертва» (первоначальное название «Весны Священной»), причем в основу балета лег сюжет, предложенный Рери-

хом. Рерих же должен был довести либретто до конца, согласовывая его со Стравинским и М. Фокиным, которого предполагалось привлечь как хореографа.

В 1910 году Рерих делится некоторыми мыслями о «Весне Священной» с А. Бенуа, имевшим к этому времени уже большой опыт в театральной работе. Бенуа одобряет планы Николая Константиновича. Но к осени 1910 года выясняется, что Стравинский, занятый другими произведениями, должен отложить писание музыки для «Весны Священной». В июле следующего года он пишет Рериху: «Дорогой Николай Константинович, трудно Вам ответить точно, для чего нам надо увидаться. Чувствую, что надо, чтобы окончательно столковаться о нашем детище, за которое я примусь осенью и надеюсь кончить, если буду здоров, к весне».

Свидание Стравинского и Рериха в Талашкине в 1911 году дало толчок к успешному завершению «Весны Священной». Николай Константинович создает окончательный вариант либретто и все основные эскизы декораций и костюмов, а Стравинский в начале 1912 года заканчивает музыку и инструментовку.

Однако намеченную на сезон 1912 года постановку балета пришлось отложить. Балетмейстер Фокин, работая над другими балетами, отказался от участия в «Весне Священной», и вместо него пригласили В. Ф. Нижинского. В декабре Нижинский приступил к репетициям, а в мае 1913 года в Париже, в театре Елисейских полей, состоялась премьера балета.

«Весна Священная» вызвала бурную и неожиданную реакцию. Во время спектакля свист и рев из зала порой заглушали оркестр. Дягилев же стоял за кулисами и невозмутимо говорил: «Вот это настоящая победа! Пускай себе свистят и беснуются! Значит, захватило за живое».

Что же случилось?

Стравинский создавал музыку «Весны Священной» с большим подъемом и верой в успех. В марте 1912 года он писал: «Боже мой, какое счастье мне, когда я услышу это...» А в декабре — Николаю Константиновичу: «Только бы Нижинский успел бы поставить «Весну», ведь это так сложно. Я по всему вижу, что эта вещь должна «выйти» как редко что!»

И Дягилев и Стравинский, несмотря на очевидный «провал» премьеры, не ошиблись — вещь «вышла». Уже

через год эта музыка была возвеличена Парижем в такой мере, что дала Дягилеву повод называть ее «Девятой симфонией нового времени». Очевидно, в первой постановке балета был допущен серьезный просчет, вызванный различными подходами композитора, балетмейстера и автора либретто и декораций к самой идее произведения. Так, Стравинский писал: «В «Весне Священной» я хотел выразить светлое воскрешение природы, которая возрождается к новой жизни, воскрешение полное, стихийное, воскрешение зачатия вселенского...»

Элемент буйной стихийности был у Стравинского доминирующим, и, может быть, это побудило Нижинского усилить в танцах первобытную, доходящую до бессознательного экстаза стихию человеческих чувств, что имело мало общего с замыслом Рериха, выраженным в либретто и декорациях балета. Основную идею «Весны Священной» Николай Константинович видел в величии жертвенного подвига, о чем недвусмысленно говорит и первоначальное название самого произведения «Великая жертва».

Наряду с А. Бенуа, Л. Бакстом, К. Коровиным, А. Головиным Рерих внес много нового и интересного в русскую театральную живопись, много способствовал он и успеху дягилевских «Русских сезонов» во Франции. Вместе с тем у Николая Константиновича был свой подход к театральной работе. Этот подход четко выражен в самом подборе постановок, в которых он принимал участие. Стремясь сочетать эстетическое с этическим, Рерих предъявлял определенные требования к идейному содержанию сценических произведений.

Театр — искусство массовое, рожденное древнейшими обрядами, игрищами, мистериями, отражавшими народную жизнь, народные представления об окружающем мире и самом человеке, его чувствах, страстях, неутомимых поисках смысла и правды жизни. Какие бы формы на пути своего развития ни принимали «театральные действа», их связь с народом не порывается даже тогда, когда на сцену приходят профессиональные актеры. Спектакль и зрители взаимосвязаны, и театральное искусство не перестает быть искусством для народа, искусством народным.

Рерих всегда был убежден, что эпическое заложено в самой сущности русского народного искусства. Поэтому в синтетическом театральном искусстве Николай

Константинович упорно добивался соответствия красоты декоративного оформления красоте человеческих чувств. Возможность воплощения народных подвигов влекла Рериха к театру.

Изучать историю и учиться у истории. Извлекать уроки из народной памяти, бережно хранить неувядающую красоту народного творчества и найти ему достойное место в современной жизни — вот мысли, которые волнуют Рериха, ученого, художника, педагога.

VI. ХУДОЖНИК И МЫСЛИТЕЛЬ

С 1906 по 1914 год Николай Константинович постоянно участвует в зарубежных выставках русского искусства. Париж, Венеция, Берлин, Рим, Брюссель, Вена, Лондон знакомятся с творчеством Рериха. Его картины приобретают Римский национальный музей, Лувр, Люксембургский музей в Париже и другие европейские музеи. В 1909 году Николая Константиновича избирают академиком Российской академии художеств и членом Реймской академии во Франции.

Как художник Рерих благодаря своему глубоко самобытному таланту не испытал томительных лет безвестности. Оригинальный подход к выбору и прочтению темы был скоро замечен художественной критикой. А. Ростиславов писал в 1907 году: «Может быть, Рерих один из самых интересных современных наших художников. Ведь он у нас один, совершенно один. Нельзя сказать, чтобы он был чужд посторонних и даже сильных влияний, — замечу при этом, очень сложных и разнообразных, от Васнецова до... Врубеля, от старых итальянских мастеров и старинных миниатюристов до наших ярославских и новгородских иконописцев, от Пювис де-Шаванна и северных стилистов до современных утонченных графиков Запада. Но под всеми этими влияниями всегда чувствуется самобытность, стремление к своим особенным живописным и стилистическим задачам».

Позднее большой поклонник Рериха Леонид Андреев очень удачно подобрал к творчеству художника термин «держава». Рерих действительно воздвигал свой собственный мир прекрасного, используя какие-то впервые найденные им стилистические приемы. Образное определение Андреева оказалось настолько емким, что в различных вариациях получило широкое распространение среди художников и искусствоведов. Как бы вторя ему, на

исходе второго десятилетия нашего века Э. Голлербах напишет: «Рерих... Это имя уже давно стало обозначать целый космос, творческой волей художника вызванный к жизни, — целый мир образов глубочайшего значения, одушевленный мудростью в античном смысле слова: София есть «мастерство», умение создавать вещь; подлинные художники недаром именуются у Пиндара и Аристотеля «мудрыми».

Примерно 1906 годом можно датировать наступление второго, уже вполне зрелого периода в творчестве Рериха. К этому времени его «держава» обрела свои характерные особенности. Частое появление картин на отечественных и зарубежных выставках и прекрасные отзывы о них в печати, казалось бы, исключали всякую сенсационность в оценках творчества художника. Однако когда в 1909 году на выставке петербургского «Салона» Николай Константинович показал все значительное, что накопилось у него за несколько лет, то, по выражению Бенуа, создалось впечатление, будто корабль накренился на один бок и весь «Салон» служит лишь оправой для Рериха. «Барсовыми скачками» назвал критик успехи художника.

Почти единогласно «гвоздем» «Салона» было объявлено полотно Рериха «Бой», изображавшее бесстрашных скандинавских викингов. Они сближаются на ладьях, и завязывается бой. По зловещему медно-багряному небу плывут тяжелые рваные облака, такие же грозные, как и неприступные прибрежные скалы. Пенятся холодные волны. Кровавыми отсветами залиты щиты воинов и надутые ветром паруса.

Художник точно передает исторические детали. Упрощенный рисунок, раздельные фактурные мазки, напоминающие старинную мозаику, усиливают ощущение далекой эпохи. В картине нетрудно заметить несколько иной подход Рериха к исторической теме, чем в более ранних работах. В них Николай Константинович не оставался равнодушным летописцем событий, и в батальных сценах всегда ощущалось, какой из сторон симпатизирует художник. В «Бое» же для автора нет ни правых, ни виноватых, и ему безразлично, кто победит и кто будет побежден. Главное в картине не исход боя, а его неистовая стихия, роковая неотвратимость, вовлекающая в водоворот сражения людей, корабли, природу.

В «Бое» Рерих, несомненно, продолжает намеченные

ранее в «Зловещих» поиски иносказательных живописных образов. Задумывая «Бой», Николай Константинович не собирался взволновать зрителя драматическим сюжетом из истории далеких поколений, что так характерно для ранних произведений художника. Создавая первый вариант «Боя», Рерих написал на небе фигуры сражающихся валькирий — дев-воительниц скандинавской мифологии. Они-то и составляли центральную часть композиции. Только нижняя, сравнительно узкая полоса картины отводилась битве на море, которая казалась слабым отражением столкновения великих, неземных сил. Однако найденный символический образ стихии боя не удовлетворил художника. Со словами «пусть присутствуют незримо» он записал валькирий пылающим закатом и багрово-синими тучами. В этом сказалось большое художественное чутье Николая Константиновича. Грозная напряженность неба придала полотну еще большую эмоциональность и усилила его философскую направленность.

Картина «Бой» интересна тем, что она приоткрывает взгляды Рериха на природу символизма вообще. Николай Константинович отвергает так называемые классические, а попросту говоря, изрядно избитые древние мифологические образы. Вместе с тем он относится с недоверием к надуманному модернистскому символизму современности. Как историк культуры, Рерих хорошо знает, что подлинный символ не создается по случайной прихоти в одночасье. Из вполне реальных явлений бытия и общественной жизни народ выковывает долговечные, хорошо понятные ему символы. Их механическое перенесение в чужеродную среду, в том числе и в современную живопись, не может быть плодотворным. И Рерих упорно ищет новые художественные образы.

Почему они понадобились Николаю Константиновичу именно для исторических полотен?

Традиционные задачи русской исторической живописи в основном сводились к воссозданию картин прошлого, к раскрытию источников духовной силы народа и его жизнедеятельности.

Первые картины Рериха продолжали и углубляли именно эти сложившиеся задачи жанра. Но отвечали ли они взглядам самого художника на искусство как на решающую силу преображения действительности? Ратуя за ведущее место искусства в современной жизни, мог ли Николай Константинович ограничить свой мир

прекрасного координатами туманных далей седой старины? Разумеется, нет. С годами художник все больше и больше отводил образам прошлого подчиненное место. История, фольклор, мифология превращались в источники, из которых черпался материал для метафорического изобразительного языка. Этот язык, впитавший много элементов народного творчества, обладал нужной убедительностью и гибкостью для разговора на нем с современниками.

С годами четче вырисовывался обширный круг интересов Николая Константиновича, выкристаллизовывались проблемы, решению которых он отдавал все свои знания, энергию и талант. Гуманистические идеи, этическое и эстетическое воспитание, человеческая деятельность, преобразующая мир, — это стало у Рериха доминировать над просто познанием и истолкованием прошлого.

Работа Николая Константиновича над картиной «Бой» как раз и раскрывает поиски художника в области использования исторических сюжетов для передачи обобщенно философских идей. Блоковская строка «И вечный бой! Покой нам только снится...» раскрывает суть этого полотна Рериха точнее, нежели развернутое название «Морской бой варяжских викингов».

Столь же своеобразной трактовкой отличались и многие пейзажи Николая Константиновича. Художник насыщал их своим идейно-философским восприятием, передавая через образы природы человеческие чувства и настроения.

С 1906 года заметно усиливаются также и самостоятельные поиски Рериха в области цвета. Художник почти полностью отказывается от масла и переходит на темперу или пастель, которые дают красивую бархатистую поверхность. Взяв за основу разработанные им принципы декоративизма, «организуя» пространство при помощи плоскостей, Рерих соответствующим образом пересматривает и цветовую архитектонику своих произведений. В них чаще появляются яркие локальные пятна. Рерих использует многослойную манеру письма старинных мастеров, дававшую богатейшие цветовые оттенки благодаря накладыванию одного красочного слоя на другой.

В связи с этим Николай Константинович уделяет много внимания изучению различных составов красок,

проводит опыты с клеевой и яичной темперами. В дальнейшем у художника даже возникает мысль открыть при школе Общества поощрения художеств специальную экспериментальную мастерскую по изготовлению красок, но приглашенный для этого инженер-химик В. Щавинский вскоре умер, и работа прекратилась.

К поискам Рериха в области цвета присматривались многие художники, в их числе такие признанные мастера, как Серов и Головин. Серова особенно интересовала рериховская технология письма темперой. Он высоко ценил составы красок, которыми пользовался Николай Константинович, и неоднократно брал их для себя. Интересовался Валентин Александрович и цветными грунтами Рериха. На одном из таких загрунтованных полотен Серов написал Анну Павлову для афиши русских спектаклей в Париже. Афиша произвела настоящий фурор и, по горестному свидетельству почитателей Павловой, вызвала чуть ли не больший восторг, чем сама балерина.

Критика не раз отмечала отсутствие на полотнах Рериха индивидуализированных персонажей. Изображая людей, художник лишал их элементов сугубо личного. И это вполне закономерно для Рериха. Свою «державу» он стремился заселить не участниками кратковременных драм и комедий, а выразителями наиболее устойчивых представлений о правде жизни, о тысячелетней борьбе добра со злом, о победном шествии светлого будущего для всех.

В картинах «Поморяне. Утро» (1906), «Поморяне. Вечер» (1907), «Небесный бой» (1909), «За морями земли великие» (1910), так же как и в «Бое», Николай Константинович решает проблемы, не имеющие непосредственного отношения к традиционному пониманию исторического и пейзажного жанра.

Так, например, «Поморяне. Утро» создаются на основе хорошо знакомых Рериху материалов. В изображении пейзажа с древними деревянными строениями, а также бытовых сцен из жизни западных славян художник придерживается истории. Но, по существу, исторический мотив служит ему лишь канвой, по которой складывается художественно-обобщенный образ гармоничной, счастливой жизни. Умиротворяющая природа, нарядно одетые люди, нежные, зеленовато-голубоватые тона, в которых решена картина, — все это гораздо больше по-

хоже на мечту о светлом будущем, чем на тревожную, полную лишений жизнь минувших веков.

Картина «Небесный бой» и по замыслу, и по композиции близка к полотну «Бой». Всхолмленная долина с озерами и свайными постройками занимает не более пятой части картины. Остальное — клубящиеся облака, то пронизанные золотистым солнечным светом, то переходящие в синь грозовых туч. Борьба света и тьмы. В этой картине художник акцентирует внимание на могущественных силах природы. Историческая деталь — свайный поселок, как бы притихший в ожидании исхода схватки стихий, — свободно может быть убрана или заменена чем-либо иным, это не изменит основного замысла произведения.

Интересна картина «За морями земли великие». Ее сюжет на первый взгляд прост — усеянный валунами морской берег, и на его фоне девушка в национальном костюме с цветущей веткой в руках. Картина создана в Прибалтике. Тщательно выписанный костюм указывает на этнографические увлечения художника, пейзаж — на его умение выявить характерные черты местности. Но вот как объясняет смысл произведения сам художник: «Северянка, навстречу дальнему ветру, мечтает о неведомых чудесных землях, о той сказочной стране, которая живет в сердце человеческом».

Символические тенденции в творчестве Рериха неоднократно отмечались в нашем искусствоведении. В целом это справедливо. Символизм имел для Рериха особое значение, так как натурализм был совершенно несвойствен его творческому кредо, его идеалу «прекрасного в искусстве». Поэтому при любых попытках выйти за пределы собственно исторического жанра или пейзажа и коснуться при этом современных общественных и философских проблем художник должен был обращаться к созданию иносказательных образов.

Как у Врубеля, Нестерова, Брюсова, Блока, так и у Николая Константиновича тяга к символизму не означала бегства от реальности. Обостренное ощущение духовного регресса современного общества, глубокая заинтересованность в судьбе человечества — вот что руководило этими художниками, тяготевшими к созданию широкообобщающих символических образов.

Все произведения зрелого Рериха отличаются «золотой мерой» формы и содержания. Их философский

подтекст не влечет за собой дидактичности. Картины пленяют самодовлеющей силой воздействия живописи, достигаемой художником особыми приемами письма, которые придают его темперам чарующую свето-цветовую насыщенность. На сопоставлении холодных, взятых в сложной градации тонов он сумел передать в «Звездных рунах» (1912) светлый сумрак северного неба. В напряженных красных, зеленых, желтых цветах написаны «Илья Пророк» (1907) и «Веления неба» (1914), в таинственно мерцающих золотисто-огненных тонах «Змиевна» (1906).

На творчестве Николая Константиновича заметно сказалось разнообразие его жизненных интересов. Художник не мог ограничить себя работой исключительно в сфере станковой живописи. Талашкинские мастерские и театр отчасти давали выход его замыслам «шире вносить красоту в жизнь». В свете этих стремлений понятен и большой интерес Рериха к зодчеству и монументально-декоративному искусству. Николай Константинович состоял членом правления Общества русских архитекторов, сотрудничал со Щусевым, принимал участие в реставрации исторических памятников.

Первые работы Николая Константиновича в области монументально-декоративного искусства относятся еще к 1902 году. Это эскиз для мозаики «Чайки» и панно «Княжая охота». В 1905 году художник создает эскизы для майоликового фриза дома бывшего страхового общества «Россия» в Петербурге. Это были различные сцены, посвященные древнерусским воинам. Простые по форме, четкие по силуэтам, звучные по цвету майолики гармонично вписывались в строгий фасад здания.

В 1906 году, когда писалась картина «Бой», Рерих создал на эту же тему мозаичную композицию. Сама мозаика, выполненная В. Фроловым, находится сейчас в мозаичном отделении Академии художеств (Ленинград).

К мозаике у Рериха выработался свой глубоко продуманный подход: «Каждый живописец, — утверждал он, — должен хотя бы немного приобщиться к мозаичному делу. Оно даст ему не поверхностную декоративность, но заставит подумать о сосредоточенном подборе целого хора тонов. Неправильно, когда в мозаике выкладывается картина, которая была сделана не для мозаики. В каждом эскизе нужно выразить тот материал, в котором он будет выполнен. Эти технические соображения

М. В. Калашникова.

К. Ф. Рерих (сидит слева).

Н. К. Рерих, 1877 г.

Н. К. Рерих в возрасте 10 лет.

Н. К. Рерих в Изваре. 1897 г.

Группа А. И. Куинджи (третий справа во втором ряду), справа от него Н. К. Рерих. 1897 г.

«Гонец. Восстал род на род». 1897 г.

Н. К. Рерих-студент.

Е. И. Шапошникова. 1899 г.

Н. К. Рерих у картины «Поход». 1899 г.

Н. К. Рерих. 1901 г.

«Заморские гости». 1901 г.

«Воскресенский монастырь в Угличе». 1904 г.

Н. К. Рерих и Е. И. Рерих. 1904 г.

Н. К. Рерих и Е. И. Рерих с сыновьями.

«Славяне на Днепре». 1905 г.

«Поцелуй земле». Эскиз декорации к балету И. Ф. Стравинского «Весна Священная». 1912 г.

«Вестник». 1914 г.

Н. К. Рерих с сыновьями в Талашкине.

«Жемчуг исканий». 1924 г.

«Майтрейя-победитель». 1925 г.

«Тибет». 1930 г.

«Гуга Чохан». 1931 г.

«Меч Гэсэра». 1932 г.

«Св. Сергий». 1932 г.

Н. К. Рерих в Нью-Йоркском музее имени Рериха.

относятся как к мозаике, выраженной в смальте, так и к мозаике нашей жизни. Лучшие литературные произведения носят на себе признаки мозаики, и сила их в монументальном запечатлении и сведении воедино всех деталей. Обобщить и в то же время сохранить все огненные краски камня будет задачей мозаичиста. Но ведь и в жизни каждое обобщение состоит из сочетания отдельных ударов, красок, теней и светов».

Интереснейшей работой Рериха по оформлению интерьера является «Богатырский фриз» для столовой частного дома Ф. Бажанова в Петербурге (1909). В настоящее время панно переданы в Государственный Русский музей.

По установившейся традиции столовые было принято декорировать натюрмортной живописью: изображением дичи, фруктов, овощей; допускались иногда охотничьи или пасторальные сцены. Рерих не пошел по этому избитому пути и обратился к русскому фольклору. Центральное место его фриза отведено теме «Садко богатый гость». Подплывают к городу разукрашенные ладьи новгородского богатыря, умевшего с мечом за себя постоять, торговлей заняться, гуслями царя морского утешить и благополучно со дна морского возвратиться...

Богата сама духовная жизнь народа, и Рерих раскрывает ее в своих панно. Здесь и Микула Селянинович за сохой, и Илья Муромец на богатырском коне, и Соловей Разбойник, и сказитель с гуслями, и воин.

В 1911 году Рерихом был создан проект надгробия композитору Н. А. Римскому-Корсакову. Надгробие выполнено в несколько модернизированном славянском стиле. В 1913 году написан эскиз для мозаики к памятнику А. И. Куинджи. Оба памятника находятся в некрополе Александро-Невской лавры.

Безвозвратно погибли работы Рериха для Казанского вокзала в Москве. В 1913 году он начал два огромных панно — «Сеча при Керженце» и «Покорение Казани». В основу первой композиции лег вариант занавеса, показанного в 1911 году в театре «Шатле» в Париже. Из-за войны 1914 года строительство вокзала затянулось. Законченное панно «Покорение Казани» было передано на хранение в Академию художеств. После Октябрьской революции на руководящую должность в академии временно выдвинулся некто Маслов. Решив, не без влияния вульгаризаторских идей Пролеткульта, искоренить в высшем

учебном заведении страны «дух старого», он ликвидировал музей академии. Современному Герострату попалось на глаза и полотно Рериха. Поскольку сам художник был за границей, а панно в инвентарных списках не значилось, Масловым было принято соломоново решение — холст разрезать на куски и раздать студентам для классных работ. Когда Народный комиссариат путей сообщения затребовал панно, его уже не существовало. Разразился скандал, назначили следствие. Показательный суд осудил Маслова. Ныне об уничтоженной работе Рериха напоминает лишь небольшой эскиз «Взятие Казани», который находится в Государственной картинной галерее Армении. В одном из московских частных собраний имеется эскиз к «Сече при Керженце». Само панно также не сохранилось.

Много времени посвящал Николай Константинович и изучению разнообразных вопросов искусствоведения. Об этом свидетельствует его активная публицистическая деятельность. Статьи художника часто появлялись в ежедневных газетах, в журналах «Старые годы», «Вестник Европы», «Весы», «Золотое Руно» и др. Рерих не мог оставаться в стороне от полемики, бушевавшей вокруг злободневных проблем искусства. В начале XX века в русской критике без конца вспыхивали дискуссии об упадке или возрождении искусства, о социально направленном или «свободном» творчестве, о реализме или иных художественных методах.

Литературные труды Рериха достаточно полно отражают его мировоззрение. Оно начало складываться рано. Еще с детства запомнил Николай Константинович многолюдство отцовского дома и нескончаемые философские споры. За этим последовала пора горячих студенческих дебатов. Бурлила молодая мысль, низвергала одни авторитеты и искала поддержки у других.

После окончания академии в мастерской в Поварском переулке, а позже на Мойке в доме Общества поощрения художеств, где Николай Константинович прожил свыше десяти лет, бывали Куинджи, Серов, Врубель, Стасов, Дягилев, Горький, Блок, Гумилев, Щуко, Бехтерев, Владимир Соловьев, Сергей Маковский, Эрнст, Сергей Глаголь. Редкий день проходил без встреч, бесед, а иногда и острых споров, которые Николай Константинович назвал «Кузницей мыслей». Впрочем, сам художник, судя по его воспоминаниям, больше всего ценил задушевные

беседы наедине: «Случалось так, что Горький, Андреев, Блок, Врубель и другие приходили поодиночке, и эти беседы были особенно содержательны. Никто не знал об этих беседах при опущенном зеленом абажуре. Они были нужны, иначе люди не стремились бы к ним... Жаль, что беседы во нощи нигде не были записаны. Столько бывало затронуто, чего ни в собраниях, ни в писаниях никогда не бывало отмечено».

Николай Константинович впервые наиболее полно изложил свои философские и эстетические взгляды в большой статье «Радость искусству» (1908).

Главнейшую роль в достижении гармонии жизни Николай Константинович отводил искусству. Именно оно несет с собой радость красоты, радость творчества, радость познания мира, радость просветленного человеческого разума. Искусство — мера духовной эволюции человека. Николай Константинович подкрепляет свои выводы фактами из истории и ссылками на древнейшие памятники культуры, вплоть до каменного века: «Радость жизни разлита в свободном каменном веке. Не голодные, жадные волки последующих времен, но царь лесов медведь, бережливый в семействе, довольный обилием пищи, могучий и добродушный, быстрый и тяжелый, свирепый и благостный, достигающий и уступчивый, — таков тип человека каменного века... Движимый чудесными инстинктами гармонии и ритма, человек, наконец, вполне вступает в искусство. В двух последних эпохах палеолита блестящий победитель совершенствует жилище свое и весь свой обиход». В своей статье Николай Константинович стремился на конкретном материале из русской и мировой истории проследить зависимость между искусством и развитием общественной жизни в разные эпохи.

Как и большинство представителей объективного идеализма, Рерих не покушался на реальность мироздания и в своей эстетике исходил из нее. Но, разбирая сложные вопросы взаимодействия искусства с жизнью, он подменял причину следствием, считая искусство и «силу духа» «первым двигателем жизни».

По существу, мы имеем здесь дело с глубокой, непоколебимой верой в целесообразное устройство мироздания, породившего человеческий разум. Эта вера сближала рационализм Николая Константиновича с философским мировоззрением Толстого. Великий русский писатель и

гуманист оказал огромное влияние на молодого Рериха. В статьях последнего часты ссылки и на Толстого, и на известного английского теоретика искусства и публициста Джона Рескина, которого Лев Николаевич ценил очень высоко.

Рескин придерживался идеалистических взглядов на искусство. Его важнейшую роль он видел в воплощении религиозно-нравственных представлений, не имеющих ничего общего с «низменной» реальностью, и развивал мысли о религиозном постижении «божественной природы», об ее «идеальных нормах».

Творчество Толстого всегда опиралось на знание реальной жизни, и, как философ, он не порывал с рационализмом. Чем же в таком случае Рескин привлекал Толстого? Отчасти, конечно, утверждением религиозно-нравственных основ и, пожалуй, не в меньшей степени острой критикой духовного кризиса в буржуазном обществе. В особенности Рескина беспокоили опасности, которые таит в себе прогрессирующая урбанизация жизни. Именно за это высоко ценил английского критика и Ганди. Недовольство и протест против существующего жизнеустройства, безусловно, отвечали и мыслям Рериха.

Однако художник часто приходил к тем самостоятельным выводам, которые резко противоречили некоторым основным положениям английского мыслителя. Так, в статье «К природе» (1901) Николай Константинович писал: «Город, выросший из природы, созданный человеком, властвует над человеком. Город в его теперешнем развитии уже прямая противоположность природе; пусть же он и живет красотою прямо противоположною, без всяких обобщительных попыток согласить несогласимое... И ничего устрашающего нет в контрасте красоты городской и красоты природы. Как красивые контрастные тона вовсе не убивают один другого, а дают сильный аккорд, так красота города и природы в своей противоположности идут рука об руку и, обостряя обоюдное впечатление, дают сильную терцию третьей нотой, которой звучит красота «неведомого».

Похоже, что призывая к сближению с природой, Рерих отводит и городу чуть ли не равнозначное с ней место. Взаимодействие города с природой, то есть человеческой цивилизации с естественными «идеальными нормами», или, другими словами, — вторжение человеческого волеизлияния в «божественную природу», со-

здает, по мысли Рериха, новые ценности, которых без человеческого разума и воли не существовало бы.

Это уже существенная поправка не только к Рескину но и к Толстому. Совершенно очевидно, что Николай Константинович не разделял тех упрощенческих тенденций писателя, которые развились затем в «толстовстве».

И все же, подчинив свое творчество утверждению добра, Толстой и Рерих одинаково подходили к решению многих проблем, в том числе и проблемы национального. Интересно отметить, что при ярко выраженном национальном характере творчества и Толстой и Рерих всегда отрицательно относились к национализму. В поисках нравственного критерия и писатель и художник изучали историю, философию, литературу, искусство, религии разных народов и эпох.

Николай Константинович писал: «В твердынях залогов знания мы начинаем узнавать, что ценна не отдельная национальность. Важно не то, что сделало определенное племя, а поучительно то, что случилось на нашей великой равнине».

Проблема веры занимала в творчестве Толстого и Рериха большое место. Кажется, что ничто не вызывало в оценках писателя и художника так много разногласий, ничто не привлекало к ним так много сторонников и не восстанавливало против них так много врагов, как представления о «высшем начале», которых они придерживались. Николай Константинович, с глубоким уважением относясь к религиозно-нравственным поискам Толстого, все-таки по-своему поправлял «божественное законоположение». В одном из своих стихотворений Рерих писал:

Я нашел, наконец, пустынника.
Вы знаете, как трудно найти
пустынника здесь на земле.
Просил я его, укажет ли
он путь мой и примет ли
благосклонно мои труды?
Он долго смотрел и спросил:
что у меня есть самое любимое?
Самое дорогое? Я отвечал:
«Красота». — «Самое любимое
ты должен оставить». — «Кто
заповедывал это?» — спросил я.

«Бог», — ответил пустынник
«Пусть накажет меня Бог —
я не оставлю самое прекрасное,
что нас приводит к Нему».

Поиски гармонии бытия («Красоты» с большой буквы) лежат не только в основе философских взглядов Рериха, но и в основе его искусства — будь то пейзаж, историческая или мифологическая композиция, театральные декорации. Эти поиски определили и специфику работ Николая Константиновича в области религиозной живописи.

В дореволюционной России оформление церковных интерьеров давало возможность проявить себя художникам-монументалистам. Храмовыми росписями занимались замечательные современники Рериха — В. Васнецов, Врубель, Нестеров. Они стремились отобразить в религиозной живописи свое мировосприятие. Напомним, что М. В. Нестеров отдал иконам и росписям свыше двадцати лет напряженного труда, причем он часто отказывался от «выгодных» заказов, если их условия ограничивали его творческие интересы.

Что касается Рериха, то наиболее характерным для него являлось само отношение к храму не как к «дому молитвы», а как к самой «молитве». «Под знаком красоты идем радостно. Красотою побеждаем. Красотою молимся», — любил повторять Николай Константинович, и работы для церкви никогда не сводились у него к канонической трактовке религиозных образов. Не случайно вопрос о соответствии икон, созданных Рерихом, церковным требованиям поднимался в Петербургской, Смоленской, позднее в Харбинской и Парижской епархиях. А небезызвестный архиепископ Иоанн Сан-Францисский (князь Д. Шаховской), избравший впоследствии для своих проповедей трибуну «Голоса Америки», потерпев в религиозном споре с Рерихом фиаско, вообще отказал ему в праве переступать церковный порог.

Большие познания и любовь к старине выработали у Николая Константиновича чуткость и бережность к лучшим традициям древнерусской иконописи. Тот же Александр Бенуа, отрицая в иконописи художника элемент религиозности, замечает: «...если уж выбирать, то я бесконечно предпочитаю поверхностные, но декоративно прекрасные «фрески» Рериха всему тому богохуль

ству, которое так нагло располагается на стенах упадочных наших церквей. В имитациях Рериха есть все же отражение настоящего искусства, а в том, чем принято «украшать» огромное большинство храмов, видно только отражение корысти ремесленников да глупого чванства «благодетелей».

Примерно то же писал и критик С. Маковский: «...*останавливаться на иконописи Рериха я не буду*. Отдавая дань его археологическим познаниям, декоративному вкусу и «национальному чутью», все это, бесспорно, есть и в иконах, — я не нахожу в нем призвания религиозного живописца. Рерих — все, что угодно: фантаст, прозорливец, кудесник, шаман, йог, но не смиренный слуга православия». Отсутствие смирения, раскаяния и страха перед «лицом божьим» не могло примирить с работами Рериха для церкви как многих ее служителей, так и паству. Николай Константинович явно предпочитал библейское изречение, обращенное к людям: «А я говорю, вы — боги».

К наиболее известным произведениям Рериха на религиозные темы относятся исполненные в 1904—1907 годах станковые композиции и эскизы для мозаик «Сокровище ангелов», «Борис и Глеб», «Апостолы Петр и Павел», «Архистратиг Михаил». Эти произведения созданы на основе тщательного изучения древнерусской живописи. Для них характерны старые иконописные принципы композиции, филигранность письма, сочетания трех-четырех цветов.

В 1906 году Рерих, получив большой заказ на роспись церкви в киевском имении Голубевых Пархомовка, создает двенадцать эскизов. За этой работой следуют эскизы мозаик для церквей в Шлиссельбурге (1906) и Почаевской лавре (1910), четыре эскиза для росписи часовни во Пскове (1913), двенадцать панно для молельни виллы Лившиц в Ницце (1913).

Николай Константинович очень своеобразно раскрывал религиозные темы. В этом отношении особого внимания заслуживает оформление церкви св. Духа в Талашкине. Уже издалека бросается в глаза изумительная по красоте мозаика на портале храма. Она сверкает огненно-красными, золотистыми, бирюзовыми тонами. Центральную часть мозаики занимает громадное изображение Нерукотворного Спаса. По лаконизму это изображение напоминает иконопись XII—XIII веков. Справа и

слева от лика расположены фигуры трубящих архангелов, за ними крепостные башни и стены, а выше, над пламенеющими облаками, композицию замыкает «град нездешний». Скорбные, как бы насквозь пронизывающие глаза Христа преисполнены человеческой болью.

Стремясь возродить принципы древнерусской мозаики, Рерих отказался от характерных для мозаичных работ конца XIX — начала XX века измельченных, зеркально отшлифованных материалов и остановил свой выбор на горящей чудесными переливами нешлифованной смальте. Значительность образа, выразительность композиции, крупные куски смальты делают мозаику подлинно монументальной.

Не сохранился до нашего времени внутренний декор храма — композиция «Царица Небесная». Она особенно интересна своеобразным толкованием религиозного сюжета. Намерение разместить роспись в алтарной абсиде вызвало протест со стороны Смоленской епархии, но церковь строилась на личные средства Тенишевой, и это препятствие удалось обойти.

«Царица Небесная» изображена сидящей на троне без традиционного младенца на руках. Ее изображение организует сложную символическую композицию. Основание трона опирается на незыблемую твердь земную, которую омывает «река жизни». К ногам царицы, борясь с бурными волнами, устремляются в утлых челнах люди. Голова владычицы достигает надземных сфер, и ангелы славят ее. Роспись венчает шествие пророков, поклоняющихся кресту.

Используя архитектурные детали храма, Рерих с большим мастерством решает сложную, трехъярусную композицию. Особую красоту и декоративность придают ей богатейшие орнаменты, созданные по мотивам русского народного искусства.

Но в самом решении образа «Царицы Небесной» уже явно чувствуется пантеизм религий Востока, которые признают бога лишь в его творении.

Впоследствии Рерих выразил эту идею более конкретно в полотне «Матерь Мира» (1924). По композиции картина близка «Царице Небесной», но задумана она в совершенно ином, обобщенно-космическом плане. На глубоком синем фоне звездной бездны, в мерцающих серебряно-золотистых лучах вырисовывается сидящая на

троне матерь мира. Как и в «Царице Небесной», трон опирается на землю, но «река жизни» обозначена теперь лишь тремя прозрачными золотыми рыбками. Образ лишен каких-либо культовых и национальных признаков. Мягкие, ниспадающие складки одеяния матери мира украшены скупым орнаментом из геометрических фигур. Лик до половины скрыт покрывалом. Это означает, что многие законы мироздания еще не познаны человеком. Пантеистическая «Матерь Мира», близкая к Востоку, далека от канонической милостивой заступницы рода человеческого. Не за милостью, а за знанием обращается к ней человек.

Если над росписью церкви в Талашкине Рерих начал работать лишь в 1911 году, то сама композиция «Царицы Небесной» сложилась у него значительно раньше. Первые эскизы были созданы еще в 1906 году, что совпадает с появлением в творчестве художника произведений, посвященных Индии. В 1905 году Николаем Константиновичем была написана сказка «Девассари Абунту», а в 1906 году появились полотна «Девассари Абунту» и «Девассари Абунту с птицами». Рерих отмечает в дневнике эти произведения как свою первую творческую дань Индии. В последующие годы восточная тематика занимает все большее и большее место как в литературных работах, так и в живописи Николая Константиновича, и влияние восточной философии на мировоззрение художника становится все заметнее.

В XIX веке значительно расширяются культурные связи России с Индией. В университетах открывают кафедры санскрита. Русская наука выдвигает И. П. Минаева, индолога, получившего всемирное признание.

На начало XX века приходится расцвет русской индологии. Работы учеников И. П. Минаева — С. Ольденбурга и Ф. Щербатского — привлекают внимание даже в Индии.

Идеи Рериха о роли народных миграций в деле преемственности и взаимодействия национальных культур, а также взгляды о необходимости усваивать мудрые уроки прошлого находили поддержку в тех исследованиях русских и зарубежных ученых, которые подтверждали поразительные знания древних. Эти исследования привлекали внимание Рериха не только к прошлому, но и настоящему Индии. В частности, Николай Константинович проявил большой интерес к движению «Миссия Рамакриш-

ны», возникшему в 1897 году по инициативе выдающегося индийского мыслителя Свами Вивекананды.

Философские взгляды Вивекананды основывались на идеях его учителя Рамакришны (Г. Чаттерджи). Рамакришна был незаурядной личностью в истории индуистского реформаторства. Он отрицал кастовые привилегии и проповедовал единство всех религий.

Вивекананда получил европейское образование, переписывался с Г. Спенсером. Исходной позицией индийского мыслителя был объективный идеализм и пантеизм. «В определенном смысле слова я тоже материалист, — писал Вивекананда, — ибо верю, что существует только одно, как раз то, во что нас призывает верить материализм. Только он называет это одно материей, а я богом».

В особенности его волновали проблемы этики: «Долг каждого, — писал Вивекананда, — делать то, что возвысит и облагородит его в соответствии с идеалами народа или общественного слоя, к которому он принадлежит... Даже если человек не изучал ни одной философской системы, даже если не верил ни в какого бога, если не молился ни разу за всю свою жизнь, если только через хорошие дела пришел к тому, что готов отдать жизнь за других, то он достоин состояния, в которое религиозного человека приводит молитва, а философа — знание».

Одной из самых сильных сторон философии Вивекананды было несогласие с теорией «непротивления». Признавая за этой теорией высоконравственный идеал, Вивекананда указывал, что следовать ему на практике в современном обществе — значит обречь на верную гибель большую часть человечества.

Рамакришна и Вивекананда — первые мыслители, по трудам которых Рерих знакомился с оригинальной индийской философской мыслью. Из индийской классической литературы сильнейшее влияние на Николая Константиновича оказала «Бхагавадгита». Ссылки на эту, пожалуй, наиболее популярную во всех слоях индийского общества книгу неоднократно встречаются в ранних литературных произведениях художника.

Вслед за «Бхагавадгитой» внимание Николая Константиновича привлекла и буддийская философия, причем в подходе к ней можно узнать влияние Вивекананды, который считал Будду личностью с необычайно сильной волей, способной «переворачивать миры». В дальнейшем вся интерпретация буддизма строится Рерихом именно в

подчеркивании активного вмешательства в жизнь с целью ее преобразования. Пассивному, «созерцательному» началу буддизма с проповедью «нирваны», как ухода из мира в «небытие», Рерих не придает значения. Николай Константинович замечает: «Гармонию часто не понимают. Так же, как не понимали Нирвану... Нирвана есть качество вмещения всех действий, насыщенность всеобъемлемости. Спокойствие лишь внешний признак, не выражающий сущности состояния. Будда упоминал о покое, но лишь это внешнее условие было усвоено слушателями. Ибо слушатели все-таки люди, которым покой звучит близко. Действие как заслуга мало понятно».

Из современников Рериху особенно близок был Рабиндранат Тагор. Николая Константиновича увлекали не только литературные труды Тагора, но и его философские взгляды и общественная деятельность. Еще в молодости Тагор познакомился с социалистическими идеями. В 1892 году получила известность его статья «Социализм». «Социализм стремится, — пишет Тагор, — вновь добиться единения всех людей путем равномерного распределения богатства между членами общества и, таким образом, обеспечить возможно большую свободу для всех. Цель социализма — осуществление единства и свободы в человеческом обществе».

Тагор во многом выражал настроение передовых индийских деятелей культуры. Они понимали, что падение колониализма тесно связано с ослаблением капиталистического строя западных держав, и потому симпатизировали социалистическим идеям. Но специфические условия Индии накладывали на индийский социализм свои характерные черты. Огромную роль в этом играли живые религиозные традиции, почитаемые индийским народом. Не считаться с ними — значило идти на верный провал. И это учитывалось большинством деятелей индийского освобождения.

Приобщаясь к индийской философии, Николай Константинович воспринял взгляды индийских мыслителей XIX — начала XX века на международное сотрудничество в области культуры как на фактор, подрывающий идеологические постулаты колонизаторов о неравенстве рас и народов.

Мировоззрение Николая Константиновича часто связывают с так называемым оккультизмом, теософским движением и вообще с таинственной «мистикой Востока».

Прежде всего ознакомимся, как к этому относился сам художник. В 1937 году, когда его книги и статьи получили широкое распространение и стали комментироваться, Николай Константинович отмечал в «Листках дневника»: «В разных странах пишут о моем мистицизме. Толкуют вкривь и вкось, а я вообще толком не знаю, о чем эти люди стараются. Много раз мне приходилось говорить, что я вообще опасаюсь этого неопределенного слова «мистицизм». Уж очень оно мне напоминает английское «мист» — то есть туман. Все туманное и расплывчатое не отвечает моей природе. Хочется определенности и света. Если мистицизм в людском понимании означает искание истины и постоянное познавание, то я бы ничего не имел против такого определения. Но мне сдается, что люди в этом случае понимают вовсе не реальное познавание, а что-то другое, чего они и сами сказать не умеют. А всякая неопределенность вредоносна. В древности мистиками назывались участники мистерий. Но какие же мистерии происходят сейчас? И не назовем же мы мистериями научное познавание, которое за последние годы двинулось в области надземные, приблизилось к познаванию тончайших энергий. Спрашивается, — в чем же всякие пишущие видят мой мистицизм?»

Для Николая Константиновича такой вопрос вполне естествен. Мир, лишенный чудес, был для Рериха не живым миром, а мертвой схемой сухих догматиков безразлично от религии, философии или науки.

Николай Константинович считал вполне закономерными вопросы о бессмертии человека, о его скрытых психических силах и даже о космических функциях и космической эволюции человечества. Но, обращаясь к таким проблемам, он апеллировал именно к науке, а не к мистике. Можно сказать, что Рерих не считал зазорным задавать вопросы, свойственные самому заядлому мистику, но соглашался получать на них ответы только как реально мыслящий ученый.

В области интересовавших его мало исследованных явлений человеческой психики Рерих обращался за разъяснениями к известному психиатру профессору В. М. Бехтереву.

Судя по упоминаниям в дневниках Рериха имен Новикова, Аксакова, Даля, Бутлерова в связи с их интересами к «потустороннему», Николая Константиновича занимала история проникновения в Россию оккультных учений.

Художник не скрывал, что неоднократно посещал спиритические сеансы петербургских «духовидцев». Однако в результате проверки их «сверхъестественных способностей» у Рериха выработалось резко отрицательное отношение к спиритизму.

Рассматривая воздействие Востока на мировоззрение Николая Константиновича, в том числе и влияние некоторых идеалистических установок индийской философии, мы, безусловно, имеем право проводить параллели между его взглядами и взглядами Толстого, Вивекананды, Тагора, Ганди. Но выводить мировоззрение Рериха из мутного источника оккультно-спиритических «откровений» — значит клеветать на художника и ученого, который принадлежал к передовой науке и к прогрессивному гуманистическому искусству своего времени.

Литература, музыка, живопись представлялись Рериху реальными носителями позитивных или негативных идеологических факторов. Нейтрального искусства для него не существовало, и о его апологетах Николай Константинович отзывался как о «мудрецах середины — без ангела и без цьявола, ненужных, как не нужны все их строения».

Рерих писал: «Среди народных движений первое место займет переоценка труда, венцом которого является широко понятое творчество и знание. Отсюда ясно, что в поколениях народа первое место займут искусство и наука. Кроме того, эти два двигателя являются тем совершенным международным языком, в котором так нуждается мятущееся человечество. Искусство — сердце народа. Знание — мозг народа. Только сердцем и мудростью может объединиться и понять друг друга человечество».

Николай Константинович был убежден, что в эволюции одинаково неустранимы материальные и духовные факторы. Приоритет последних в формировании человека будущего был для него неоспорим. И это раз и навсегда определило оружие и методы борьбы, которые художник применял в своей многогранной деятельности.

Отождествляя этическое с эстетическим, Рерих считал, что искусство, движимое высокими гуманистическими идеями, должно быть выразителем прекрасного и радостного.

Рерих верил в воздействие прекрасного на воспитание человеческих чувств и поэтому считал искусство не толь-

ко проекцией этического в эстетическое, но и перерастанием эстетического в этическое. Эффективность таких трансформаций, а не формальные художественные школы определяли для него жизненность искусства, к которой он стремился.

Рерих не верил в незыблемость окончательных приговоров и откровений. Загадочность рериховских образов свидетельствует не о мистическом лике стоящего вне мира и правящего им божества, а о неисчерпаемости мироздания и человеческих возможностей в нем.

Но вряд ли даже самые дотошные исследователи и критики увидят за этой загадочностью то же, что видел сам Рерих. Что-то сугубо индивидуальное есть в восприятии каждого истинного художника. «Есть предел слов, но нет границы чувств и вместимости сердца», — говорил Николай Константинович. И следует ли при этом сетовать на то, что душевные порывы художников не укладываются в точные формулировки? Может быть, как раз это и является признаком истинного таланта, который открывает в жизни нечто до него невиданное.

В 1910 году Рериху пришлось пережить тяжелую драму — смерть своего первого учителя жизни — Архипа Ивановича Куинджи. Тяжко, как бы оправдывая народное поверье, что добрые люди трудно умирают, уходил из жизни Архип Иванович. Сердечная болезнь с приступами удушья и сильными болями доводила его до умопомрачения. Лето этого года Николай Константинович проводил в Прибалтике, откуда его вызвали, когда Куинджи стало особенно плохо. У постели художника постоянно дежурили его ученики, и Рерих вспоминает: «Когда я и Зарубин дежурили ночью, Архип Иванович вдруг привстал на постели и, вглядываясь куда-то между нами, глухо спросил: «Кто тут?» Мы ответили: «Рерих и Зарубин». — «А сколько вас?» — «Двое». — «А третий кто?» Было жутко. Архип Иванович хотел повидать всех своих учеников. Но сделать это было очень трудно. В летнее время все были в разъезде. Я сделал целое расписание — кому и куда написано. В минуты облегчения от страданий Архип Иванович требовал этот лист и обсуждал, когда и кому могло прийти письмо, когда кто откуда мог выехать, по какой дороге. Осведомлялся, нет ли телеграмм, спрашивал: «Но ведь они торопятся? Они знают, что спешно?» Это было очень трагично».

Конец наступил 11 июля. И вот Николай Константино-

вич с другими учениками стоит у гроба и прощается с тем, кто наставлял его в начале трудного пути художника.

Жизнь и смерть, творчество и разрушение, вечность и кратковременность — кого не тревожили эти вопросы перед лицом смерти близкого человека? Как постичь закономерную последовательность того и другого, как проторить свою стезю между беспредельностью жизни и бездной небытия? И Николаю Константиновичу вспоминается один из заветов уже безмолвного Куинджи: «Объяснить-то все можно, а вот ты пойди да и победи!»

И, может быть, следование этому совету присовокупило к имени Рериха довольно необычный эпитет — «практический идеалист».

VII. НАКАНУНЕ ВЕЛИКИХ СОБЫТИЙ

Николай Константинович начал серию автобиографических очерков словами: «Нелегко описать жизнь, в ней было столько разнообразия. Некоторые называли даже это разнообразие противоречиями. Конечно, они не знали, из каких импульсов и обстоятельств складывались многие виды труда. Назовем эти особенности жизни именно трудом. Ведь все происходило не для личного какого-то удовлетворения, но именно ради полезного труда и строительства».

В дневниках Рериха и в воспоминаниях современников очень скудно разбросаны сведения о тех «милых пустяках», которые позволяют вносить в жизнеописания интимные нотки. Все это как бы без остатка вытеснялось общественной деятельностью Николая Константиновича, его творческой и научной работой.

Домашний уклад прежде всего говорил о трудовом образе жизни. Мастерская Николая Константиновича походила именно на мастерскую, а не на студию знаменитого художника, с модной мебелью и дорогими безделушками. В мастерской стояли простые столы с книгами, с банками и тюбиками красок, образчиками минералов и археологическими находками.

Николай Константинович имел обыкновение работать одновременно над несколькими картинами, поэтому много места занимали мольберты с начатыми полотнами. К потолку было подвешено на проволоке чучело чайки. Вспоминая о нем, художник писал: «Чайки надежды летят перед ладьями искателей. «Чай, чай, примечай, куда чайки летят». Примечает народ полет чаек, полет надежд, чаяний. И почему не надеяться на завтра, на багряный восход, на красоту благодатную?! Полетят чайки прекрасные, и нет такого труда, впереди которого не могла бы лететь чайка».

Интерес к старине выдавал реставрированный, петровских времен секретер, за которым любил работать художник. Гостиная была обставлена старинной мебелью.

Уважение к труду привило Николаю Константиновичу сугубо бережливое отношение к вещам. Один и тот же несессер десятки лет сопровождал его в длительных поездках по разным странам. Для торжественных случаев и официальных приемов висел в гардеробе отлично сшитый фрак, переживший много рабочих курток, несмотря на то, что художник был очень аккуратен.

Мастерской в миниатюре выглядела и детская комната. Николай Константинович и Елена Ивановна уделяли много внимания и времени воспитанию сыновей. Старший из них — Юрий родился в 1902 году в Окуловке Новгородской губернии, а младший — Святослав — в 1904 году в Петербурге. Детей с первых же лет приучали к трудолюбию, наблюдательности, инициативе. Мальчики чувствовали себя полноправными членами семьи. Их брали в путешествия, а если приходилось расставаться, то переписывались с ними. Юные корреспонденты выказывали незаурядные для своего возраста способности. Семилетний Святослав писал отцу из Павловска в Пятигорск: «Милый папочка, я сейчас пишу тебе письмо, а в нашем саду страшный ветер и гроза. Я сижу в детской. Мне очень интересно знать, кто это Чортиков? Мы сегодня поймали стрекозу, крылья у нее отливают золотом, брюшко у нее отливает синим, зеленым и желто-зеленым. 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...»

Юрий уже с гимназических лет стал заниматься египтологией с известным ученым Б. Тураевым и монгольским языком с востоковедом А. Рудневым.

В слаженной и жившей в постоянных трудах семье художника творческие интересы главенствовали над всеми иными. Работоспособность самого Николая Константиновича поражала многих его современников. И. Грабарь 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 ве-

щей, исполненных за месяц-два, прошедшие 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».

Тем, кто лично встречался с Николаем Константиновичем, запоминались его корректность в обращении, его спокойный, приятного тембра голос, скупая и четкая жестикуляция, размеренная, неторопливая походка. Никто не видел Рериха суетящимся или выведенным из себя. Подкупали доброжелательность и участливость. Грабарь был прав, говоря, что они распространялись на друзей и недругов, и, быть может, поэтому последние охотно вступали с Рерихом в деловые отношения. У них не возникало сомнений относительно его готовности быть полезным делу и людям искусства.

Впрочем, о полезности каждый судил по-своему, иначе откуда бы взяться врагам? Перебирая многочисленные высказывания современников о Николае Константиновиче, мы можем составить такие обобщенные характеристики:

— Рерих — сторонник просвещения, прогресса и справедливости, серьезный ученый и видный деятель культуры, ценнейший сотрудник художественно-просветительных учреждений и общественных организаций;

— Рерих — кавалер орденов св. Станислава, св. Анны и св. Владимира, льнущий к придворным кругам карьерист, расчетливый «мудрец жизни», художник-«аристократ»;

— Рерих — друг многих передовых людей своего времени, общительнейший человек, вокруг которого постоян-

но группируется любознательная и восторженная молодежь;

— Рерих — загадочная натура, Рерих — искренний и прямодушный человек.

Николаю Константиновичу часто приходилось сталкиваться с противниками своих взглядов, своих идей, и он смело вступал в бой. Но с кем бы ни сражался Рерих, он неизменно имел в виду общественную значимость действий противной стороны, а не личные качества противника. Такая выдержка гарантировала ему успех даже в очень запутанных делах, за которые другие не хотели браться.

Обращаясь в различные инстанции, вплоть до дворца, Рерих обычно получал благоприятное для дела решение, чем и заслужил репутацию отличного дипломата. Это раздувало слухи о «головокружительной карьере» художника, хотя ни к каким официальным должностям, кроме занимаемой — директора школы Общества поощрения художеств, он не стремился.

Правда, незадолго до войны 1914 года Николаю Константиновичу было присвоено звание действительного статского советника. Но похоже, что на это звание в «верхах» не скупились, так как через год оно было присвоено Николаю Константиновичу вторично, и Билибин в шутливых стихах оповестил, что и впредь Рерих каждой весной будет получать чин действительного статского.

Принцесса Ольденбургская, мечтая иметь в покровительствуемой ею школе именитого директора, готовилась представить Рериха к званию камергера его императорского величества. Узнав об этом, Николай Константинович решительно запротестовал, заявив, что до конца своих дней намерен подписывать и выставлять свои картины как «художник Рерих», а не как «камергер Рерих». На этом «придворная карьера» Николая Константиновича, не успев начаться, оборвалась.

Рерих был противником и широко практиковавшихся в его время награждений художников выставочными медалями и призами. Николай Константинович неоднократно указывал в печати на условность таких наград. Нужно было случиться, чтобы на Международной выставке в 1908 году в Милане ему как раз и присудили золотую медаль. Николай Константинович отказался от нее, что вызвало недоумение у членов жюри, поспешивших за-

верить художника, что более высоких наград в их распоряжении нет. На Брюссельской выставке ему также была присуждена золотая медаль. Ее переслали через бельгийское посольство. Из-за отказа от медали возникла дипломатическая переписка.

Из всего этого можно заключить, что вопреки намекам некоторых современников к чинам и наградам Рерих особой слабости не питал, хотя и не гнушался ими, когда это было полезно для руководимого им дела. Уж если к чему и питал слабость Рерих, так это к коллекционированию картин старинных мастеров. Николая Константиновича и Елену Ивановну знали как неутомимых собирателей. Их часто можно было видеть в антикварных магазинах и на аукционах. Многие воспоминания художника связаны с разными эпизодами из коллекционерской практики.

Запомнился Николаю Константиновичу один аукцион, на котором большинство вещей осталось непроданными, и кассирша, подсчитав скудную выручку, собиралась уже уходить. Но он заметил высоко над зеркалом, в простенке между двумя окнами, какую-то невзрачную картину. Инстинкт собирателя заставил попросить показать ее. Продавщица, окинув грустным взглядом, по ее мнению, отличные, но забракованные картины, решительно заявила:

— Не стоит за ней лазить, ведь все равно вы ее не купите.

Николай Константинович стал настаивать. Тогда предприимчивая дама предложила:

— Хорошо, я ее достану для вас, но вы положите сразу же двадцать пять рублей на стол, чтобы мне опять не тащить ее по лестнице вверх.

Так касса пополнилась четвертным билетом, а в руки Рериха попала небольшая картина, настолько потемневшая, что даже нельзя было распознать сюжет. После расчистки оказалось, что это зимний пейзаж Питера Брейгеля.

«Много незабываемых часов дало само нахождение картин, — записывал Рерих в «Листах дневника», — со многими были связаны самые необычные эпизоды. Рубенс был найден в старинном переплете. Много радости доставила неожиданная находка ван-Орлея — картина была с непонятной целью совершенно записана. Сверху был намазан какой-то отвратительный старик, и Елена

Ивановна, которая сама любила счищать картины, была в большом восторге, когда из-под позднейшей мазни показалась голова отличной работы мастера...»

Собрание Рерихов насчитывало около 300 произведений. Впоследствии оно перешло в Эрмитаж. Среди картин были работы Рубенса, Остаде, Кранаха и других мастеров. Особенно хорошо была подобрана старая нидерландская живопись.

Николай Константинович неоднократно касался в своих очерках темы собирательства, столь близкой его деятельности по охране культурных ценностей. Он указывал на громадное образовательное значение коллекционирования и высоко оценивал деятельность Третьякова, который не только собрал массу первоклассных творений, но и сумел отразить в своей коллекции историю русской живописи.

Рерих особенно пропагандировал и поощрял собирательство среди молодежи. Конечно, он не давал советов начинать с поисков Рубенса или приобретения вещей Репина. И умело подобранная коллекция открыток, по его мнению, оказывала неоценимую пользу в пробуждении любви к искусству. Поэтому Николай Константинович охотно принимал деятельное участие в работе издательств, выпускающих репродукции и книги по искусству.

В 1910 году произошел раскол в Союзе русских художников. Из него вышли, за исключением Рылова, все петербургские художники, а из москвичей — В. Серов и И. Грабарь. После этого в Петербурге возникло выставочное объединение, вновь названное «Миром искусства». Его основное ядро составляли бывшие «мирискусники»: Александр Бенуа, Л. Бакст, Е. Лансере, К. Сомов, М. Добужинский, В. Серов, И. Грабарь. К ним присоединились Н. Рерих, К. Петров-Водкин, Б. Кустодиев, А. Остроумова-Лебедева, З. Серебрякова и др.

Возрождение группировки говорило о том, что тенденции «мирискусничества» продолжали жить и привлекать к себе новых сторонников. Но вряд ли они считали себя прямыми восприемниками той программы, которую в свое время объявил Дягилев, кстати, оставшийся в стороне от выставочной деятельности второго объединения «Мира искусства». Весьма показательным является и то, что его председателем избрали Рериха, а не кого-либо из ветеранов и признанных идеологов движения. Отчасти это, конечно, объясняется организаторским талантом Николая

Константиновича, его большим авторитетом, но, думается, здесь имели место и другие мотивы.

Избрание Рериха указывало на то, что задачи и цели «Мира искусства» претерпели изменения.

Да они и не могли оставаться прежними. В период между двумя революциями во многих областях культуры, в том числе и в изобразительном искусстве, усилились различные формалистические искания, приводившие подчас к полному отрицанию всех традиций прошлого. Это вызвало сильное брожение в среде русских художников, привело к обострению борьбы между группировками.

В 1910 году была организована группировка «Бубновый валет», в которой участвовали П. Кончаловский и И. Машков, сыгравшие впоследствии видную роль в советской художественной жизни. «Бубнововалетцы», восставая против стилизаторства и «аристократизма» «Мира искусства», в своем творчестве часто огрубляли и деформировали натуру. Однако ими было создано немало ценных произведений в жанрах пейзажа и натюрморта.

Между Александром Бенуа и Давидом Бурлюком (одним из руководителей «Бубнового валета») велась беспощадная борьба, тем не менее многие «бубнововалетцы» экспонировали свои произведения на выставках «Мира искусства». Участвовали в них и представители «Голубой розы», в которую входили такие художники, как П. Кузнецов, М. Сарьян, С. Судейкин. Последний даже перешел к «мирискусникам» и занял среди них видное место.

В 1912 году от «Бубнового валета» отделились М. Ларионов, Н. Гончарова и некоторые другие художники. Они образовали группировку «Ослиный хвост». Ларионов ратовал за стиль, «свободный от реальных форм, существующий и развивающийся по живописным законам». Так родилось направление, названное «лучизмом», а от него было уже недалеко и до беспредметного абстрактного искусства, которое отражало кризис буржуазной культуры.

Не прекращал своих выставок Союз русских художников, сильный именами А. Архипова, А. Васнецова, К. Коровина, И. Остроухова, К. Юона, Ф. Малявина. По-прежнему продолжало выставочную деятельность Товарищество передвижников, поддерживаемое авторитетами Репина, Сурикова, Касаткина.

Воссозданному «Миру искусства» пришлось столкнуться с «новаторами», провозгласившими полную анархию в области формы и абсолютное пренебрежение к прошлым достижениям человеческого гения.

К чести «мирискусников» надо сказать, что они не повторяли роковой ошибки некоторых видных передвижников, отрицавших все то, что было не похоже на их собственные работы.

Перестав быть «бунтовщиками», «мирискусники» остались в глубине своей души истинными новаторами и внимательно присматривались к представителям других направлений, давая им место на своих выставках.

«Зрелые отцы призывают в свой дом незрелую молодежь, надеясь через нее сохраниться и обновиться», — говорилось в одном из обозрений выставки «мирискусников». Оба качества — преемственность и новаторство — были близки Николаю Константиновичу.

В декабре 1911 — январе 1912 года проводился Всероссийский съезд художников. В статье «Земля обновленная» (1911), посвященной этому событию, Рерих писал: «Думать ли художникам о всяких уравнениях? Чтобы никто не выпал из строя, чтобы никто не выскочил... Мечтами о единении, мечтами о ровном строе сколько художников было отрываемо от работы. Страшно сосчитать, сколько художников «объединительные» разговоры пересорили».

Там же мы читаем: «...учась у камней упорству, несмотря на всякие недоброжелательства, я твержу о красоте народного достояния. Видеть защиту красоты старины на знамени съезда для меня особенно дорого...»

Многолюдный и разнообразный по составу участников съезд свидетельствовал об интенсивной дифференциации в художественной жизни страны, о множестве противоборствовавших в ней направлениях. Так, В. Кандинский выступал на съезде с горячей проповедью абстракционизма, представитель «Ослиного хвоста» уличал Врубеля в консерватизме, а «мирискусник» Александр Бенуа призывал к неоклассицизму.

В такой обстановке Рериху и пришлось налаживать деловую сторону объединения «Мира искусства». Николай Константинович умело избегал ненужных конфликтов, внимательно прислушивался к «старикам» и к «молодым». Все это укрепляло организацию «Мира искусства» и обеспечивало ей успех.

Рерих близко сходился со многими художниками, писателями, учеными своего времени. Так, прочная дружба связывала Николая Константиновича с Леонидом Андреевым. Оптимистическое мировоззрение Рериха и близкое к пессимизму мироощущение Андреева, казалось, были антагонистичны. Но крайности, как бы стремясь дополнить друг друга, иногда сходятся. Об их полном взаимопонимании красноречиво свидетельствует такое письмо Рериха к Леониду Андрееву (1914):

«Дорогой Леонид Николаевич! Если слова трогают душу, то слово такого прекрасного, так близкого мне художника, как Вы, не только тронуло меня глубоко, но и принесло радость. За эту радость, которая так редка у нас сейчас, крепко Вас целую. Спасибо Вам великое. И вы поймете, что Ваше мнение принесло мне радость. У меня много врагов, но зато судьба устроила так, что «с гордостью могу назвать врагов моих и с гордостью могу перечислить друзей». Судьба устроила так, что среди умершего «сегодняшнего» дня, среди пены и пыли жизни ко мне обращаются голоса таких людей, как Вы, которого я так люблю, ценю и чувствую. Ведь это же радость! Среди испытанных голосов «специалистов» Вы заговорили о моей работе языком человеческим. Вы пишете, что можно ли говорить неспециально? Да ведь это-то и важно, если что-либо может выйти за пределы специального — в жизнь, в душу...»

Предчувствия грозных событий и стремление подчинить свои духовные искания общественным интересам сблизили Николая Константиновича с Александром Блоком. В этом случае можно уже говорить и о творческом «сродстве душ».

Было очень много общего между внешней сдержанностью и внутренним пыланием Рериха и Блока. В «зареве» их искусства не сразу угадывался «жизни гибельный пожар». Поэзия Блока и живопись Рериха часто казались далекими от насущных проблем сегодняшнего дня. Но у них был особый счет времени, счет, который включает в сегодняшний день минувшие тысячелетия. И в их творчестве настоящее проверялось прошлым.

Слабеет жизни гул упорный.
Уходит вспять прилив забот.
И некий ветр сквозь бархат черный
О жизни будущей поет.

Очнусь ли я в другой отчизне,
Не в этой сумрачной стране?
И памятью об этой жизни
Вздохну ль когда-нибудь во сне?

. . . . . .

Нет! Все, что есть, что было — живо!
Мечты, виденья, думы — прочь!
Волна возвратного прилива
Бросает в бархатную ночь.

Именно эти блоковские строки вдохновляли Николая Константиновича в то время, когда он трудился над фронтисписом к книге стихов поэта, посвященных Италии. По-видимому, и искусство Рериха также вдохновляло Блока. В 1914 году С. Маковский попросил Блока одолжить оригинал фронтисписа для того, чтобы воспроизвести его в журнале «Аполлон». Поэт ответил: «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 этот месяц... Прошу Вас, не сетуйте на меня слишком за мой отказ, вызванный чувствами, мне кажется, Вам понятными».

В «Листах дневника» Николай Константинович писал о Блоке: «Помню, как он приходил ко мне за фронтисписом для его «Итальянских песен», и мы говорили о той Италии, которая уже не существует, но сущность которой создала столько незабываемых пламенных вех. И эти огни небывалые, и гремящие сферы, и светлый меч, процветший огнем, — все эти вехи Блок знал, как нечто реальное. Он не стал бы о них говорить аптечными терминами, но принимал их внешнюю несказуемость и внутреннюю непреложность».

Общественная деятельность Рериха неизбежно должна была привести к знакомству с Горьким. Первые деловые свидания художника и писателя состоялись в издательстве Сытина и в редакции журнала «Нива», а затем они познакомились домами и стали бывать друг у друга.

Николай Константинович высоко ценил писательский талант Горького, обращался к нему за советами. В архиве Алексея Максимовича хранится письмо художника, датированное 4 ноября 1916 года: «Дорогой Алексей Максимович, посылаю Вам корректуру. За все замечания

Ваши буду искренне признателен. Хорошо бы повидаться; в словах Ваших так много озона и глаза Ваши смотрят далеко. Глубокий привет мой Марии Федоровне. Сердечно Вам преданный Рерих».

Интересны некоторые воспоминания художника о Горьком: «Помню, как однажды, когда в одной большой литературной организации нужно было найти спешное решение, я спросил Горького о его мнении. Он же улыбнулся и ответил: «Да о чем тут рассуждать, вот лучше вы, как художник, почувствуйте, что и как надо. Да, да, именно почувствуйте, ведь вы интуитивист. Иногда поверх рассудка нужно хватить самой сущностью».

Николай Константинович и Горький ощущали свою эпоху как эпоху коренных исторических перемен. Но, конечно, каждый из них по-особому отражал в своем творчестве борьбу за лучшее будущее родной страны.

В искусстве Николая Константиновича перед войной 1914 года с особой силой прозвучала тема возмездия, впервые раскрытая в полотне «Ангел последний» (1912). Над объятой пламенем землей, в багряных облаках — апокалипсический ангел, воздающий по заслугам за все содеянное зло, а на далеком горизонте — сверкающие зарницы как бы оповещают о новой жизни на очищенной от скверны планете.

Катастрофы, несчастья, казалось бы, были чужды общему направлению творчества Рериха и его взглядам на искусство. И все же мотив суровой кары, отражая несогласие художника с существующим положением вещей, органически вошел в его живопись.

Почти одновременно с картиной «Ангел последний» появляется полотно «Меч мужества» (1912). Ангел принес спящей у врат замка страже меч. Пришел срок во всеоружии встретить врага.

Рерих как бы провидит зарево военных пожарищ. В его «Листах дневника» имеется такое замечание: «Спящим стражам приносится меч. «Меч мужества» понадобился. Приходят сроки. Тогда же и в начале 1914 года спешно пишутся «Зарево» с бельгийским львом, «Крик змия», «Короны» — улетевшие, «Город обреченный» и все те картины, смысл которых мы после поняли».

Жуткое впечатление производит картина «Город обреченный». Громадный зеленый с красным змий обвил кольцом городские стены, закрыл наглухо все выходы и вот-вот сомнет в своих смертоносных объятиях каменные

твердыни. А. Ремизов под впечатлением произведений Рериха создал цикл стихотворений. В стихотворении, посвященном «Городу обреченному», он писал:

Обреченный, в западях у змия, стоял обложенный город.
А еще долго никто ничего не знает и не чует беды —
люди пили и ели,
женились и выходили замуж.
И когда пришел час, забили в набат, —
а уже никуда не уйти!

Интересно, что Горький, желая иметь картину Рериха, выбрал не реалистический пейзаж или произведение на историческую тему, а как раз это символическое полотно.

«Зарево»... Все небо объято багряным заревом пожарищ. У средневекового замка, перед поверженным львом, стилизованным под бельгийский герб, застыла фигура воина. Его меч и щит упираются в землю. Они бесполезны перед огненной стихией. Остается лишь смерть на посту чести.

«Короны»... Скрестились мечи трех королей. Они клянутся в верности военному союзу. Но, знать, не на правое дело подняты мечи, и не будет королям удачи. Сняли с их голов короны и уплывают в небесную даль.

И наконец, «Дела человеческие»... На краю голого утеса группа беспокойных людей в старинных одеяниях. Люди чем-то потрясены и что-то горячо обсуждают. Взметнув вверх руки, взывает к небу убеленный сединой старец, а другой сокрушенно рассматривает развалины низлежащего города.

Свои «пророческие» сны Рерих облек в чрезвычайно экспрессивные формы. В картины введено много излюбленного русскими символистами красного цвета. Он вызывает ощущение тревоги. Художник мастерски использует широкоизвестные библейские образы змия, ангела, всепожирающего огня, по примеру народного эпоса переплетает стихийные силы природы с «делами человеческими», стилизует произведения под древнерусскую икону или лубок.

Экспонированные в 1915 году на выставке «Мира искусства», эти картины Рериха вызвали настоящую сенсацию. Их легко разгадываемая символика недвусмысленно подчеркивала трагизм текущего момента, роковую

беззащитность страны, вовлеченной сановными преступниками в бойню.

Сообщение о первой мировой войне застало Николая Константиновича в Талашкине. Как должен поступить человек — верный сын родины, считавший, что благо заключается в мире и единении с другими народами? Вопрос сложный и трагический.

Николай Константинович всем сердцем болел за судьбы русского народа. Как историк и патриот, он знал, что в народе крепка воля к защите родной земли. Рерих писал: «Приходят враги разорять нашу землю, и становится каждый бугор, каждый ручей, сосенка каждая еще милее и дороже. И, отстаивая внешне и внутренне каждую пядь земли, народ защищает ее не только потому, что она своя, но потому, что она красива и превосходна и поистине полна скрытых, великих значений».

Вместе с тем всегда готовый выступить в защиту национального достоинства Рерих был против оголтелых шовинистов. Художник без малейших колебаний примкнул к той части русской интеллигенции, которая не связывала благополучие родины с агрессивными намерениями правящей верхушки. Николай Константинович сразу же решил для себя, что его долг заключается в осуждении самой войны.

В 1914 году Рерихом создается плакат «Враг рода человеческого», в котором он клеймит варварское разрушение памятников культуры в Лувене, Шантиньи, Реймсе. Плакат был разослан по армиям и военным зонам. Забота художника о мире в первую очередь выразилась в борьбе за сохранение достижений человеческого гения.

Мысль о необходимости специального соглашения по охране просветительных учреждений и памятников культуры впервые возникла у Рериха еще в русско-японскую войну. В начале первой мировой войны Николай Константинович вынес этот вопрос на обсуждение широкой общественности, попытался придать ему государственное значение. Рерих обратился к верховному командованию русской армии и правительствам Франции и США с предложением обеспечить в военное время сохранность культурного достояния народов путем соответствующей договоренности между странами.

Действуя с присущей ему энергией, художник ознакомил с проектом многих высокопоставленных лиц, а в 1915 году и самого Николая II, но дело так и не про-

двинулось. Тем не менее от идеи охраны культурных ценностей при военных столкновениях Рерих не отказался, и проведение ее в жизнь заняло большое место в его дальнейшей общественной деятельности.

С начала войны Николай Константинович принимает также участие в работе русского Красного Креста. В 1915 году его выбирают председателем Комиссии художественных мастерских для увечных и раненых воинов. По инициативе Рериха создаются специализированные классы для обучения раненых при школе Общества поощрения художеств.

Характерные черты приобретает в военные годы публицистика Николая Константиновича. Он лишь мельком говорит в своих очерках о войне. При всей своей неотвратимости она представляется художнику чуждым явлением. Поэтому его мысли не отвлекаются от основных задач искусства и просвещения. В статье «Слово напутственное», опубликованной в газете «Биржевые ведомости» 14 марта 1916 года, Рерих пишет: «...думаем мы не во имя «вчера», но во имя «завтра», во имя всенародного строительства и творчества. Думаем, зная, что творчество без подвигов невозможно. Прежде всего, имеем ли право говорить об искусстве? В дни великой борьбы? Когда, казалось бы, умолкает искусство? Когда справедливо восстали против глупой роскоши и мотовства... Но подлинное искусство — не глупая роскошь. Молящийся богу правды и красоты — не мот. Искусство — потребность. Искусство — жизнь. Разве храм роскошь? Разве может быть мотовством книга и знания? Конечно, если искусство — великая потребность и высокая жизнь, то, конечно, и сейчас можно говорить об искусстве. Если искусство служит Родине, то, конечно, следует перед ним поклониться. А служение это, конечно, не в служебных изображениях, но в возвеличении вкуса, в росте самопознания, в подъеме духа. В подготовке высоких путей».

В военные годы в искусстве Рериха мотивы грозных предзнаменований уступают место фольклорным темам. Иногда художник раскрывает их в связи с традиционными религиозными представлениями о подвижниках, спешащих на помощь людям, как, например, в картинах: «Прокопий праведный отводит каменную тучу от Устюга Великого», «Прокопий праведный за неведомых плавающих молится» (1914), «Пантелеймон целитель», «Три

радости» (1916). Иногда решение их носит чисто сказочный характер, как в «Ведунье» (1916), или основывается на пантеизме народного мышления, как в «Велении неба», «Стрелах неба — копьях земли», «Доме духа» (1915).

Произведения военных лет не вызывают чувства безысходности. Художник настроен оптимистически и не страшится грозных испытаний.

Во время мировой войны заметно возросли усилия Николая Константиновича на поприще народного просвещения. Участились встречи с Горьким и другими антимилитаристски настроенными представителями русской интеллигенции. Напряженная деятельность Николая Константиновича как будто бы свидетельствовала о том, что война не выбила его из проторенной творческой колеи.

Но на самом деле это было не так. Война полностью расстроила планы Рериха в важнейшей для него области — в изучении Востока. А она играла решающую роль в биографии Николая Константиновича. Он не мог ограничиться исключительно книжными сведениями о притягательных для него странах и перед самой войной предпринял некоторые шаги по организации научно-художественной экспедиции в Азию.

В 1913 году Николай Константинович встретился в Париже с постоянно проживавшим там русским востоковедом В. В. Голубевым — знатоком индонезийского, индийского и тибетского искусства. Голубев только что вернулся из Индии и собирался вновь отправиться туда. Рерих обсуждал с ним планы совместной работы по исследованию восточных стран, а по приезде домой в Петербург написал статью «Индийский путь», заканчивавшуюся словами: «Желаю В. В. Голубеву всякой удачи и жду от него бесконечно многозначительного и радостного... 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. Заманчив великий Индийский путь».

Этот путь давно уже манил Николая Константиновича, и художник усиленно готовился к вступлению на него. Стремясь быть в курсе исследовательской работы отечественных ученых, Рерих принимал участие во многих их начинаниях, способствовавших усилению контак-

тов со странами и народами Востока. Так, например, в целях изучения живых буддийских традиций и привлечения в Петербург редчайших экспонатов буддийского религиозного культа русские востоковеды выдвинули предложение о постройке в столице буддийского храма. В комитет по содействию строительству входил и Николай Константинович. Комитет обычно собирался на квартире сестер Шнейдер — племянниц известного индолога И. П. Минаева.

Было бы наивным заподозрить деятельность этого комитета в какой-то пропаганде буддизма. Достаточно сказать, что по инициативе Ф. И. Щербатского комитет обсуждал и вопрос о перевозке из Индии в Россию древнего индуистского храма. Рерих отмечал по этому поводу в «Листах дневника»: «Вместе с мечетью и буддийским храмом такое прекрасное привхождение было бы своевременно и замечательно. Мы схватились за предложение Щербатского». Русские востоковеды, увлеченные наукой, меньше всего считались с догматическими различиями враждебных друг другу религий. Индуистский храм предполагалось разобрать под наблюдением опытного архитектора и из Бомбея морским путем доставить в Петербург. Были уже начаты переговоры с «Добровольным флотом» о льготной перевозке, но с наступлением войны дело, конечно, заглохло.

Собирался Николай Константинович посылать в Индию стипендиатов школы Общества поощрения художеств, однако и тут помешала война. Очень хотелось ему организовать в Петербурге индийский музей. Николай Константинович надеялся получить для музея некоторые экспонаты из коллекции В. В. Голубева и обратился в Академию наук, чтобы от ее имени была бы проявлена соответствующая инициатива.

Особо следует остановиться на связях Николая Константиновича с Агаван Доржиевым, забайкальским бурятом, получившим в Тибете буддийское образование. Доржиев подолгу проживал в Лхасе и стал доверенным лицом далай-ламы. Когда в начале XX века агрессивная политика Англии в Тибете приняла угрожающий характер, далай-лама направил Доржиева в Россию в качестве своего чрезвычайного посланника для переговоров с царским правительством об активизации России в Центральной Азии, в том числе и в Тибете, с тем, чтобы преградить туда путь английскому колониализму.

Николай Константинович в меру своих возможностей поддерживал миссию Агаван Доржиева. За это через того же Доржиева далай-лама выразил Рериху благодарность и вручил ему памятные подарки.

Забегая вперед, отметим, что после Октябрьской революции Агаван Доржиев остался жить в СССР и занимал видное место среди лидеров бурятского ламаистского обновленческого движения, которое в годы революции встало на сторону Советской власти и пыталось реформировать быт буддийского духовенства, преобразовывая монастыри в трудовые общины.

Еще задолго до Октябрьской революции у Николая Константиновича сложилось твердое убеждение, что его личный долг перед обществом заключается в сближении духовного наследия Востока с новейшими научными открытиями и прогрессивными социальными учениями. Успешное осуществление такой задачи требовало живой связи с народами Востока, с их древней культурой и неумирающими традициями. И мы видим, как основательно художник вел систематическую подготовку к вступлению на «великий Индийский путь». Отказаться от него было бы для Рериха равносильно отречению от самого себя.

В начале 1915 года Николай Константинович заболел воспалением легких. Состояние его здоровья оказалось столь тяжелым, что в мае в газете «Биржевые ведомости» появился бюллетень о ходе болезни. Когда кризис миновал, врачи рекомендовали поездку в Крым, но Рериха потянуло в дорогие ему новгородские края. Все шире разгорался пожар войны, и он записывал: «Припадая к земле, мы слышим. Земля говорит, все пройдет, потом будет хорошо. И там, где природа крепка, где недры не тронуты, там и сущность народа тверда, без смятения».

Здоровье Николая Константиновича восстанавливалось медленно. Частые бронхиты и пневмонии привели лечащих врачей к заключению, что художнику противопоказано жить в большом городе. Чтобы не удаляться от дел, Рерих арендовал в Сердоболе (Сортавала) дом у самых ладожских шхер, среди соснового леса, и переехал туда с семьей на постоянное жительство в декабре 1916 года. Близость к Петрограду позволяла время от времени выезжать туда и заниматься делами школы Общества поощрения художеств. Между тем приступы бо-

лезни порой так обострялись, что Николай Константинович в мае 1917 года 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 нашим 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 моих произведений как мой посмертный дар. Прошу друзей моих помянуть меня добрым словом, ибо для них я был добрым другом. 1 мая 1917 года, Петроград. Художник Николай Константинович Рерих».

Болезнь и пребывание в Сердоболе несколько отдалили Николая Константиновича от общественной деятельности в самый канун революции, но и то немногое, что он смог совершить, достаточно полно характеризует направление его мыслей.

Вскоре после свержения царского правительства, 4 марта 1917 года Горький собрал у себя на квартире большую группу художников, писателей, артистов. Среди присутствующих были Рерих, Александр Бенуа, Билибин, Добужинский, Петров-Водкин, Щуко, Шаляпин, Маяковский. На совещании избрали комитет в составе 12 человек, куда вошел и Николай Константинович. 6 марта Горький, Рерих, Бенуа и Добужинский подписали заявление в Совет рабочих и крестьянских депутатов. В заявлении говорилось:

«Комиссия по делам искусства, занятая разработкой вопросов, связанных с развитием искусства в свободной России, единогласно постановила предложить свои силы в распоряжение Совета рабочих и солдатских депутатов для разработки вопросов об охране памятников старины, проектирования новых памятников, составления проекта положения об органе, ведающем делами изящных искусств, устройства народных празднеств, театров, разработки гимна свободы и т. п...»

Совет депутатов не замедлил откликнуться на это предложение. Уже в девятом номере «Известий» появилось воззвание исполнительного комитета, которое вско-

ре было расклеено по Петрограду и его окрестностям. В воззвании говорилось:

«Граждане, берегите дворцы, они станут дворцами нашего всенародного искусства, берегите картины, статуи, здания — это воплощение духовной силы вашей и ваших предков, не трогайте ни одного камня, охраняйте памятники, здания, старые вещи, документы, — все это ваша история, ваша гордость!»

Одновременно с заявлением в Совет рабочих и солдатских депутатов комиссия обратилась с аналогичным предложением и к Временному правительству. Последнее также согласилось образовать соответствующий комиссариат в составе выдвинутых на собрании у Горького лиц. Одним из документов, принятых и распространенных Комиссией по делам искусств и подписанных в числе других и Рерихом, было обращение такого содержания: «При старом государственном строе, в тех ненормальных условиях, при которых развивалась наша художественная жизнь, во многих городах задуманы, а частью даже и осуществляются разного рода памятники. Исходя из того, что значительная часть их не удовлетворяет требованиям художественного вкуса, Особое совещание по делам искусств при комиссаре над бывшим Министерством двора и уделов и Комиссия по делам искусств, утвержденная при Исполнительном Комитете Совета рабочих и солдатских депутатов, постановили обратиться ко всем правительственным и общественным учреждениям, в ведении которых находится сооружение этих памятников, в особенности предназначенных к увековечению памяти династии Романовых, с настоятельной просьбой приостановить все работы по созданию этих памятников, а о проектах и начатых работах довести до сведения Особого совещания по делам искусств (Зимний дворец)».

Этот призыв вызвал протесты со стороны некоторых писателей, художников, общественных деятелей. Горького обвиняли в том, что он посягает на свободу творчества. В результате возникших разногласий пути участников горьковского совещания круто разошлись. Часть из них выдвинула проект об образовании специального министерства изящных искусств. Но многие выступили против, в частности Маяковский.

Теперь трудно установить, по каким соображениям сторонники создания министерства пытались склонить на свою сторону Рериха и даже предложили ему занять пост

министра. Известно только, что Николай Константинович решительно отказался от этого предложения и поддержал комиссию двенадцати, признанную Советом рабочих и солдатских депутатов и дополненную двумя его членами. Широкая, демократическая программа этой комиссии отвечала взглядам Рериха на народное просвещение. Николай Константинович верил, что в обновленной России откроются небывалые возможности для развития духовных сил ее народов, и хотел в дальнейшем служить тому делу, в котором уже имел богатый опыт. 12 ноября 1917 года он писал в Петроград: «Я прослужил искусству 25 лет, по мере сил защищал русское народное достояние и подготовлял путь для молодых, буду счастлив, если мой опыт послужит на пользу будущим деятелям искусства».

VIII. ДАЛЬНИЕ ЗОВЫ

«Живу в Сердоболе, больной — опять ползучее воспаление. Когда пройдет — Бог знает. Дождь бьет в окна. Передо мной страницы Кнута Гамсуна с его маленькой культурой. Та же пароходная пристань. Те же интересы маленького города... Трудно здесь жить с гамсуновской культурой...» — писал Николай Константинович искусствоведу А. П. Иванову в начале октября 1917 года.

Мещанская атмосфера захолустного карельского городка претила натуре Рериха, и, когда позволяло здоровье, он стремился в Петроград. Николая Константиновича очень беспокоили осложнения, возникшие в работе школы Общества поощрения художеств. Плохи были финансовые дела. Рерих сам составлял сметы и вносил различные предложения, которые помогли бы пережить тяжелое время. Не меньше, чем хозяйственные неурядицы, беспокоили Николая Константиновича разногласия среди педагогов школы.

Рерих приступил к составлению проекта Свободной народной академии на базе школы Общества поощрения художеств. В ноябре 1917 года Николай Константинович писал в Петроград комитету школы:

«Здоровье мое еще не улучшилось. Необходимо применить лечение морозным воздухом. Надежда моя на то, что Г. М. Бобровский в свое время поправился и вполне вернулся к нашей работе. Проект школы, порученный комитетом, мною окончен. Чтобы не задерживать течения дела, прошу командировать ко мне старшего заведующего, или секретаря школы, или обоих для передачи им проекта при объяснениях. 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».

Наезжая в Петроград весной и в начале лета 1917 года, Рерих убедился, что далеко не все преподаватели школы будут поддерживать его проект. Многие из них, мечтая о возврате «доброго старого времени», заняли выжидательную позицию и не прочь были временно вообще распустить учеников. Поэтому Николай Константинович налаживает новые знакомства, чтобы, опираясь на них, продолжить начатое дело. В письме к А. П. Иванову от 10 ноября он пишет: «В прошлый приезд познакомился с Плехановым и Кропоткиным. Первый мне особенно понравился — в нем есть строительство! Второму, при его добрых глазах, мне трудно вложить в уста его речи из писем бунтовщика. Несколько комично выходит».

В начале 1918 года, когда большинство членов комитета школы склонялось к ее закрытию, Николай Константинович подготовляет доклад в защиту своего проекта. Сохранившийся черновик выступления весьма интересен не только с точки зрения реорганизаторских планов Рериха, но и со стороны восприятия им революционных событий в России. В то время когда многие интеллигенты открещивались от всех революционных нововведений, Рерих был проникнут совершенно иными мыслями. Работая над текстом выступления, он писал: «Товарищи! Нам нужно рассмотреть вопросы большого значения. Надо особенно хозяйственно, особенно вдумчиво пережить время, пока денежная жизнь страны укрепится. Мы должны напрячь все силы и в единении с учащимися сберечь нашу народную, нашу свободную школу искусства. Конечно, могут найтись враждебные делу и несоответственные лица, которые будут усложнять положение школы. Мне известно, что прошлой весной обращались слухи относительно школы, противоречащие действительности. Передавались известия злонамеренно, не стесняясь неправдою. Мы верим в великое значение искусства для жизни народа. Товарищи! Какие бы трудности нас ни ожидали, будем твердо помнить, что идея народного просвещения всегда должна быть в человечестве самой нерушимой, самой любимой, самой близкой понятию подвига».

В этом выступлении характерно само обращение «товарищи», от которого коробило тогда некоторых интеллигентов. Даже не сознавая, а может быть, и не принимая до конца всего нового, рожденного Октябрем, Рерих с самого начала был убежден в правоте и необратимо-

сти революционного движения. Он полностью исключал из своих планов возможность возврата к старой жизни и никогда не выступал в ее защиту.

Начиная с 1917 года в дневниках и литературных произведениях Рериха все чаще и чаще упоминаются Восток и Индия, приводятся цитаты из трудов восточных философов. Намерение Рериха осуществить свою заветную мечту — добраться до загадочной колыбели человечества — крепло. Один из вариантов неопубликованной статьи «Единство» художник заканчивает словами:

«На побережье бесчисленные серые камни. Валуны, прошедшие объятия волн. Уравненные. Вскройте их. Молотом оживите. В них аметисты, топазы, гиацинты. Кристаллы сверкающие. Отложения десятков тысячелетий! Разбили? Гранит? Опять кварц и шпат? Испытайте. Ищите. Все камни простые... Не отчаивайтесь. Верьте. А сколько птиц перелетных отдают жизнь за один перелет? Мудрый Тагор заповедывал...», и далее следуют ссылки на книги Тагора «Гитанджали» и «Садовник».

Раздумья этих лет особенно ярко выражены Рерихом в аллегорической повести-письме «Пламя», оконченной в сентябре 1918 года и опубликованной позже в книге «Пути благословения». В основу этого произведения легли некоторые автобиографические моменты. Художник подводит черту под переживаниями прошлых лет с тем, чтобы дать им оценку, отбросить все ненужное и начать новый этап жизни.

Особый интерес представляют черновые наброски повести, датированные 1917 годом. Сличая их с опубликованным вариантом, можно проследить, как в процессе работы Николай Константинович затушевывал те личные мотивы, которые, по существу, и являлись скрытой пружиной всего повествования. Например, в книге читаем: «Сидел со злобными лукавцами, но уберегся». В черновике: «О звере и человеке надо сказать. О злобных лукавцах Боткине, Толстом...» В книге: «Не обменяю друзей моих на врагов. И горжусь, что эти друзья были друзьями». В черновике: «О друзьях Куинджи, Григоровиче, Бенуа, Яремиче, Химоне, Рылове, Тенишевой, Мартене, Д. Роше, Ремизове, Горьком, Андрееве. Хочу написать о жизни. Вспомнить то, что забываемо, но часто значительней закрепленного печатью».

Герой повести, известный художник, написал серию картин. Ему не хотелось их выставлять, но после долгих

уговоров он сдался. Картины имели большой успех. Один издатель добился у художника разрешения воспроизвести их в печати. Для этого полотна нужно было отправить в типографию. Однако художник не захотел расставаться с оригиналами и поручил своему ученику снять с них копии. Копии были сделаны, их перенесли в типографию, и они погибли там во время пожара.

Вскоре выяснилось, что издатель застраховал эти копии как подлинники, и художнику выплатили за них страховую премию. А картины между тем стояли невредимыми в студии их творца.

Через некоторое время художник объявил о том, что он воссоздал всю серию заново. Была устроена выставка. И... «опять картины стояли на прежних местах. Было то же самое освещение, на полу лежали те же самые ковры. И казалось, что воздух мастерской был тот же. За исключением трех-четырех случайных, все сошлись. Так же ходили по кругу. Так же шептались. Но глядели смущенно. Они не поверили. Долго молчали потом. Искали часы. Вспоминали о назначенных часах. Куда-то спешили и ласково-ласково жали руку. Они не поверили. Смотрели слепые. Слушали глухие. Неужели мы видим только то, что хотим увидеть?» Картины не понравились. Художник был потрясен предвзятостью человеческого восприятия. Он бежал от людей, и только самоуглубленная творческая работа вдали от всех принесла ему душевное равновесие.

Герой повести, в котором без труда узнаются многие черты и переживания самого Рериха, пишет в письме к другу: «Спокойно я не назову людей, злобно раздувших огонь. Люди уже прошли. Но обстоятельства остались. Их припомнить можно. Обернуться глазом добрым. Без имен. Без времени... Я чувствую силу начать новую страницу жизни».

Повесть «Пламя» интересна не только сходством некоторых фактов из жизни героя повести и Рериха (к примеру, гибель клише с его картин во время разгрома в 1914 году издательства Кнебеля в Москве), но и рассуждениями, оценками событий, планами героя на будущее, внутренне близкими и Рериху. «...Где отличить то, что должно погибнуть, и то, что должно породить следствие?» На этот вопрос следует ответ: «Нужно уничтожить все, что угрожает и вредит мирному строительству, знанию и искусству... Всякая невежественность погибнуть должна.

Кончится черный век наш». В черновиках ответ был еще определеннее: «Культ самовластья, тирании, культ мертвого капитала может смениться лишь светлым культом знания...»

Правильно оценивая саму суть грандиозных перемен, Рерих с трудом ориентировался в событиях текущего дня. В дневниковой записи, датированной 26 октября 1917 года, мы читаем: «Верим в единство, зовущее человечество. Знаем властные зовы и провозвестия, не знаем происходящего».

Как историк, Рерих, основываясь на уроках прошлого, пытался строить свои прогнозы: «Ступени единства не однажды выявлялись в жизни. Возникали ожесточением... Может быть, и теперь это только предчувствия? Еще сильна основа лжи и враждебности. Еще живо все, что единству противоположено...»

Николай Константинович думал о небывалом международном сотрудничестве: «Создается еще одна ступень к мировому единству. Недавно казалось, что все слова об единстве — мечта несбыточная. Но вновь прозвучали слова о том же. Слова еще грубые. Непохожие на высокие пророчества древности. Государственность дрогнула и обратилась к народному строению. А народность — первая ступень к единству».

Рерих верил, что революционные события в России расчищают место для братства стран и народов. «Об этой гармонии жизни уже работают реально и в братстве возводят ступени храма», — писал он. Однако мечты художника о возможности подняться к счастью по ступеням всемирного храма культуры, минуя вздыбленное море классовой борьбы, были, конечно, утопичны.

Правильному восприятию действительности часто мешали свойственные далеко не одному Рериху представления об аполитичности науки и искусства. Художнику казалось, что всеобщее обращение к знанию и красоте устранит всю вражду мира. Между тем ему самому часто не хватало сведений о том, что происходило в нескольких десятках километров от его уединенного дома. По письмам и дневникам художника можно догадаться, что из Петрограда до него доходили лишь сообщения о тяжелых бытовых условиях, разрухе. Не имея объективных представлений о происходящем, Рерих болезненно переживал слухи и тенденциозные сообщения зарубежной печати о якобы необузданном терроре в России,

о разрушениях, гибели музейных ценностей, библиотек, памятников старины, предметов искусства.

Биографы Рериха обычно обходили молчанием поэзию художника. Между тем о своих стихотворных сюитах он писал: «Настроения, рожденные жизнью, дали притчи «Священные знаки», «Друзьям», «Мальчику».

Циклы стихотворений Рериха создавались в течение 1907—1921 годов. Отдельные стихи публиковались в некоторых дореволюционных изданиях. В 1921 году в Берлине вышла книга поэтических произведений Рериха «Цветы Мории». Большинство из них написано в 1916—1919 годах, то есть как раз в период пребывания художника в Карелии. Эти стихотворения интересны как богатством автобиографического материала, так и своими литературными достоинствами. Если ранние «белые» стихи и сказки Рериха изобилуют славянизмами и этим напоминают стиль А. Ремизова, то в конце десятых годов на литературных произведениях Николая Константиновича уже явно сказывается влияние Рабиндраната Тагора. Так, у Тагора в «Гитанджали»:

— О владыка моей жизни, должен ли я изо дня в день стоять перед лицом твоим?

Сложив руки, о владыка миров, должен ли я стоять перед лицом твоим?

Под твоим великим небом, в молчаливом уединении, со смиренным сердцем, должен ли я стоять перед лицом твоим?

В твоем трудовом мире, погруженным в борьбу и работу, среди суетливой толпы, должен ли я стоять перед лицом твоим?

И когда мой труд в этом мире кончен, о царь царей, должен ли я стоять одиноко перед лицом твоим?

У Рериха в стихотворении «Благословенному», написанном в 1918 году:

Как увидим Твой лик?
Всепрощающий лик,
глубже чувства и ума.
Неощутимый, неслышный,
незримый. Приказываю:
сердце, мудрость и труд.
Кто узнал то, что не знает
ни формы, ни звука, ни вкуса,
не имеет конца и начала?

В темноте, когда остановится
все, жажда пустыни и соль
океана, буду ждать сияние
Твое. Перед ликом Твоим
не сияет солнце. Не сияет
луна. Ни звезды, ни пламя,
ни молнии. Не сияет радуга,
не играет сияние севера.
Там сияет Твой лик.
Все сияет светом его.
В темноте сверкают
крупицы Твоего сияния,
и в моих закрытых глазах брезжит
чудесный Твой свет

Стихотворение по мысли, поэтической форме, образам и даже терминологии близко к творчеству Тагора.

После Октябрьской социалистической революции Николаю Константиновичу удалось побывать в Петрограде только один раз. Несмотря на плохое состояние здоровья, в январе 1918 года он лично проводит заседание преподавателей и представителей учащихся школы Общества поощрения художеств. Подготовленный им проект реформы был на собрании принят. Еще в августе 1917 года Рерих был вынужден отказаться от директорства, так как не мог руководить каждодневной работой школы. Ее временно поручили Н. Химоне. Николай Константинович остался членом комитета и попечителем.

Однако контакты с теперь уже Советской Россией продолжались недолго. В январе 1918 года в Финляндии было сформировано революционное правительство, которое подписало договор о дружбе с РСФСР, и никаких препятствий передвижению между Сердоболем, отошедшим к Финляндии, и Петроградом не чинилось. В мае того же года финской буржуазии с помощью германских войск удалось установить в стране реакционный режим, и государственная граница между Финляндией и Советским Союзом была наглухо закрыта.

Летом 1918 года здоровье Николая Константиновича наконец окрепло. Он давно уже томился сидением в провинциальном городке и был рад приступить к прерванной научной работе. По-прежнему в первоочередные планы Рериха входила поездка на Восток, в которой он видел свой долг перед Россией. В дневнике

художника, материалы которого частично использовались для повести «Пламя», мы находим датированную еще 26 октября 1917 года запись: «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».

Ответить на этот зов и предпринять далекое путешествие значило для Рериха открыть новую страницу жизни, и страница эта должна была продолжать ту самую книгу, в прологе которой говорилось о долге беззаветного служения Родине. И Николай Константинович этого не забывал.

Многолетнее пребывание Рериха на Востоке и его «невозвращенство» из Финляндии в Советский Союз в 1918 году вызывали различные догадки и противоречивые комментарии. Между тем архивные материалы, дневники и литературные произведения Николая Константиновича 1917—1919 годов, как и вся его последующая деятельность, не оставляют ни малейшего сомнения в том, что он никогда не думал порывать с Родиной и после революции стремился координировать свои планы, свою работу не с той мифической «Рассеей», которая мерещилась больному воображению политических эмигрантов, а с реальным Советским государством. Другой России для Рериха не существовало.

Но нельзя забывать, что социальные взгляды Рериха складывались отнюдь не в результате изучения марксизма. Вера в новый строй поддерживалась у Николая Константиновича чувством справедливости и отражала многие специфические особенности индийской гуманистической мысли. И Вивекананда, и Рабиндранат Тагор, на которых Николай Константинович часто ссылался в эти годы, не раз заявляли о своих симпатиях к социализму. Так, Вивекананда, предуказывая победу народа в борьбе с власть имущими, писал: «Подобно тому как «средний класс» несет с собой конец власти корон и жезлов, так, в свою очередь, низшие угнетенные классы покончат с социальной несправедливостью и имущественным неравенством и установят свое господство».

Однако восточные мыслители-идеалисты, положительно относясь к социализму, в то же время считали, что марксизм односторонне «экономичен», и ему не хватает «высокой духовности». Эту самую ошибку повторял за

ними и Николай Константинович. Веря, что на долю России выпала великая миссия низвергнуть «культ мертвого капитала» и начать новую эру в истории человечества, Рерих одновременно считал, что социальная революция нуждается в «одухотворении». В набросках к статье «Единство» мы читаем: «Братья! Не знаю, как мыслите вы там, в горах. Может быть, слова мои неуместны. Но мне сказали, что они нужны... Духотворчество должно прийти. Угашать духа нельзя. Иными путями не пройти. Нет иных путей. Не может так долго продолжаться. Спешим от града до града. Слышим грохот тяжелобитных ворот. По каменному полу стучат спешные шаги... Всегда будем помнить, что мы знаем мало. Вступая в день, начиная ночь, вспомним, что узнали нового...»

И эта запись опять-таки кончается ссылкой на тексты Тагора. Так раздумья о происходящих на Родине событиях тесно переплетались у Рериха с мыслями о Востоке. Даже «Пламя» заканчивается у Николая Константиновича выпиской из «Бхагавадгиты»: «Знай, что то, которым проникнуто все сущее, — неразрушимо. Никто не может привести к уничтожению то Единое, незыблемое. Преходящи лишь формы этого Воплощенного, который вечен, неразрушим и необъятен. Поэтому — сражайся».

Призыв «сражайся» прозвучал и в живописи художника. Кроме картин, навеянных северными пейзажами Карелии, — «Святой остров», «Северные строва», «Еще не ушли», «Скалы и утесы», «Ладога», «Север» и других произведений 1917—1918 годов, — Николай Константинович задумывает сюиту «Героика» и создает к ней семь эскизов: «Клад захороненный», «Зелье нойды», «Приказ», «Священные огни», «Ждут», «Конец великанов», «Победители клада».

Серия построена по мотивам скандинавской мифологии, но мифологические персонажи в ней лишь действующие лица, через которых художник передает свое восприятие текущих событий.

Захороненный клад — это скрытая правда жизни. Злая колдунья закрыла все подступы к ней. Но звучит приказ готовиться к битве. Священные огни («Священные знаки» — в поэзии этих лет) укажут, куда идти в поиск за кладом. Люди ждут знака. Получив его, выступают в путь и встречают великанов (в скандинавской мифологии — демоны). Великаны повержены, и победители клада торжествуют.

В 1918 году Николай Константинович пишет картину «Карелия. Вечное ожидание», в основу которой лег эскиз «Ждут». Картина проникнута автобиографическими нотками. На пустынном берегу среди камней четыре фигуры — одна женская и три мужские. Взоры людей устремлены к горизонту. Все настороженно ждут вести о том, что пришло время пускаться в дальний путь.

С темой этого полотна перекликается и созданное тогда же стихотворение «Время»:

И если бы весть
о знаках священных возникла,
устремимся и мы.
Если их понесут,
мы встанем и воздадим почитание.
Зорко мы будем смотреть,
остро слушать мы будем.
Будем мы мочь и желать
и выйдем тогда, — когда
время.

Для того чтобы предпринять в 1918 году далекое путешествие, мало было одного желания. Отрезанный новой государственной границей от Родины, Рерих временно теряет с ней связь.

Никаких дипломатических каналов между Советской Россией и европейскими странами еще не существовало. Капиталистический мир, напуганный Октябрьской революцией, всеми средствами, вплоть до военной интервенции, помогал белогвардейцам. Советская республика находилась в тесном кольце фронтов, один из которых проходил в нескольких десятках километров от дома художника. Буржуазное правительство Финляндии, где неожиданно для себя оказался Рерих, активно участвовало в антисоветских акциях.

Чтобы вернуться в Петроград, нужно было терпеливо выжидать стабилизации политического положения. При этом весьма проблематичной становилась сама возможность организовать в ближайшие годы поездку из России в колониальные владения Великобритании. Английские власти всегда неохотно разрешали русским ученым и путешественникам знакомиться с Индией, и следовало думать, что попасть туда из социалистического государства долгое время вообще будет невозможно.

Но Рерих не мог отказаться от посещения стран Востока. Он не мог не выполнить тех планов, которые в течение стольких лет вынашивал. То неповторимое, что впоследствии войдет вместе с его именем в историю науки и искусства, было связано именно с их реализацией.

В 1918 году Николай Константинович окончательно решает побывать в Индии еще до возвращения на Родину. Первые трудности для осуществления такого предприятия заключались в чисто формальных причинах. Художник не намеревался принимать иностранного подданства и категорически отказался от так называемого «нансеновского паспорта», удостоверявшего эмигрантство из России. Для временного же пребывания за границей, а тем более для переездов из одного государства в другое требовались заграничные паспорта и визы. Вопрос оформления документов так и остался для Николая Константиновича наиболее сложным. До конца жизни ему пришлось обходиться различными удостоверениями, справками и экспедиционными паспортами, ограничивавшими его передвижение по строго определенным территориям.

Не лучше в 1918 году обстояли и денежные дела. Помогла случайность. Из Швеции пришло письмо. Там все еще оставались после Балтийской выставки 1914 года картины русских художников, и профессор Оскар Биорк пригласил Николая Константиновича посетить Стокгольм, чтобы выяснить положение русского художественного отдела.

Николай Константинович сразу же воспользовался этим приглашением и договорился в Стокгольме об организации там выставки. К тридцати своим полотнам, оставшимся в Швеции с 1914 года, Рерих присовокупил картины последних лет, написанные в Карелии: «Вестник утра», «Зов солнца», «Экстаз», «Рыцарь ночи», «Северные острова», «Еще не ушли» и др. Выставка Рериха в Стокгольме, открывшаяся 8 ноября 1918 года, имела большой успех. С выставки многие картины были проданы в музеи и в частные коллекции. Имя Рериха появилось на страницах европейских газет.

Еще до войны Николай Константинович пользовался за границей большой популярностью. Эту популярность и новый успех художника некоторые круги, по-видимому, были не прочь использовать теперь в политических целях. Так, на Стокгольмской выставке к Рериху подошел

господин и, невнятно назвав свою фамилию, попросил уделить ему для приватного разговора несколько минут. Разговор начался с вопроса:

— Вы собираетесь в Англию?

— А откуда это вам известно?

— Нам многое известно, и мы не советовали бы вам ехать в Англию. Искусства там не любят, а вашего творчества вообще не поймут.

— А где же его поймут?

— В Германии. Только в Германии ваше искусство будет по достоинству оценено. Мы предлагаем устроить ваши выставки по всей Германии и гарантируем большую продажу.

— Чем же вы гарантируете?

— Мы готовы сейчас же заключить договор и выдать задаток!

Напомним, что в то время, когда состоялся этот разговор, Германия оккупировала значительные русские территории.

В «Листах дневника» Николай Константинович многозначительно добавляет: «Призрак с задатком». Призраки с туго набитыми кошельками, невнятными именами, громкими титулами и сомнительными идеями не раз преследовали Рериха, пытаясь привлечь его на свою сторону, и на фоне их безуспешных зазываний истинные намерения Николая Константиновича вырисовываются еще яснее.

В Стокгольме Рерих действительно наводил справки о возможности попасть в Англию, так как оформлением виз в Индию занималось Британское министерство колоний. Николаю Константиновичу повезло. С. Дягилев предложил ему принять участие в постановке оперы «Князь Игорь» в Лондоне. Относительно этой постановки уже была договоренность с английским театральным деятелем Бичамом, который сразу же выразил готовность заказать Рериху декорации и для других русских спектаклей. Путь в Англию оказался открытым, и Николай Константинович поспешил в Сердоболь за семьей.

В начале 1919 года все было готово для выезда из Финляндии. 19 марта Леонид Андреев писал Рериху: «Дорогой мой Николай Константинович! Вчера Анатолий Ефимович сообщил мне печальную весть, что Вы очень скоро, всего м. б. через несколько дней, можете уехать в Европу. Это производит такое впечатление, как будто

я должен ослепнуть на один глаз: ведь Вы единственная моя живая связь со всем миром, который лежит к западу от прекрасного Тюрисева. И значит — и видеться больше не будем? И говорить не будем? Дорогой мой, если это действительно случится, приезжайте хоть на один вечерок. Переночуете у меня, будем говорить! Л. Андреев».

В конце марта Николай Константинович с семейством покинул Финляндию. На пути в Англию он сделал остановку в Копенгагене, где также с большим успехом прошла его выставка. Осенью 1919 года Рерих находился уже в Лондоне, однако мыслями он был в Индии. И когда Рабиндранат Тагор, приехавший в 1920 году в Лондон, навестил Рериха, он застал художника за работой над серией панно «Сны Востока». Николай Константинович давно мечтал о встрече с известным индийским писателем и мыслителем. Незабываемое впечатление осталось у художника от чтения «Гитанджали». Вспоминая о Тагоре, он писал:

«Гитанджали» явилось целым откровением... Несказуема основа красоты, и каждое незагрязненное человеческое сердце трепещет и ликует от искры прекрасного света. Эту красоту, этот всесветный отклик о душе народной внес Тагор. Какой он такой? Где и как живет этот гигант мысли и прекрасных образов? Исконная любовь к мудрости Востока нашла свое претворение и трогательное звучание в убедительных словах поэта... Мечталось увидеть Тагора, и вот поэт самолично в моей мастерской на Квинсгэттерас в Лондоне в 1920 году. Тагор услышал о русских картинах и захотел встретиться. А в это самое время писалась индусская серия панно «Сны Востока». Помню удивление поэта при виде такого совпадения. Помню, как прекрасно вошел он, и духовный облик его заставил затрепетать наши сердца».

В беседах с Тагором Рерих выяснил многие интересовавшие его вопросы, связанные с поездкой в Индию. Тагор поддержал Николая Константиновича в его намерениях, и похоже, что именно при содействии писателя уже с 1921 года в индийской прессе стали появляться публикации о Рерихе, а сам Тагор, посетив США, выступил с высокой оценкой искусства Рериха в американской печати.

О неослабезаемом интересе к Востоку и о том, что свои планы научно-исследовательской работы Рерих не отрывал от русского востоковедения, свидетельствуют

многие архивные документы. Так, Николай Константинович подробно перечисляет то, что делалось в молодой Советской республике в области востоковедения:

«Серия буддийских текстов, издаваемая под редакцией С. Ольденбурга под общим наименованием «Библиотека Буддика», выпустила за это время два выпуска. Независимо от этой серии текстов Академия предприняла серию переводов индийских философских текстов под общим названием «Памятники индийской философии». Из этой серии в 1920 году вышел первый том, содержащий перевод сочинения Дармакирти. Перевод и введение сделаны акад. Ф. Щербатским... В связи с изданием по Востоку следует упомянуть и вышедшее в 1920 году, давно ожидавшееся описание Тибета проф. Г. Цыбикова, под заглавием «Буддист-паломник у святынь Тибета». Известный путешественник П. Козлов также издал популярное сочинение о своих попытках проникнуть в Тибет и в настоящее время приступил к печатанию описания своей Сычуанской экспедиции. Лекции, читанные на буддийской выставке, представляющие эту мировую религию в совершенно новом свете, были изданы сначала отдельными брошюрами, а затем собраны вместе в особый том. В него вошли: 1. Жизнь Будды, лекция акад. Ольденбурга, 2. Философское учение буддизма, лекция акад. Щербатского, 3. О миросозерцании современного буддизма на Дальнем Востоке, лекция проф. Розенберга, 4. Буддизм в Тибете и Монголии, лекция проф. Владимирцова...»

Сразу же по приезде Рерихов в Лондон Юрий поступил на индо-иранское отделение Школы восточных языков при Лондонском университете, где начал изучать санскрит под руководством профессора Д. Росса. В дальнейшем он продолжил свои занятия по санскриту у профессора Ч. Ланмана в США и приступил к изучению пали и китайского языка. По окончании Гарвардского университета Юрий Николаевич учился в крупнейшем центре европейского востоковедения — Школе восточных языков при Сорбонне. Здесь он совершенствовался в санскрите, тибетском, монгольском, китайском и иранском языках. В 1923 году Парижский университет присвоил Юрию Николаевичу степень магистра индийской филологии. Заботы о серьезной востоковедческой подготовке старшего сына занимали большое место в экспедиционных планах Николая Константиновича.

Пребывание Рериха в Лондоне не осталось незамечен-

ным для его соотечественников. Художник Б. Григорьев писал Николаю Константиновичу в 1920 году из Берлина: «Как хорошо, что Вы не живете в Париже! Здесь (имеется в виду Париж. — *Л. Б.* и *В. К.*) даже некому писать. Одни чем-то похожи на лакеев. Ну, а другие — сплошь жулики. Среднее нечто между ними — русские. И хочется быть подальше ото всех. И дай Бог, чтобы Вам было хорошо там, где Вы есть. Ничего не зная о Вас, я все думаю, что Ваши энергия и ум везде сделают свое, уж я не говорю о Вашем искусстве, о вашей «планете», которая всех давно очаровала».

Однако русские художники, осевшие в Париже, рассчитывая, по-видимому, на связи и деловитость Николая Константиновича, не прочь были видеть его в своей среде. Так, в том же 1920 году С. Судейкин прислал Рериху послание совсем противоположного характера: «Здравствуйте, дорогой друг Николай Константинович! Здесь мы живем дружно; и есть проект воскресить выставку «Мир искусства». Григорьев в Берлине, здесь Яковлев, Сорин, Реми, Гончарова, Ларионов, Стеллецкий в Каннах. Только не хватает нашего председателя, который предпочитает холодный Альбион Парижу, городу вечной живописи. С каким восторгом говорил недавно о Вас Ф. Журден, председатель Осеннего Салона, вспоминая «Половецкие пляски» и «Священную весну». Я думаю, Николай Константинович, что если Вы тронули глаза и сердце рыбоподобных «бриттов», то здесь Ваше имя имело бы еще более горячих поклонников и друзей. Приходите и правьте нами. Судейкин».

Этому кличу Рерих не внял. Роль предводителя эмигрировавших русских художников его не привлекала. Подготовляя поездку в Индию, Николай Константинович не переставал думать о возвращении в Россию. Он писал из Лондона вдове Леонида Андреева: «Работаю. Готовлю выставку. Конечно, даже и среди здешних деревяшек можно прожить, найти свою публику и средства, но ведь без России-то как же? Ведь я русский художник и могу путником пройти по миру; но ведь огонек дома должен гореть в России».

Выставки и совместная с Дягилевым работа в театре принесли Николаю Константиновичу известность в Англии. Круг его знакомств был весьма широк. Хорошие отношения наладились с английскими писателями Гербертом Уэллсом и Джоном Голсуорси, с деятелями культу-

ры и искусства Х. Райтом, Ф. Брянгвиным, А. Котсом, Б. Боттомлеем и многими другими. В Лондоне же Николай Константинович познакомился с Владимиром Анатольевичем Шибаевым, который вскоре переехал в Ригу, а в тридцатых годах посетил Индию и несколько лет был секретарем Рериха.

В. Шибаев поддерживал тесные связи с английскими теософами, и Николай Константинович пытался через него наладить переписку с Анни Безант, постоянно проживавшей в Адьяре. Теософское общество было основано в 1875 году в Нью-Йорке Е. П. Блаватской и Г. С. Олкоттом. В 1879 году его центр перенесли в Индию, в предместье Мадраса — Адьяр. Теософское учение сложилось под влиянием индийской философии главным образом некоторых ее эзотерических школ и восприняло их положения о карме, перевоплощении человеческой души, эволюции как манифестации духовного абсолюта. Деятельность общества довольно быстро распространилась на многие страны Запада и способствовала пробуждению интереса к восточной философской мысли. В самой Индии к Блаватской, Олкотту и президенту общества с 1907 года — Анни Безант, бывшей социалистке, сторонники борьбы с английским колониализмом относились не без симпатии. Лидеры общества обычно ориентировались в своей политике на ту группу индийской интеллигенции, к которой принадлежали Вивекананда, затем Тагор, Ганди, а позже Джавахарлал Неру и Радхакришнан. Мотилал Неру (отец будущего премьера свободной Индии) — один из ведущих руководителей партии Индийский национальный конгресс — примкнул к теософскому обществу еще тогда, когда в Индии проживала его основательница Е. П. Блаватская, выступавшая против британского владычества. Анни Безант также поддерживала планы освобождения Индии от колониальной зависимости и пользовалась большим авторитетом в партии Национальный конгресс, что, в свою очередь, определяло отрицательное отношение к ней английских властей.

Было бы ошибочным переоценивать значение теософского общества в политической жизни Индии. Так, Джавахарлал Неру, вспоминая о своем учителе теософе Ф. Т. Бруксе, пишет: «...я чувствую себя в долгу перед ним и перед теософией. Однако я боюсь, что теософы с тех пор упали в моих глазах. Оказалось, что это не избранные натуры, а весьма заурядные люди, которые лю-

бят безопасность больше, чем риск, а выгодную службу больше, чем долю мученика. Однако к г-же Энни Безант я всегда относился с чувством глубокого восхищения».

Очевидно, что в первые десятилетия XX века прогрессивные деятели Индии находили у руководителей теософского движения существенную поддержку, и вполне понятно, что Николай Константинович счел немаловажным для себя познакомиться ближе с популярной в индийских антиколониальных кругах Анни Безант.

Интерес, проявленный Николаем Константиновичем к Индии и ее оппозиционно настроенным элементам, привлек внимание к нему тех должностных лиц, которым была поручена забота об английских колониях. Думается, что они знали и о свиданиях Рериха с Агаван Доржиевым в Петербурге, чья антианглийская миссия ни для кого не составляла секрета. Во всяком случае, Николаю Константиновичу вскоре пришлось убедиться в том, что восторженное отношение англичан к его искусству не распространяется на его намерения организовать научно-художественную экспедицию в английские колонии. Стремясь как можно скорее попасть в Индию, Николай Константинович успел даже в конце 1920 года приобрести билеты на пароход до Бомбея. Но они остались неиспользованными. Разрешения на проведение экспедиции он не добился, и поездка сорвалась.

В архивах Рериха нет никаких намеков на то, что, покидая Финляндию, он предполагал посетить Америку. Между тем непредвиденная задержка в Лондоне побудила его принять предложение директора Чикагского института искусств Р. Харше провести в США выставочное турне. Право на поездку в Индию нужно было еще отвоевывать, и похоже, что художник надеялся найти в Америке союзников в этом трудном деле.

Персональная выставка Рериха в США была открыта в декабре 1920 года в Нью-Йорке, в Кингоргалерее. Выставке предшествовал ряд статей о художнике. Выставкам Рериха сопутствовал ошеломляющий успех.

Среди 175 работ, показанных на выставке в Нью-Йорке, экспонировались «Вечер» (1907), «Сокровища ангелов» (1907), «Варяжское море» (1909), «Ангел последний» (1912), «Экстаз» (1917), «Дочь викинга» (1917), «Зов солнца» (1918), «Еще не ушли» (1918), «Дочери земли» (1919), эскизы из серий «Героика» и «Сны Востока», эскизы декораций к «Принцессе Малэн», к «Сне-

гурочке» и др. Все эти работы были, с одной стороны, необычны для американцев по своей тематике, а с другой — очень убедительны по своим общечеловеческим идеалам и мастерству исполнения. После Нью-Йорка жители еще 28 городов США, в том числе Чикаго, Бостона, Буффало, Филадельфии, Сан-Франциско, увидели картины Рериха.

В течение трех лет, по мере передвижения выставки из города в город, она пополнялась созданными уже в Америке произведениями. В летние месяцы Рерих путешествовал по Аризоне, Новой Мексике, Калифорнии, побывал на острове Монхеган и создал серии картин «Новая Мексика» и «Сюита океана». В этих картинах перед восхищенными американцами предстали пейзажи их родной страны, по-новому увиденной русским художником.

Одновременно Рерих создавал и совершенно неожиданную для западного зрителя серию «Санкта» (буквально — «Святые», сам Николай Константинович предпочитал слово «подвижники»). В нее входили: «И мы открываем врата», «И мы продолжаем лов», «И мы трудимся», «И мы не боимся», «И мы видим», «Сам вышел», «Святой Сергий».

В этих полотнах Рерих мастерски воссоздает близкие его сердцу родную природу и древнерусскую архитектуру. На их фоне разворачиваются сцены из жизни русских подвижников. Их бесхитростный труд, их духовная чистота переданы так захватывающе, так искренне, что картины эти и теперь, через десятки лет, не перестают волновать зрителя. Тогда же для американцев они явились откровением. Тоскуя по Родине, Рерих прославлял нравственную силу народа, ту гармонию бытия, которая достигается в слиянии с природой, в мирном труде и человечности.

Посещая города, где проходили выставки, Николай Константинович обычно выступал с лекциями об искусстве, об этическом и эстетическом воспитании. Особенным успехом они пользовались в студенческих аудиториях. Художник знакомил слушателей с достижениями русской культуры, призывал к взаимопониманию и культурному сотрудничеству.

Будущий близкий сотрудник Рериха в США, вице-президент музея имени Н. К. Рериха в Нью-Йорке З. Г. Фосдик так описывает свою первую встречу с Николаем Константиновичем на открытии его выставки:

«...я думала о том, каким усталым и безразличным должен быть художник, смотря на эти тысячи лиц, встречая людей, которых он тотчас же забудет. Но он предстал передо мной с искрящимися синими глазами, излучающими какую-то особую доброжелательность и благородство. Его взгляд как бы проникал глубоко в душу человека и старался постичь его истинную сущность».

И в США Рерих продолжал общественно-просветительскую деятельность. В одном из первых выступлений перед американской аудиторией Николай Константинович сказал:

«Лучшие люди уже понимают, что не твердить они должны о путях красоты и мудрости, но действительно вносить их в свою общественную жизнь. Они знают, что европейский костюм не является признаком культурного человека. Они знают, что в наши дни смертельной борьбы между механической цивилизацией и грядущей культурой духа — особенно трудны пути красоты и знания, особенно тягостны нападения черной пошлости... Много людей в конце недели вспоминает, сколько они должны заплатить по счетам. Но немного людей хотя бы один раз в неделю вспомнили, что за семь дней они внесли в область красоты и знания».

Художник борется за такое искусство, которое способствовало бы сближению разных народов. Этой идеей руководствуется Рерих, организовывая Институт объединенных искусств. Определяя задачи института, Рерих писал: «Искусство объединит человечество. Искусство едино и нераздельно. Искусство имеет много ветвей, но корень один. Каждый чувствует Истину Красоты. Для всех должны быть открыты врата священного источника. Свет искусства озарит бесчисленные сердца новой любовью. Сперва бессознательно придет это чувство, но после оно очистит все человеческое сознание. Сколько молодых сердец ищут что-то прекрасное и истинное. Дайте же им это. Дайте искусство народу, куда оно принадлежит».

В Институте объединенных искусств были созданы секции изобразительного искусства, музыки, хореографии, архитектуры, театральная, литературная и лекторий с научными и философским отделениями. Около ста видных американских деятелей культуры и науки откликнулись на призыв Рериха и выразили готовность вести работу с молодежью по намеченным программам.

Какие же средства для всего этого были в распоряже-

нии Николая Константиновича? Почти никаких. Поначалу решили снять для проведения секционных занятий помещение в нью-йоркском «Отеле артистов». И вот в один прекрасный день Николай Константинович вместе с молодым музыковедом М. Лихтманом направился в отель, чтобы заключить с администрацией арендное соглашение. Перед самым входом в метрополитен им встретился знакомый художник и предложил снять его бывшую студию, которая находилась в доме греческой церкви. Сразу же пошли к ее настоятелю и сняли у него помещение, оказавшееся не по карману прежнему арендатору. Так было положено начало практической работе Института объединенных искусств. Когда у Рериха спросили, неужели он думает разместить целый институт в одной комнате, Николай Константинович ответил:

— Каждое дерево должно расти. Так же и каждое дело. Если оно жизненно, то оно разрастется, если же ему суждено умереть, то для этого больше чем достаточно одной комнаты.

И дерево разрослось. Интересная и разнообразная программа занятий, талантливые педагоги, доступность обучения для малоимущих — вскоре все это принесло институту большую популярность.

Почти одновременно с Институтом объединенных искусств, который находился в Нью-Йорке, в Чикаго было учреждено объединение художников «Cor Ardens» («Пылающее сердце»), а в сентябре 1922 года возник международный культурный центр «Corona Mundi» («Венец мира»), призванный осуществлять сотрудничество деятелей науки и искусства разных стран. В начале тридцатых годов была создана Всемирная лига культуры.

Программа Лиги культуры предусматривала работу по распространению идей мира и по охране культурных ценностей, предполагалось также оказывать поддержку передовым научным изысканиям, изучать вопросы материнства и детского воспитания, обмениваться культурными достижениями между государствами. Нужно сказать, что участие Рериха в этих организациях определялось его искренним и неудержимым стремлением к пропаганде достижений культуры. Он не мог бездействовать. Если появлялась малейшая возможность, сулившая хоть какой-нибудь успех, то Рерих обязательно должен был ею воспользоваться. Николай Константинович писал о Лиге культуры:

«В слове лига выражены общественность, объединение. Понятие всемирности не нуждается ни в каких объяснениях, ибо правда одна, красота одна и знание одно, и в этом не может быть никаких словопрений. Так же и о слове культура каждый образованный ум не будет спорить, ибо служение свету, утонченное и возвышенное сердце — общечеловечны».

Американские культурные организации, зачинателем которых был Рерих, развивались большей частью весьма успешно. Сам Николай Константинович практически не мог руководить ими. Многочисленные учреждения возглавлялись местными деятелями, а Николай Константинович, будучи членом правлений или почетным президентом, старался лишь поддерживать энтузиазм отозвавшихся на его инициативу людей.

Отдавая должное неутомимой энергии Рериха и его действительно беззаветному служению делу, в которое он свято верил, необходимо все-таки заметить, что успехи Рериха во многом зависели от большого интереса к его незаурядной личности, от его умелого обращения с разномыслящими сотрудниками, от обаяния его искусства. А этого, конечно, было недостаточно, чтобы работать в условиях общественного строя, опирающегося на принципы жестокой и беззастенчивой эксплуатации.

Несмотря на это, Рерих оказал огромное позитивное влияние на культурную жизнь Америки, на ее искусство, в частности, на творчество хорошо известного у нас Рокуэлла Кента. Это подтверждают и сами американцы. Имя Рериха не предано в США забвению, и начатая им культурная работа продолжается уже в течение полувека.

При самой интенсивной общественной деятельности Николай Константинович находил в Америке время не только для занятий живописью, но и для театральных работ, археологических исследований, публицистики. В 1922 году в его оформлении в Чикаго шла опера «Снегурочка». Эта постановка имела такой успех, что линии и орнаменты костюмов по рисункам Рериха были введены модельерами в моды текущего сезона.

Были у Николая Константиновича планы поработать совместно с Сергеем Прокофьевым, музыку которого он очень любил. Прокофьев встречался с художником в Америке и, покидая Нью-Йорк в феврале 1922 года, писал ему уже с парохода:

«Дорогой Николай Константинович, хотел забежать

к Вам вчера вечером, чтобы обнять перед отъездом, но ввалилась ко мне какая-то предпринимательница, интересующаяся Апельсинами (речь идет об опере «Любовь к трем апельсинам». — *П. Б.* и *В. К.*), задушила душевные порывы. Ваши рукописи со мной в каюте; с удовольствием жду того момента, когда спокойно смогу подумать над ними, а затем поговорить с Дягилевым. Целую Вас крепко.

С. Прокофьев».

Позднее, в 1930 году, в Нью-Йорке в оформлении Николая Константиновича была осуществлена новая постановка балета Стравинского «Весна Священная». На этот раз хореографию разработал балетмейстер Л. Мясин, а дирижировал Л. Стоковский.

Как археолога Рериха в Америке больше всего интересовали следы древних культур коренных жителей Америки. Летом 1921 года Николай Константинович знакомится с бытом американских индейцев в Аризоне и исследует пещерные жилища в Санта-Фе. Статьи об этих исследованиях появляются в специальных археологических изданиях.

Публичные лекции и выступления в печати создали Рериху репутацию прогрессивного мыслителя и гуманиста. В США перед Рерихом особо остро встал вопрос о том, как бороться с тлетворным влиянием антигуманного капиталистического общества на молодое поколение. Обращаясь к американской молодежи, художник писал:

«Друзья невидимые! Знаю вас. Знаю, как нечеловечески трудно вам превозмочь все условия жизни и не погасить ваш светоч. Знаю, как болезненно для вас идти под презрением тех, кто построил свою жизнь на темных понятиях денег... Я знаю тебя, гомункулус. Это ты подсунул нам по дороге столько ненужных вещей. Это ты советовал нам не доверять всему молодому и «неопытному» Это ты подставил внешние формы вместо фактов духа и сущности. Это ты позолотил рамы на картинах. Ты проник в советы и лиги и прикрыл стремление к совершенству обязанностью могильщиков».

Николая Константиновича не покидают мысли о необходимости синтеза этических учений Востока с современными социальными преобразованиями в России.

Ни одна лекция, ни одна статья не обходились теперь у него без ссылок на Россию или на труды восточных мыслителей. Николай Константинович как бы возложил

на себя миссию быть глашатаем их идей на Западе. В этом отношении очень характерно стихотворение «Ловцу, входящему в лес», написанное в апреле 1921 года. Стихотворению предпосланы строки: «Дал ли Рерих из России — примите. Дал ли Аллал-Минг-Шри-Ишвара из Тибета — примите» (Аллал-Минг-Шри-Ишвара — тибетский подвижник. — *П. Б.* и *В. К.*). Далее, следуя поэтической манере Тагора, автор обращается к самому себе и намечает вехи своего дальнейшего жизненного пути:

...Из преследуемого
сделайся ты нападающим.
Как сильны нападающие
и как бедны оправдывающиеся
Оставь защищаться другим. Ты
нападай,
ибо ты знаешь, для чего
вышел ты. И почему ты
не устрашился леса...
И ты проходишь овраг
только для всхода на холм.
И цветы оврага не твои
цветы. И ручей ложбины не
для тебя. Сверкающие водопады
найдешь ты. И ключи родников
освежат тебя. И перед
тобой расцветет вереск
счастья. Но он цветет
на высотах.
И будет лучший загон не
у подножия холма. Но твоя
добыча будет на
высотах. И ни ты, ни добыча
не пожелаете спуститься в лощину..

Находясь в США, Николай Константинович ни на миг не прерывал подготовки к поездке в Индию. Он старался заручиться поддержкой научных и художественных учреждений Америки и европейских стран, с которыми связывался через международные культурные организации, для того чтобы добиться разрешения у британских властей на проведение в их колонии научно-исследовательской экспедиции.

Связи с самой Индией также продолжали развивать-

ся. Сначала они поддерживались через В. Шибаева. В письме от 25 сентября 1921 года Рерих сообщает, что через год он будет готов воспользоваться приглашением Вадья (одного из руководителей теософского центра) посетить Адьяр. Больше того, Николай Константинович просит Шибаева узнать об условиях жизни в Адьяре для приезжающих.

Однако через некоторое время в письмах Рериха начинает проскальзывать разочарование: он недоволен деятельностью теософского общества. Художнику претят распри между его руководителями и безграмотность «оккультной» литературы, профанирующей философскую мысль Востока.

В апреле 1922 года Николая Константиновича приглашает в Индию один из оппозиционно настроенных лидеров теософского движения, впоследствии порвавший с ним индийский философ и писатель Д. Кришнамурти. Но художник уже решил не связывать свою будущую деятельность в Азии с теософами. Похоже, что некоторые теософы с опаской относились к просоветским настроениям Рериха. Это прежде всего касалось руководительницы русского теософского общества А. Каменской, эмигрировавшей после Октябрьской революции в Швейцарию и имевшей прямые контакты с Адьяром.

Во всяком случае, в августе 1922 года Николай Константинович пишет Шибаеву: «...если Вы потерпели разочарование в Каменской, то я потерпел то же в Безант. Это печально, но это так». В этом же письме художник сообщает, что через одиннадцать месяцев он будет окончательно готов покинуть США.

Уехал Рерих из Нью-Йорка месяцем раньше, чем предполагал, прожив в Америке с 20 сентября 1920 года по 8 мая 1923 года.

После этого он трижды — в 1924, 1929 и в 1934 годах — посещал США по делам на очень короткое время. Уже после отъезда художника из США, 17 ноября 1923 года, его друзьями и сторонниками был открыт в Нью-Йорке музей имени Рериха, куда Николай Константинович передал свыше 300 своих произведений.

Культурные учреждения, связанные с именем Рериха, функционировали обычно на кооперативных началах, и Нью-Йоркский музей по уставу числился товариществом на паях. Николай Константинович не обладал свободными денежными средствами, и его вклад состоял из картин,

собрание которых систематически им пополнялось. Это давало художнику и его жене право на владение определенным количеством шер (паев). Как основатели дела, Николай Константинович и Елена Ивановна значились членами директората. Проживая вне США, они не могли лично участвовать в решении организационных и хозяйственных вопросов и поэтому оставляли кому-либо из других членов совета директоров свои доверенности. Никакой финансовой зависимости от музея или других американских культурных учреждений у Рериха не было, равно как и они никакой материальной поддержки, кроме обычных членских взносов и дарственных картин, от него не получали. Среди пайщиков музея было и несколько состоятельных бизнесменов. Об их коварстве и нечистоплотности в делах Николаю Константиновичу пришлось узнать позже.

Рассказ о жизни Рериха в США может показаться неполным, если не упомянуть об американских миллионерах, якобы подписывавших по желанию художника чеки на крупные суммы. Легенда о таких миллионерах, родившаяся среди завистливых неудачников эмигрантов, была подхвачена падкой на вздорные слухи западной прессой, которая сообщала, что Рерих запросто одаривает приглянувшихся ему людей драгоценными камнями. Пошарит по карманам, выберет камешек покрупнее и, не тратя лишних слов, передает из рук в руки.

Из всех небылиц, сложенных вокруг имени Рериха, россказни о неимоверном богатстве художника досаждали ему больше всего. Они вызывали нескончаемый поток просьб. Просили на школы, издательства, детские театры, женские курсы, дома культуры, на продолжение образования, на приобретение недвижимости и просто так, по безденежью. И Николай Константинович заносил в дневник: «Бесконечный список человеческих желаний и нужд. Сердце болело, отказывая бедным, но что могли значить наши копейки в этом бесконечном потоке слез и самых благородных намерений. Когда могли, давали, но это была малая капля в океане потребностей. В то же время кто-то создавал легенду о нашей роскоши... Скажите: «Богатства нет и никогда к нему не стремились». Никто не поверит, ибо вера в миф — самая крепкая вера. Человек верит не в действительность, но во что ему хочется поверить. Сказка о богатстве — самая жестокая».

Продажа картин, гонорары за работы для театра, пуб-

ликации многочисленных статей всегда обеспечивали Рериху и семье безбедное существование. Однако расходы, связанные с частыми разъездами, экспедициями, научной и общественной работой, вызывали порой серьезные денежные затруднения, и Николай Константинович меньше всего рассчитывал на помощь капиталистов Америки. Он писал о них:

«Великими трудами кто-то строил Пантеон красоты, кто-то трудился, раскладывая нахождения по пробиркам критических лабораторий. И вот является ваш автомобиль, и опытный повар подносит вам изысканную трапезу красоты.

Но может ли ваш желудок переварить эту пищу? Да и имеете ли вы право входа в трапезную? Дали вы когда-нибудь что-нибудь оправдавшее ваше приближение к искусству и знаниям? Вообще умеете ли вы дать? И говорили ли вам, что лишь давшие получат? Если же вы не имеете права на вход во храм, если вы не заработали их сами своим трудом, если вы желаете лишь получать, то не вам ли принадлежит кличка паразитов? Ибо вы ползаете по храму, не внося в него ничего. Вы бороздите собой лик земли, бесцеремонно толпитесь на ступенях чужих завоеваний и легкомысленно полагаете, что все труды и творения для вас. Вы иногда слушали музыку; ваш глаз скользил по картинам; вы похлопывали рукою скульптуру и, зевая, вы отдавали час времени для прослушания знаменитого лектора. Но затем, когда автомобиль переносил ваше драгоценное тело до дома, — во что претворялись впечатления ваши? В скуку, в зевок, в обед и злословие.

Потому, когда человек имущий и с возможностями будет вам говорить об искусстве и знании, всегда спрашивайте его: «что же вы-то сделали для красоты, чтобы иметь право говорить о ней?»

У Николая Константиновича было достаточно оснований характеризовать капиталистов именно так. Он по собственному опыту знал, что лучше довериться случаю, чем миллионерам, которые, по утверждению некоторых газетных писак, устилают его путь денежными банкнотами. В дневнике художника есть запись: «Однажды в Сан-Франциско были нужны деньги. Очень были нужны, но ниоткуда не приходили. И никому-то об этой надобности нельзя было сказать. Становилось безнадежно... На другое утро ранний звонок... «Приезжайте немедленно на

выставку». Спешу. В зале вижу милую девушку с чеком в руках. Улыбается: «Через двадцать минут отходит мой пароход в Гонолулу. Которую из этих четырех картин вы посоветуете?» Сует чек, схватывает со стены картину и бежит к выходу. Служитель хочет задержать, но я издали машу ему: «Не мешай». Так и мелькнула точно нездешняя, но в руке хороший чек, и на стене пустое место».

Благодаря постоянному спросу на картины, художнику удалось собрать средства и на путешествие в Азию. Никакие официальные учреждения США его не финансировали.

IX. СЕРДЦЕ АЗИИ

16 мая 1923 года Николай Константинович, Елена Ивановна и Святослав Николаевич, обучавшийся в США архитектуре и живописи, прибыли в Париж. Там их ждал Юрий Николаевич. Вся семья опять была в сборе, и начался завершающий этап приготовлений к отъезду в Индию.

Необходимо было укрепить деловые отношения с некоторыми европейскими учеными. Именно опираясь на европейские и американские научные и культурные организации, Николай Константинович рассчитывал получить разрешение на проведение в Индии научно-художественной экспедиции. Рерих побывал в Виши, Лионе, Риме, Флоренции, Болонье, Женеве. И вскоре Британское министерство колоний вынуждено было уступить.

17 ноября 1923 года Николай Константинович с семьей отплыл наконец из Марселя на пароходе «Македония». Обычная в это время жара особенно не досаждала в пути. Воспользовавшись остановкой в Адене, Рерих отправил 24 ноября с борта корабля письма, в которых наряду с восторгами чувствовалось беспокойство. Так, Николай Константинович предупреждал В. Шибаева, через которого шла переписка с Советской Россией, чтобы тот был осторожен в своих письмах, направляемых в Индию, и не употреблял бы слова «Россия», а обозначал бы ее просто буквой А. Важнейшие события Рерих рекомендует излагать под видом фабулы готовящегося к публикации рассказа. Видимо, англичане организовали за Рерихом слежку.

Вскоре наступил долгожданный день. 2 декабря 1923 года Николай Константинович телеграфирует из Индии о благополучном прибытии. Высадившись в Бомбее, Рерихи предприняли осмотр известных исторических достопримечательностей. Начали с памятников скульпту-

ры эпохи Гупта * на острове Элефанта. Затем посетили Джайпур, Агру, Сарнатх с его древнейшими буддийскими памятниками, Бенарес, Калькутту и оттуда повернули на север. Свыше трех тысяч километров было покрыто менее чем за один месяц. По пути состоялись дружеские встречи с индийскими учеными, художниками, писателями, с секретарем Бенгальского общества художников, племянником поэта Гаганендранатхом Тагором, известным ученым Дж. Чандра Босе, учеником и продолжателем дела Вивекананды — Б. Сеном. «По разным соображениям, понятным лишь для бывших на Востоке, пришлось отказаться от личной встречи с Ауробиндо Гхоше», — замечает Рерих. А. Гхоше — видный индийский политический деятель, поэт и философ, отличавшийся антиколонизаторскими и антифеодальными взглядами, и встреча с ним могла бы очень повредить Рериху.

В конце декабря Рерихи остановились в небольшом княжестве Сикким, невдалеке от города Дарджилинга на южных склонах восточных Гималаев. Та спешка, с которой Николай Константинович продвигался на север, свидетельствует о том, что его прежде всего интересовали Гималаи. Об этом говорят и краткие заметки художника на пути к ним:

«Сарнат и Гайя — места личных подвигов Будды — лежат в развалинах. Являются лишь местом паломничества. Так же, как и Иерусалим, остается лишь паломничеством ко Христу... Известны места подвигов Будды на Ганге. Известны места рождения и смерти учителя в Непале. По некоторым указаниям посвящение совершилось еще севернее — за Гималаями... Легендарная гора Меру по Махабхарате и такая же легендарная высота Шамбала ** в буддийских учениях — обе лежали на север...»

Как некогда в России, так и теперь в Индии Николай Константинович начал свою работу с изучения источников зарождения древних культур. Особый интерес представлял для него буддизм, одно из направлений которого — махаяна — получило широкое распространение в Китае, Корее, Японии, Монголии, Тибете и Забайкалье.

---

* Гупта — индийская династия, правившая с начала IV века до середины VI века нашей эры

** Шамбала, иногда Меру или Белый остров — название мифической страны, местопребывание героев народного эпоса.

Н. К. Рерих с сыновьями Юрием и Святославом в Кулу. 1933 г.

Н. К. Рерих и Е. И. Рерих в экспедиции.

Гималаи.

Н. К. Рерих и Ю. Н. Рерих в Маньчжурии

Портрет Н. К. Рериха. Художник С. Н. Рерих.

Портрет Е. И. Рерих. Художник С. Н. Рерих.

Гималаи.

Н. К. Рерих.

«Держательница мира». 1937 г.

Дом Рериха в Кулу.

Н. К. Рерих у своего дома в Кулу.

Н. К. Рерих.

Н. К. Рерих и Дж. Неру в Кулу. 1942 г.

Гималаи.

«Настасья Микулична». 1943 г.

«Лхаса». 1942 г.

«Помни!». 1945 г.

Н. К. Рерих в последние годы жизни.

Камень на месте сожжения Н. К. Рериха в Кулу.

Буддизм оказал заметное влияние на народные обычаи и искусство всей Центральной Азии. На это не раз указывали русские востоковеды и путешественники, и в частности Пржевальский и Козлов. Их заветной мечтой, так и неосуществленной, было пересечь Центральную Азию с севера на юг. Область древнейших культур — Тибет и Трансгималаи — все еще оставалась «терра инкогнита» для западного ученого мира. Именно эта таинственная область и привлекала внимание Рериха, и он подошел теперь вплотную к ее южной границе.

Сикким — небольшое индийское княжество, расположенное между Непалом и Бутаном. В Сиккиме много вершин, достигающих 6—8 тысяч метров, в том числе и памятная Рериху с детства по картине в Изваре Канченджанга. Путешественников на каждом шагу поджидали опасности: глубокие пропасти, крутые тропы, неприступные скалы. В зарослях таились тигры, леопарды, медведи, обезьяны. Высоко в небе парили царственные орлы. Знакомясь с Гималаями, Рерих частенько вспоминал Россию: «Кому ведомы подходы к старым монастырям и городищам Руси, тот поймет, как чувствуются подходы к монастырям Сиккима. Всегда твержу: если хотите увидеть прекрасное место, спросите, какое здесь место самое древнее. Умели эти незапамятные люди выбирать самые лучшие места». Много таких мест запечатлеет Рерих на своих полотнах. Через месяц после прибытия в Индию он написал: «Уже складываются у меня серии картин: 1. «Жемчуг исканий», 2. «Сожжение тьмы», 3. «Светочи прихода».

Приступив к созданию картин об Индии, Николай Константинович решительно изгнал экзотику. Начатые в 1924—1925 годах серии картин — «Сиккимский путь», «Его страна», «Зарождение тайн», «Гималаи», «Майтрейя», «Учителя Востока» — во многом отличны от серий — «Начало Руси. Славяне», «Героика», «Санкта».

Под влиянием специфики мироощущения народов Востока всегда присутствовавшая в произведениях Рериха связь чисто эстетического с чем-то для него жизненно более важным — научным познанием, философским осмыслением окружающего, этикой — становится еще более ощутимой. Интересны были и формальные поиски художника. Оригинально решалась композиция картин, менялся рисунок, и, конечно, совершенствовался цвет. Все это характерно для таких полотен, как «Жем-

чуг исканий», «Песнь утра», «Песнь водопада» и многочисленных гималайских пейзажей (1924).

Не случайно картиной «Жемчуг исканий» открывается новая страница его творчества. Встреча с Индией состоялась, и Николай Константинович первой написанной на Востоке картиной «Жемчуг исканий» как бы торопится засвидетельствовать, что услышанный им зов не был зовом к отрешению от мира и к созерцательному самоуспокоению. На картине изображены гуру (учитель) и ученик. Они склонились над ожерельем в поисках той единственной жемчужины, без которой впустую был бы прожит нынешний день. Ожерелье и в восточной и в западной символике олицетворяет вечность. Поискам не суждено никогда кончиться. Ибо только познающий достоин быть учителем, и только ищущий не для одного себя умеет отыскать истину. Учитель и ученик изображены на фоне ослепительных Гималайских гор, покрытых вечными снегами.

В этом полотне Рерих уже показал себя непревзойденным «мастером гор». «Никто не скажет, что Гималаи — это теснины, — писал художник, — никому не придет в голову указать, что это мрачные врата, никто не произнесет, вспоминая о Гималаях, слово — однообразие. Поистине целая часть людского словаря будет оставлена, когда вы войдете в царство снегов гималайских. И будет забыта именно мрачная и скучная часть словаря».

Суровые горы помогают человеку обрести мужество, проявить силу духа.

«Чем-то зовущим, неукротимо влекущим наполняется дух человеческий, — замечает Николай Константинович, — когда он, преодолевая все трудности, всходит к этим вершинам. И сами трудности, порою очень опасные, становятся лишь нужнейшими и желаннейшими ступенями, делаются только преодолением земных условностей. Все опасные бамбуковые переходы через гремящие горные потоки, все скользкие ступени вековых ледников над гибельными пропастями, все неизбежные спуски перед следующими подъемами, и вихрь, и голод, и холод, и жар преодолеваются там, где полна чаша нахождений».

Рерих сам прошел через эти опасности. Его волю испытывали и голод, и холод, и беспощадные вихри. Все это удваивало ценность нахождений, в которых откры-

ваются неизведанные дали и рождается бесстрашный в своих дерзаниях человек. Может быть, поэтому жизненная правда рериховских горных пейзажей особенно близка и понятна непокорным путникам в «незнаемое». Во всяком случае, о правдивости совершенно необычных красок Рериха альпинисты рассказывают с большей охотой и увлечением, чем некоторые художники и искусствоведы, все еще считающие, что Николай Константинович грешит «нарочитыми эффектами». Смелое новаторство Рериха в области колорита, с такой интенсивностью продолжавшееся на Востоке, по существу, всегда исходило от натуры и экспериментального постижения цвета.

Еще в 1921 году в Америке художник писал: «...каждая гамма красок создает какое-то могущественное настроение. Могущество света! Люди, имеющие перед собой все могущественные цвета божественного неба и земли, они пытаются ослепить себя, лишь бы не допустить давно сужденную им радость. Но, одев все в серые, желтые и черные стекла, рассудок людей все-таки пытается пробиться и доказать мощь света. Робко пробивается к жизни то, что должно заявить о себе властно».

Властность ярких цветовых гамм, небывалые в живописи цветовые сочетания, контрасты, чередующиеся с неуловимыми переходами, придали произведениям Николая Константиновича неповторимую выразительность. Картины, созданные художником в двух проведенных им по Сиккиму экспедициях, принесли ему новый успех в самой Индии.

В этих же экспедициях Рерихом была собрана интересная коллекция образцов тибетской живописи. «Своим спокойным выражением, — замечает Николай Константинович, — это искусство отвечает тайне колыбели человечества. Образует собой особый храм, к которому все время направлены вопросы и поиски».

Участники экспедиции проявили также большой интерес к сбору и изучению древнейших буддийских письменных источников и к исследованиям в области влияния буддизма на современную жизнь народов Азии. Отдельные выдержки из «Сиккимских дневников» Рериха (1924—1925) были опубликованы на русском языке в сборнике «Пути благословения». Подробный анализ находок экспедиции сделан Ю. Н. Рерихом в его работе «Тибетская живопись», опубликованной в Париже.

Приезд Рериха в Сикким совпал с необычным волне-

нием в буддийском мире. Из-за несогласий и конфликтов между таши-ламой и далай-ламой первый покинул Тибет и скрылся не то в Китае, не то в Монголии. Говорили, что таши-лама побывал и в Сиккиме. Таши-лама считался духовным вождем Тибета и пользовался авторитетом среди простого люда, жестоко эксплуатируемого буддийскими руководителями Лхасы.

Бегство таши-ламы, за которым была организована вооруженная погоня, широко комментировалось среди буддистов. Николай Константинович позже обменивался с таши-ламой дружественными письмами и в «Сиккимских дневниках» характеризовал Лхасу как центр, где сознательный обман трудового народа Тибета возводится в ранг официальной политики.

Постоянной базой экспедиции Рериха в Сиккиме был дом Талай Пхо Бранг под Дарджилингом. По преданию, в этом доме когда-то останавливался популярный далай-лама V. С тех пор это место почиталось священным и привлекало к себе паломников. Дом, окруженный высокими вековыми кедрами, был расположен в межгорье на холме. Из окон открывался изумительный вид на Гималайские хребты и перевалы. Здесь Рериха посетил один из сторонников таши-ламы — Геше Риппоче, который также покинул Тибет и пробирался теперь через Непал и Сикким в Индию.

В продолжительных беседах с Геше Риппоче были затронуты вопросы о древнем учении Калачакры. Это учение переплеталось с древнейшими сказаниями о легендарной Шамбале и уже с XII века служило источником для многих буддийских комментариев. Большой интерес к Калачакре проявили и западные востоковеды. Исчерпывающий анализ литературы, связанной с Калачакрой, был впоследствии дан Ю. Н. Рерихом в специальной статье «К изучению Калачакры». Эта тема неоднократно затрагивалась и Николаем Константиновичем, в частности, ей посвящены многие страницы книги «Сердце Азии».

Визиты тибетских духовных лиц, уважение к местным обычаям, знание языков, устранявшее надобность в переводчиках, открывали Рерихам двери в малодоступные и потаенные горные монастыри. При этом Николай Константинович убедился, что в Сиккиме прекрасно знали о всех тибетских, китайских и монгольских событиях как религиозной, так и государственной жизни. Впрочем, в те времена их нельзя было отделить друг от друга, так как

буддийское духовенство играло в Центральной Азии очень активную политическую роль.

Беседы с учеными и общественными деятелями Востока и результаты первых научных экспедиций в Сиккиме укрепили намерение Николая Константиновича предпринять грандиозное путешествие по Центральной Азии. В разработанном художником плане экспедиции предусматривалось двукратное пересечение Тибетского нагорья — с юга на север в западной его части и с севера на юг — в восточной. В программу экспедиции входила разнообразная научно-исследовательская и художественная работа. Николай Константинович имел также твердое намерение посетить Советский Союз.

Однако ни одно западное государство, а тем более Англия, колония которой должна была служить исходным и конечным пунктом экспедиции, не согласилось бы в начале двадцатых годов с тем, что ее маршрут будет проходить и через территорию СССР. Само собой разумеется, для этого было необходимо и разрешение Советского правительства. Ни в Индии, ни в США советских дипломатических представительств тогда еще не имелось. Так что перед Николаем Константиновичем сразу же возникли две сложные проблемы: первая — получить в США американский экспедиционный паспорт, который позволил бы добиваться от колониальных и местных властей азиатских стран вести экспедицию по их владениям, и вторая — информировать Советское правительство о своем намерении посетить СССР и получить на это согласие. Ввиду того что благоприятное решение второй проблемы грозило полностью сорвать решение первой, приходилось действовать очень осторожно.

В сентябре 1924 года Николай Константинович временно расстался с Сиккимом и направился в Европу и Америку. Благодаря связям и энергии своих американских сотрудников Рерих довольно легко получил разрешение вести экспедицию под американским флагом и оформил нужные документы, тем более что и на этот раз никаких государственных средств на путешествие не испрашивалось.

Оставалось решить вторую задачу — установить связь с советскими представителями за рубежом. Наилучшим местом для этого был Берлин. Похоже, что Рерих хотел воспользоваться посредничеством Горького, так как еще в июле 1924 года послал ему из Индии письмо через

Шибаева, а уладив свои дела в США, просил его узнать, не находится ли Алексей Максимович в Берлине. Но в декабре 1924 года его там не было. И на обратном пути из США Николай Константинович решается без предупреждения лично посетить советское представительство в Берлине.

Николай Константинович в беседе в советском полпредстве рассказал о своих симпатиях к восточному философскому мировоззрению, поведал о близких знакомствах с теми лидерами и махатмами *, которые находятся в оппозиции к английским колониальным властям. По словам Рериха, эти лидеры верили в будущность Советской России, в ее освободительную миссию и возлагали на нее большую надежду.

Такие вполне реальные политические выводы художника перемежались с необычными высказываниями о необходимости сближения коммунистической идеологии с философией буддизма, о действенности их взаимного влияния на мировую эволюцию.

Рерих, конечно, был далек от марксизма, и в разговоре в полной мере проявилось то, что художник находился под влиянием индийских «махатм», взявших на вооружение идеи буддизма с тем, чтобы поднять народ Индии на борьбу с колониальным игом. И Рерих в беседе показал себя в мировоззренческом плане человеком скорее более близким к Индии. Те идеи, которые были плодотворными там, он пытался распространить на весь мир. К тому же Рерих, оторванный от Родины, плохо знал современное положение в Советской России.

По настоятельной просьбе Рериха его беседа была дословно запротоколирована и послана в Москву. Запись беседы была передана тогдашнему наркому иностранных дел Г. Чичерину, который лично знал художника еще с университетских лет. Получив эти документы, Г. Чичерин распорядился сообщить Рериху, что он может рассчитывать на необходимую помощь со стороны советских властей. Однако это распоряжение уже не застало Николая Константиновича в Европе, и наши дипломатические представители на время потеряли с ним связь.

После визита в берлинское представительство Рерих сразу же отбыл в Азию. В начале 1925 года он на корот-

---

* Махатма — буквально «великая душа» (например, махатма Ганди).

кий срок посетил Индонезию и Цейлон — центр крупного ответвления буддизма — хинаяны. Весьма ценным для художника оказалось личное знакомство с крупным ученым, будущим послом Цейлона в СССР Г. П. Малаласекерой. По прошествии многих лет этот известный ученый и политический деятель вспоминал:

«Я имел честь быть представленным ему, когда он посетил мою страну — Цейлон. Жизнь Рериха была соткана из многих необычайных элементов, которые с трудом поддаются описанию. Некоторые зовут его пророком, другие мистиком. Быть может, сам он предпочел бы быть названным посланцем доброй воли от Запада на Востоке... Где бы он ни ходил по Азии — в Тибете, в Ладаке, в Сиккиме, в Бутане, в Центральной Азии и Монголии, лучшие люди Востока везде встречали его со знаками особого почитания, доверия и любви, редко оказываемой чужестранцам в этих странах».

Из Цейлона Рерих поехал в Мадрас, где впервые посетил центр теософского движения в Адьяре и познакомился с его руководителями. Николай Константинович никогда не позволял себе негативных публичных выступлений против теософов, за исключением резкой критики сторонников медиумизма и столоверчения. Адьярский журнал «Теософист» изредка помещал на своих страницах статьи Рериха по искусству, что, впрочем, делали все без исключения индийские журналы. Однако ни Рерих, ни кто-либо из членов его семьи никогда не занимали какого-либо официального положения в среде теософов. Николай Константинович неоднократно это подчеркивал, так как в чьих-то интересах распространялись ложные слухи о «ведущей роли» то самого художника, то его жены в мировом теософском движении.

После посещения Адьяра Рерих упоминал в своих письмах, что он разочарован в действиях теософской верхушки. Как раз в это время среди теософов назрел конфликт, приведший к уходу из их рядов Кришнамурти. Николай Константинович в разногласиях теософов не пожелал поддержать чью-либо сторону, и лидеры Адьярского центра сочли нужным выказать художнику свою полную незаинтересованность в его деятельности.

Что же касается руководителей русского зарубежного теософского движения с центром в Женеве, то они почти поголовно были заражены «советобоязнью», поэтому в их отношении к Рериху скользило недоверие. Правда, рас-

тущая популярность Николая Константиновича и общность его взглядов с индийским философским мировоззрением привлекали к нему многих рядовых теософов из различных стран, охотно вступавших в культурно-просветительные учреждения, связанные с именем русского художника. Ведь почти во всех этих учреждениях организовывались кружки по изучению Востока. Но некоторые ведущие деятели теософского общества видели в таком интересе к Рериху подрыв своего авторитета и не упускали случая присоединиться к враждебным голосам обиженных им глашатаев «оккультных откровений».

Пробыв в Адьяре несколько дней, Николай Константинович едет дальше через Калькутту в Сикким и уже в марте 1925 года перебрасывает свою экспедицию из Дарджилинга в столицу Кашмира Сринагар (Западные Гималаи).

Кашмир лежит на скрещении многих путей, в том числе и путей, соединяющих Индию и Ближний Восток с Тибетом. Горные хребты, покрытые вечными снегами, ограждают Кашмир со всех сторон и создают умеренный климат. Между горными хребтами лежат глубокие долины, очень благоприятные для развития земледелия. Это издавна привлекало сюда выходцев из других областей, и здесь взаимодействовали многие культуры. Птолемей и Плиний упоминали о Кашмире в связи с походами Александра Македонского. В III веке до нашей эры, во времена древнеиндийского царя Ашоки, в Кашмире широко распространился буддизм. В I и II веках нашей эры кашмирские буддисты сыграли заметную роль в создании буддийской канонической литературы и распространении буддизма в других странах, чему способствовали обширные торговые связи кашмирцев, доходившие до далекого Хорезма.

Примерно в VI веке буддизм стал вытесняться индуизмом, а в XI веке начал проникать в Кашмир ислам, который, впитав с годами некоторые народные верования и культовые особенности индуизма, превратился в господствующую религию. Многие несториане, преследуемые в Византии, также бежали на Восток и оставили в духовной жизни Кашмира свой след. Все это делало Кашмир особенно интересным для исследования древних культур и религий.

Еще до приезда сюда Николаю Константиновичу приходилось сталкиваться с легендарными версиями о пребы-

вании в Азии Христа. Теперь сринагарские мусульмане лично рассказали художнику о том, что Исса (Христос) не умер на кресте, а был похищен учениками и перевезен в их город, где он учил народ и позднее скончался. Была даже показана гробница в подвале одного частного дома, где он якобы похоронен. Рерих счел нужным упомянуть в своих публикациях эти, в сущности, давно бытовавшие легенды, а западная печать использовала их для дешевой сенсации о подлинных доказательствах пребывания Христа в Кашмире, найденных Рерихом. Это заставило художника в статье «Легенда Азии» дать опровержение. «Время от времени, — писал Рерих, — ко мне доходят нелепые слухи о том, что будто бы среди наших хождений по Азии мною открыт какой-то подлинный документ, чуть ли не от времен Христа. Не знаю, кому нужно и с какой целью выдумывать эту версию...»

Изучая религиозные движения и их влияние на современную жизнь Востока, Николай Константинович отмечал:

«С одной стороны, вы можете найти и замечательные памятники, и изысканный способ мышления, выраженный на основах древней мудрости, и дружественность человеческих отношений. Но в тех же самых местах ужаснетесь и извращенным формам религии, и невежественностью, и знаками падения и вырождения».

Корректность, с которой Николай Константинович относился к религиозным обрядам, говорила о его большой деликатности. Сами же по себе обряды интересовали художника с чисто научной стороны. Из литературных трудов и переписки Николая Константиновича можно заключить, что он разделял некоторые распространенные в индийских философских системах представления о карме, нирване, перевоплощении, но давал им своеобразную, не связанную с религиозными взглядами интерпретацию.

Художник не мог долго задерживаться в Кашмире. Впереди лежал длинный и трудный путь, а перед экспедицией стали возникать одна преграда за другой.

1 апреля 1925 года Николай Константинович сообщает В. Шибаеву: «Привет с озер Кашмира. Холодно. Лежит снег. Вчера нашу лодку чуть не разбило бурей, но вдруг наступила тишина, и мы успели до нового шквала укрыться в речку. Перед нами лежит дорога на Гильгит... Боремся за разрешение идти в Ладак. Масса препятствий. Сра-

жаемся...» Через две недели в письме опять упоминание: «Пробиваемся на Лех, но пока без результатов...»

Для английской разведки не остался незамеченным визит Рериха в берлинское советское полпредство, и теперь по территории Кашмира экспедиция продвигалась, встречая самые неожиданные препятствия, вплоть до вооруженных нападений, причем однажды среди нападающих был опознан шофер английского резидента Д. Вуда.

Но так или иначе древний путь от Сринагара до Леха удалось пройти и исследовать на этом промежутке памятники искусства в Маулбеке, Ламаюре, Базгу, Саспуле.

В Ладаке экспедиция проработала более двух месяцев. В противоположность английским ставленникам и агентам разведки местное население относилось к Николаю Константиновичу и его спутникам с большой доброжелательностью. Ладак, завоеванный Кашмиром, сохранял еще многие свои особенности. Преобладающей религией здесь оставался буддизм, и многочисленные буддийские монастыри, расположенные на торговых путях, играли заметную роль в экономике этого горного края. Фактическая власть в Ладаке находилась в руках специального английского чиновника, хотя в главном городе провинции Лехе и проживал ладакский визирь, который формально представлял кашмирского махараджу.

Визирь отнесся к Рериху очень предупредительно и даже предложил ему поселиться в верхнем этаже своего когда-то великолепного восьмиэтажного дворца, расположенного на возвышавшейся над городом скале. Но дворец оказался в таком состоянии, что верхний этаж ходуном ходил под порывами ветра, и в бытность здесь Рерихов одна из стен «роскошной» резиденции рухнула. Впрочем, такие «мелкие» неудобства искупались изумительным видом на горы и город с храмами и рядом ступ *, которые Рерих изобразил на многих этюдах.

Покидая Ладак 18 сентября 1925 года, Рерих записал в своем дневнике:

«Наконец можно оставить всю кашмирскую ложь и грязь... Можно забыть, как победители играют в поло и гольф, когда народ гибнет в заразах и полном отупении. Можно отвернуться от подкупных чиновников Кашмира. Можно забыть нападение вооруженных провокаторов на

* Ступа — сооружение, предназначенное для хранения буддийских реликвий или воздвигаемое в честь лиц или событий, которые чтят буддисты

наш караван с целью задержать нас. Пришлось шесть часов пробыть с поднятым револьвером. А в довершение всего полиция составила от нашего имени телеграмму, что мы ошиблись и нападения не было. Кто же тогда ранил семь наших слуг? Что сделали с Индией и Кашмиром? Только в горах чувствуете себя в безопасности. Только в пустынных переходах не достигает невежественность».

Но, как показало будущее, надежда Николая Константиновича избавиться от английской «опеки» себя не оправдала.

После Ладака экспедиция взяла направление на Хотан. Предстояло преодолеть в тяжелых условиях осени семь перевалов высотою более 5000 метров — Кхардонг, Караул-дабан, Сасэр, Дапсанг, Каракорум, Сугет-дабан и Санджу-дабан. Трудный путь сулил много неожиданностей, причем первую из них подготовили Рериху люди, а не суровая природа. Не прошло и двух дней, как открылось, что один из лам-проводников, нанятых в Лехе, прекрасно понимает по-русски и неплохо осведомлен о деятельности Николая Константиновича и его ближайших сотрудников. Не оставалось сомнений, что этот хорошо аттестованный проводник приставлен к экспедиции с особыми целями.

Через несколько переходов караван оказался в царстве снегов. «Такое разнообразие, такая выразительность очертаний, такие фантастические города, такие многоцветные ручьи и потоки и такие памятные пурпуровые и лунные скалы», — записывал художник в путевых дневниках. Мороз не позволял держать в руках подолгу карандаш или кисть, но Николай Константинович обладал завидной зрительной памятью и сумел позднее поведать об этой сказочной природе в своих картинах.

По намеченному Рерихом маршруту и до него проходили русские и европейские путешественники. Так, на Дапсангском плато был обнаружен камень с латинской надписью, высеченной членами экспедиции де-Филиппи в 1914 году. Попадались встречные караваны. О трагических происшествиях на этом сравнительно оживленном, но опасном пути говорили могильные камни, скелеты замерзших лошадей, оставленные тюки товаров.

Наиболее высокий Каракорумский перевал вопреки ожиданиям оказался самым легким. Очень опасным был ледник Сасэр с гладкой сферической поверхностью, по ко-

торой лошадь Юрия Николаевича чуть было не соскользнула вместе с ним в пропасть.

На крутом спуске перевала Сугет путников застала сильнейшая метель. Узкая тропинка, спускавшаяся зигзагами вниз, была совершенно занесена снегом. Здесь у обрыва скопилось четыре каравана — около 400 лошадей и мулов. Решили прибегнуть к старинному способу и пустили вперед опытных животных без проводников. Мулы сумели проложить в глубоком снегу узкую тропу, и по ней осторожно спустились караваны. Не порадовал путников и последний перевал Санджу, где пришлось перепрыгивать через широкую расщелину.

В этом горном мире верховная власть безраздельно принадлежала суровой природе. Даже государственная граница между Ладаком и владениями Китая не была обозначена. По северную сторону хребта Сугет, в Куруме, встретился наконец первый китайский пост, обнесенный глинобитными стенами. За ними в крошечной сакле жил китайский офицер. В его распоряжении находились переводчик, два десятка киргизов и длинная одностволка того образца, которые часто встречаются в музеях. Офицер не проявил ни малейшего интереса к паспорту, выданному Рериху китайским послом в Париже. Очевидно, бумажкам здесь большого значения не придавали, что, как оказалось впоследствии, имело и свои плохие стороны.

Перед перевалом Санджу экспедиция обнаружила ранее никем не описанные буддийские скальные пещеры, но подходы к ним обвалились, и добраться к ним не удалось. Миновав этот последний перевал, путешественники двинулись через Пиалму и Завакурган к Хотанскому оазису. Здесь намечалось заняться раскопками. Через старый Хотан когда-то проходила «великая китайская императорская дорога» — главный путь, соединявший Древний Китай с Западом. Письменные памятники первых веков нашей эры говорят о богатстве и процветании этого края. Но экспедиция Рериха нашла здесь уже полнейшее запустение. Достаточно сказать, что на 200 000 жителей обширного оазиса не было ни одного врача, и ближайшую медицинскую помощь можно было получить только в Яркенде, удаленном от Хотана на недельный переход.

Еще на подходах к Хотану Николая Константиновича предупредили о том, что местные правители, подчиненные синьцзянскому генерал-губернатору Янь Дуту, выполняя приказы своего начальства или преследуя свои собствен-

ные выгоды, отличаются крайней неразборчивостью в средствах и ни во что не ценят человеческую жизнь.

Однако первая встреча с амбанем и даотаем — административным и духовным руководителями Хотана, — казалось, не предвещала никаких бед. Оба они были очень любезны и обещали свое полное содействие экспедиции. Но... просмотрев паспорт Рериха, хотанские правители объявили его недействительным. Они сразу же дали распоряжение отобрать у членов экспедиции все оружие и запретили им в районе Хотана исследовательскую работу. Когда художник пытался писать этюды, ему не позволяли и этого, ссылаясь на запрет снимать с местности планы. Впрочем, как вскоре выяснилось, китайские чиновники плохо разбирались в том, чем отличается топографический план от живописного этюда.

Во время вынужденной стоянки в Хотане Николай Константинович создал серию картин «Майтрейя». Майтрейя, или Будда Грядущего, или Калки Аватор Пуран, или Ригден Джапо Монголии, или Мунтазар мусульманского мира Азии, или Белый Бурхан Алтая, связан с древнейшей и одной из наиболее распространенных в Центральной Азии легендой о владыке Шамбалы, с приходом которого будут восстановлены на земле мир и справедливость.

Рерих начал собирать материалы о Шамбале еще в Сиккиме. Николай Константинович записывает, что в Ладаке им встретилось первое большое наскальное изображение Майтрейи, в Саспуле было обнаружено изображение Майтрейи примерно VI века, в Лехе художник посещает храм Майтрейи, а в Хотане от странников из Монголии узнает, что в Улан-Баторе также будет строиться храм Шамбалы. При этом известии Николай Константинович записывает в дневнике: «Задумана картина «Приказ Ригден Джапо».

Серия «Майтрейя», состоящая из семи произведений — «Шамбала идет», «Конь счастья», «Твердыня стен», «Знамя грядущего», «Мощь пещер», «Шепоты пустыни» и «Майтрейя Победитель», — зародилась у художника под впечатлением приобретенной в Ладаке старинной тибетской картины «Красный всадник». Вероятно, поэтому сам Николай Константинович иногда именовал так и всю серию. Картину «Красный всадник» он описывает в таких словах: «На красном коне, с красным знаменем неудержимо несется защищенный доспехами красный всадник и

трубит в священную раковину, от него несутся брызги алого пламени, и впереди летят красные птицы. За ним горы-белухи, снега, и Белая Тара шлет благословение. Над ним ликует собрание великих лам, под ним охранители и стада домашних животных как символ места».

Этот сюжет с явной стилизацией под тибетскую живописную манеру в точности воспроизведен Рерихом в первой картине серии. Последующие — вполне реалистические изображения ландшафтов Тибета, а также сцен из жизни экспедиции, и только силуэты скачущих всадников напоминают о скором приходе Майтрейи. Наиболее интересна в этом отношении заключающая серию картина «Майтрейя Победитель». Перед высеченной в скале фигурой Майтрейи — коленопреклоненный путник, но взор его обращен не к изваянию, а к небу, где в розоватых облаках вырисовывается силуэт скачущего русского богатыря.

Передав мечту народов Азии о счастливом будущем, художник сочетает в одном произведении русские и азиатские образы героев. В дальнейшем он будет еще не раз прибегать к этому. Говоря об освобождении народов Азии, Рерих в своих книгах часто указывал, что оно придет с севера (от «Северной Шамбалы»). Работая над серией «Майтрейя», художник заносит в путевой дневник: «Мы можем улыбаться этим безумным мечтам, но в огромных областях, где они принимаются с непоколебимой верой и величайшим почитанием, влияние их может стать мощным и дать призыв к совершенно неожиданным событиям, которые наискуснейший из политиков не в состоянии предвидеть... Прочтите сказание ламы о наступлении времени Шамбалы. Из местного сказителя лама обращается в деятеля международных событий».

Вполне очевидно, что сам Николай Константинович находил в древних сказаниях о Шамбале и Майтрейе некую реальную силу общественно-идеологического воздействия на современность. Непримиримую борьбу между новым миром и старым ему приходилось каждодневно испытывать на самом себе. Положение экспедиции в Хотане все ухудшалось. Чувствовалось, что местные власти действуют по наущению англичан, так как все обращения к английским официальным представителям оказывались безрезультатными. И вот 6 декабря 1925 года, через полтора месяца после прибытия в Хотан, Николай Константинович попытался установить сношения с советскими дипломата-

ми и написал советскому консулу в Кашгаре следующее письмо:

«Уважаемый господин консул! Из прилагаемых телеграмм Вы увидите, что наша экспедиция, о которой Вы уже могли слышать, терпит притеснения со стороны китайских властей Хотана. Мы уверены, что во имя культурной цели экспедиции Вы не откажете в своем просвещенном содействии. Не найдете ли возможным сообщить соответственно власти Урумчи, а также послать прилагаемые телеграммы через Москву...»

Хотя советский консул М. Ф. Думпис ничего не знал о визите Рериха в берлинское полпредство и о распоряжении Чичерина, он сообщил обо всем в Москву и, несмотря на отсутствие у Николая Константиновича советского паспорта, прибег к дипломатическому вмешательству, с тем чтобы обеспечить безопасность членам экспедиции.

Между консулом и художником завязалась переписка. Рериха снабжали советскими газетами, сообщали ему новости и пересылали его письма и телеграммы по назначению. Но английская агентура тоже не дремала и распространяла на всякий случай два варианта слухов: о «красном шпионе Рерихе», который подготовляет резню местных буддистов, и о «подозрительном белоэмигранте Рерихе», который состоит на службе у американцев и действует против Советского Союза.

Николай Константинович, лишенный возможности непосредственно предпринять что-либо в Хотане, пробует покинуть его без разрешения местных властей, оставив им конфискованное оружие, столь необходимое в пути. Выход экспедиции уже был назначен на 2 января 1926 года, но обнаглевшие китайские правители арестовали накануне всех ее участников. Художнику удалось через верного человека сообщить об этом в Кашгар. Советский консул немедленно информировал Народный комиссариат иностранных дел об угрожающем положении экспедиции Рериха и добился через синьцзянского генерал-губернатора распоряжения об освобождении всего состава экспедиции из-под ареста.

Благодаря этим энергичным мерам каравану Рериха удалось вырваться из Хотана и 13 февраля достичь Кашгара, где Николай Константинович в первую очередь принес консулу искреннюю благодарность за оказанную помощь. Художник подробно рассказал ему о целях экспе-

диции, о своих взглядах на политическое положение, о царивших в Индии и в Тибете антиколониальных настроениях и просил содействия в осуществлении своих дальнейших планов. Он хотел приблизиться к советской границе и «исчезнуть» на некоторое время, то есть выйти на советскую территорию. Местный английский консул, догадываясь о намерениях художника, стал проявлять к нему назойливый интерес, который Николай Константинович расценивал как «изысканное» проявление полицейского надзора.

В Кашгаре Рерихи пробыли около двух недель, с радостью предвкушая встречу с родными и друзьями у себя на Родине. В одном из писем Елена Ивановна писала: «С восторгом читали «Известия», прекрасно строительство там, и особенно тронуло почитание, которым окружено имя учителя — Ленина... Очень поучительно после безумия и пошлости Запада. Воистину, это новая страна, и ярко горит звезда учителя над нею».

Из Кашгара через Аксу, Куча, Карашар и Токсун экспедиция благополучно дошла до Урумчи, прибыв туда 11 апреля 1926 года. Урумчи — столица провинции Синьцзянь и местопребывание китайского генерал-губернатора Янь Дуту, который, несмотря на частые политические перемены, уже в течение 17 лет правил большим районом.

Николай Константинович оставил яркое описание методов, которыми Янь Дуту поддерживал свой авторитет. Ему постоянно приходилось сталкиваться с противоречивыми интересами завоевателей края китайцев и местных жителей — киргизов, калмыков, узбеков, монголов. Чтобы привлечь разноплеменных подданных на свою сторону, губернатор попеременно объявлял себя братом то киргизов, то узбеков, то монголов, то уйгуров, приносил жертвы их богам и широко рекламировал свое пожелание быть погребенным по их обычаям и на их кладбищах. Но в то время, как за эту честь боролись между собою муллы и ламы, Янь Дуту беспощадно расправлялся с неугодными ему лицами и присваивал их имущество.

Когда открытая поддержка какой-то группы в ущерб другой грозила осложнениями, то генерал-губернатор прибегал к помощи петушиного боя. В этих целях специально воспитывались петухи разных мастей, каждая из которых представляла определенную народность или веру. Бойцовские достоинства петухов были хорошо изучены, поэтому исход поединка всегда отвечал тайному желанию

«беспристрастного» правителя, который после победного кукареку ссылался на волю небес.

Сам Янь Дуту считал себя образованным человеком и гордился неизвестно кем ему присужденной степенью магистра философских наук. Стоит ли после всего этого удивляться, что именно в Синьцзяне Рерих столкнулся с вопиющим явлением — открытой куплей-продажей людей. При найме обслуживающего состава экспедиции Николаю Константиновичу прямо указывали на его «непрактичность», так как на продолжительный период гораздо выгоднее считалось не нанимать, а покупать слуг. Цены на рабов были самые «божеские». За конюха спрашивали 30 долларов, носильщик стоил тоже около этого, девушка 20, а дети 2—4 доллара.

По прибытии в Урумчи Рерих нанес официальный визит сановному магистру философии, который, стараясь показать себя поборником науки, заверил художника, что с его стороны путешественникам будет оказано величайшее внимание. На первых шагах оно выразилось, впрочем, в довольно оригинальной форме — пока Николай Константинович выслушивал любезности Янь Дуту, полицейские перетряхнули и обыскали всю поклажу каравана.

В Урумчи Рерих остался ждать оформления советской визы и почти ежедневно посещал советского консула А. Е. Быстрова. Николай Константинович и Елена Ивановна читали в консульстве отрывки из своих книг, в которых говорилось о роли Ленина: «Ленин — это действие. Он ощущал непреложность нового строения. Монолитность мышления Ленина делала его бесстрашным, и не было другого, кто ради общего блага мог бы принять на себя большую тяготу».

В бытность художника в Урумчи туда привезли из Москвы бюст Ленина для установки его перед зданием консульства. Так как постамента не имелось, Николай Константинович изготовил эскиз, по которому его и соорудили. Однако после одного из визитов в консульство Рерих записал в дневнике: «... сиротливо стоит усеченная пирамида — подножие запрещенного памятника. Невозможно понять, почему все Ленина плакаты допустимы, почему китайцы пьют за процветание дела Ленина, но бюст Ленина не может стоять на готовом уже постаменте». Между тем установка бюста была запрещена личным распоряжением Янь Дуту.

Вскоре пришла телеграмма от наркома Чичерина

с разрешением выдать членам экспедиции визы на въезд в СССР. 16 мая 1926 года Рерихи уже покидали Урумчи. А. Е. Быстров и другие сотрудники консульства провожали экспедицию, и Николай Константинович с благодарностью вспомнил о них в дневнике: «Сердечные люди. Точно не месяц, а год прожили с ними. Посидели с ними на зеленой лужайке за городом. Еще раз побеседовали о том, что нас трогает и ведет. Почувствовали, что встретимся с ними еще раз, и расстались...»

Памятуя печальный опыт, Николай Константинович передал консулу на хранение путевой дневник экспедиции, а перед самым уходом оставил завещание, по которому все имущество экспедиции, включая картины, в случае его гибели должно было перейти во владение Советского правительства.

К счастью, экспедиция от Урумчи до Зайсана прошла благополучно. 29 мая 1926 года Рерихи в сопровождении двух спутников из Тибета перешли в районе озера Зайсан советскую границу и 13 июня были уже в Москве.

Николай Константинович не мог задерживаться в Советском Союзе. Была пройдена только половина намеченного маршрута, и формально экспедиция во главе с художником числилась пребывающей на одном из этапов своего официально утвержденного пути, то есть в северной части Центральной Азии. О поездке Рериха в Москву знали лишь немногие близкие лица, и от предложения организовать здесь выставку ему пришлось отказаться. Николай Константинович даже опасался доверять почте подробности маршрута экспедиции. Поэтому из Нью-Йорка в Москву приехали для встречи с художником два его близких сотрудника — З. Лихтман (Фосдик) и М. Лихтман.

В Москве у Рериха состоялись беседы с наркомами Г. В. Чичериным и А. В. Луначарским. Оба они с большим интересом отнеслись к рассказам художника об Индии и Тибете, а также к его планам дальнейших научных исследований в Азии. Николай Константинович передал Г. В. Чичерину ларец со священной для индийцев гималайской землей и послание махатм к советскому народу, в котором говорилось:

«На Гималаях мы знаем совершаемое Вами. Вы упразднили церковь, ставшую рассадником лжи и суеверий. Вы уничтожили мещанство, ставшее проводником пред-

рассудков. Вы разрушили тюрьму воспитания. Вы уничтожили семью лицемерия. Вы сожгли войска рабов. Вы раздавили пауков наживы. Вы закрыли ворота ночных притонов. Вы избавили землю от предателей денежных. Вы признали, что религия есть учение всеобъемлющей материи. Вы признали ничтожность личной собственности. Вы угадали эволюцию общины. Вы указали на значение познания. Вы преклонились перед красотою. Вы принесли детям всю мощь Космоса. Вы открыли окна дворцов. Вы увидели неотложность построения новых домов Общего Блага! Мы остановили восстание в Индии, когда оно было преждевременным, также мы признали своевременность Вашего движения и посылаем Вам всю нашу помощь, утверждая Единение Азии!»

В экспедиционные планы Николая Константиновича входило посещение Монголии, откуда и предполагалось начать обратный путь в Сикким через восточную часть Тибетского нагорья. Однако еще в Кашмире художник столкнулся с разными версиями легенд о пребывании Будды в горном Алтае. Алтай был малоисследованной областью, и теперь, находясь в Москве, художник решил побывать там. Художнику разрешили поездку на Алтай и обещали помощь в снаряжении экспедиции для возвращения в Индию.

Оставив в Москве серию картин «Майтрейя», Николай Константинович и его спутники направились в обратный путь. Прошло немного времени с тех пор, как художник пересек советскую границу и встретил первых советских людей. Эти встречи произвели на него глубокое впечатление. Вспоминая о поездке по Иртышу к Омску, художник писал:

«Иногда чуть не до рассвета молодежь, матросы, народные учителя сидели в наших каютах и толковали и хотели знать обо всем, что в мире делается. Такая жажда знания всегда является лучшим признаком живых задатков народа. Не думайте, что вопросы задаваемые были примитивны. Нет, люди хотели знать и при этом выказывали, насколько их мышление было поглощено самыми важными житейскими задачами... В столовую парохода входит мальчик лет десяти. «А не заругают войти?» — «Зачем заругают, садись, чайку выпьем». Оказывается, едут на новые места, и горит сердце о новой жизни, о лучшем будущем...»

В августе 1926 года Рерихи достигли Алтая, где через

Горно-Алтайск и Усть-Коксу прошли в Уймонскую долину и остановились в Верхнем Уймоне.

«Приветлива Катунь, звонки синие горы. Бела Белуха. Ярки цветы, и успокоительны зеленые травы и кедры. Кто сказал, что жесток и неприступен Алтай? Чье сердце убоялось суровой мощи и красоты? Семнадцатого августа видели Белуху, и было так чисто и звонко. Прямо Звенигород», — записывал художник.

В Верхнем Уймоне и сейчас хорошо помнят Рерихов и могут показать дом, где они останавливались.

Глухие тогда были эти места. Верхнеуймонские старожилы могут рассказать вам:

— Юрий, сын самого, все снимал на длинную ленту, а про кино тогда у нас еще не слыхивали. Вот мы и спрашиваем: «Зачем ему такие ленты?» — «Для кино», — отвечает Юрий, а нам и невдомек, что это такое. Тогда он и говорит: «Вот приедем домой, и вы у нас по стенке бегать будете!» Многому дивились мы тогда. Хорошие люди были. Мало у нас пожили, много добра сделали.

Члены экспедиции, среди которых теперь были также З. Лихтман и М. Лихтман, почти ежедневно выезжали на конях в горы и окрестные селения. Собирали горные породы, исследовали старинные погребения, изучали местные обычаи и наречия, записывали народные легенды о Чуди, о Беловодье, о Белом Бурхане и его друге Ойроте. Рерих написал несколько картин по местным мотивам: «Подземная Чудь», «Ойрот. Алтай» и др.

Но не только глубокая старина интересовала художника. Он отмечал и новейшие события: «Здесь на дороге красная рота была уничтожена засадой. На горных кряжах лежат красные комиссары. Много могил по дорогам, и около них растет молодая густая трава».

За всем этим Рерих видел реальные всходы новой жизни: «...предрассудок против всяких нововведений значительно испарился, а крепкая хозяйственность не умалилась и дала свои ростки. Эта строительная хозяйственность, нетронутые недра, радиоактивность, травы выше всадника, лес, скотоводство, гремящие реки, зовущие к электрификации, — все это придает Алтаю незабываемое значение!»

Из Алтая через Барнаул, Новосибирск и Иркутск Рерихи добрались до Улан-Удэ и 9 сентября 1926 года проследовали отсюда через Кяхту в столицу Монголии Улан-Батор. Уже в Улан-Баторе была издана книга «Основы

буддизма», получившая распространение в Бурятии и привлекшая впоследствии внимание советских исследователей бурятского ламаизма. Однако сведений об авторе этой книги в Улан-Удэ не сохранилось, и ее стали приписывать местным сторонникам «обновленческого» движения ламаизма. В монгольском дневнике Г. Цыбикова об этой книге говорится как о попытке «основать социализм на принципах древнего буддизма».

На самом деле книга была написана Еленой Ивановной Рерих незадолго до приезда в Советский Союз. Возвращаясь в колониальную Индию, она, понятно, не могла поместить своего имени на обложке книги.

В ней, в частности, давалась высокая оценка В. И. Ленина, в которой, однако, сказалось одностороннее понимание идей вождя пролетарской революции.

Резкие нападки на невежественность и стяжательство духовенства свидетельствуют о том, что это произведение, вышедшее из-под пера жены Рериха, не предназначалось для буддийских церковников.

Одновременно с «Основами буддизма» была издана и анонимная книга «Община». Так как часть текста «Основ буддизма» включена в «Общину» без изменений, следует заключить, что она была написана также Еленой Ивановной или ею совместно с Николаем Константиновичем.

О том, как Рерих оценивал Октябрьскую социалистическую революцию, о его патриотизме, основанном на признании небывалого в истории человечества величия России как первого в мире социалистического государства, со всей ясностью говорят и такие строки о Ленине, написанные художником в 1926 году:

«Он вмещал и целесообразно вкладывал каждый материал в мировую постройку. Именно это вмещение открывало ему путь во все части света. И народы складывают легенду не только по прописи его поступков, но и по качеству его устремления. За нами лежат двадцать четыре страны, и мы сами в действительности видели, как народы поняли притягательную мощь коммунизма. Друзья, самый плохой советчик — отрицание. За каждым отрицанием скрыто невежество. И в невежестве — вся гидра контрреволюции».

Можно себе после этого представить, как должны были действовать на художника безапелляционные заявления о «бегстве Рериха от большевиков», о «служении Рериха

мировому капиталу» и прочие абсурдные утверждения, попадавшие из-за отсутствия достоверных сведений даже в такие солидные издания, как «Автомонография» И. Грабаря или «Воспоминания» А. Рылова. Подобные выдумки больно ранили Николая Константиновича, и он писал в «Листах дневника»: «Вы знаете, что никогда не найдете ехидну, породившую клевету. Знаете, что, может быть, произошло позорное коллективное «творчество». Все это знаете, но легче не станет. Мучительно думаете: за что? зачем? к чему?»

Более равнодушно и не без иронии относился Рерих к слухам о его «таинственных посвящениях» и «вероотступничестве», то есть о близости к буддизму. Художник увлекался на Востоке далеко не одним буддизмом, но и философией джайнизма, йоги, веданты, ранней, или «эпической», санкхьей. И понятно, что как ученый Рерих не мог относиться серьезно к высказываниям людей, для которых, по его собственному выражению, «каждый сидящий со скрещенными ногами — уже Будда».

Подсчетами вероотступнических грехов Рериха и членов его семьи занимались как раз такие люди. И Елена Ивановна писала одной особе, пытавшейся выяснить шансы семьи Рерихов на вечное блаженство, даруемое при посредничестве церковного духовенства: «...оставим в стороне церковников, тем более что под церковниками я подразумеваю не одних исключительно духовных пастырей, но всех ханжей и изуверов, прикрывающих свои темные делишки... коленопреклонением и крестным целованием. Я всегда держалась довольно далеко от церкви и ее представителей именно из-за желания охранить в своих сыновьях уважение к своей религии до тех пор, пока сознание их достаточно окрепнет, и они уже вполне зрело могут оценить все то прекрасное, что заключается в ней, и в то же время спокойно смотреть на отрицательные проявления ее...»

Ни Рерих, ни его жена, автор и переводчик ряда книг по Востоку, никогда не опирались в своих философских взглядах на чисто материалистические позиции. Они очень считались с тем значением, которое в их время играла среди народов Востока религия. Но вместе с тем они никогда не судили о людях по их принадлежности к той или иной церкви, и поэтому проблемы «перехода» из одной веры в другую для них просто не существовало.

Интерес к буддизму у Николая Константиновича был

отнюдь не случайным. Ведь в двадцатые годы, как отмечал Рерих, «наблюдается устремление учения буддизма в направлении северо-запада и учения Ленина в направлении юго-востока».

Эти мысли художник развивал и в разговорах с Чичериным и Луначарским. Чичерин и Луначарский не могли не симпатизировать деятельности Рериха в области культурного сотрудничества и политического сближения Советского Союза со странами Востока. Но само собой разумеется, что идеи художника о совмещении этики буддизма с научным коммунизмом никакой поддержки в Москве не получили. Утопичность взглядов Рериха была совершенно очевидна. И не случайно Чичерин назвал Рериха «полукоммунистом-полубуддистом».

Впрочем, похоже, что Рерих остался доволен и тем, что руководители Советского государства, с которыми он имел встречи, отнеслись к нему с доверием. Поэтому, покидая Родину, художник надеялся продолжить свою исследовательскую работу в тесном контакте с советскими научными учреждениями, а это имело для него громадную важность.

В Улан-Баторе Рерих начал готовиться к наиболее трудному маршруту экспедиции через Тибетское нагорье и Трансгималаи в Сикким. Николай Константинович, зная о революционных событиях в Монголии, еще в мае 1924 года писал из Индии в Европу, что считает Монголию носительницей наиболее сильного жизненного потенциала Центральной Азии. И вот художник с экспедицией в героической Монголии. На улицах Улан-Батора революционные воины с чувством пели какую-то песню. Вслушиваясь в ее слова, Юрий Николаевич переводит:

Чанг Шамбалин Дайн...
Северной Шамбалы война.
Умрем в этой войне,
Чтобы родиться вновь
Витязями Владыки Шамбалы.

Из разговора выясняется, что эту песню сложил народный герой Монголии, вождь революции Сухэ-Батор. Как в России, так и в Монголии уже прочно складывается новая жизнь.

Незадолго до отъезда из Улан-Батора Рерих подарил правительству Монгольской Народной Республики «Риг-

ден Джапо — Владыка Шамбалы» («Великий всадник»). Эта картина почти в точности повторяет мотив «Шамбала идет», но исполняет ее художник уже в традициях монгольской живописи, в ярких, чистых красках, без полутонов. В нижней части картины Рерих изображает теперь собрание Великого хурала у подножия горы Богдо-Ула. Передавая картину, художник сказал:

«Монгольский народ строит свое светлое будущее под знаменем нового века. Великий всадник освобождения несется над просторами Монголии... И Великий хуралдан в деятельном совещании слагает решения новой народной жизни. И громко звучит зов красного прекрасного Владычного Всадника. Во время расцвета Азии считалось лучшим подарком произведение искусства или книга. Пришли опять лучшие времена Азии...»

Председатель монгольского правительства Церендорж, побывавший в свое время вместе с Сухэ-Батором у Ленина в Москве, ответил Рериху:

«Пусть идея нашего общего учителя Ленина распространится по всему миру, подобно пламени, изображенному на этой картине, и пусть мужи, следующие этому учению, будут продолжать работу с той же решимостью, с какой несется изображенный Великий Всадник».

Между тем в Улан-Баторе при деятельном участии советских представителей продолжалась подготовка экспедиции к дальнейшему походу. Рерих получил советский экспедиционный паспорт и охранную грамоту монгольского правительства.

Для прохождения тибетских и китайских территорий Николай Константинович уже имел два паспорта. Генерал-губернатор Янь Дуту, желая отмежеваться от спровоцированного не без его ведома ареста членов экспедиции в Хотане, сказал Николаю Константиновичу, что в этом инциденте был повинен китайский посол в Париже, так как выданный им паспорт оказался недостаточно полным. Дабы избежать подобных «недоразумений» в китайских владениях, Янь Дуту любезно предложил новый паспорт, в полноценности которого сомневаться уже не приходилось — в развернутом виде он был длиною в рост самого Николая Константиновича.

Однако Рериху нужно было пройти в те районы Тибета, которые принадлежали Лхасе. В Улан-Баторе находился представитель лхасского правительства Лобзанг Чолдон, заверивший, что путь для экспедиции открыт

через весь Тибет. Тем не менее Николай Константинович, наученный горьким опытом, попросил снестись с Лхасой и выдать ему официальную бумагу. По этому случаю в Лхасу был послан с тибетским караваном специальный запрос. Аналогичный запрос сделали и представителю Лхасы в Пекине. Оттуда и был получен еще один пространный документ, дававший экспедиции право продвигаться через Тибет с заходом в Лхасу.

На этом подготовка экспедиции закончилась. Из всех членов экспедиции полностью ее маршрут был пройден только самим Рерихом, его женой и сыном Юрием. Примерно за три года ими было покрыто расстояние в двадцать пять тысяч километров. Подобрать бессменный персонал для столь длительного путешествия не было никакой возможности. Поэтому сотрудники сменялись на отдельных этапах. Почти всю первую половину пути прошли лама Лобзанг, тибетец Тумбал, китаец Сайкен Хо, ладакец Рамзана, расставшийся с Рерихами из-за болезни только на Алтае. В Улан-Баторе в состав экспедиции вошли доктор Рябинин, заведующий транспортом Портнягин и несколько бурятских лам. В районах археологических изысканий обычно устанавливались контакты с местными специалистами. Проводники и рабочие набирались на более короткие этапы из местных жителей. Так как размер караванов доходил до ста вьючных животных, то их оснащение занимало много времени.

После Улан-Батора с экспедицией Рериха пошли в далекий путь две девушки из казачьей семьи — Людмила и Рая Богдановы. Последней только что минуло 13 лет, но Людмиле, помогавшей Елене Ивановне в Улан-Баторе и очень привязавшейся к ней, не с кем было оставить свою младшую сестру. В книге «Сердце Азии» Николай Константинович пишет: «Думаю, что она была самой молодой из прошедших суровое нагорье Тибета. Присутствие трех женщин в экспедиции, разделявших все опасности жестоких морозов и трудности пути, должно быть определенно отмечено». Обе сестры — Людмила Михайловна и Ираида Михайловна — тесно связали свою судьбу с Рерихами. Они остались с ними в Индии и только в 1957 году вместе с Юрием Николаевичем вернулись в Советский Союз.

Экспедиция покинула Улан-Батор 13 апреля 1927 года и двинулась в юго-западном направлении к пограничному монгольскому пункту — монастырю Юм-Бэйсе. Этот этап удалось пройти на автомашинах. Правда, дорог как та-

ковых не было. Кое-где встречались верблюжьи тропы, а местами машины мчались прямо по целине. За двенадцать дней они покрыли расстояние в 600 миль. На первом же перегоне Николаю Константиновичу пришлось столкнуться с двумя печальными обстоятельствами. Оказалось, что все существующие карты этого района весьма относительны, а местные проводники не очень-то надежны. Их проводник умудрился привести караван в давно разрушенный храм Юм-Бэйсе. Существующий находился чуть ли не в 50 милях к востоку. Но так или иначе дошли и до него.

После Юм-Бэйсе продвигаться на машинах было уже нельзя, и руководители местного монастыря предложили доставить путешественников на своих верблюдах прямо до Аньси. Этим кратчайшим путем европейские путешественники еще не пользовались. Когда-то эта дорога проходила через исчезнувшие теперь «островные» оазисы, интересные для Рериха тем, что в них расселялись кочевники. Надеясь набрести на их следы, Николай Константинович принял предложение монастыря, и экспедиция в сопровождении старого ламы, единственного, кто знал эту дорогу, тронулась дальше.

Хваля избранный путь, лама предупреждал об одной опасности — бродячих шайках могущественного разбойника Джеламы *, убитого два года тому назад монголами. Разбойник построил для себя в Центральном Гоби целый город, где работали сотни пленных. Теперь город всеми покинут, но соратники Джеламы время от времени собираются в отряды и нападают на караваны.

Покинутый город не был выдумкой старого ламы. Экспедиция вскоре подошла к нему. Страх перед Джеламой был еще столь велик, что никто из сопровождавших караван не рисковал приблизиться к стенам безмолвного города. Тогда Юрий Николаевич с карабином в руках направился на разведку и через некоторое время подал с башни условный знак, что опасности нет. В безлюдном городе побывали все члены экспедиции. Можно было только удивляться фантазии знаменитого разбойника — но какой ценой возводились затейливые постройки.

За двадцать один день на пустынном пути встретился только один караван, да и тот шел наперерез по дороге из

* Джелама (Дже-лама) — Джамби-Джамцан, калмык по происхождению Объявив себя «освободителем монголов», собрал разбойничью шайку, грабившую население Западной Монголии.

Кокохото на Хами. Встреча чуть было не привела к вооруженному столкновению. Китайский купец, владелец каравана, принял в ночной темноте экспедицию за разбойничий отряд и открыл стрельбу из своей единственной винтовки. Хорошо, что Юрий Николаевич, командовавший охраной экспедиции, не ответил на выстрелы и тем предотвратил перестрелку.

Впрочем, действия перепуганного купца можно было понять. К экспедиции Рериха не раз приставали невесть откуда взявшиеся одинокие всадники. Больше всего их внимание привлекало оружие экспедиции. Убедившись в том, что члены экспедиции вооружены хорошо, всадники так же внезапно исчезали, как и появлялись. Очевидно, отряды, высылавшие разведку, были малосильны.

Пройдя Аньси, экспедиция передвинулась на высокогорные пастбища Шара-гола. На берегу реки разбили лагерь и простояли здесь июнь и июль 1927 года. Отдельные группы экспедиции выезжали из лагеря в различные районы Цайдама для сбора научного материала, а тем временем в лагере готовились к дальнейшему пути. Верблюды с провожатыми из Юм-Бэйсе ушли обратно, и нужно было приобретать новых животных, а также пополнить продовольственные запасы.

Размеренное течение лагерной жизни порой нарушалось неожиданными стихийными бедствиями. Особенно остался памятен день 28 июля. Только что приготовились спокойно пообедать, как по ущелью с гор хлынула водная лавина. Кухня и палатка с накрытым к обеду столом были подхвачены полутораметровыми волнами и смыты в речку, которая на глазах превратилась в бурный поток. Часа через два поток стал уменьшаться, а наутро перед изумленными путешественниками открылась совершенно неузнаваемая картина. Где были барханы, оказались глубокие вымоины, на месте же низин возвышались бугры.

Наряду со сказаниями о Шамбале Николая Константиновича давно уже интересовало происхождение Гэсэриады — грандиозной поэмы, названной западными учеными Илиадой Центральной Азии. Эта поэма во множестве вариантов получила распространение на громадном пространстве от Северной Индии до Амура и от Великой китайской стены до берегов Лены. Теперь экспедиция Рериха пересекала места, где в начале XI века народный герой Гэсэр-хан, по преданию сын рабыни, возглавил

борьбу угнетенного населения против местных феодалов и иноземных захватчиков.

Конечно, между историческим Гэсэр-ханом и Гэсэром из поэмы, исполнение которой сказителями длилось иногда по нескольку недель, большая разница. Возможно, что в действительности правивший хан не был столь демократичен и решителен в борьбе за интересы народа, как герой эпоса, принявший на себя миссию, «склонив головы знатных, стать опорой и поддержкой униженных». Сведения о деятельности фактически правившего страной Гэсэр-хана давно уже растворились в образе народного вождя. Рерих считал, что именно благодаря неуемному желанию народа достичь лучшего будущего столь широко распространилась Гэсэриада.

«Бьется ли сердце Азии? Не заглушено ли оно песками?» — спрашивал художник, вступая в область пустынь срединной части материка. И, пройдя ее, ответил: «Когда индусские йоги останавливают пульс, то сердце их все же продолжает работу внутреннюю; так же и с сердцем Азии. В оазисах, кочевьях и караванах живет своеобразная мысль. Эти множества людей, совершенно отрезанные от внешнего мира, получающие через многие месяцы какое-то извращенное известие, не умирают. Всякий знак цивилизации встречается ими как долгожданная весть».

Экспедиция Рериха установила, что полный тибетский вариант Гэсэриады состоит из 16 томов, причем отдельные главы каждого тома достигают объема в несколько сот страниц. Членами экспедиции были также изучены и сопоставлены многочисленные монгольские, бурятские, китайские версии. Найденный Николаем Константиновичем в Восточном Тибете экземпляр Гэсэриады был в 1941 году использован в работах известного французского востоковеда Р. Стейна. Наш советский исследователь этого замечательного эпоса — монголовед Ц. Дамдинсурэн в своем капитальном труде «Исторические корни Гэсэриады», вышедшем в издательстве Академии наук СССР в 1957 году, также неоднократно ссылается на Николая Константиновича и Юрия Николаевича и приводит собранные ими сведения.

19 августа экспедиция покинула места, где в 1014 году Гэсэр-хан выступил против сильного воинственного племени западных карлуков, и направилась по Тибетскому нагорью прямым путем на Нагчу. Это был новый маршрут, пролегавший параллельно караванной дороге, по ко-

торой в 1880 году продвигался Пржевальский. Как известно, Пржевальский, не доходя до Нагчу, повернул обратно. Рерих собирался теперь завершить дело славных русских исследователей Центральной Азии — Пржевальского и Козлова — и пересечь Тибетское нагорье через Лхасу.

Маршрут, избранный Николаем Константиновичем, был кратчайшим, но очень опасным. На пути лежали Цайдамские солончаки, где останавливаться было рискованно. Поэтому целые сутки нужно было идти без отдыха. Все же труднейший этап прошли без потерь.

На следующем этапе, около перевала Элисте-дабан, на экспедицию совершил нападение хорошо вооруженный отряд голоков. Похоже, что нравы этого племени не изменились со времен путешествия здесь П. К. Козлова, испытавшего на себе коварство воинственных сынов Центральной Азии. Голоки устроили засаду при выходе из ущелья. Но дозорные экспедиции вовремя ее заметили, и Юрий Николаевич с вооруженными людьми, которых он обучил еще в Улан-Баторе, сумел обойти засаду и занять холм, откуда простреливались тылы нападающих. Противнику пришлось освободить путь, и караван вступил через горный перевал на Тибетское северное нагорье.

Здесь, на высоте около 14 000 футов, путешественников встретила необычайная для этого времени гроза с сильным снегопадом. 20 сентября экспедиция натолкнулась на первый тибетский пост, где Николай Константинович предъявил паспорт, выданный представителем Лхасы в Улан-Баторе.

Командир поста не очень-то разбирался в паспортных тонкостях да и вообще в письменности. Паспорт он попросту отобрал, сказав, что пошлет его «по начальству» и что экспедиция спокойно может идти дальше. Но уже 6 октября в урочище Чунаркэн караван Рериха был остановлен крупными силами тибетцев и местных кочевников хор-па, которые находились в подчинении начальника области Западных Хор, то есть входили в регулярные войсковые части Лхасы.

Через несколько дней пограничный начальник — генерал предложил передвинуть экспедицию ближе к его ставке и с подобающей истинному дипломату любезностью добавил, что по инструкции караван должен быть осмотрен и что осмотр произведет он лично, так как не может допустить, чтобы «руки малых людей касались вещей великих людей». При этом было сказано, что на это уйдет

не более трех дней, что сам он не покинет ставки, пока не оформит разрешения на дальнейшее продвижение каравана.

Выпросив подобающие его чину подарки, генерал через неделю исчез, оставив вместо себя майора. И потянулись бесконечные дни.

Пять месяцев вечно пьяный майор был единственным посредником в переговорах Рериха с губернатором Нагчу — доверенным лицом самого далай-ламы. Через майора посылались письма и телеграммы американскому консулу в Калькутту, британскому резиденту в столицу Сиккима, лично далай-ламе в Лхасу. Все это возвращалось обратно.

Между тем наступила суровая зима, которую даже местные жители, обитавшие в утепленных юртах, переносили с трудом, в распоряжении же экспедиции имелись лишь легкие летние палатки. Кончились продовольствие и корм для животных. Верблюды по ночам приходили к палаткам, как бы ища у людей спасения, а утром их находили мертвыми и оттаскивали за лагерь, где стаи диких собак и стервятников уже ждали добычу. Болели люди. Врач негодовал, обвинял лхасские власти в преднамеренном убийстве членов экспедиции. Медикаменты подходили к концу. А морозы стояли такие, что в походной аптечке замерзал коньяк.

Но Николай Константинович и Елена Ивановна не теряли присутствия духа, и, следуя их примеру, мужественно держался весь состав экспедиции. Даже научные работы не прерывались ни на один день. Исследовались ближайшие окрестности, делались зарисовки, снимались планы, пополнялись минералогические и ботанические коллекции. За время зимовки собрали редчайший материал о кочевниках хор-па, говоривших на весьма архаическом наречии тибетского языка. В ближайших монастырях были найдены манускрипты тибетского добуддийского шаманизма. Экспедиция открыла много памятников кочевого прошлого Тибета, в том числе погребения, совершенно неизвестные современным местным кочевникам. Обнаруженные захоронения типа «каменных могил» до тех пор встречались археологам только в Северной Монголии, Бурятии и на Алтае. В области Хор удалось также установить в орнаментах, украшавших одежду и оружие кочевников, так называемый «звериный» стиль, близкий к скифо-сибирским мотивам.

Преодолевая все трудности и смертельную опасность, экспедиция выстояла и проработала до теплых весенних дней, но, конечно, не обошлось и без трагических потерь. На зиму умерло от простудных заболеваний пять человек. Погибли почти все верблюды — из ста двух осталось лишь десять и те еле держались на ногах, и только двух можно было использовать для дальнейшего пути. Из-за резких перепадов температуры испортилась кинопленка. Но все же большинство собранных коллекций, сделанных записей, написанных этюдов и картин, а их было около 500, удалось сохранить.

Только 4 марта 1928 года экспедиции было наконец разрешено покинуть стоянку, которая находилась всего в двух днях пути до крепости Нагчу, где в изобилии имелось все необходимое для материального обеспечения нескольких таких караванов, как караван Рериха. В Нагчу в это время пребывали два тибетских губернатора и высшие офицеры тибетской армии. Они объявили Николаю Константиновичу, что лхасское правительство отказалось признать выданный в Улан-Баторе тибетский паспорт и не разрешает экспедиции идти на Лхасу, до которой оставалось менее 200 километров. Рериху указали обходный маршрут, пролегавший много западнее Лхасы. В личном разговоре с губернатором Нагчу мало что выяснилось. Николаю Константиновичу лишь намекнули, что он заподозрен в симпатиях к «красным», а на этот счет губернатор твердо придерживался данных ему инструкций и не пропустил караван в глубь тибетской территории.

Оказалось, что среди буддистов, сопровождавших караван от самой Монголии, велась усиленная пропаганда. Им обещали всяческие блага и давали разрешения на паломничество в Лхасу, но с условием, что они отступятся от этого «красного русского».

А тем временем кто-то распространял слухи о «торжественных приемах у далай-ламы в честь Рериха», о «саморекламе» художника по этому поводу. Абсурдные выдумки просачивались в прессу. Николай Константинович отмечал в «Листах дневника»:

«В Лондоне рассказывали, что мы взяли в плен Далай-ламу со всеми его сокровищами. Самого-то Далай-ламу мы в конце концов отпустили, но все несметные сокровища его оставили при себе. Взрослые люди не гнушаются и такими россказнями... Барон Милюков в Лондоне спрашивал доверительно: «Ведь от одного взгляда Рериха во-

лосы седеют?» Вот вам и товарищ председателя Думы, поистине мы живем в каком-то мрачном средневековье... Вот, например, в Харбине некая «интеллигентная особа» видела меня ходящим по воде на реке Сунгари — в чем она и клялась. Что же, и такое рекламирование я сам устраиваю?»

6 марта 1928 года караван Рериха тронулся дальше предписанным путем. Он отдалял возвращение в Индию на два месяца, но оказался интересным в смысле научных находок и художественной работы. Николай Константинович воспользовался возможностью обследовать северные отроги Трансгималаев, куда русские путешественники не доходили, да и западноевропейские почти не заглядывали. В местности Доринг Рерих обнаружил необычный для Тибета женский головной убор, очень похожий на славянский кокошник, красного цвета, украшенный бирюзою, серебряными монетами и унизанный бусами. Юрию Николаевичу удалось познакомиться со многими тибетскими наречиями, столь отличными от основного, лхасского, что лхасцы не понимают своих соотечественников, говорящих на них.

Исследуя эту малоизвестную область, Рерих смог правильно оценить и современную ему жизнь Тибета. Он уже тогда предсказывал неминуемый крах «победоносной во всех направлениях» власти далай-ламы. «Если вы думаете, что приказ Далай-ламы за стенами Лхасы много стоит, — писал Рерих в 1928 году в статье «Буддизм в Тибете», — то вы ошибаетесь». В этой же статье приводятся примеры поражающего невежества и стяжательства тибетского буддийского духовенства.

После двух с половиной месяцев пути по Восточному Тибету экспедиция перешла Гималаи через перевал Сепола, спустилась к столице Сиккима Гантоку и 28 мая 1928 года наконец прибыла в Дарджилинг, откуда в марте 1925 года Рерих начал свое путешествие. Сам он писал об экспедиции:

«Конечно, мое главное устремление как художника было к художественной работе. Трудно представить, когда удастся мне воплотить все художественные заметки и впечатления, — так щедры эти дары Азии... Кроме художественных задач, в нашей экспедиции мы имели в виду ознакомиться с положением памятников древности Центральной Азии, наблюдать современное состояние религии, обычаев и отметить следы великого переселения народов.

Эта последняя задача издавна была близка мне. Мы видим в последних находках Козлова, в трудах профессора Ростовцева, Бровки, Макаренко, Толя и многих других огромный интерес к скифским, монгольским и готским памятникам. Сибирские древности, следы великого переселения в Минусинске, Алтае, Урале дают необычайно богатый художественно-исторический материал для всего общеевропейского романеска и ранней готики».

Все эти цели были достигнуты Рерихом. Мало того, вторую половину его экспедиции из Улан-Батора через Гоби, Нань Шань, Цайдам и Восточный Тибет в Индию можно назвать настоящим триумфом русских исследователей Центральной Азии. Впервые были отмечены на картах и уточнены десятки горных вершин и перевалов, зарегистрированы неизвестные науке археологические памятники, вывезены редчайшие манускрипты, записаны народные обычаи и собраны богатейшие лингвистические материалы.

Подробности экспедиции отражены в книгах Николая Константиновича «Сердце Азии», «Алтай — Гималаи», «Шамбала Сияющая» (две последние изданы только на английском языке), в трудах Юрия Николаевича «Звериный стиль у кочевников северного Тибета» и «По тропам Центральной Азии», а также в многочисленных научных статьях.

Обширные научные материалы, собранные экспедицией, требовали систематизации и обработки. Археологические, геологические, ботанические и прочие находки насчитывались тысячами. Сотни эскизов и зарисовок, сделанных в пути, тянули художника к мольберту. Нужно было найти эффективные формы информации, чтобы продолжить столь успешно начатую работу. И у Николая Константиновича возникла мысль о создании специального научно-исследовательского центра.

X. УЧЕНЫЙ И ГУМАНИСТ

Заручившись поддержкой ученых Индии, Америки и Европы, Рерих 29 июля 1928 года, находясь в Сиккиме, положил начало работе Гималайского института научных исследований, названного «Урусвати», что в переводе значит «Свет утренней звезды».

Однако вскоре Николай Константинович задумал уехать из Сиккима. Еще в 1925 году, будучи в Кашмире, он хотел посетить долину Кулу, но тогда маршрут экспедиции пролег мимо нее. Этой долине отведено почетное место в индийской и тибетской литературах. Вдоль реки Беас проходит древнейший путь из Индии в Тибет, на Кайлас, Ладак, Хотан, а оттуда через Гоби до самого Алтая.

На берегах Беаса трудился риши * Вьяса, собиратель Махабхараты и многих пуран **. Сюда доходил со своими воинами Александр Македонский. По преданиям, бывали здесь Будда и Падма-Самбгава ***, здесь жили Арджуна и другие Пандавы ****.

Кулу — колыбель древнейших памятников культуры более чем двухтысячелетней давности. В бесчисленных ущельях, проточенных горными ручьями, ютятся старинные храмы, некоторые из них давно уже покинуты и заросли густым лесом. Здесь можно найти замечательные бронзовые изделия IV—V столетий и изумительные гима-

---

* Риши — святой мудрец, подвижник в древнеиндийской литературе.

** Пураны (буквально — «древняя») — жанр древнеиндийской литературы. Пураны содержали космогонические и космологические мифы о богах, героях, а также исторические легенды.

*** Падма-Самбгава — основатель одной из сект буддизма, получившей распространение в Сиккиме и Малом Тибете.

**** Пандава — сын, потомок Панду. В эпосе Махабхарата пять братьев: Юдхиштхира, Бхима, Арджуна, Накула и Сахадэва.

лайские миниатюры XIV—XV веков. Долина отличается благоприятным для европейцев климатом, чего нельзя сказать о Сиккиме. В археологическом, историческом, филологическом, а также ботаническом и геологическом отношениях весь северный Пенджаб с западной частью Гималайского хребта был неистощимым кладезем материалов для института «Урусвати», и Николай Константинович решил переехать именно сюда.

В последние дни декабря 1928 года Рерихи были уже в долине Кулу и приближались к древнему поселению Нагар (в переводе — город). Еще не переправившись через Беас, из Катрайна увидели уединенный дом на крутых горных склонах. Оттуда должен был открываться прекрасный вид на долину, окруженную белоснежными пиками гор. Попросили узнать местных жителей, нельзя ли этот дом арендовать. В ответ последовало категорическое:

— Что вы! Это поместье раджи Манди. Дом никогда не сдавался в аренду посторонним.

Тем не менее удалось поселиться именно в этом доме, а потом и приобрести его вместе с традиционными правами и обязательствами, среди которых было трехстороннее соглашение между богом Джамлу, британским правительством и владельцами дома о пользовании водой. Так, поместье в окрестностях Нагара, расположенное на высоте 2000 метров, стало постоянным местожительством Рериха в Индии.

К дому вела узкая, вьющаяся по горному склону дорога, его окружал сад, разбитый на укрепленных каменной кладкой террасах. Зимой дорогу заметало снежными сугробами и на какое-то время прерывалась связь с внешним миром. Но уже ранней весной расцветали фруктовые деревья, а земля покрывалась сочной изумрудной травой и яркими цветами. Почти к самому дому подходил густой лес — величавые голубые сосны, липы, серебристые ели, дубы, клены, достигавшие в поперечнике двух метров. Под этими великанами осенью появлялись знакомые с детства рыжики и волнушки. Однако эту идиллию нередко нарушали свирепые гималайские медведи, пантеры, леопарды. Они рыскали ночами под самыми стенами строений, и собак нельзя было выпускать без специальных железных ошейников с острыми шипами.

На севере высился снежный перевал Ротанг, через который лежал путь в Тибет и Среднюю Азию. Кроме проложенной тропы, с которой изредка доносился звон кара-

ванных колокольчиков, к перевалу вели какие-то старинные ступени, сложенные из крупных камней. Легенда связывала эту «богатырскую лестницу» с именем Гэсэр-хана.

К западу на самой вершине горы виднелись развалины. Древние письменные источники говорят о четырнадцати буддийских монастырях, существовавших когда-то в долине Кулу. Теперь от них сохранились лишь загадочные живописные руины. На юг от поместья дорога вела на Симлу, к озеру Равалсар и в жгучие долины Индии.

В саду под кедром стояло каменное изваяние покровителя этих мест Гуги-Чохана, старого раджпутского раджи. Оно изображено на многих полотнах Рериха. Всего в долине Кулу насчитывалось около трехсот шестидесяти богов. В ярмарочные дни они «навещали» друг друга. Гремели барабаны, и толпы празднично разодетых людей несли на плечах алтари с богами. Одну из таких красочных процессий запечатлел на картине «Боги пришли» Святослав Николаевич. Советский зритель знаком с этим полотном по выставкам Святослава Рериха в Москве и Ленинграде в 1960 году.

Из Катрайна на берегу Беаса, откуда начинался подъем, до дома Рерихов лучше всего было добираться верхом. На преодоление четырех километров уходило часа полтора. Это затрудняло возведение зданий для института. Строительные материалы, которые нельзя было заготовить на месте, доставляли носильщики.

В незавидном положении оказывались и приезжавшие без предупреждения посетители. Так, однажды гость из Европы, попав в Катрайн уже вечером, решил, что четыре километра подъема не ахти какое препятствие, и отправился пешком. В горах, как известно, темнеет быстро, и путника внезапно окутала непроглядная ночь. Будучи наслышан о гималайских медведях и прочих лесных обитателях, он подумал, что благоразумнее всего переждать до рассвета на верхушке какого-либо дерева, и залез на ближайшее. Измученный бессонной ночью, гость вздремнул только под утро и внезапно был разбужен подозрительным шорохом. Наклонившись, он увидел чьи-то изумленно вперившиеся в него глаза. Оказалось, что это садовник Рериха Кесанг, а дерево, послужившее ночным убежищем, росло в саду неподалеку от жилого дома. Чтобы избежать подобных случаев, Николай Константинович по-

сылал кого-либо встречать своих гостей в Катрайне у самого начала подъема.

Все эти житейские неудобства искупались изумительным видом на окрестности, прозрачно чистым горным воздухом, ярчайшими восходами и закатами, которые расцвечивали землю и небо невиданными красками.

Через несколько месяцев после переселения в Кулу Николай Константинович и Юрий Николаевич уехали по делам в Европу и Америку. Для развития деятельности нового института полезно было наладить более тесные связи с некоторыми научными учреждениями западных стран.

За время пятилетнего отсутствия Рериха американские культурно-просветительные организации, возникшие при его участии, значительно расширились и укрепились. Уже ранее в Нью-Йорке решили, что для их размещения целесообразно построить специальное здание. Когда в 1925 году об этом сообщили Рериху, он согласился и даже послал из Индии эскизы и план 24-этажного дома, в котором обосновались бы музей, Институт объединенных искусств, художественная галерея, театр на 350 зрителей, рабочие помещения для секций. Верхние этажи по желанию Рериха должны были быть отведены под студии и квартиры для сдачи их за минимальную плату художникам, музыкантам, писателям, ученым, педагогам.

Все наметки Рериха были переданы архитектору Х. Корбету. Он доработал их и, после того как удалось договориться с банком о займе, приступил к строительству. Когда в июне 1929 года Николай Константинович и Юрий Николаевич приехали в Нью-Йорк, небоскреб был уже почти готов.

Художественный и научный мир Америки встретил Николая Константиновича с большим интересом. Его выступления в институтах и на научных конференциях собирали большие аудитории. Николай Константинович знакомил с результатами своих научных исследований, демонстрировал археологические находки и предметы современного прикладного искусства народов Азии.

В этот приезд Рерих много говорил и о жизненной ценности искусства. Приехав в США, художник застал страну далеко не в благополучном состоянии. Стремительно падал курс акций, сокращалось производство, росла безработица, катастрофически снижался жизненный уровень. Неизбежное зло капитализма — очередной экономический

кризис, разразившийся в 1929—1933 годах, вступал в свои права.

Обращаясь к студентам Нью-Йорка, Рерих говорил:

«Все видели стремительное низвержение бумажных ценностей. Пусть каждый получает доказательство по мозгам своим. Даже окаменелые друзья вспомнят, как на их же глазах предмет, считавшийся ничтожным, вдруг получал громадную ценность, и наоборот: непоколебимые с точки зрения обыденности ценности оказались грудою бумажного сора. За время революций мы не однажды видели, как банкиры и финансовые деятели оказывались сметенными, тогда как выживали именно художники и собиратели искусства. Сама жизнь показывает, что все связанное с творчеством выживает. Живут научные открытия, и неистребимо живет мысль».

7 октября 1929 года состоялось торжественное открытие музея в помещениях нового здания. Рерих пополнил по этому случаю коллекцию музея сотнями картин, написанных за время путешествия по странам Азии.

В небоскреб, кроме музея, переселились и другие культурно-просветительные учреждения. В числе почетных членов организаций, связанных с деятельностью Рериха, были Милликен, Дж. Босе, Эйнштейн, Кумар Халдар, Стоковский, Рабиндранат Тагор, Игнасио Сулоага и многие другие.

Николай Константинович в 1929 году вторично поднимает вопрос об охране культурных ценностей в военное время. В 1914 году, как мы знаем, предложение Рериха о заключении подобного международного соглашения не нашло отклика. Руины Реймса, пепел библиотеки Лувена, развалины сотен музеев, лабораторий и школ были печальным напоминанием о том, что самые худшие предположения художника сбылись. И в конце двадцатых годов они были весьма реальны. В непрочности заключенных мирных договоров уже мало кто сомневался, а темпы вооружения и разрушительная мощь средств ведения войны с каждым днем нарастали.

Конференции по мирному урегулированию спорных вопросов и сокращению армий терпели провал за провалом, хотя в них и принимали участие виднейшие политики западных стран. Поэтому намерения Рериха учредить пакт, связывающий свободу действий отъявленных милитаристов, многие считали совсем безнадежным делом.

Но Николай Константинович думал иначе. Он указы-

вал на положительный пример Красного Креста, идею которого также в свое время встретили с недоверием, и потребовалось много времени и усилий, чтобы провести ее в жизнь. Общепризнанная полезная деятельность Красного Креста натолкнула художника на мысль воспользоваться некоторыми основными принципами этой организации для выработки специального международного статуса по охране памятников искусства и научных учреждений при военных столкновениях.

Посетив Европу, Рерих изложил свой план доктору международного права и политических наук в Парижском университете Г. Шкляверу и профессору Жоффр де ла Праделю и попросил их разработать проект пакта, согласовав его с международным правом. В 1929 году полный текст проекта пакта с сопроводительным обращением Рериха к правительствам и народам всех стран был опубликован. Первый и второй параграфы пакта гласили:

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

Вместе с пактом Николай Константинович предложил и отличительный флаг, назвав его «Знаменем Мира». Он должен был водружаться на объекты, подлежащие охране. Флаг представлял собою белое полотнище с красной окружностью и вписанными в нее тремя красными кружками.Этот знак, по мысли художника, символизировал вечность (замкнутая окружность), реально выражающуюся в преемственности прошлого, настоящего и будущего (три заключенных в окружности кружка). Впрочем, иногда этот символ истолковывали и по-другому, против чего художник не возражал. Он указывал, что всякая интерпретация, если она исходит из понятия синтеза жизни, близка внутреннему смыслу этого знака.

Происхождение предложенного символа теряется в далекой древности. Его можно встретить на тамге Тамерлана, на тибетских, кавказских и скандинавских фибулах, на предметах древней Византии и Рима. Очевидно, оттуда он проник в Испанию и получил распространение в Европе. Им украшено изображение Страсбургской Мадонны. В России его можно увидеть в иконописи на одеянии святых и подвижников. Красивый и простой по рисунку, этот знак хорошо различим на белом фоне. Несмотря на древность происхождения, он никогда не использовался как отличительный знак какой-либо народности или религии, что имело важное значение. Так, например, знак Красного Креста оказался неприемлемым для многомиллионного магометанского мира, где его пришлось заменить полумесяцем. Не исключено, что Рерих учел все эти обстоятельства, предлагая свой проект «Знамени Мира».

Идея Рериха нашла широкую поддержку, в прогрессивных кругах мировой общественности. Р. Роллан, Б. Шоу, Т. Манн, А. Эйнштейн, Г. Уэллс и многие другие горячо приветствовали смелое начинание русского художника. Постоянные комитеты пакта и «Знамени Мира» были в 1929 году учреждены в Нью-Йорке и в 1930 году в Париже и Брюгге. В 1930 году проект пакта был одобрен Комитетом по делам музеев при Лиге наций и передан на дальнейшее рассмотрение Международной комиссии интеллектуального сотрудничества. Рабиндранат Тагор писал по этому поводу Николаю Константиновичу:

«Я зорко следил за Вашей великой гуманистической работой во благо всех народов, для которых Ваш Пакт Мира с его знаменем для защиты всех культурных сокровищ будет исключительно действенным символом. Я искренне радуюсь, что этот Пакт принят Комитетом Лиги Наций по делам музеев, и я глубоко чувствую, что он будет иметь огромные последствия для культурного взаимопонимания народов».

О резонансе, вызванном предложением Рериха, говорит выдвижение художника на получение Нобелевской премии мира в 1929 году. Кандидатура Рериха была предложена Парижским университетом и поддержана научными учреждениями многих стран. В обращении Парижского университета, характеризовавшем Рериха, говорилось:

«Николай Рерих своими литературными произведениями, лекциями, исследованиями, картинами и многосторонней деятельностью действенно призывал принять доктри-

ну всемирного братства. Его пропаганда мира охватила свыше двадцати стран и была широко признана. О ее воздействии свидетельствуют многочисленные послания к Рериху со стороны самых различных учреждений. Мы твердо верим, что окончательный международный мир придет лишь через поднятие культурного уровня народов и постоянную действенную пропаганду братства, рожденного культурой и возвышенной красотой во всех областях жизни. Тридцатилетняя трудовая деятельность Н. Рериха была мощным призывом к взаимному сближению народов».

Выдвижение кандидатуры Рериха на Нобелевскую премию шло на пользу распространению идеи пакта и «Знамени Мира», хотя, судя по письмам художника, он не строил себе никаких иллюзий относительно возможности присуждения этой премии. Во-первых, одновременно с ним были выдвинуты кандидатуры таких «тузов», как государственный секретарь США Келлог, сенатор Жувенель и английский премьер-министр Макдональд. Во-вторых, присуждение премии Рериху не отвечало политическим интересам западных стран. Их благорасположение можно было заслужить лишь публичным выступлением против Советского Союза.

Несмотря на внешне подчеркнутую «аполитичность» предложенного Рерихом пакта, он рассматривался некоторыми политиками как далеко не безразличный для них документ. Приобретая сторонников среди видных ученых, писателей, художников, общественных деятелей, пакт Рериха содействовал антимилитаристской пропаганде. В «Листах дневника» художник замечал по этому поводу:

«Из Парижа пишут: «У нас был Раймонд Вейсс, директор юридического департамента Института кооперации, который полностью подтвердил сведения о германском давлении на второстепенные государства в целях заставить их отклонить Пакт... Помним, что во время последней международной конференции Пакта среди тридцати шести стран, единогласно поддержавших Пакт, не прозвучали голоса представителей Германии и Англии. Правда, нам приходилось слышать, что главным препятствием для некоторых государств было, что идея Пакта исходила от русского. Мы достаточно знаем, как для некоторых людей, по какому-то непонятному атавизму, все русское является неприемлемым. Также мы слышали от некоего компетентного лица, что дуче охотно

занялся бы Пактом, если бы идея была предоставлена ему, чтобы исходить исключительно от него».

Подозрительный интерес к пакту проявил далеко не один Муссолини. Во Франции Рериху настойчиво советовали повидаться с «генералом иезуитов». Католический Мальтийский орден зазывал Николая Константиновича в Рим для переговоров. С провокационными целями распространялись слухи о связи Рериха с сионистской организацией и о специальных заданиях, которые якобы он выполнял в Палестине. Все это говорит о том, что на мировой политической арене значение пакта котировалось достаточно высоко и Рериху стоило немалых усилий уберечь свое детище от неблаговидных поползновений политических авантюристов.

Весной 1930 года, убедившись в том, что идея пакта обрела в западных странах достаточно сторонников, а также закончив все деловые переговоры в США, Николай Константинович и Юрий Николаевич собрались в обратный путь в Кулу. Перед самым отъездом они зашли к британскому консулу в Нью-Йорке, чтобы возобновить свои визы. Их оформление могло занять не более двух дней. Но консул почему-то замялся и предложил взять визы в Лондоне, мотивируя это тем, что путь Рериха все равно лежал через Европу.

Когда же Николай Константинович и Юрий Николаевич, пробыв некоторое время в Париже, приехали в Лондон, в британском министерстве иностранных дел им сказали, что виз на выезд в Индию они вообще больше не получат. Было похоже, что наступил час расплаты за посещение Москвы и за сношения с советскими дипломатами в Европе и в Азии. Николай Константинович отлично понял это, когда при неоднократных посещениях должностных лиц министерства ему вежливо, но без каких-либо объяснений отказывали во въезде в Индию.

Однако Европа не пустынное Тибетское нагорье, и Рерих скоро привлек к делу о своей визе внимание дипломатов, ученых, писателей и общественных деятелей многих стран. В британское министерство иностранных дел посыпались запросы и ходатайства. Писали кардинал Брун, архиепископ Кентерберийский, директор Лондонской библиотеки Х. Райт, писатель Д. Голсуорси, послы многих аккредитованных в Англии государств.

Между тем чиновники министерства хранили упорное молчание или отделывались лаконичными отписками.

Рериха ждали дела во Франции, и до отъезда из Лондона он еще раз зашел в министерство иностранных дел за окончательным ответом. При этом ему пришлось воочию убедиться, что его дело о въезде в Индию так разрослось, что папки с бумагами перевозили по коридорам министерства в специальной тачке. Когда художник потребовал обоснованного ответа, ему опять повторили:

— Несмотря на все ходатайства, виза на въезд в Индию вам выдана не будет!

— И это окончательно? — спросил Рерих.

— Окончательно! — последовал ответ, сопровожденный учтивым поклоном.

— По счастью, в нашем мире ничего окончательного не бывает, — отпарировал Николай Константинович.

Через несколько дней он уже был в Париже, откуда продолжал атаковать министерство иностранных дел Великобритании. Но англичане не сдавались, и когда, например, шведский посол во Франции Эренсверд сделал запрос о визе Рериху, то из Лондона невозмутимо ответили, что державы посильнее Швеции никакого успеха не имели, и поэтому он совершенно напрасно себя обеспокоил.

Убедившись в бесполезности всех усилий добиться визы, Николай Константинович изменил тактику и выехал во французскую колонию в Индии — Пондишери, которая расположена около самого Мадраса, причем, по традициям, для жителей Пондишери не требовалось разрешений на въезд и временное пребывание в Мадрасе. Покидая Францию, Рерих телеграфировал английскому министру иностранных дел Гендерсону о том, что намерен поселиться в Пондишери. Ответная телеграмма гласила: «Принято во внимание». Но это было чисто внешнее безразличие. Британский консул в Пондишери не на шутку встревожился появлением Николая Константиновича. На вопрос консула, что он намерен здесь предпринять, Рерих ответил:

— Приобрету имение и буду ездить в ваш Мадрас, французский Шанденагор, что рядом с вашей Калькуттой, в Гоа, Каракал и другие места, куда я запасся визами.

При этом художник показал консулу разрешения на въезд во все граничащие с Британской Индией страны.

Создавалась весьма странная ситуация: в Кулу шли письма и запросы, связанные с деятельностью института «Урусвати», там же проживали жена и младший сын

Рериха, а сам он со старшим сыном, находясь в пограничных с Индией областях, не мог туда попасть по причинам, которые британское правительство предпочитало не разглашать. В прессе по этому поводу стали появляться разноречивые догадки, усилился поток протестов в министерство иностранных дел Великобритании, и после месячного пребывания в Пондишери, где художник уже успел начать археологические раскопки, ему и его сыну были выданы въездные визы, но уже от имени вице-короля Индии.

По возвращении в Кулу Николай Константинович и Юрий Николаевич со всей энергией приступили к налаживанию прерванной работы института «Урусвати». Через несколько лет Рерих уже мог записать:

«Когда мы основали институт, то прежде всего имелась в виду постоянная подвижность работы. Со времени основания каждый год происходят экспедиции и экскурсии... Ведь не для того собираются люди, чтобы непременно, сидя в одной комнате, питать себя присылаемыми сведениями. В этом была бы лишь половина работы. Нужно то, что индусы так сердечно называют «ашрам». Это — средоточие. Но умственное питание «ашрама» добывается в разных местах».

Деятельность института была рассчитана на широкие международные связи. Рерих привлек к сотрудничеству и обмену информацией десятки научных учреждений Азии, Европы, Америки. Непосредственно работой института руководил Юрий Николаевич. Он же ведал этнолого-лингвистическими исследованиями и разведкой археологических памятников. В области лингвистики и филологии Востока проводилась грандиозная работа. Собирались и переводились на европейские языки редчайшие письменные источники многовековой давности, изучались полузабытые наречия.

Младший сын художника — Святослав Николаевич — занимался вопросами тибетской и местной фармакопеи и изучал древнее искусство народов Азии.

Приглашенные специалисты и временные сотрудники собирали ботанические и зоологические коллекции. Из Кулу поступали научные материалы в Мичиганский университет, Нью-Йоркский ботанический сад, Пенджабский университет, Парижский музей естественной истории, Гарвардский университет в Кембридже, Ботанический сад Академии наук СССР. Известный советский

ботаник и генетик академик Н. И. Вавилов обращался в институт «Урусвати» за научной информацией и получал оттуда семена для своей уникальной ботанической коллекции.

При участии тибетских лам-лекарей сотрудникам института удалось составить первый в мире атлас тибетских лекарственных трав. При институте была организована биохимическая лаборатория с отделом изучения рака. Велось исследование космических лучей в высокогорных условиях.

Научные отряды института работали как в самой долине Кулу, так и далеко за ее пределами — в Лахуле, Бешаре, Кангру, Лахоре, Ладаке, Зангскаре, Спити, Рупшу. Многие экспедиции возглавлялись самим Николаем Константиновичем. Так, по приезде из Пондишери в Кулу была начата подготовка к посещению Лахуля, а в 1931 году Рерих уже вел караван за Ротангский перевал.

«Опять гремят бубенцы мулов караванных, — читаем в его дневнике, — опять крутые всходы горного перевала. Опять встречные путники, каждый из них несущий свою житейскую тайну. Опять любование с высоких плоских крыш на необозримые ледники, снеговые пики и глубокие долины с гремящими потоками».

Николай Константинович любил путешествовать, и его азиатские походы обогатили науку множеством новых фактов.

Восток усилил интересы Рериха и в области управления психическими процессами человека. Николай Константинович тщательно регистрировал те явления йоги, свидетелем которых ему приходилось быть. Он стремился к четкому разделению доказанных психических воздействий на физиологические функции человеческого организма от ловких фокусов многочисленных рыночных факиров и писал по этому поводу: «А как же с чудесами в Индии?» — спросят приятели Запада. Скажем: «Чудес не видели, но всякие проявления психической энергии встречали. Если говорить о проявлении «высшей, чудесной» силы — тогда вообще не стоит говорить. Но если осознать материально достигаемое развитие психофизической энергии, тогда Индия дает и сейчас самые замечательные проявления».

Рерих считал неправильным огульное отрицание, осмеивание или умышленное замалчивание тех психических феноменов, изучение которых заслуживает научно-

го подхода. В статье «Парапсихология» (1937) художник писал:

«Во времена темного средневековья, наверное, всякие исследования в области парапсихологии кончались бы инквизицией, пытками и костром. Современные нам «инквизиторы» не прочь и сейчас обвинить ученых исследователей или в колдовстве, или в сумасшествии. Мы помним, как наш покойный друг профессор Бехтерев за свои исследования в области изучения мысли не только подвергался служебным преследованиям, но и в закоулках общественного мнения не раз раздавались шептания о нервной болезни самого исследователя. Так же мы знаем, что за исследования в области мысли серьезные ученые получали всякие служебные неприятности, а иногда даже лишались университетской кафедры. Так бывало и в Европе и в Америке. Но эволюция протекает поверх всяких человеческих затворов и наветов... Будет ли наука о мысли, будет ли психическая или всеначальная энергия открыта, но ясно одно, что эволюция повелительно устремляет человечество к нахождению тончайших энергий. Непредубежденная наука устремляется в поисках за новыми энергиями в пространство, этот беспредельный источник всех сил и всего познания».

С 1931 года при институте «Урусвати» стал издаваться ежегодник, в котором публиковались результаты научной деятельности его сотрудников. Первый номер ежегодника был посвящен выдающемуся санскритологу профессору Ланману (Кембридж). Статьи по специальным вопросам, разрабатывавшимся в Институте гималайских исследований, появлялись также в научных периодических изданиях Азии, Европы и Америки.

Николай Константинович никогда не замалчивал фактов, которые плохо укладывались в общепризнанные теории. Скорее он даже искал и приветствовал их как предвестников новых открытий. «Наука, если она хочет быть обновленной, должна быть прежде всего неограниченной и тем самым бесстрашной», — любил напоминать художник. Он не боялся прослыть фантазером, призывал к познанию глубочайших тайн бытия и верил в неограниченные возможности человеческого разума.

Еще в 1926 году, радуясь успехам советской авиации, Николай Константинович записал: «Явление штурма неба легко обратить на поиски дальних миров». Космос всегда воспринимался Рерихом как реальное простран-

ство для человеческого жизнепроявления. «Если простота выражения, ясность желания будет соответствовать неизмеримости величия Космоса, — писал художник, — то этот путь истинный. И этот Космос не тот недосягаемый Космос, перед которым только морщат лоб профессора, но тот великий и простой, входящий во всю нашу жизнь, творящий горы, зажигающий миры-звезды на всех неисчислимых планах».

Не случайно через сорок лет после высказанной художником мысли о поисках дальних миров первый космонавт Юрий Гагарин, проложив дорогу в космос, сказал, что он сверкает красками Рериха.

Одной из главных задач, которую Рерих решал как ученый, была борьба за пересмотр сложившихся на Западе европоцентрических теорий эволюции человеческого общества и мировой культуры. Эти теории были как воздух необходимы колонизаторам. В то же время научная информация о достижениях и исторической роли народов Востока получала слабое распространение. Наш советский востоковед — академик Н. И. Конрад в книге «Запад и Восток», вышедшей уже в 1966 году, пишет:

«Необходимо учесть теоретическую мысль Востока во всех областях науки о человеке и об обществе, памятуя, что именно эти области разработаны на Востоке в масштабах и подробностях исключительных. Работу в этом направлении я и называю преодолением европоцентризма в науке, а такое преодоление считаю одной из самых важных в наше время задач науки о человеке и об обществе. Таким путем она, эта наука, сможет стать по-настоящему общезначимой, то есть действительной для изучения жизни и деятельности человечества во все времена его исторического существования».

Николай Константинович, устраняя многочисленные препятствия, добивался помещения своих востоковедческих статей в специальных научных сборниках, в журналах более общего характера и даже в ежедневных газетах. Он писал на самые разные темы. И по истории культуры народов Азии, как, например, статьи — «Чхандогья Упанишады», «Риши», «Индийская точка зрения на этику и эстетику», «Меч Гэсэр-хана», и о росте народного самосознания — «Слово Индии», «Служителям Индии», «Друзья Востока», и о более близких и современных деятелях — Рамакришне, Вивекананде, Тагоре, Ганди и Неру.

Николай Константинович состоял членом Французского общества доисторических исследований, членом Югославской академии наук и искусства, членом Академии международного института науки и литературы в Болонье (Италия), вице-президентом общества Марка Твена (США), членом Парижского общества антикваров, почетным протектором Исторического общества Парижской академии, членом-основателем Этнографического общества в Париже, почетным членом Нью-Йоркского общества охраны исторических памятников, почетным членом института имени Джагадис Босе в Калькутте, членом Бенгальского королевского азиатского общества, почетным президентом и доктором литературы Международного буддийского института в Сан-Франциско, членом Ассоциации международных исследований в Париже, вице-президентом Американского института археологии, членом-корреспондентом многих других научных учреждений в Азии, Европе и Америке. Все это помогало Николаю Константиновичу объединять усилия отдельных исследователей и укреплять научные и культурные связи между странами Востока и Запада.

В то время как Николай Константинович был занят работой в Гималайском институте и водил экспедиции по просторам Азии, в Европе и Америке росло движение сторонников выдвинутого им пакта. В 1931 году в Брюгге под руководством члена комиссии по охране памятников Бельгии К. Тюльпника был организован Международный союз пакта Рериха. В сентябре этого же года в Брюгге была созвана Первая международная конференция пакта Рериха, в работе которой приняли участие официальные представители некоторых государств и деятели общественных и культурных организаций. На конференции был разработан план пропаганды пакта в школах, высших учебных заведениях. Были также установлены контакты с Международным комитетом по делам искусства и Бюро конференции по ограничению вооружений.

В августе 1932 года в Брюгге же состоялась вторая конференция пакта Рериха. Конференция вынесла решение об обращении ко всем странам с призывом признать за пактом силу международного документа. На выставке, сопровождавшей конференцию, было представлено 6000 фотографий архитектурных памятников, над которыми необходимо учредить охрану.

Третья конференция пакта была созвана в ноябре

1933 года в Нью-Йорке. В ней участвовали официальные представители 36 государств. Конференция подготовила рекомендацию о принятии пакта правительствами всех стран.

Рерих придавал большое значение распространению идеи пакта. Николай Константинович указывал, что далеко не сразу удалось провести в жизнь и идею Красного Креста, предложенную в 1863 году швейцарцами Дюнаном и Муанье. Теперь уже никого не удивляет, когда перед автомобилем с красным крестом перекрывают движение. Каждому понятно, что случилось нечто требующее экстренных мер для спасения человеческой жизни. Такое же отношение, по мысли Рериха, необходимо воспитывать и к культурному достоянию народа, воспитывать с детства, прививать в семье и школе. Ведь гибель памятников искусства, достижений науки наносит невосполнимый ущерб. Поэтому каждая угроза культуре должна также рассматриваться как нечто требующее экстренного вмешательства.

Обращаясь к делегатам Первой международной конференции пакта в Брюгге, Рерих писал: «Понятие Культуры предполагает не отвлеченность, не холодную абстракцию, но действительность творчества, оно живет понятием неустанного подвига жизни, просвещенным трудом, творением... Поэтому для нас «Знамя Мира» является вовсе не только нужным во время войны, но, может быть, еще более нужным каждодневно, когда без грома пушек часто свершаются такие же непоправимые ошибки против Культуры».

Рерих стремился к тому, чтобы пакт и «Знамя Мира» как можно больше привлекали внимание общественности к проблемам мира и культурного строительства. «Не удивительно ли, по-русски слово мир единозвучно и для мирности и для Вселенной, — писал художник, — единозвучны эти понятия не по бедности языка. Язык — богатый. Единозвучны они по существу. Вселенная и мирное творчество — нераздельны».

Пропаганда пакта тесно переплеталась с культурно-просветительной деятельностью Николая Константиновича. В конце тридцатых годов более чем в тридцати странах насчитывалось свыше 80 обществ, музеев или кружков имени Рериха. Среди них были Нью-Йоркский музей, Парижское общество, Центр в Брюгге, Общество и музей в Риге; были и совсем небольшие группы, разбросанные

далеко от крупных городов. Все они вели культурно-просветительную работу, в программу которой обычно входили кружковые занятия по изобразительному искусству, музыке, хореографии, литературе, пропаганда пакта по охране культурных ценностей, а также привлечение местных государственных и общественных организаций (*независимо от их отношения к пакту*) к охране памятников старины; почти при всех обществах существовали секции по изучению Востока. Создавались также секции женского движения за равноправие, народного просвещения, молодежные.

При крупных объединениях получало развитие издательское дело. Некоторые небольшие группировки числились филиалами местных культурно-просветительных учреждений. Вся эта сеть, конечно, не отличалась стабильностью. Популярность Рериха, его энергия, умелый подход к людям зачастую были основными стимулами для возникновения и успешной работы организаций. Каждое ослабление личных контактов между ними и художником приводило подчас и к полному прекращению их деятельности. Влияли на последнюю и различные местные условия.

Книги, статьи, воззвания Николая Константиновича, получавшие распространение через возникшие по его инициативе культурные учреждения, всегда выражали патриотические чувства художника. В них говорилось о русском вкладе в мировую культурную сокровищницу, о русском искусстве, русской литературе, о достижениях России в области науки и техники. При этом речь шла не только о прошлом, но и о настоящем, то есть о достижениях народов Советского Союза, а это накладывало свой отпечаток и на все, что так или иначе было связано с именем Рериха.

Тридцатые годы, когда международная общественная деятельность русского художника получила особенно интенсивное развитие, отличались крайне напряженной политической обстановкой. Фашистская Германия уже открыто стала выражать свои претензии на «жизненное пространство» и усиленно готовилась к войне. Западные же державы поддерживали агрессивные планы Гитлера, направленные против Советского Союза. В 1936 году с воззванием о сохранении мира выступил Рабиндранат Тагор. Все комитеты пакта Рериха поддержали его, и индийский гуманист написал Николаю Константиновичу:

«Проблема мира в настоящее время самая серьезная проблема, стоящая перед человечеством. Все наши усилия кажутся такими незначительными перед натиском новой волны варварства, которое быстро распространяется в Западных странах. Отвратительное проявление неприкрытого милитаризма во всех странах предвещает ужасное будущее. Я почти перестал верить в существование цивилизации как таковой. Но мы не можем отказаться от наших усилий делать что-то, ибо это только ускорило бы конец. Сейчас я так же потрясен и обеспокоен, как и Вы, и в связи с поворотом событий на Западе мы можем только надеяться, что мир станет чище после кровавой бойни. Но нужно быть слишком смелым, чтобы испытать такое пророчество в эти тревожные дни. Ваша жизнь — жизнь посвященного, и я надеюсь, что Вы проживете долгие годы, чтобы продолжать служить человечеству и культуре».

Мысли о пакте нашли отражение и в искусстве Николая Константиновича. Эмблему «Знамени Мира» можно видеть на многих его полотнах тридцатых годов. Специально пакту посвящена картина «Орифламма» (1931), или, как ее называл сам художник по-русски, «Владычица Червонно-Пламенная». На картине изображена Мадонна с развернутым в руках полотнищем «Знамени Мира».

В какой-то мере «Орифламма» явилась и откликом Рериха на женское движение за равноправие. Проблема эта еще и посейчас существует во многих странах, в первых же десятилетиях нашего века она стояла весьма остро, и Николай Константинович поддерживал борьбу женщин за их права. Многие женские организации, в свою очередь, активно выступали в защиту культурных начинаний художника и особенно пакта и «Знамени Мира». В статье «Женщинам», обращенной к Ассоциации женщин обществ имени Рериха, художник писал: «Женщины, ведь вы соткете и развернете Знамя Мира. Вы безбоязненно встанете на страже улучшения жизни. Вы зажжете у каждого очага огонь прекрасный, творящий и ободряющий. Вы скажете детям первое слово о красоте. Вы произнесете священное слово Культура».

Рерих чувствовал реальную угрозу войны и параллельно с продвижением пакта по охране культурных ценностей все чаще и чаще стал указывать на Советский Союз как на мощный оплот сил прогресса против фашизма. Конечно, проживая в английской колонии и зная,

как относятся к нему незаконные хозяева Индии, Рерих проявлял известную осторожность в высказывании своих взглядов, но он не давал повода сомневаться в их истинном направлении. Кроме многочисленных статей художника, убедительным примером тому может служить и его полотно «Св. Сергий» (1932). Картина сначала находилась в Праге в художественном собрании Русского культурно-исторического музея, созданного В. Булгаковым *, и оттуда попала в Третьяковскую галерею. На полотне, используя некоторые композиционные принципы иконописи, Рерих изобразил Сергия Радонежского в полный рост, крупным планом. Нижнюю часть картины занимает надпись, сделанная славянской вязью: «Тебе трижды суждено спасти Россию. Первый раз при Дмитрии Донском, второй раз в Смутное время, третий раз...» Многоточие красноречиво говорило о том, что имел в виду Рерих.

Интересно, что в начале тридцатых годов к образу Сергия вновь обратился и М. В. Нестеров. О своих картинах из жизни Сергия он говорил: «Зачем искать истории на этих картинах? Я не историк, не археолог. Я не писал и не хотел писать историю в красках. Это дело Сурикова, а не мое. Я писал жизнь хорошего русского человека XIV века, лучшего человека древних лет Руси, чуткого к природе и ее красоте, по-своему любившего родину и по-своему стремившегося к правде».

У Нестерова, как и у Рериха, обращение к образу Сергия также было вызвано предчувствием военной угрозы. Об этом говорит его воззвание, написанное в октябре 1941 года: «В грозные часы истории Москва как символ, как народная хоругвь собирала вокруг себя лучших своих сынов. Более пятисот лет назад в ее пределах явился восторженный отрок, затем юноша, а позднее мудрый старец. Его знала земля Московская от Дмитрия Донского до последнего крестьянина, верила ему — то был Сергий Радонежский. Куликовское сражение решило судьбу Москвы, а с ней и народа московского...»

Рерих был историком и археологом, но, так же как и Нестеров, он никогда не писал Сергия в историческом плане. Для Николая Константиновича образ Сергия оли-

---

* В. Ф. Булгаков, филолог и писатель. Личный секретарь Л. Н. Толстого. С 1923 года проживал в Праге и в 1948 году возвратился в Советский Союз.

цетворял духовный, трудовой и ратный подвиг русского народа. И полотно, созданное художником, явилось живым откликом на своевременно почувствованную опасность, нависшую над Родиной, и выражало его уверенность, что из огня военных испытаний Россия выйдет победительницей.

Хотя в индийском периоде творчества Рериха и преобладают сюжеты, навеянные азиатскими экспедициями, художник не ограничивается исключительно ими и живо реагирует на происходящие в мире события. Как и раньше, он использует в этих целях мифологические и сказочные мотивы, разворачивая их на фоне реалистических, но по-рериховски насыщенных человеческими чувствами пейзажей.

Синтез реального с легендарным — одна из характерных особенностей зарубежного творчества Рериха. В отличие от раннего периода художник уже не предлагает зрителю взглянуть на прошлое глазами далеких предков или полумифических героев. Показывая их, он оценивает историю человечества с позиции современности. Легенды минувших веков, художественно преображенные Рерихом, получают новое жизненное и философское содержание.

В этом отношении может быть наиболее показателен цикл картин «Знамена Востока» («Учителя Востока»). Находясь в 1925 году в Кашмире, художник записывает в путевой дневник:

«Серия «Знамена Востока» сложилась: 1. «Будда Победитель» — перед источником жизни. 2. «Моисей Водитель» — на вершине, окруженной сиянием. 3. «Сергий Строитель» — самосильно работает. 4. «Дозор Гималаев» — в ледниках. 5. «Конфуций справедливый» — путник в изгнании. 6. «Иенно Суйо Дьяи» — друг путников (Япония). 7. «Миларепа Услышавший» — на восходе познавший голос дэв. 8. «Додже Дерзнувший» — стать лицом к лицу с самим Махакала. 9. «Сараха — Благая Стрела» — не медлящий в благих посылках. 10. «Магомет на горе Хира» — весть архангела Гавриила, предание. 11. «Нагарджуна — Победитель Змия» — видит знамение на озере владыки нагов. 12. «Ойрот — вестник Белого Бурхана» — поверие Алтая. И те, что уже в музее — 13. «Матерь Мира». 14. «Знаки Христа». 15. «Лао Цзе». 16. «Дзон Ка Па». 17. «Падма Самбгава». 18. «Чаша». 19. «Змий древний».

Серии, или «сюиты», как иногда Николай Константинович называл циклы своих произведений, всегда выражали какую-то определенную идею, которую из-за ее масштабности и многоплановости нельзя было выразить в одном полотне. Однако Рериху редко удавалось исчерпать такую идею и в пределах намеченных серий. Обычно он дополнял их новыми картинами, которые, по существу, продолжали замысел. Это можно сказать о циклах «Его Страна», «Майтрейя», «Учителя Востока» и многих других как зарубежного, так и русского периодов.

Серия «Знамена Востока» свидетельствует о необыкновенной широте замысла Рериха и о его больших знаниях в области религиозной философии и мифологии народов Азии в момент его переезда туда. Прожив в Индии всего около года, художник работает не только над картинами, посвященными Индии, но и над полотнами, посвященными Монголии, Тибету, Аравии, Алтаю, Китаю и, конечно, России.

Список, составленный самим Николаем Константиновичем, чрезвычайно ценен и тем, что, перечисляя входящие в серию картины, он присовокупляет к ним краткие характеристики, позволяющие судить о том, как именно понимал свои персонажи художник и какие цели он ставил перед большой серией, воссоздававшей образы основоположников и проповедников совершенно различных, большей частью враждующих между собой религий.

В серии «Знамена Востока» бросается в глаза отсутствие ортодоксальных религиозных сюжетов. Рерих заменяет их народными поверьями, апокрифами. Так, Конфуция художник показывает терпящим гонение, Сергий у него «самосильно работает», Будда призывает не к отрешению, а к жизненному подвигу, воинственный же Магомет уединяется в пустыню. Духовность и подвижнический пафос персонажей Рериха не божественны, а человечны.

В целом вся серия выражает идею о единстве человечества, о нравственности труда и подвига. Эта идея главенствует и в других произведениях художника, появившихся после первой большой азиатской экспедиции.

Все мифы были для Рериха памятью о прошлом, претворенной народным сознанием в мечту о лучшем будущем. В некоторых случаях он видел в них иносказательные переложения поразительных знаний древних о зако-

нах природы, знаний, объяснения которым еще не найдено современной наукой. Так что вся сложность художественных образов Рериха сводится не к какой-то особой интерпретации мифологических сюжетов, а к стремлению художника использовать их для эстетического воплощения философски осмысленной связи прошлого с будущим.

Сцены из караванной жизни, кочевые станы, народные празднества, пейзажи с изображением местных жителей и их обычаев — все это притягивало внимание художника в путешествиях и появлялось на его полотнах и в литературных произведениях.

Так, например, в очерке 1923 года Рерих описывал сходное с русскими народными обычаями гадание. Женщины пускают вниз по течению Ганга плошки с огоньками и загадывают свою судьбу. Через два десятилетия этот сюжет оживает в поэтичнейшей картине «Огни на Ганге» (1945), очаровывающей зрителя голубовато-зелеными тонами, пластичностью рисунка.

Очень интересна картина «Стрела-письмо» (1944), решенная в огненно-красных тонах. При желании и в ней можно найти все признаки «мистики Востока». На краю горного обрыва стрелок целится из лука в глубокую долину. Совершенно очевидно, что на таком расстоянии никакой цели поразить нельзя, и стрелок сражается с бесплотными духами. Но на поверку все оказывается гораздо проще. Рерих изображает практикующийся до сих пор способ посылать домой «депеши» с высокогорных пастбищ. К стреле прикрепляется письмо с нужным сообщением, и, пущенная умелой рукой, она через несколько минут достигает родного селения.

У художника имеется и другой вариант картины на этот сюжет. Стрелок точно так же посылает весть через непроходимое горное ущелье в легендарную страну Шамбалу.

Реалистические пейзажи, исторические и бытовые сцены постоянно переплетаются в искусстве Рериха с мифологическими мотивами. Это приводит подчас к самым противоречивым оценкам творчества художника, однако сам он не испытывает ни малейших внутренних противоречий и замечает в дневнике: «Пишут, что не знают мое кредо. Какая чепуха! Давным-давно я выражал мое понимание жизни. Ну что ж, повторим еще раз... Ценности великого искусства победоносно проходят через все бури

земных потрясений. И когда утверждаем: Любовь, Красота, Действие, мы знаем, что произносим формулу международного языка. Эта формула, ныне принадлежащая музею и сцене, должна войти в жизнь каждого дня. Знак красоты откроет все «священные врата». Под знаком красоты мы идем радостно. Красотою побеждаем. Красотою молимся. Красотою объединяемся. И, чуя путь истины, мы с улыбкой встречаем грядущее».

Восток, конечно, сказался и на живописной манере Рериха. Индийская живопись тесно связана с индийским театром, где жесты, цвет строго ассоциируются друг с другом и в своих веками узаконенных сочетаниях приобретают смысловое значение. И это именно то новое, что привнес Восток в творчество Рериха и что еще недостаточно в нем изучено.

В картинах Рериха свет и цвет неотделимы не только друг от друга, но и несут в себе запрограммированную смысловую и эмоциональную направленность.

Но было бы неверно полагать, что Николай Константинович полностью подчинился традициям восточного, в частности индийского, искусства. Они лишь обогатили его творчество точно так же, как до этого его обогащали традиции Византии, древнерусской живописи или некоторые живописные открытия западных мастеров. При всех влияниях и заимствованиях Рерих всегда мудро развивал свою собственную манеру письма, свой стиль, которые соответствовали своеобразному мировоззрению художника.

Прошло каких-нибудь пять лет с начала деятельности института «Урусвати», и Николай Константинович получил приглашение приехать в США. Американское земледелие терпело громадный урон от эрозии почвы. Между тем гербарии, поступившие из института «Урусвати» в ботанические научные учреждения Америки, содержали много сортов засухоустойчивых растений, собранных в Центральной Азии. Ими заинтересовался департамент земледелия США и обратился к Рериху с предложением организовать специальную экспедицию по сбору для США семян растений, предотвращающих разрушение плодоносных слоев почвы.

Николай Константинович принял это предложение и в 1934 году выехал в США для того, чтобы обсудить все связанные с экспедицией вопросы. Кроме обычных финансовых и технических проблем, перед Рерихом стояли еще трудности в выборе маршрута. По опыту путеше-

ствия 1925—1928 годов Николай Константинович имел все основания опасаться, что пути к пустыням Центральной Азии через Хотан или Лхасу для него закрыты.

Заехав в Европу, Николай Константинович нарушил свое правило — не вмешиваться во внутренние дела русской эмиграции. В тридцатых годах в ней стало обозначаться довольно четкое расслоение на два лагеря — так называемых «пораженцев» и «утвержденцев». «Пораженцы» делали ставку на военное поражение Советского Союза в возможном военном конфликте с Западом. В таком поражении они обрели бы последний шанс восстановить монархический или республиканско-буржуазный строй в покинутом ими отечестве.

«Утвержденцы» (некоторые их группы называли себя «оборонцами»), наоборот, считали, что в случае войны победу должна одержать Россия, и у русской эмиграции не может быть иного выбора, как посильная помощь Красной Армии, защищающей неприкосновенность Родины.

Захват фашистами власти в Германии до такой степени накалил международную обстановку, что о неизбежности войны уже почти не спорили, и страсти разгорались вокруг предполагаемой расстановки сил и исхода грядущего столкновения.

Прибыв в 1934 году в Париж, Рерих посетил одно из собраний «утвержденцев» и, поддерживая их настроения, обратился к присутствовавшим с приветственной речью. Это выступление пришлось не по душе реакционной части русской эмиграции, и наиболее реакционная эмигрантская газета «Возрождение» начала усиленную кампанию против Николая Константиновича, его общественной деятельности и даже против его искусства.

Америка встретила Николая Константиновича обилием событий, как радостных, так и печальных. Радовали успехи культурных организаций и продвижение пакта. Огорчали общее направление жизни на Западе, падение нравов, оголтелая погоня за наживой. Депрессия, вызванная экономическим кризисом, коснулась и просветительской работы. Художник с возмущением писал:

«Д-р Бритон напомнил мне, что, отъезжая из Америки в 1930 году, я сказал ему: «Берегитесь варваров». С тех пор многие варвары ворвались в область культуры. Под знаменем финансовой подавленности совершились многие неисправимые злодеяния... Стыд, стыд. В Чикаго будто бы нечем заплатить городским учителям. В Нью-

Йорке церковь продана с аукциона. В Канзас-Сити продан с торгов Капитолий. А сколько музеев и школ закрыто! А сколько тружеников науки и искусства выброшено за борт! Но все-таки на скачки приехало пятьдесят тысяч человек! Стыд, стыд!»

Серьезные материальные затруднения переживал и музей имени Рериха в Нью-Йорке. Кризис сказался и на его доходах, а это вызвало задержки в погашении задолженности за строительство здания. И все же удалось получить через суд рассрочку на несколько лет. Казалось, что самый острый момент миновал. Но беспокоило поведение некоторых членов правления и особенно Луи Хорша, ведавшего всей финансовой стороной дела.

Этот бизнесмен проявил несколько лет тому назад большую заинтересованность в делах учреждений, основанных Рерихом и его ближайшими сотрудниками, и оказал на первых порах немалую помощь в тех финансово-хозяйственных вопросах, от которых люди науки и искусства обычно предпочитают отмахиваться. В течение нескольких лет Хорш сумел сосредоточить в своих руках всю хозяйственную часть музея. У него были связи в деловых кругах Нью-Йорка, и руководство строительством небоскреба само по себе перешло в его ведение.

Когда Рерих находился в длительной экспедиции, Хорш изменил проект небоскреба, добавив к нему еще пять этажей. Однако доходность дома от этого не увеличилась, возросла лишь задолженность банку. Поэтому Хорш и некоторые его сторонники вознамерились увеличить плату за аренду квартир, открыть в небоскребе ресторан с баром, сократить помещения для культурно-просветительных учреждений. Совет директоров, поддержанный Николаем Константиновичем, решительно воспротивился этому. Создалась крайне напряженная атмосфера.

По приезде Николая Константиновича в Нью-Йорк Хорш как будто отказался от своих меркантильных планов. Мало того, он принял активное участие в деле организации предстоящей экспедиции Рериха. Хорш был хорошо знаком с министром сельского хозяйства США Г. Уолласом, одним из инициаторов борьбы с эрозией почв. От его имени и было послано Рериху приглашение лично приехать в Америку для переговоров об экспедиции. Все вопросы, связанные с ее организацией, решались оперативно. В дополнение ко всему Уоллас и Хорш обе-

щали употребить свое влияние и в продвижении пакта по охране культурных ценностей.

Из этого можно было заключить, что Хорш стремился вернуть доверие совета директоров музея, желая по-прежнему руководить финансово-хозяйственными делами. Впрочем, и устранить Хорша было уже не так просто. Он привлек к строительству небоскреба нескольких биржевых дельцов и совместно с ними обладал теперь довольно солидной долей паев, дававших право голоса при решении важных вопросов.

Время для Николая Константиновича в Нью-Йорке летело очень быстро. Он не изменял своей привычке вставать рано и был неутомим в работе. Вице-президент музея Рериха в Нью-Йорке З. Фосдик вспоминает о художнике:

«Со дня его прибытия в Америку я постоянно соприкасалась со многими приходившими к нему и часто присутствовала при его беседах с ними. Будучи немногословным, Николай Константинович сердечно и ясно выяснял проблемы личного и общественного характера, причем никогда не шел на какие-либо компромиссы.

Письменные запросы и телефонные звонки о свиданиях шли беспрерывно. Он много работал со мною — писал, диктовал, обсуждал встречи с нужными лицами. Даже своим явным врагам во встречах не отказывал. Выслушивал их спокойно и доброжелательно, давал свои советы, а потом сожалительно говорил, что все равно советов-то они не примут, пойдут своими кривыми путями и набьют себе шишки на лбу. Николай Константинович обладал удивительно мягким, но точным юмором. В нескольких словах умел подметить упущения сотрудников, причем так, что они первые смеялись над ними. С Рерихом было весело и легко работать, время летело незаметно, хотя иногда казалось, что он умеет удлинять сутки, так много за них успевалось сделать».

Рерих пробыл в США недолго. 21 апреля 1934 года он, прощаясь со своими друзьями, сказал им:

«...обратите внимание на ежедневные газеты. Что мы видим на первых страницах? Мы видим огромные заголовки о новостях войны, преступлений, разрушений, ненависти! Не значит ли это, что лишь новости об убийстве, о разрушениях, об ужасах представляют общественный интерес современности. При таком порядке не только народ, но и молодое поколение от младенчества воспи-

тывается на том, что война, человеконенавистничество, убийство, отравление и всякая преступность заслуживают громкие названия и занимают первые страницы, а все позитивное как бы не имеет общественного значения».

В мае 1934 года Николай Константинович во главе новой экспедиции уже находился в Японии. В ее состав входили Юрий Николаевич и несколько европейских и азиатских ботаников. Их основной задачей было изучение барханной растительности для отбора тех ее видов, которые могли бы задерживать распространение пустынь.

«Пора серьезно и энергично взяться за это дело, — писал Рерих. — Вследствие невежественного и хищнического обращения человека с лесом и вообще с растительностью, пустыни разрослись до зловещих размеров. Страшно наблюдать, как обезлесение все больше и больше стирает защитную и полезную поверхность земли».

Первым районом работы экспедиции наметили северную часть Маньчжурии. Благодаря ходатайству департамента земледелия США в Токио удалось оформить необходимые документы. Николай Константинович переправился с экспедицией в Маньчжурию и стал продвигаться в северо-западном направлении.

Экспедиция дошла почти до озера Далай-Нор. При исследовании степной Барги и западного нагорья Хинганского хребта были обнаружены засухоустойчивые сорта ковыля, вострицы и некоторых стойких злаков, пригодных для корма скота. Занимались также и сбором лекарственных растений, а в древнем монастыре Ганьчжур нашли редчайший тибетский лекарственный манускрипт, который удалось переписать.

Экспедиция приближалась к границам Советского Союза. Японские власти зорко следили за каждым шагом Рериха и вопреки данным обещаниям ограничивали свободу передвижения и препятствовали нормальному снабжению экспедиции необходимыми ей материалами.

Чтобы выяснить причину возраставших затруднений, Рерих в июле 1934 года вынужден был поехать в Харбин.

Пробыв в Харбине около пяти месяцев, Рерих не смог ничего добиться. И ему пришлось согласовывать с департаментом земледелия США вопрос о переброске экспедиции на китайскую территорию. Так, в декабре 1934 года Николай Константинович оказался уже в Пекине, где началась подготовка ко второму, более длительному маршруту экспедиции по районам Северо-Западного Китая.

Но на пребывании Рериха в Харбине необходимо остановиться подробнее. Здесь Николай Константинович столкнулся с открытой подрывной работой против Советского Союза и увидел, как продажная верхушка белоэмиграции творит свое темное дело.

Рерих не мог оставаться равнодушным. И он выступил с лекциями и статьями патриотического содержания. При его содействии в Харбине был также организован Дальневосточный комитет пакта и «Знамени Мира».

Деятельность Рериха сразу же вызвала целый поток лживых обвинений, направленных против него реакционной эмигрантской кликой, которую поддержала местная японская газета «Харбинское время». Художник запросил японское министерство иностранных дел, разрешившее ему въезд в Маньчжурию. Министерство любезно ответило: «Все происшедшее есть следствие полного невежества и непонимания сотрудников газет и враждующих групп русских эмигрантов в Харбине. Имея такие донесения на руках, мы счастливы уверить Вас, что подобные инциденты не повторятся».

Это походило на обычную дипломатическую отписку, что и подтвердилось, когда Рерих попытался издать в Харбине книгу «Священный дозор» со статьями патриотического содержания и материалами о пакте. В нее вошли некоторые последние выступления художника, в том числе обращение к парижским «утвержденцам» и только что написанный некролог «Светлой памяти короля Александра». Как известно, югославский король Александр был убит в 1934 году фашистскими агентами, после чего реакционные элементы Югославии пошли на открытое сближение с гитлеровской Германией, чему ранее Александр противился. Выступить в это время с похвальной статьей в его память значило объявить себя врагом фашизма и прогитлеровских тенденций, которые на Дальнем Востоке автоматически переходили в прояпонские антисоветские тенденции.

Когда книга «Священный дозор» была уже отпечатана, японская цензура арестовала весь ее тираж. Позже, в 1936 году, Рерих писал из Индии в Европу, что по сведениям из Харбина книга числится в списке запрещенных в Маньчжурии изданий. Не прошло и полугода, как Николай Константинович узнал, что одна книготорговая фирма умудрилась какую-то часть тиража перебросить в Париж, где это издание и поступило в продажу.

В ноябре 1934 года Рерих покинул Харбин, но растревоженное осиное гнездо так и не смогло успокоиться. С тех пор следы наиболее злонамеренных выдумок и фальшивых публикаций о Рерихе неизменно приводили к харбинским белоэмигрантам. Их писаки особенно изощрялись в воплях о «масонстве» Рериха, об его измене «отечественной вере» и переходе в буддизм. Елена Ивановна Рерих была объявлена руководительницей теософского центра в Адьяре, поставившего себе целью низвергнуть и истребить «истинное христианство», хотя, к слову сказать, Елена Ивановна в Адьяре даже не бывала.

Патриотизм Рериха и его просоветские настроения очень враждебно воспринимались заправилами русской эмиграции. Многочисленные общества имени Рериха занимали по отношению к Советскому Союзу дружеские позиции, и молодое поколение эмиграции симпатизировало их деятельности. Сам Николай Константинович предупреждал ближайших сотрудников, что позитивное отношение к Советскому Союзу — непременное условие для его личной поддержки группировок.

В продолжение тридцатых годов можно было видеть, как Рерих прекращал всякие сношения даже с многолетними сторонниками своей деятельности, если убеждался в их неисправимом антисоветизме или сочувствии фашистским режимам. Так, например, круто изменилось отношение к Свену Гедину, распался, казалось бы, прочный союз между Рерихом и проживавшим в США писателем-сибиряком Г. Гребенщиковым, испортились отношения с критиком С. Маковским и некоторыми художниками-эмигрантами, сотрудничавшими в антисоветских изданиях типа парижской газеты «Возрождение».

Когда «Возрождение» в 1936 году прекратило свое существование, художник написал председателю Латвийского общества имени Рериха Р. Я. Рудзитису: «Вы, вероятно, уже слышали, что «Возрождение» в Париже уже закрыто, таким образом еще одно темное гнездо прекратилось. Вот именно такие газеты против нас бывали. Но ведь похвала от такого темного сборища хуже, чем их поношение». Через месяц Николай Константинович сообщает Рудзитису, что редактор «Возрождения» выдворен из Франции «по месту получения денежных средств», то есть в Германию.

Рерих пришелся кликушествующим политиканам белоэмиграции так не по душе, что даже после кончины

художника они не могли простить ему ни его верности Родине, ни его дальновидности в предсказаниях исхода войны против Советского Союза. В 1956 году в антисоветской белоэмигрантской газете «Русская мысль», издаваемой в Париже, появились статьи Сергея Маковского: «Кто был Рерих?» и «Еще о Рерихе». Прежде всего обращает на себя внимание время появления этих статей. С. Маковский, молчавший о Рерихе в течение многих лет, неожиданно заговорил о нем как раз незадолго до посмертных выставок произведений художника в Советском Союзе. О неслучайности такого совпадения говорят и приемы, к которым прибегает автор статей. Это все те же дешевые белоэмигрантские выдумки об осыпанных бриллиантами орденах, которые Рерих раздавал направо и налево, о миллионерах, которые за баснословные деньги скупали картины художника и издавали о нем книги и монографии, о паломниках, ползающих на коленях перед восседающим на троне Рерихом. Ко всем этим «перлам» Маковский присочиняет уже лично от себя то, что Николай Константинович являлся потомком «латыша-колдуна» и «купца-великоросса», был «поверхностно образован» и «умственно не силен», не владел английским языком и под конец жизни, предавшись спиритизму, лишился рассудка.

Кроме этой несусветной чепухи, автор прибегает и к злостной лжи о «крахе» Рериха, вызванном прозрением одураченных им американских миллионеров. В статьях безапелляционно утверждается, что Рерих «застрял там (в Индии. — *П. Б.* и *В. К.*) с семьей, далеко от всякой цивилизации, живя как помещик-огородник трудами «рук своих» и пользуясь туземцами, находившимися еще в положении полукрепостной зависимости».

Это «открытие» Маковского, сделанное им тогда, когда картины Рериха находились на пути из Индии в Советский Союз, уже нечто более серьезное, чем клятвенные свидетельства харбинских дам, видевших Николая Константиновича ходящим по водам реки Сунгари. Тем более что и сам автор, опасаясь остаться непонятым (а понять причину такого нагромождения самой беззастенчивой лжи действительно не так-то просто), спешит «открыть свои карты», задавая в статье вопрос: «Почему рухнул Рерих художник-мыслитель и международный деятель?» Ответ на него уже заготовлен: «Беда стряслась вскоре после того, как Рерих по дороге в Ти-

бет побывал в Москве. Может быть, здесь и причина...» И немедленно после этой «догадки» Маковский спешит уверить, что подозрения, которые возбудил Рерих своим визитом в Москву, «несправедливы».

Но вернемся к прерванной экспедиции Рериха. Переоснастив ее в Пекине, Николай Константинович в марте 1935 года направился к границам пустыни Гоби через Калган. Гобийские окраины оказались прекрасным местом для сбора засухоустойчивых растений. Экспедиция работала то в предгорьях Хингана, то углубляясь далеко в пустыню. В течение нескольких месяцев было изучено свыше 300 сортов ценных для борьбы с эрозией почв растений, собрано много целебных трав, послано в Америку около 2000 посылок семян.

Как и всегда, Рерих писал в экспедиции много этюдов, проводил археологические исследования, собирал материалы по лингвистике и фольклору. В течение семнадцати месяцев Николай Константинович написал двести двадцать два очерка для «Листов дневника». Многие из них отображали экспедиционную работу, в некоторых затрагивались философские и научные темы.

15 апреля среди пустынных песков Гоби над экспедиционным лагерем взвилось «Знамя Мира». В это время в Вашингтоне после проведения очередной конференции президент США Рузвельт и представители государств Южной Америки подписывали пакт Рериха. Выступив по радио, Рузвельт сказал:

«Предлагая этот Пакт для подписания всеми странами мира, мы стремимся к тому, чтобы его всемирное признание сделалось насущным принципом для сохранения современной цивилизации. Этот договор имеет более глубокое значение, чем текст самого документа».

А Николай Константинович, отмечая дату подписания пакта, заносил в путевой дневник: «Не устанем твердить, что, кроме государственного признания, нужно деятельное участие общественности. Культурные ценности украшают и возвышают всю жизнь от мала до велика. И потому деятельная забота о них должна быть проявлена всеми».

Успешно закончив экспедицию, Рерих 21 сентября 1935 года приехал в Шанхай. Приехал в очень тревожном настроении, так как к концу лета оборвалась всякая связь с Нью-Йоркским музеем, а до художника дошли слухи о том, что от руководства учрежденных

при его содействии организаций устранены все ближайшие сотрудники. В Шанхае эти слухи подтвердились, и 24 сентября Николай Константинович и Юрий Николаевич спешно выехали в Индию.

Вскоре они были уже в Кулу, где и узнали о подробностях событий, которые произошли в Нью-Йорке. Оказывается, Хорш, с такой готовностью взявший на себя управление финансовыми делами музея, после столкновения с директорами из-за доходов с небоскреба понял, что ему ничего не достичь без союзников очень высокого ранга. И Хорш решил сделать ставку на полный захват небоскреба и всех музейных ценностей. Он притаился и стал ждать удобного момента. Таким моментом и представилась ему экспедиция Рериха. Поэтому американский бизнесмен столь энергично и хлопотал об ее организации.

Стоило только экспедиции удалиться в пустынные районы Северного Китая, как Хорш приступил к хорошо продуманной операции присвоения небоскреба. Пособник для этого неблаговидного, но в высшей степени «коммерческого» дела отыскался скоро. Им стал не кто иной, как сам министр земледелия США Г. Уоллас.

Хорш и Уоллас начали с того, что приняли меры к изоляции Рериха от его ближайших нью-йоркских сотрудников. Для этого через департамент земледелия США стали даваться самые запутанные сведения о местонахождении экспедиции, а Николаю Константиновичу посылались предписания направлять экспедицию по наиболее глухим дорогам.

Добившись временной изоляции Рериха от дел музея, «высокие договорившиеся стороны» приступили к осуществлению своего замысла. Операция была проведена молниеносно, так как Хорш все подготовил заранее. Контрольный пакет акций небоскреба распределялся между семью лицами: Н. К. Рерихом, Е. И. Рерих, З. Г. Лихтман, М. М. Лихтманом, Ф. Р. Грант, Л. Хоршем и Н. Хорш. Николай Константинович и Елена Ивановна выдавали директорату музея полные доверенности на ведение всех финансовых дел. В феврале 1935 года путем обманных комбинаций Хорш сумел переписать паи Рерихов, Лихтманов и Грант на имя своей жены. Учредители об этом не догадывались, так как по их давнему решению музей подлежал безвозмездной передаче государству, и Хоршу было поручено ее оформление.

Поэтому предполагалось, что именно таким делом он и занимается.

Летом 1935 года Хорш и его сообщники, опираясь на «законные» права держателей контрольного пакета акций, без всякого предупреждения исключили из состава совета директоров музея Николая Константиновича и четырех других основателей. Директора узнали о своем исключении задним числом, после того как Хорш за одну ночь вывез из музея все картины Рериха (их было более тысячи) и сменил все замки. Одновременно были уничтожены все архивные документы, в том числе и документ, удостоверявший решение основателей музея о передаче его государству.

Хоршу и его сообщникам ничто не угрожало. С позиций законов «свободного предпринимательства» операция была проведена безукоризненно. Может быть, приезд Николая Константиновича в Америку мог бы содействовать выявлению истины, но это уже не исправило бы дела. К тому же ловкие бизнесмены сумели оградить себя от появления Рериха. К их услугам отыскались какие-то параграфы закона, на основании которых экспедиционные суммы, полученные Николаем Константиновичем, обложили крупной государственной пошлиной, и, лишь уплатив ее, художник мог бы безбоязненно показаться в США. Неуплата пошлины предусматривала арест, о чем Рериха и предупредили.

Отстраненные директора немедленно возбудили в Нью-Йорке судебное дело против Хорша, но результатов оно не дало.

Николая Константиновича ожидало в Кулу множество писем, подробно освещавших нью-йоркскую аферу и содержавших множество советов, как следует поступать. И Рерих заносит в дневник:

«Не слишком ли много об американских «действах»? Но были письма, и хочется кратко сказать о сущности грабительства редчайшего. Хорш задумывает над Музеем тонко построенное мошенничество. Он вводит правительство в заблуждение и своей клеветой устраивает иск за какие-то налоги с сумм экспедиции, хотя всем ведомо, что экспедиционные суммы налогу не подлежат. В своей темной душе Хорш отлично знает, что он лжет и подделывает, но он настоящий американский гангстер. Он отлично знает, насколько низко грабить целую группу деятелей и выживать их из дела ими же созданного, но ко-

декс гангстеризма торжествует. Находятся среди министров такие, которые по таинственным причинам надоедают судьям по телефону и требуют неправильного решения. Мало ли сказано о судьях неправедных! Но особо любопытно, что люди отлично знают, что Хорш жулик, понимают все его махинации и фабрикации и все-таки молчат... Что же получается? Одни криводушничают. Другие промолчат. Третьи изобретут компромисс! Точно бы зло и добро могут в компромиссе ужиться».

Николай Константинович не поехал в США, и, резюмируя в «Листах дневника» реакцию некоторых сотрудников на случившееся в Нью-Йорке, он приводит один из распространенных рассказов о Ходже Насреддине. Когда у Ходжи украли осла, то соседи забросали его упреками и советами. Одни говорили, что нужно вешать более надежный замок и построить высокую стену вокруг дома, другие намекали на беспечность и крепкий сон хозяина. Выслушав все это, Ходжа ответил своим доброжелателям: «Вы рассуждаете правильно, но только все это относится к прошлому, и на сегодня от ваших слов нет никакой пользы. Из них лишь следует, что вся вина на мне, а вор ни в чем не виноват!»

XI. «БЫТЬ БЫ С НИМИ...»

В 1926 году, неожиданно встретив Рериха в Москве, некоторые знакомые спрашивали его:

— Николай Константинович, вы что — решили совсем перебраться на Родину?

Художник отвечал на это:

— Но ведь я же и не перебирался за границу. Я путешествовал и намечаю новые путешествия, а совсем уезжать из России — такого вообще не приходило мне в голову.

По подсчетам, сделанным самим Николаем Константиновичем, его жизнь распределилась так: сорок два года — Россия; семнадцать — Индия; Финляндия — два; Америка — три; Китай — два; Тибет — полтора; Монголия — один, Франция — один; Англия — год с четвертью; Швеция — полгода; Щвейцария — полгода; Италия — четверть года. Кроме того, он бывал в Германии, Голландии, Бельгии, Египте, Джибути, Японии, Гонконге, на Цейлоне, Яве, Бали, Филиппинах.

Однако после экспедиции 1934—1935 годов Рерих уже не покидал Индию. И не потому, что устал от постоянных походов, а потому, что начал готовиться к отъезду на Родину. Это было гораздо сложнее, чем на первый взгляд может показаться. Николай Константинович не хотел свертывать культурной работы за границей и сдавать тех позиций, которые завоевала там идея пакта охраны культурных ценностей, не предполагал он также порывать научных связей, налаженных через институт «Урусвати». Между тем достаточно было бы художнику открыто объявить о своем намерении переселиться в Советский Союз, как сразу объявились бы охотники нанести удар по всей его зарубежной деятельности.

Не мог рассчитывать Рерих и на скорое оформление бумаг. Советских дипломатических представителей в ко-

лониальной Индии не имелось, а о том, чтобы вести дела через Лондон, нечего было и думать.

В самой Индии Николай Константинович пользовался огромной популярностью. Изучая ее древнюю культуру и современную жизнь, художник настолько освоился с традиционным индийским мировосприятием, что его принимали за своего как простые люди долины Кулу, так и видные деятели страны.

Выставки Николая Константиновича в различных городах Индии посещало большое количество людей, многие музеи имели его картины, а некоторые даже мемориальные залы, посвященные его творчеству. В десятках индийских журналов и газет систематически появлялись статьи Рериха и публикации о нем самом. Причем к имени художника обычно прибавлялось «гуру» или даже «гурудев» (великий учитель). Индийские философы, писатели, ученые, художники, общественные деятели, как, например, Джавахарлал Неру, С. Радхакришнан, С. С. Сарасвати. Свами Рамдас, Шри Васви, О. Ганголи, Свами Омкар, Свами Джаганисверананда, Ш. Варма, С. К. Чаттерджи, Рамананда Чаттерджи, Н. Мехта, Н. Н. Басу, Р. Тандан, Х. И. Баттачария, Ч. Б. Сингх, Р. М. Равал, А. Б. Говинда, К. П. Тампи, Дас Гупта, Асит Кумар Халдар, Дж. Босе и другие, были или лично знакомы, или переписывались с Николаем Константиновичем. К нему часто обращались с просьбами дать предисловия к издаваемым книгам, отозваться на то или иное событие в печати или по радио.

Уважение и признательность индийского народа Рерих заслужил, конечно, также и тем, что верил в будущее Индии, поддерживал лидеров освободительного движения, часто выступал в зарубежной прессе с пропагандой прошлых и современных достижений индийской философской и научной мысли. Все это давало достаточно оснований передовым людям Индии верить Рериху, поддерживать его культурную, общественную и научную деятельность. После возвращения художника из очередной экспедиции Рабиндранат Тагор писал ему:

«...Счастлив, что Вы благополучно возвратились в свой Ашрам после труднейшей экспедиции в Центральную Азию. Не могу не завидовать Вам. В тех отдаленных уголках земного шара, где Вы время от времени проводите свои научные исследования, впечатления и ощущения ни с чем не сравнимы. Мой преклонный воз-

раст и работа в институте вынуждают меня удовлетворять свою любознательность чтением сообщений о торжестве сильного духом человека над природой. Я надеюсь, что Ваши пленительные рассказы об этой экспедиции я скоро услышу лично от Вас. Вы стали жителем северной зоны, и меня пугает немного то, что я приглашаю Вас в долину. Но сейчас у нас зима, и Вы, вероятно, сможете перенести жару в этих местах. Я буду бесконечно счастлив, если Вы приедете и проведете несколько дней со мной в моем Ашраме. Вам будет приятна атмосфера интернационализма, который царит здесь, а работа в области образования, я уверен, может представить для Вас несомненный интерес. И, поверьте, мне доставит истинное наслаждение показать Вам все, что сделано мною за мою жизнь».

Тагор не случайно упомянул в письме об интернационализме. Деятельность Николая Константиновича опиралась на сотрудничество с людьми разных национальностей. Когда в 1936 году кое-кто выразил опасения, что разграбление Нью-Йоркского музея может сказаться на культурной работе Рериха в целом, художник ответил, что Нью-Йорк никогда не мыслился им альфой и омегой всего дела. В том же году, отвечая на письмо председателя Латвийского общества Р. Я. Рудзитиса, Николай Константинович заметил по поводу его статьи «Лига Культуры»: «Вы указываете в статье, что «Лига Культуры» была создана в Америке. В конце концов, важно само понятие Лиги, а случайное место — Америка — не важно».

Среди многих государств, с которыми Рериху приходилось иметь дело, он особо выделял Прибалтийские страны. В 1931 году Николай Константинович писал в Ригу доктору Ф. Д. Лукину из Кейлана: «Часто вспоминаем Вас здесь в горах западного Тибета. В Риге должно быть не только общество, но и отделение музея. Для этого из Нью-Йорка будет послана группа моих картин. для начала от 10 до 20 вещей».

К концу тридцатых годов в Рижском музее имени Рериха насчитывалось уже сорок полотен Николая Константиновича, среди них — «Брамапутра» (1932), «Твердыня Тибета» (1932), «Кулута» (1937), «Часовня св. Сергия» (1936), гималайские и монгольские пейзажи. При музее был открыт отдел произведений прибалтийских художников, работали культурно-просветительные

секции, организовалось издательское дело. Причем по своим масштабам оно превосходило издательство Музея имени Рериха в Нью-Йорке.

Переписка Николая Константиновича с Прибалтикой свидетельствует, что его интерес к этим краям исходил из трезвых политических взглядов. Как и многие дальновидные люди, он понимал, что искусственное отторжение прибалтийских народов от Советского Союза, с которым исторически были связаны их культура, промышленность и политические судьбы, не может быть продолжительным. Поэтому свою деятельность в Прибалтике Николай Константинович приравнивал к «работе на Россию». Рерих особенно ценил установление добрых отношений между своими прибалтийскими сотрудниками и советскими людьми и всячески поощрял распространение доброжелательной и правдивой информации о Советском Союзе. Не исключено, что художник считал Прибалтику и наиболее удобным перевалочным пунктом на пути из Индии в Россию. На эту мысль наталкивает письмо Рериха от 24 августа 1938 года к членам правления Рижского музея, в котором он запрашивал о возможности пересылки из Индии в Ригу всех своих архивов и размещении их в Рижском музее.

После возвращения Николая Константиновича из Внутренней Монголии дни в Кулу потекли в привычном трудовом ритме. Поднимались всем домом рано и после завтрака расходились по своим рабочим местам. С небольшим перерывом на обед работали до самого вечера. По вечерам — прогулка в окрестностях, обсуждения текущих событий и планов на будущее. Такой распорядок дня нарушался лишь ради посетителей, которых в летние месяцы было немало, но зимой из-за труднопроходимой дороги редко кто наезжал.

С 1936 по 1947 год Николай Константинович создал 750 очерков для подборки «Моя жизнь. Листы дневника». Цикл под названием «Моя жизнь» носит автобиографический характер. Художник даже пытался построить его в хронологическом порядке, начав с воспоминаний о самом раннем детстве. Однако основным содержанием этой большой серии эссе стали все-таки размышления автора о задачах науки и искусства, об этическом и эстетическом воспитании, о текущих общественных и политических событиях.

Поиски смысла жизни уводили художника в глубь

веков, заставляли пристальнее вглядываться в будущее, приковывали его внимание к загадочным явлениям природы и творческим возможностям человека.

В литературных трудах Рериха очень много места уделялось этике, ее закономерностям, которые, по мысли художника, должны были иметь аналогии с более общими законами мироздания. Поэтому Николай Константинович постоянно стремился связать этическую проблематику с научным познанием окружающего мира. «Сколько суеверий и темных предрассудков могут быть избегнуты честными опытами и наблюдениями, — писал он.— Новые области общественных отношений откроются и обогатятся именно не предположениями, а научными изысканиями».

Рерих признавал, что содержание этических понятий меняется во времени. Когда раздаются вопли по поводу исключения из алфавита устаревшей буквы — это не трагедия. Но уклад жизни, лишающий большинство людей знаний, передовых идей и материального обеспечения, — это уже больше чем трагедия, это преддверие всеобщей катастрофы. Оправдывать и защищать подобный правопорядок Рерих считал преступлением, деятельность, направленную на его изменение, почитал долгом.

Мерилом духовной и интеллектуальной полноценности служила Рериху «живая этика» — так называл он этику повседневного поведения человека, осознавшего всю полноту ответственности перед обществом. В своих очерках художник с различных сторон рассматривает такие позитивные этические категории, как бесстрашие, доверие, благожелательность, любовь, правдивость, беспристрастие, дальновидность, воля к действию, оптимизм, готовность к подвигу ради общих интересов, и такие отрицательные, как эгоизм, страх, жестокость, сомнение, пессимизм, пассивность, бездушие, лицемерие, злословие, недоброжелательность. Все эти свойства, получая выход в личной и общественной жизни людей, по мнению Николая Константиновича, содействуют или задерживают эволюцию человечества в целом.

Рерих настаивал на необходимости повседневной этико-воспитательной работы: «Расширение сознания должно проводиться с большим терпением и неустанно. Только на значительных промежутках можно замечать, как изменилось в лучшую сторону мировоззрение. Рас-

ширение сознания не есть искание каких-то скоропостижных чудес, но именно обогащение духа, и в этом смысле во всей каждодневности всегда можно применять новое расширенное сознание».

Вне конкретных целей, обновляемых с каждой эпохой, понятия долга, добра, достоинства, чести, совести, счастья сами по себе бессодержательны. Долг, справедливость феодала несовместимы с долгом и справедливостью свободного труженика, а достоинство самодовольного торгаша с достоинством самоотверженного творца. Рерих не особенно доверял призыву к добротворчеству «вообще». Такие призывы часто не имеют ничего общего с просвещенным гуманизмом. Гуманизм не человеколюбие «вообще», а целенаправленный образ действий во имя любви к людям.

Ратуя за первостепенное, даже решающее значение духовных ценностей, Николай Константинович вместе с тем не игнорировал той вещественности мироздания, в которой проявляет себя человеческая духовность. Осуждая привязанность к собственности, художник одновременно осуждал и бесполезный аскетизм. Воспевая радость бытия, предостерегал от беспечности. Воздавая дань бесстрашию, порицал безрассудство. Выдвигая на первое место верность долгу, не признавал слепого подчинения каким бы то ни было догмам. В оценках человеческого поведения он считал обязательным применение двух критериев — вполне осознанного намерения и общеполезности: «Каждый труд должен быть обоснован. Цель его должна быть ясна. Если труженик знает, что каждое его действие будет полезно человечеству, то и силы его преумножатся и сложатся в наиболее убедительном выражении. Труд всегда прекрасен. Чем больше он будет осмыслен, тем и качество его вознесется и сотворит еще большее общественное благо... Повторяю и твержу, если человек не знает, зачем он стремительно кружится над всею Землею в быстрейшем воздушном корабле, то даже само солнце, сама красота пространства станут для него оловянной заслонкою».

Важнейшим велением нашего времени Николай Константинович считал осуществление широкого сотрудничества во всех областях жизни и указывал, что начало такому сотрудничеству закладывается в первичной ячейке коллектива — в семье: «Без семейной, дружеской и общественной взаимности какая же может быть речь о

государственности? Потрясая основы общежития, люди тем самым потрясают и все прочие основы».

Особенно часто художник останавливается на проблемах коллективного труда, и поэтому вполне понятен его глубокий интерес ко всему, что делалось в этом отношении в Советском Союзе. О твердой убежденности Рериха в том, что этика жизни неразрывно связана с передовыми социальными преобразованиями эпохи, свидетельствует его очерк «Мир движется», в котором говорится: «Недавно мы спросили одного видного деятеля, что такое демократия. Он рассмеялся и сказал: «Это то, что в данное время удобно». Значит, понятие расплывчато. Но социальный строй (Рерих подразумевает социалистический. — *П. Б.* и *В. К.*) — это уже определительнее. В значении слова уже заключены и союз и кооператив — словом, все, чем преуспела сейчас Русь. Деятель социального строя прежде всего добрый, отзывчивый, труженик общего блага. Не может расти социальный строй среди недоверия, подозрения, грубости, дикости. Искренняя взаимопомощь, уважение к личности человека, благожелательство являются устоями коллективного труда».

Николай Константинович считал обреченным на гибель общество, построенное на власти денег, этих, по его выражению, «расписках срама современного мира». Когда однажды при раскопках были обнаружены старинные китайские монеты, имевшие странную форму ножей, Рерих не преминул заметить: «Пожалуй, в наше время всяких упадков, подавленности, провалов бюджетных внутренний смысл монеты-ножа был бы очень знаменательным... История человечества, как какие-то предостерегающие знаки, доносит до нас сочетание символов. Нож более всего является символом жестоким, колючим, но ведь и денежный знак во всей условности своей тоже не будет божественным».

Рерих часто указывал, что сундук сбережений — наиболее коварный враг духовной эволюции человека. Губительной психологии собственничества, как источнику паразитического образа жизни, он противопоставлял прогрессивное значение новых форм коллективного труда: «Во дни крушения денежных знаков, во дни падения мирового идола всемогущего золота каждое кооперативное начинание, которое выдвигает труд человеческий как истинную ценность, должно быть особенно приветствова-

но. Качество труда без эгоизма, в постоянном самоусовершенствовании разрешит многие финансовые проблемы, которые оказались уже за пределами устарелых и условных приемов». Эти взгляды художника подтверждались коренным обновлением жизни, осуществляемым на Родине.

О гуманизме художника и этическом направлении его искусства давно принято говорить как о чем-то самоочевидном. Картины Николая Константиновича, будь то сцены из народной жизни, изображение мифологических персонажей, воспевание героев воинской и трудовой доблести, наконец, даже пейзажи, заключают в себе некий дополнительный оценочный потенциал, как правило, этического и эстетического порядка. Ведь именно воспитательную роль красоты художник почитал величайшей ценностью: «Мы говорим о введении в школах курса этики жизни, курса искусства мыслить. Без воспитания общего познания прекрасного, конечно, и два названные курса опять станут мертвою буквою. Живые понятия этики обратятся в мертвую догму, если не будут напитаны прекрасным».

Художник указывал: «Живая Этика может быть живой лишь для того, в ком и слово о прекрасном всегда живет». И прекрасное не умолкало в его живописи. Сколь бы «мировоззренческой» ни была живопись Рериха, ему оставалась чуждой навязчивая литературность. Эмоциональная заряженность произведений художника не убивает их философского содержания, а уравновешивает его и силой своего эстетического воздействия устраняет необходимость текстуальных пояснений.

О картинах Рериха можно размышлять, спорить, можно черпать в них достоверные сведения об историческом прошлом или о далеких землях, но можно и просто любоваться ими не рассуждая. Знание и чувство переплелись в творчестве Николая Константиновича столь нераздельно, что сам он часто объединял эти два понятия в одном слове — «чувствознание».

Количество произведений Рериха до сих пор еще точно не подсчитано. По спискам, которые вел художник в последние годы, только с 1937 по 1947 год значится свыше полутора тысяч названий. Причем были обнаружены картины этого периода, по каким-то причинам художником не зарегистрированные.

При оценках творчества русских художников, оказав-

шихся за границей, обычно принято сравнивать два периода — русский и зарубежный. Этот, по существу, весьма показательный принцип подразделения мало оправдывает себя в отношении Рериха. Столь обычной «утери почвы под ногами» Рерих за рубежом не испытывал.

В частности, распространенный на Западе формализм также мало коснулся живописи Рериха. Художник писал в 1939 году:

«Сюрреализм и большинство всяких «измов» не имеют путей в будущее. Можно проследить, что человечество, когда наступали сроки, возвращалось к так называемому реализму. Под этим названием предполагалось изображение действительности. Вот и теперь русский народ убрал всякие «измы», чтобы заменить их реализмом. В этом решении опять сказывается русская смекалка. Вместо блуждания в трущобах непонятностей народ хочет познать и отобразить действительность. Сердце народное отлично знает, что от реализма открыты все пути. Самое реальное творчество может быть прекрасно по колориту, может иметь внушительную форму и не убоится увлекательного содержания».

Если вообще говорить о влияниях, то скорее придется говорить о влиянии Рериха на некоторых западных и восточных художников, а не наоборот.

Сопоставлением «зарубежного» и «отечественного» занимался Александр Бенуа, придерживаясь при этом вполне естественной для своих взглядов тенденции отрицать громадные значения для Рериха его жизни и деятельности на Востоке. Здесь незачем искать какого-то злого умысла. Примерно такой же подход был у Бенуа и к Гогену, и другим европейцам, которые, по выражению критика, «вслед за Лоти отправились рыскать по всему белому, желтому и черному свету, блазированные, избаловавшиеся у себя дома».

Подтверждая свои давнишние выводы о том, что ценен лишь ранний период творчества Николая Константиновича с «какими-то идеями древнего прошлого», Бенуа писал: «... «Гималаи» последнего времени являются показателем все той же его мании величия, которая толкает Рериха на роль какого-то пророка, чуть ли не Мессии, и которая его заставляет заниматься оккультизмом и, наконец, привела его к тому, что он поселился у подошвы «самых высоких гор» нашей планеты, откуда он взирал на них не без чувства известного равенства...»

Односторонность подобных высказываний Бенуа становится еще более очевидной, если добавить, что сам он за многие годы ни разу не посетил парижского центра Рериха с постоянной экспозицией его картин и писал о них, в том числе о Гималайском цикле, судя по репродукциям. Мотивы же, побуждавшие порой Бенуа к резко отрицательным выпадам против художественной, общественной и научной деятельности Николая Константиновича, оставались в течение десятилетий неизменными.

В. Ф. Булгаков, хорошо знавший русских зарубежных художников и объективно судивший об их взаимоотношениях, справедливо писал о глубокой разнице внутреннего мира Бенуа и Рериха:

«...блестяще образованному и одаренному, всецело принадлежавшего Западу эстету и скептику Бенуа было чуждо простое и глубокое правдолюбие поклонника Востока и горных стран Рериха. Все, что для Рериха было естественно и неизбежно, в том числе его «мессианство», в чем бы оно ни выражалось — в бесплатной ли рассылке своих картин по музеям, в пропаганде ли философских и литературных памятников буддизма, в стремлении ли к созданию международного договора об охране ценностей культуры во время войны, — все это, с точки зрения западноевропейского эстета, каким, несомненно, являлся Александр Бенуа, казалось несерьезным, никчемным и даже смешным».

Несостоятельность субъективных оценок Бенуа, обусловленных его европоцентризмом и отчасти некоторой зависимостью от эмигрантской печати, выступает особенно отчетливо еще и потому, что, декларируя об «оккультизме» и «деградации зарубежного Рериха», Александр Николаевич обходит полнейшим молчанием широкое признание художника в странах Востока. Ведь именно крупнейшие индийские критики были единодушны в мнении, что Рериху первому в мировом искусстве удалось по-настоящему показать изумительный горный мир Гималаев и раскрыть в своих картинах духовную жизнь народов Востока.

Широта философского мышления Рериха полностью распространялась и на его художественное мировосприятие. Сохранив в своем сердце красоту родной земли и любовь к ней, художник умел с одинаковой проникновенностью воплощать в своем искусстве духовные глуби-

ны народов других стран. Этим довольно редким качеством Рерих обладал в такой степени, что действительно вызывал недоумение у своих соотечественников и необычную для пришельцев признательность у чужеземцев.

Знакомясь с зарубежным творчеством Николая Константиновича, мы убеждаемся и в том, что русская тема никогда не отодвигалась им на второй план. Художник неизменно подчеркивал свою принадлежность к русскому искусству, и именно «россика» Рериха принесла ему мировую известность еще задолго до появления изумительных Гималайских циклов, которые не затмевали в глазах иностранцев национальной сущности творчества художника. Барнет Д. Конлан писал в 1938 году: «Я остановился на влиянии русского духа на Рериха потому, что о космополитизме и интернационализме в характере его работ говорилось очень много. Рерих, конечно, универсален. Но его можно сравнить с гигантским деревом, пустившим корни глубоко в одном месте и раскинувшим свои великолепные ветви широко кругом по всему миру».

Заслуживает внимания и высказывание известного испанского художника Игнасио Сулоага о Рерихе: «Великий художник! Его искусство свидетельствует, что из России на весь мир исходит некая сила, — я не могу измерить ее, не могу определить ее словами, но она налицо».

Русский раздел зарубежного творчества Рериха до сих пор недостаточно изучен. В двадцатые годы были написаны такие картины, как «Двор. Старый Новгород», «Новгородская церковь», «Русская изба», «Ярилина долина», «Св. Глеб», «Св. Николай», «Двор Садко», «Священная роща» и, наконец, замечательная серия «Санкта». В тридцатые годы были созданы «Сергий. Часовня на путях», «Новгородский храм», «Храм Сергия», «Св. Сергий», «Сергиева пустынь», «Звенигород», «На подвиг», «Святогор», «Настасья Микулична», картины на мотивы русских сказок. В сороковые годы писались «Александр Невский», «Богатыри проснулись», «Ярослав», «Мстислав Удалой», «Новгородский погост» и многие, многие другие произведения. К этому следует добавить и работы Рериха для театра. Эскизы декораций нередко перерабатывались художником в картины и расходились по музеям как самостоятельные станковые произведения.

По манере письма и своему внутреннему звучанию

зарубежные произведения значительно отличались от таких картин, как «Заморские гости», «Славяне на Днепре», «Сеча при Керженце», «Ведунья» и другие. И не только потому, что Рерих вообще изменялся, но также потому, что он изменялся вместе со своей страной, даже находясь в разлуке с нею. Работая над «Настасьей Микуличной» в Индии, Николай Константинович записывал в «Листах дневника»:

«Настасья Микулична» — величественный прообраз русского женского движения — давно был нам близок. Характерно женское движение в русском народе — в народах Союза. Выросло оно самобытно, как и быть должно. Женщина заняла присущее ей место мощно, как поленица удалая. Народы волею своею показали здоровое, преуспевающее строительство».

По существу, всю «россику» последнего творческого периода художника можно назвать героическим циклом, торжественным гимном народному подвигу, утверждением великого будущего родной страны. Узнав, что в Советский Союз собирается уехать из Праги В. Ф. Булгаков, Николай Константинович пишет ему в конце тридцатых годов: «Верю, что нам с Вами еще придется встретиться и еще большая надежда — придется вместе потрудиться. Так хочется не растерять финальных лет и употребить их во всей напряженности именно там, именно для тех молодых, которые послужат на процветание Родины».

С большим возмущением реагировал Николай Константинович на мюнхенскую сделку западных держав. Характерно само наименование очерка 1939 года, посвященного этому событию, — «Продажа душ». Художник писал в нем:

«Под разными, иногда очень пышными наименованиями, творится злое дело, позорное для человечества. Говорят очень выспренне об изменении границ, о всяких присоединениях, кто-то не удержится, чтобы не произнести слова «аннексия». И среди всех этих прилично причесанных собеседований никто не решится вспомнить, что беззастенчиво происходит продажа душ человеческих».

И прогремели первые выстрелы второй мировой войны. Николай Константинович заносит в дневник: «Конечно, эта война не сейчас началась. Уже в 1936 году она стала злобно формироваться. Уже истекал кровью

Китай под неслыханно чудовищной агрессией. Уже терзались Испания, Абиссиния... Был длинен список насилий. Были поразительные поводы для пароксизма разрушений. Главные выстрелы загремели не тогда, когда общественное мнение их ожидало. Будем ли надеяться, что бесчеловечные уроки прошлого хотя отчасти изменят к лучшему существующее положение? Злобная разноголосица мало ободряет к таким надеждам. Первое августа 1914 года встретили в храме, первое сентября 1939 года встретили перед ликом Гималаев. И там храм, и тут храм. Там не верилось в безумие человеческое, и здесь сердце не допускает, что еще один земной ужас начался...»

Прервались международные связи. Замолкли многочисленные корреспонденты. Работа института «Урусвати», рассчитанная на сотрудничество ученых разных стран, парализовалась. В июле 1940 года Николай Константинович констатирует:

«Сперва мы оказались отрезанными от Вены, затем от Праги. Отсеклась Варшава... Постепенно стали трудными сношения с Прибалтикой. Швеция, Дания, Норвегия исчезли из переписки. Замолк Брюгге. Замолчали Белград, Загреб, Италия. Прикончился Париж. Америка оказалась за тридевять земель, и письма если вообще доходили, то плавали через окружные моря и долго гостили в цензуре... Дальний Восток примолк. Из Швейцарии Шауб-Кох еще двадцатого мая просил срочно прислать материалы для его книги. Но и Швейцария уже оказалась заколдованной страной. Все нельзя. И на Родину невозможно писать, а оттуда спрашивают о травах. Кто знает, какие письма пропали... Наконец, обнаружилось, что и в самой Индии началась цензура. Оказалось, что цензором в Кулу не кто иной, как местный полицейский. Вполне ли грамотен? Проявил он свой досмотр тем, что по небрежности вложил свою записку в письме ко мне... Грустно видеть, как события обрубают все ветви работы. И не вырасти новым побегам. Будет что-то новое, но когда?»

Вместе с научной работой замерла также деятельность большинства связанных с именем Рериха культурно-просветительных организаций. Для Николая Константиновича все это отягчалось еще тем, что откладывалось на неопределенное время возвращение на Родину.

Непосредственно Индии сражения не угрожали. Здесь

даже не прекращались обычные художественные выставки. Более шестидесяти картин Рериха находилось вне дома. Они уже побывали в Тривандруме, Хайдарабаде, Бомбее, Бенаресе, Аллахабаде, а теперь направлялись в Лагор. Поступили приглашения устроить выставки в Калькутте и Коломбо. Но мысли Николая Константиновича переключались на другое. В июне 1940 года он писал:

«Изучая летописи русские и знакомясь с древней литературой, которая вовсе не так мала, как иногда ее хотели злоумышленно представить, приходилось лишь уже более сознательно повторять окрик «не замай!». Пройдя историю русскую до самых последних времен, можно было лишь еще более утвердиться в этом грозном предупреждении. Оно звучало особенно наряду с трогательными русскими желаниями помогать многим странам самоотверженно. И теперь то же самое давнее утверждение встает ярко... Всякий, кто ополчится на народ русский, почувствует это на хребте своем. Не угроза, но сказала так тысячелетняя история народов. Отскакивали разные вредители и поработители, а народ русский, в своей целине необозримой, вырывал новые сокровища. Так положено. История хранит доказательства высшей справедливости, которая много раз уже грозно сказала: «Не замай!»

Каждый день, включая радио, художник ждал роковых известий... Вскоре они пришли и легли тяжелыми строчками в дневнике: «Война с Германией. Оборона Родины — та самая, о которой писалось пять лет тому назад... Быть бы с ними!»

В этом «Быть бы с ними!» заключалось неизмеримо больше, чем просто декларация о своей принадлежности к Родине в дни ее испытаний. Для художника, привыкшего делить мир на два лагеря — старый и новый, — вовлечение России в войну означало решающую схватку Света с Тьмою. Здесь не было места сомнению, чья сторона победит. Усомниться лишь на мгновение — это все равно что перечеркнуть всю правду прожитых лет жизни. И понятно, что Рерих поспешил сказать утверждающее слово о грядущей победе.

Еще в 1940 году в предчувствии ратного подвига Родины художник написал картины «Богатыри проснулись» и «Александр Невский». Разразилась военная гроза, и появляется картина «Поход Игоря». Это не иллюстра

ция к классическому памятнику древнерусской литературы. Рерих не дает характеристики действующих лиц, не прибегает к тщательной выписке исторических деталей, а стремится лишь к одной цели — выразить величие воинской доблести родного народа и скорбь о неизбежных его страданиях. На фоне золотисто-желтого неба четко выделяются темные силуэты ратников Игоря. Огненно пламенеют их плащи и щиты. Вся нижняя часть полотна занята сплошной цепью пеших и конных воинов, которые появляются из ворот крепостной стены и исчезают за горизонтом. Над ратью реют хоругви и колышутся длинные пики. Желтое небо, столь неожиданно и смело выбранное художником для изображения солнечного затмения, переходит выше в густую синеву, на которой ярко горит золотая корона затемненного диска солнца. Чрезвычайно эмоциональный цветовой аккорд из желтых, темно-синих и красных тонов звучит торжественно, в нем и траур по предрешенным потерям, и утверждение конечной победы.

В военные годы Рерих часто обращается к национальным героическим темам и образам. Им создаются картины «Грозный», «Горыныч», «Микула», «Богатырь», «Мстислав Удалой», «Единоборство Мстислава с Редедей», «Победитель», «Партизаны», повторяются «Настасья Микулична», «Святогор», «Борис и Глеб» и другие.

Повторение ранее созданных сюжетов не случайно заняло в творчестве последних лет жизни Николая Константиновича весьма значительное место. Многие полотна, находившиеся в европейских и американских музеях, оставались его собственностью. Ограбление Хоршем Нью-Йоркского музея и разрушительная военная волна, прокатившаяся по городам Европы, уменьшили тот фонд, из которого Рерих мог бы взять картины в Советский Союз. А в дар своему народу художнику хотелось принести плоды раздумий и нажитого опыта многих лет. И он приступил к воссозданию дорогих его сердцу мотивов. Так, кроме упомянутых, были написаны новые варианты картин «Полунощная», «Армагеддон» (1940), «Брамапутра», «Ждущая» (1941), «Сергий Строитель» (1943), «Пророк», «Сантана» (1944), «Помни!» (1945), вновь появились многочисленные гималайские и центральноазиатские пейзажи.

Когда гитлеровская Германия напала на СССР, Николаю Константиновичу было уже за шестьдесят. Он,

никогда не отличавшийся крепким здоровьем, стал сильно сдавать с 1939 года. К старым болезням прибавилась острая сердечная недостаточность. Но ничто не могло повлиять на кипучую энергию Рериха. «Приказ звучал, и воля не ослабевала», — записывал он в дневнике.

Если до войны с Россией художник проявлял известную осторожность в высказывании своих политических взглядов, вызванную тем, что необходимо было уберечь от нападок связанные с его именем учреждения, то теперь он открыто объявил себя сторонником нового общественного строя в России, публиковал статьи, поддерживающие политику СССР, много писал о научных и культурных достижениях народов Советского Союза.

В Индии было проведено несколько выставок Николая Константиновича и Святослава Николаевича с продажей их картин. Большая часть сбора направлялась в пользу Советского Красного Креста и на военные нужды Красной Армии. Юрий Николаевич сразу же после начала действий на русском фронте официально выразил свою готовность вступить добровольцем в ряды Красной Армии. Святослав Николаевич, кроме организации выставок и сбора денежных средств для Красной Армии, выступая в лекториях и по радио, особенно подчеркивал решающее значение Советского государства в деле разгрома фашистской Германии.

К семидесятилетию Николая Константиновича издательство «Китабистан» подготовляло сборник статей художника «Химават», гонорар за него пошел в пользу Советского Красного Креста. В этой, четырнадцатой по счету, книге, изданной на иностранном языке, в специальном разделе «Россика» были помещены и патриотические очерки военных лет. Через ВОКС очерки Рериха доходили и до Москвы. За год до окончания войны Рерих писал в очерке «Русский век»:

«Произошло явление, неслыханное в истории человечества. Друзья всемирно наросли. Враги ахнули и поникли. Злые критиканы прикусили свой ядовитый язык. Не только преуспела Русь на бранных полях славы, но она успела в трудах и среди военных тягот стала теперь же строиться и ковать прекрасное будущее».

Каждое известие о победном продвижении Красной Армии вызывало у Николая Константиновича ликование. «Листы дневника» содержат много страниц, посвященных военному и трудовому подвигу советского народа.

В 1942 году, в разгар напряженных боев, Николай Константинович принимал у себя в Кулу Джавахарлала Неру и его дочь Индиру. «Говорили об Индо-Русской культурной ассоциации, — записывал в дневник Рерих, — пора мыслить о кооперации полезной, созидательной. Махараджа Индора приедет к нам через три недели. Просит, чтобы Пандитджи (Неру. — *П. Б.* и *В. К.*) слетал в Америку. Четыре с половиной дня туда, столько же обратно, и там один день на беседу. Пандитджи, конечно, не поедет. Время ли, чтобы глава движения мог отсутствовать десять дней? Да и что родится от такой поездки?»

Еще не было Сталинградской битвы, еще многие политиканы надеялись на гитлеровскую авантюру, а на уединенных гималайских склонах русский художник по-своему видел и обсуждал с борцом за свободу Индии судьбы нового мира, в котором восторжествует долгожданная свобода покоренных народов.

Когда СССР оказался вовлеченным в войну, Николай Константинович обратился к своим старым сотрудникам с просьбой послужить делу взаимопонимания народов двух мощных держав — России и США. В 1942 году по инициативе руководителей музея имени Рериха была создана в Нью-Йорке Американо-русская культурная ассоциация (АРКА). В Совет ассоциации вошли испытанные сторонники Николая Константиновича З. Г. Фосдик, Д. Фосдик, К. С. Кямбел и др. Ассоциация насчитывала в своих рядах сотни активных сотрудников. Среди них были Эрнест Хемингуэй, Рокуэлл Кент, Чарли Чаплин, П. Геддас, Эмиль Купер, С. Кусевицкий, В. Терещенко. Деятельность ассоциации приветствовали ученые с мировыми именами Милликен и Комптон.

АРКА с первых же шагов работы наладила тесные связи с ВОКС и с посольством СССР в Вашингтоне. Николай Константинович находился в курсе всей работы АРКА и оказывал ей всемерную поддержку. Из Индии в Нью-Йорк непрерывно поступали статьи и письма художника. Так, в письме от 13 января 1943 года Николай Константинович писал З. Фосдик: «Радуемся успеху АРКА. Бережно храните это полезное начинание. Радостно видеть, как всюду, на разных концах мира приветствуется Русская земля, Русский народ. Много пришлось вынести за веру в русское дело. В конце концов, и хоршевские мерзости, кроме грабительства, были не что

иное, как глубокая ненависть против всего русского. Какая же могла быть созидательная работа, если в подвале была заложена ненависть? Но вот Вы и все друзья АРКА могут доказать всю благотворность культурного единения, сотрудничества...»

За деятельностью АРКА чувствовалась опытная рука Николая Константиновича. Это было посильным вкладом художника в дело сближения народов, и вряд ли в США среди искренних друзей Советского Союза встретится человек, которому незнакомо имя Рериха.

Используя каждую возможность быть хоть чем-либо полезным Родине в трудные военные годы, Николай Константинович испытывал чувство выполненного долга, но жили в его сердце также боль и тоска, сказавшиеся в короткой фразе: «Быть бы с ними».

Сношения с Советским Союзом из-за войны свелись почти что на нет, а это рождало ощущение оторванности, одиночества. Подобные настроения Рериха находили отклик в его литературных произведениях. Наиболее характерным в этом отношении является очерк «На вышке» (1944). В нем художник приводит рассказ о дозорном наблюдательного поста: «Холодно на вышке. Точно забытый, точно покинутый, точно ненужный! Шальной снаряд может скосить и всю сосну и охапку защитной хвои. Тогда-то дела совершатся и без провода, может быть, еще лучше совершатся, а вышка окажется вообще ненужной. Тягостно чувство ненужности. Кто знает, не ушли ли вообще? Не переменилось ли вообще построение? Не забыли ли об одинокой вышке? И знаю, что не забудут знаю, что вышка эта очень нужна. Но холодно на вышке Ветер пронзителен... Балагуры грегочат: «Эй вы, аисты на крыше. Мы тут гранаты кидаем, а вы шишками сосновыми бросаетесь». Засмеют, не понимают значение вышки. Не знают, как одиноко на вышках. Забытые! И знаешь, что нужен, а все же подчас накипает какая-то ненужность. Поди уговори себя, что и в молчании держишь нужнейший дозор...» Много вышек в жизни, — продолжает художник уже от своего имени, — многие нужнейшие держатся дозоры. Приносится неотложная польза. Только при всем том бывает на вышках одиноко. Слышите ли? Отзоветесь ли?»

К исходу войны Рерих вновь занялся оформлением спектаклей. Блестящие победы Красной Армии пробудили за рубежом громадный интерес ко всему русскому,

и у проживавшего в США балетмейстера Л. Мясина возникла мысль возобновить некоторые русские постановки. Он обратился к Николаю Константиновичу с просьбой принять участие в их оформлении. Получив от художника эскизы, Мясин написал ему в 1944 году:

«Дорогой Николай Константинович, сердечно благодарю Вас за присланные эскизы Князя Игоря. Для меня был большой праздник получить их. Золотая гамма неба прекрасна, она горит торжеством России, отражаясь на глубоких тонах непреклонных половцев. Я убежден, что возобновление этого балета в таком прекрасном толковании его явится искренней радостью для всех тех, кто знает и умеет ценить настоящий русский балет. Теперь у меня явилось сильное желание возобновить также Весну Священную. Моя первая мысль была воспользоваться материалом, который был сделан в 1929 году Лигой Композиторов, но, к сожалению, его больше не существует. Могу ли я попросить Вас сделать новые эскизы?»

Николай Константинович изготовил пять эскизов декораций к «Весне Священной» и шесть к «Князю Игорю». Уже после смерти художника они использовались в конце пятидесятых годов для постановок русских балетов в стокгольмской «Королевской опере», в парижском театре «Гранд-Опера» и миланской «Ла Скала».

Письмо Мясина поясняет появление в 1945 году полотна Рериха «Весна Священная». По композиции картина близка к ранее исполненному эскизу для «Снегурочки»: девушки ведут хоровод. Их белые одежды, расшитые красными узорами, контрастно выделяются на темно-изумрудном фоне. Головы украшены венками из полевых цветов. Золотом цветов испещрен и холм, где находится жертвенный камень. На нем фигура «избранницы» с цветочной гирляндой в руках. Яркие блики солнечных лучей скользят по пригоркам и верхушкам деревьев. В правом нижнем углу — группа музыкантов и поселян, нарядно одетых в белое с красным. Плавные линии девичьих фигур, силуэты холмов, деревьев, камней в сочетании с зелеными, золотыми, красными и ослепительно белыми красками создают величественную картину ликования людей и природы. Священная весна, весна победы над темными силами, весна надежд, весна возрождения человеческой радости. Этим произведением Рерих отметил окончание Великой Отечественной войны, светлый праздник своего народа.

Напряжение военных лет все чаще и чаще сказывалось на здоровье Николая Константиновича, и он уговаривал себя в дневнике: «Не болей... Болезней за полвека было не мало. А сколько опасностей было пройдено. И тонули и замерзали — чего только не было. Но воля не ослабела. Шли трудными перевалами. Иногда казалось, что уже не взойти выше, но высота оказывалась преодоленной. Иногда на узком карнизе над пропастью скала словно бы отталкивала от себя, но все же шли и карниз оставался позади. Кружилась голова в реке с быстро мчавшимися льдинами, но смотрели поверх в спасительную даль... Не болей, чтобы увидеть дни великие. Да будет!»

Николай Константинович увидел великие дни победы Родины и записал: «...обновилась Русь. Во всенародном подъеме стала величайшей державой. В мощном потоке преуспеяний дружный Союз Народов явил победу неслыханную. Недавно Качалов вдохновенно читал Никитинскую «Русь», и вспоминались давние школьные годы, когда рвалось сердце послужить Руси... Не забыт и завет Толстого моему первому «Гонцу»: «Пусть выше руль держит, тогда доплывет». Вот, как умели, так и держали весло во славу Родины».

...Только успели отгреметь орудийные залпы второй мировой войны, как Рерих сразу же возобновил работу по продвижению пакта.

6 декабря 1945 года комитет пакта и «Знамени Мира» в Нью-Йорке официально возобновил свою работу. В течение всего 1946 года комитет налаживал старые связи, привлекал к делу пакта свежие силы. В декабре 1946 года в Нью-Йорке была издана брошюра, в которой освещалась деятельность комитета. В этом же году за признание пакта высказалась Всеиндийская конференция культурного единства.

Сразу после окончания войны художник начал также хлопотать о переезде в Советский Союз. Сперва дела подвигались медленно. Переписка шла через Америку, и письма находились в пути до трех месяцев. Но с возобновлением доставки писем самолетами связь с Родиной стала интенсивней.

Святослав Николаевич и Юрий Николаевич часто встречались в Дели с наезжавшими туда советскими учеными и писателями. К большой радости Николая Константиновича, некоторые заглядывали и в Кулу. Журна-

лист О. Орестов вспоминает о своем визите к художнику в 1946 году:

«Странно было встретить русскую семью, сохранившую все русские обычаи и привычки, где-то в далекой Индии, на границе вечных снегов... Седой, с большой бородой, спокойный и задумчивый, Н. К. Рерих сидел в своей мастерской, делясь со мной своим сокровенным желанием — возвратиться на Родину, в Россию».

Из писем Николая Константиновича к И. Э. Грабарю, В. Ф. Булгакову и к другим видно, как усиленно готовился он к отъезду на Родину. И там его уже ждали. И. Э. Грабарь писал Николаю Константиновичу: «Русь всегда была дорога Твоему русскому сердцу, и Ты уже на заре своей замечательной художественной деятельности отдавал ей все свои огромные творческие силы. Русские художники поэтому никогда не переставали считать Тебя своим, и Твои произведения всегда висят на лучших стенах наших музеев. Все мы пристально следим за Твоими успехами на чужбине, веря, что когда-нибудь Ты снова вернешься в нашу среду».

Рерих стал свидетелем исторических для Индии событий. В 1947 году Англия была вынуждена предоставить ей права доминиона, и страна встала на путь самостоятельного развития. Еще одна заветная мечта художника исполнилась — непроницаемая завеса, воздвигнутая «туманным Альбионом» между Индией и Россией, рассеивалась. Однако вызванная этим радость была омрачена кровавой трагедией, спровоцированной англичанами при разделе Индии на два государства — Индию и Пакистан.

Междоусобная резня выбила из нормальной колеи всю жизнь страны. Прекратилась работа почты и телеграфа. Потерялось много важных писем, на десятки телеграфных запросов Рерих не получал ответов. Родные и близкие художника, оберегая его пошатнувшееся здоровье, старались скрывать вести о свирепых схватках и массовых убийствах ни в чем не повинных людей. Но это плохо удавалось. Выстрелы снизу доносились до дома Рерихов, и ближайшие соседи, спасаясь от опасности, приходили искать защиту под их кровлей.

Во всей округе к семье русского художника относились с уважением. Ни одной попытки нападения не было. Но все же по ночам выставлялся вооруженный дозор. При всем своем миролюбии Николай Константинович никогда не полагался на милосердие воинствующего невеже-

ства и никому не советовал выходить с пальмовой ветвью в руках против разъяренного тигра. Николай Константинович давно уже знал, что проповедь гуманизма, исключающая гимны поднятому за правое дело, мечу, недалека от заупокойной молитвы.

В июле 1947 года обострение некоторых хронических болезней вызвало необходимость хирургического вмешательства, и Николаю Константиновичу предписали постельный режим. В октябре Рерих был опять на ногах. За время болезни накопилось много спешных дел. В самом разгаре были сборы к отъезду на Родину. Свыше четырехсот картин, лично отобранных художником, упаковывались под его наблюдением в ящики для отправки в Бомбей, а оттуда морским путем в СССР.

За всеми этими хлопотами как-то забывались предупреждения врачей о недопустимости всякого переутомления. Стоило только подняться с постели, как потянуло к ежедневной работе за мольбертом, и холст на подрамнике засверкал ослепительными красками горных снегов. На их фоне Николай Константинович выписывал летящего орла. Это было повторением известной картины «Приказ Учителя». Но полотно осталось незаконченным... Художник ушел из жизни 13 декабря 1947 года.

Через два дня перед домом Николая Константиновича запылал погребальный костер. Позднее на его месте у крутого горного склона перед ликом величественных Гималайских вершин был водружен большой камень, сорвавшийся с заснеженного утеса. На лицевой стороне камня высечена надпись:

«Тело Махариши Николая Рериха, великого друга Индии, было предано сожжению на сем месте 30 магхар 2004 года Викрам эры, отвечающего 15 декабря 1947 года. ОМ РАМ» *.

Каменотес, выбивший надпись, раздумывая о судьбе русского художника, добавил от себя на обратной стороне монумента:

«Этот осколок горного утеса был занесен сюда издалека».

---

* Махариши — великий подвижник. «Ом Рам» — словосочетание, употребляемое в начале или конце молитв, церемоний, книг, торжественых обращений. С глубокой древности считается в Индии священным.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Москва. Солнечные весенние дни 1958 года. На Кузнецком мосту перед зданием, у входа в которое висит афиша: «Выставка произведений академика живописи Николая Константиновича Рериха», каждое утро выстраивается длинная очередь людей. Тысячи посетителей проходят по залам, подолгу задерживаясь перед картинами. Вслед за Москвой выставки с таким же громадным успехом прошли в Ленинграде, Киеве, Тбилиси, Риге.

Картины Рериха привез в Советский Союз его сын Юрий Николаевич. В 1957 году он возвратился из Индии на Родину с тем, чтобы остаться здесь и продолжать свою научную работу в Институте востоковедения АН СССР. Выполняя завещание отца, Юрий Николаевич передал в дар государству 418 произведений художника. Шестьдесят из них были направлены в Новосибирскую картинную галерею, а остальные в Ленинград в Государственный Русский музей.

В 1964 году советская общественность отмечала девяностолетие со дня рождения художника. Многочисленные выступления в печати, по радио и телевидению, научные сессии и юбилейные выставки свидетельствовали о том, что заветная цель жизни Николая Константиновича — служить Родине и вместе с ней строительству Нового Мира — достигнута. Рерих вернулся к своему народу в сотнях прекрасных произведений искусства, в своих научных трудах, в мыслях:

«Велик Ленин в своем приказе: «Учиться! Учиться! Учиться!» Велик он в призыве к движению, к вечной диалектике. Эта подвижность, бесстрашие, одоление невежества есть завет истинного созидателя. Мир в его вечном становлении, в неудержимом движении изучаем с точки зрения диалектики. Ничто мертвенное не должно омрачать понятие жизни».

Большое художественное наследие Рериха является ценнейшим вкладом в историю русского и мирового искусства. Далекое прошлое славянской Руси и народов Востока, их легенды и мифы в талантливом переложении художника ожили для нас в незабываемых картинах. Они пленяют не только своей романтической приподнятостью, красотой, чарующей властью мастерства, но и верой в конечную победу благородных идеалов человечества. В самых отдаленных веках Рерих умел выявлять ту переходящую из поколения в поколение правду, которая и сегодня влечет людей к лучшему будущему.

Исторический оптимизм Николая Константиновича опирался на активное, жизнеутверждающее отношение народа к неисчерпаемой реальности бытия. Вместе с оптимизмом рождался и идейный пафос, пронизывающий весь образно-поэтический язык искусства Рериха. «Жизнь бесталанна без героя», — часто повторял художник и писал: «Вы определяете мое искусство как героический реализм. Мне радостно такое определение. Подвиг, героизм всегда были зовущими. Истинный реализм, утверждающий сущность жизни, для творчества необходим... Человечество ищет подвига, борется, страдает... Сердце требует песни о прекрасном. Сердце творит в труде, в искании высшего качества».

Разносторонняя деятельность Рериха оставила заметный след в истории мировой культуры первой половины XX века. Выступая на его посмертной выставке в Дели, Джавахарлал Неру сказал: «Когда я думаю о Николае Рерихе, я поражаюсь размаху и богатству его деятельности и творческого гения. Великий художник, великий ученый и писатель, археолог и исследователь, он касался и освещал множество аспектов человеческих устремлений. Уже само количество картин изумительно — тысячи полотен, и каждое из них великолепное произведение искусства. Когда вы смотрите на картины Рериха, из которых многие изображают Гималаи, кажется, что вы улавливаете дух этих грандиозных гор, которые веками возвышались над равнинами и издревле были нашими стражами. Картины художника так много напоминают нам из нашей истории, нашего мышления, нашего культурного и духовного наследства, так много не только о прошлом Индии, но и о чем-то постоянном и вечном, что мы не можем не чувствовать большого долга перед Николаем Рерихом, за-

печатлевшим этот дух в своих изумительных произведениях».

Дом в Кулу, где прошли последние годы Рериха, превращен теперь в мемориальный музей. Ежегодно в летние месяцы к нему стекается много посетителей.

Память о Рерихе живет не только у него на Родине, в Индии, США и в странах, музеи которых имеют картины русского художника. Предложенный им пакт по охране культурного достояния народов продолжал привлекать к себе новых сторонников и после кончины Николая Константиновича. В 1948 году пакт одобрило правительство свободной Индии, а в 1950 году Нью-Йоркский комитет передал основные его положения со всей документацией по истории продвижения главному директору ЮНЕСКО Торезу Бодэ. Специальная комиссия ЮНЕСКО занялась разработкой статута, проект которого был предложен конференции по вопросам образования, науки и культуры, созванной ООН 14 мая 1954 года в Гааге.

Эта конференция приняла «Международную конвенцию о защите культурных ценностей в случае вооруженных конфликтов». Ее тридцать шестая статья гласит:

«В отношениях между Державами, которые связаны Вашингтонским Пактом от 15 апреля 1935 года о защите учреждений, служащих целям науки и искусства, а также исторических памятников (Пакт Рериха), и которые являются сторонами в настоящей конвенции, эта последняя дополнит Пакт Рериха и заменит отличительный флаг, описанный в статье 3 Пакта, знаком, описанным в статье 16 настоящей конвенции».

Гаагскую конвенцию при ее заключении подписали представители 37 государств. По данным на 1 апреля 1968 года их стало 59, в том числе Советский Союз и все социалистические страны, ратифицировавшие конвенцию в первую очередь. Таким образом, идея пакта пережила Рериха и облеклась в нормы международного права.

Конечно, не все задуманное и начатое Рерихом успешно завершалось. Он не всегда считался с реальными возможностями современного ему мира, раздираемого классовыми противоречиями. Это приводило подчас Николая Константиновича и к неизбежным ошибкам. Он с готовностью признавал их, считая, что ошибки в дерзаниях — исправимы, истины же в бездействии — губительны. И Рерих дерзал. Дерзал в искусстве, в науке.

И в памяти благодарного человечества навсегда останутся слова Николая Константиновича Рериха:

«Что было, то было, и пусть оно не застилает будущего. Позорно быть пессимистом. С полнейшим доверием обратимся к будущему. Не напрасно мы мечтали о лучшем будущем. Призовем его всей мощью духа. Ощутим, что оно — прекрасное будущее — возможно. Возможно в непреложной реальности, в стремлении к высокому качеству каждодневного труда, к радостному творчеству и добротворчеству. И не мала сила человека, приложенная к общему благу, к общему восхождению. Каждый восход зовет вперед, вперед, вперед!»

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Н. К. РЕРИХА

1874 — Родился 27 сентября (9 октября) в Петербурге.
1883 — Поступил в гимназию К. Мая в Петербурге.
1893 — Поступил в Академию художеств и на юридический факультет Петербургского университета.
1897 — Присвоено звание художника за картину «Гонец»
1898 — Окончил университет. Помощник редактора журнала «Искусство и художественная промышленность».
1900 — Пополняет художественное образование в Париже.
1901 — Женитьба на Елене Ивановне Шапошниковой Секретарь Общества поощрения художеств
1902—1905 — Выставки в Петербурге, в Москве и за границей.
1906 — Директор школы Общества поощрения художеств Избран членом Парижского осеннего салона.
1909 — Академик Российской академии художеств.
1910 — Председатель возобновленного «Мира искусства».
1912 — Работа со Стравинским над «Весной Священной»
1916 — По состоянию здоровья переезжает с семьей в Карелию.
1918 — Посещение Петрограда в связи с реорганизацией работы школы Общества поощрения художеств
1919 — Отъезд из Финляндии в Лондон Встреча с Р. Тагором.
1920—1922 — Выставки и художественно-просветительная деятельность в США
1923 — В мае покидает Нью-Йорк и через Европу следует в Индию.
1924 — Научные экспедиции по Сиккиму и Бутану.
1925—1928 — Большая экспедиция по Центральной Азии с заездом в 1926 году в Москву, на Алтай и в Бурятскую АССР.
1929 — Посещает Европу и Америку Публикация проекта пакта Рериха по охране культурных ценностей
1931—1933 — Научно-исследовательская работа в институте «Урусвати». Экспедиция в граничащие с долиной Кулу области
1934—1935 — Большая экспедиция в Маньчжурию и Китай.
1936—1940 — Интенсивная научная и художественная деятельность С 1936 года безвыездно живет в Индии.
1941—1944 — Выставки с продажей картин в пользу Красной Армии Патриотические выступления в печати Почетный президент Американо-русской культурной ассоциации
1946 — Сборы на Родину Переписка с советскими художниками
1947 — Скончался 13 декабря.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Работы Н. К. Рериха

Собрание сочинений, кн I М, изд-во Сытина, 1914
«Цветы Мории» Берлин, 1921
«Пути Благословения» Рига, 1924
«Сердце Азии» Нью Йорк, 1929
«Твердыня Пламенная» Париж, 1932
«Священный дозор» Харбин, 1934
«Врата в будущее» Рига, 1936
«Нерушимое» Рига, 1936
«Листы дневника» (25 очерков) «Октябрь», 1958, № 10
«Листы дневника» (8 очерков) «Наш современник», 1967, 7.
«Adamant» New York, 1924
«La Joie de l'Art» Paris, 1928
«Shambala — The Resplendent» New York, 1930
«Altar Himalaya» London, 1930
«Flame in Chalice» New York, 1930
«Heart of Asia» New York, 1930
«Realm of Light» New York, 1932
«Fiery Stronghold» Boston, 1935
«Joy of Art» Amritsar, 1942
«Beautiful Unity» Bombay, 1942
«Himavat» Allahabad, 1947
«Himalayas — The Abode of Light» Bombay, 1947

Работы о Н. К. Рерихе

«Рерих» (Текст Ю Балтрушайтиса, А Бенуа, А Гидони А Ремизова и С Яремича) Пг, изд-во «Свободное Искусство», 1916
Эрнст С, Н К Рерих, Пг, 1918
Ростиславов А, Н К Рерих Пг, 1918
Андреев Л, Держава Рериха «Жар Птица», 1921, № 4—5
Кузмин М, Рерих М, 1923
Бурлюк Л, Искусство Н Рериха Нью Йорк, «Русский голос», 1924
«Н К Рерих» (Текст Р Рудзитиса, Е Москова, В Шибаева) Рига, 1935
«Рерих», ч I (Статьи Э Голлербаха и Вс Н Иванова) Рига, 1939
Рерих Ю, На родине «Советская женщина», 1958, № 9
Юон К, Большой художник Каталог «Выставка произведении академика живописи Н К Рериха» М, 1958
Дмитриева Н, Н К Рерих М, 1958
Рерих Ю, Экспедиция академика Н К Рериха в Центральную Азию «Вопросы географии», сб 50, 1960
Князева В, Н Рерих М, 1968
Алехин А, Графика Н К Рериха Ученые записки Московского государственного педагогического ин та имени В И Ленина, 1968, № 263
Беликов П, Рерих и Горький Ученые записки Тартуского государственного университета, 1968, № 217
Беликов П, Библиография произведений Н К Рериха Там же.
Булгаков В, Встречи с художниками Л, 1969,

СОДЕРЖАНИЕ

От авторов 5
I. Самое раннее 7
II. Учителя 19
III. В поисках своего пути 31
IV. По намеченным вехам 55
V. «Чаруя мифом, влечет нас мудрость...» . 69
VI. Художник и мыслитель 90
VII. Накануне великих событий 112
VIII. Дальние зовы 132
IX. Сердце Азии 159
X. Ученый и гуманист 194
XI. «Быть бы с ними...» 228
Заключение 250
Основные даты жизни и деятельности Н. К. Рериха 254
Краткая библиография 255

Беликов Павел Федорович, Князева Валентина Павловна.
РЕРИХ. М., «Молодая гвардия», 1972.
256 с., с илл. («Жизнь замечательных людей»). Серия биографий. Вып. 3 (510).

75С1

Редактор **А. Ефимов**
Серийная обложка **Ю. Арндта**
На обложке фрагменты картин **Н. К. Рериха**
Художественный редактор **А. Степанова**
Технический редактор **Е. Брауде**
Корректоры **З. Федорова, Г. Васильева**

Сдано в набор 1/X 1971 г. Подписано к печати 23/II 1972 г. А06827. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага № 2. Печ. л. 8 (усл. 13,44) + 17 вкл. Уч.-изд. л. 15,7. Тираж 150 000 экз. Заказ 2047. Цена 72 коп. В. З. № 84, 1971 г., п. 19.
Типография изд-ва ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», Москва, А-30, Сущевская, 21.