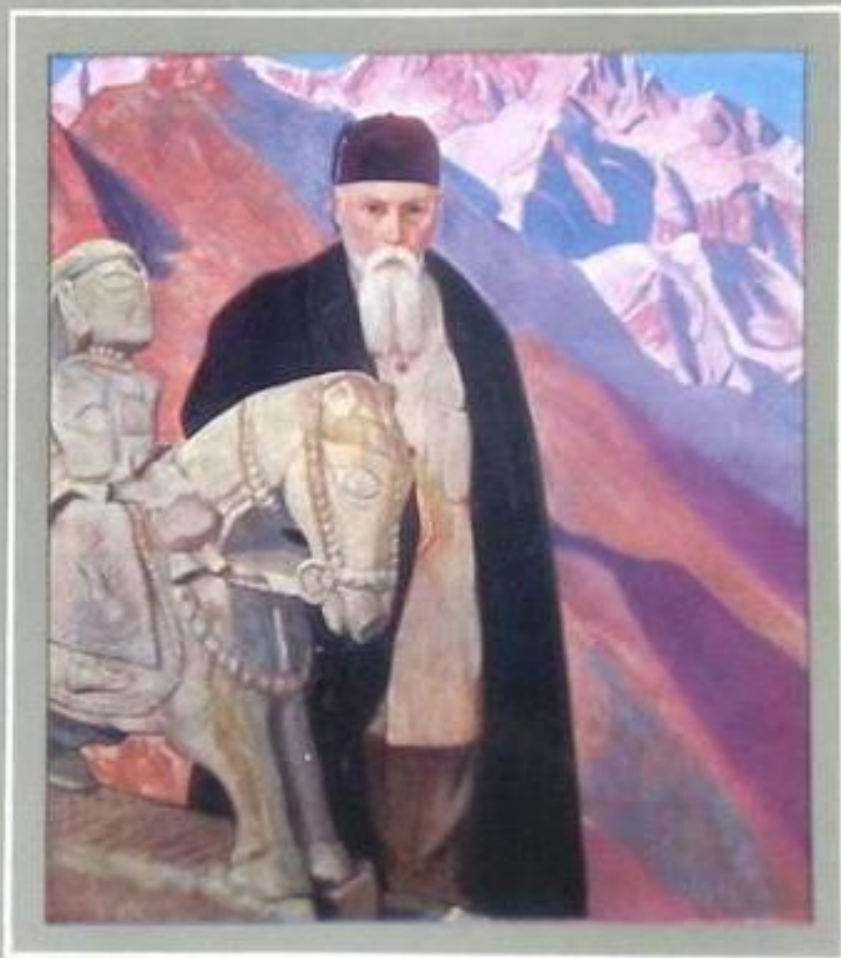


Н.К.РЕРИХ



ЖИЗНЬ
И ТВОРЧЕСТВО

Н.К. Рерих. Жизнь и творчество. Сборник статей

«Н.К. Рерих. Жизнь и творчество». Сборник статей М., «Изобразительное искусство», 1978, 372 с. с ил.

Сборник статей посвящен выдающемуся русскому художнику, ученому, писателю, путешественнику Николаю Константиновичу Рериху (1874–1947). Материалы сборника подробно освещают некоторые стороны художественной и общественной деятельности Н.К. Рериха, а также отдельные периоды его жизни. В сборнике помещены документальные фотографии, цветные репродукции произведений Н.К. Рериха, в том числе – присланные из Музея Н.К. Рериха в Нью-Йорке (64 иллюстрации, из них 40 цветных). Сборник предназначен для специалистов и широкой читательской аудитории.

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Ордена
Ленина академии художеств СССР

Редколлегия:

М.Т. Кузьмина (главный редактор)

П.Ф. Беликов

В.П. Князева

Е.И. Полякова

И.А. Свиридова

Л.В. Шапошникова

© Издательство «Изобразительное искусство». 1978.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии

В.С. Кеменов. Николай Константинович Рерих

С.Н. Рерих. Слово об отце

Н.И. Соколова. Автор «Листов дневника»

А.Д. Алехин. Творческий метод Н.К. Рериха

Б.А. Смирнов. Русский пейзаж в творчестве Н.К. Рериха

В.А. Филиппов. Серия «Майтрейя»

Ф.Я. Сыркина. Рерих и театр

И.А. Гутт. Н.К. Рерих и драматургия Метерлинка

В.П. Князева. «Богатырский фриз»

Л.С. Журавлева. Н.К. Рерих в Талашкине

А.В. Корнилова, А.Э. Эрк. Н.К. Рерих в Изваре

Г.Р. Рудзите. Н.К. Рерих и Прибалтика

В.М. Сидоров. Поэзия Николая Рериха

Ю.К. Ефремов. Ученый и путешественник

Л.Р. Цесюлевич. На Алтае

П.Ф. Беликов. Пакт Н.К. Рериха по охране культурных ценностей

З.Г. Фосдик. Музей имени Н.К. Рериха в Нью-Йорке

П.Ф. Беликов. В Гималаях

С.И. Потабенко. Н.К. Рерих и современное индийское искусство

П.Ф. Беликов, Л.В. Шапошникова. Институт «Урусвати»

С.И. Тюляев. Святослав Николаевич Рерих

А.Н. Зелинский. Юрий Николаевич Рерих

В.В. Соколовский. Художественное наследие Н.К.Рериха (перечень произведений с 1885 по 1947 год)

От редколлегии

Николай Константинович Рерих – выдающийся русский художник, ученый, писатель, неутомимый отважный путешественник, исследователь ранее не доступных для европейца районов Центральной Азии. Огромный интерес представляет деятельность Рериха по изучению культуры народов Востока, и особенно Индии, где он провел большую часть своей жизни. Особое значение имела общественная деятельность Н.К.Рериха-гуманиста, неутомимого борца за мир и прогресс.

Многочисленные выступления, литературные и дневниковые записи Рериха на протяжении тех лет, когда он жил вдали от России, свидетельствуют о том, как важна была его горячая заинтересованность в ее судьбе, сколь нерасторжима связь с русской культурой. Это особенно проявилось в годы Великой Отечественной войны и послевоенные годы, когда он готовился к возвращению на Родину.

Художественное и литературное наследие Н.К.Рериха велико и чрезвычайно разнообразно. Это несколько тысяч картин, этюдов, эскизов, рисунков, театральные декорации и монументальные росписи, до сих пор еще полностью не учтенные, так как в силу различных обстоятельств многие из них оказались рассеянными по разным странам мира. Большинство из них хранится в музеях и частных коллекциях Советского Союза, Индии и США. Большие ретроспективные выставки в Москве, Ленинграде, Киеве и Минске, состоявшиеся в связи со 100-летием со дня рождения Рериха, познакомили широкие массы зрителей с творчеством большого художника, осветили его вклад в развитие современного искусства.

Вышедшие к юбилею литературные труды Рериха, и в том числе подготовленный НИИ Академии художеств СССР сборник «Н.К.Рерих. Из литературного наследия» (Москва, 1974), а также ряд монографических изданий позволили советскому читателю лучше узнать и оценить многообразную творческую деятельность Рериха, представить себе масштаб его непрерывных усилий во имя прекрасного будущего человечества, во имя искусства – «светлого посланца», призванного, по глубокому убеждению Рериха, способствовать преобразованию мира.

В данном сборнике принимали участие видные исследователи творчества Рериха. Основой ряда статей послужили доклады научной конференции, проведенной в Академии художеств СССР в дни юбилея, на которой выступили, помимо советских ученых, Святослав Николаевич Рерих и заместитель директора Музея имени Рериха в Нью-Йорке Зинаида Григорьевна Фосдик. Материалы сборника подробно освещают некоторые стороны художественной и общественной деятельности Рериха, а также отдельные периоды его яркой жизни. Публикуемый в сборнике список работ Н.К.Рериха является первым опытом систематизации всего обширного наследия художника. Среди перечисленных в нем произведений, хранящихся в советских музеях, читатель найдет и новые поступления – картины, недавно принесенные в дар нашей стране американским коллекционером Кэтрин Кэмпбелл-Стиббе, президентом фонда Н.К.Рериха в Нью-Йорке.

М.Кузьмина

Николай Константинович Рерих

Велик вклад Николая Константиновича Рериха в сокровищницу мировой культуры, искусства и науки, в развитие взаимопонимания между народами, в укрепление мира. Самоотверженная жизнь Рериха поражает многообразием, целеустремленностью и масштабом его деятельности. В личности Рериха слились многие достоинства. Замечательный художник, яркий, своеобразный, работавший в разных областях изобразительного искусства – в станковой и монументальной живописи, театре, графике, декоративно-прикладном искусстве, Рерих создал около семи тысяч произведений. Мыслитель, гуманист, ученый, историк культуры, поэт, писатель, художественный критик. Отважный путешественник – исследователь не известных науке районов Центральной Азии. Выдающийся общественный деятель, инициатор международного движения, направленного на защиту культурных ценностей в случае войны, получившего название «Пакт Рериха». Страстный приверженец идеи мира, внесший особенно большой вклад в укрепление дружбы между народами Советского Союза и Индии, где он прожил вторую половину своей жизни.

Рерих поступил в петербургскую Академию художеств в 1893 году, то есть в то время, когда на руководство мастерскими в Академию были приглашены крупнейшие передвижники – И.Е.Репин, В.Е.Маковский, А.И.Куинджи. В состав членов Академии были избраны В.И.Суриков, В.М.Васнецов, В.Д.Поленов, М.М.Антокольский.

С молодости, учась одновременно в Академии художеств и в университете, Рерих увлекся славянской археологией, и столь серьезно, что вскоре ему доверили проводить самостоятельные раскопки. Его ценные находки и научные публикации увенчались избранием Рериха членом русского Археологического общества. В то же время археология стала одним из важнейших источников рериховского реализма.

В курсе лекций «Художественная техника в применении к археологии», прочитанных им в 1898–1899 годах в петербургском Археологическом институте, Рерих, развивая свою любимую мысль о союзе искусства с наукой, говорил: «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»¹. Наилучший пример такого проникновения в прошлое – исторические картины, созданные великим Суриковым. Но Суриков посвятил свое творчество событиям Московского царства, преимущественно XVI–XVII векам. А тот исторический пласт, который увлекал Рериха, был гораздо более древним, он восходил ко временам еще докиевской Руси вплоть до каменного века. И здесь археология была необходима и стала плодотворным источником творческой фантазии Рериха. В своей новелле «На кургане» Рерих пишет: «Щемяще приятное чувство первому вынуть из земли какую-либо древность, непосредственно сообщиться с эпохой, давно прошедшей. Колеблется седой вековой туман; с каждым взмахом лопаты, с каждым ударом лома раскрывается перед вами заманчивое тридцатое царство; шире и богаче разворачиваются чудесные картины»².

В Академии художеств Рериха принимает в свою мастерскую Архип Иванович Куинджи, ставший для него больше, чем преподавателем: наставником, учителем жизни. Под его руководством Рерих не только развил свой природный колористический талант и овладел профессиональным мастерством пейзажной живописи, но и научился чувствовать величие и красоту природы, ее гармоническое единство с человеком, проникся пониманием высокого этического назначения искусства.

¹ Рерих Н.К. Искусство и археология. // «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 3. С.192.

² Рерих Н.К. На кургане. // Собрание сочинений. Кн. 1. М., 1914. С.14.

Большое влияние на Рериха оказало знакомство с В.В.Стасовым, щедро делившимся с молодым студентом своими обширными знаниями древнего искусства России и Востока, накопленными материалами истории, археологии, народного творчества.

Искусство передвижников явилось той плодотворной традицией, из которой исходило дальнейшее развитие Рериха. Но он начал свою художественную деятельность в переломный период, в условиях сложной идейной и художественной жизни России на рубеже двух веков. И путь его развития был далеко не простым. Во многом утопическими и идеалистическими окажутся концепции Рериха об избавлении человечества от социального зла посредством искусства и красоты. Художнику придется вырабатывать свое отношение к различным религиозно-философским исканиям, отталкиваться от символизма, с которым в поисках Рериха были непосредственные соприкосновения. Однако здоровые основы творческого метода и мировоззрения Рериха, заложенные в него крупнейшими русскими художниками-реалистами, помогали ему преодолевать многочисленные трудности.

Отмечая преемственную связь Рериха с передвижниками, следует подчеркнуть ее особый характер, иной, чем, например, в творчестве Архипова или Сергея Иванова. Чтобы его понять, надо иметь в виду, что в царской помещичье-буржуазной России того времени осложнилась острая борьба двух национальных культур, о которой говорил В.И.Ленин.

После «контрреформ» Александра III проводилась реакционная политика национализма и шовинизма. Усилилось гонение нерусских национальностей, преследование иноверцев. Господствующие классы всеми силами старались направить русскую культуру и искусство по реакционному пути. Понятия «национальное», «русское» отождествлялись с идеями монархическими и казенно-православными. Эта «программа» распространялась и на искусство. Под видом «национального русского стиля» насаждалась эклектическая смесь омертвело-академизма с псевдовизантийскими формами. Фальшивые произведения такого рода поощрялись и в архитектуре, и в живописи, и в скульптуре.

И вот против этого господствующего направления вслед за Суриковым и Васнецовым выступили Рерих, Малютин и другие художники молодого поколения. Они решительно восстали против казенной трактовки национального характера русского искусства. Они противопоставили ей свое понимание, согласно которому *национальное* означало *народное*. Для Рериха и его товарищей подлинным истоком национального начала в русском искусстве явился русский народ, создавший изумительные по красоте и поэзии сказания, песни, художественные изделия. «Когда смотришь на древнюю роспись, на старые изразцы или орнаменты, думаешь. Какая красивая жизнь была. Какие сильные люди жили ею. Как жизненно и близко всем было искусство, не то, что теперь...»¹ – восклицает Николай Константинович.

Здесь надо вспомнить добрым словом С.Мамонтова и его Абрамцево, с которым связан почин Репина и В.Васнецова, Поленовой, Якунчиковой, их стремление возродить русское народное творчество, а также М.Тенишеву и ее Талашкино, где вместе с Малютиным, Врубелем и Головиным в таком же деле самое активное участие принимал и Рерих.

В поисках истоков русского искусства, обращаясь в глубь веков, эти художники были совершенно чужды национализму и национальной ограниченности, напротив, они были убеждены – и здесь прежде всего надо назвать Рериха, – что русское искусство развивалось не изолированно, что оно есть часть общемирового процесса, что народы разных стран начиная с глубокой древности постоянно взаимно влияли и взаимно обогащали друг друга, что при всем своеобразии искусств каждого народа в них много общих черт, что искусство своим извечным исканием правды и красоты не разъединяет, а сближает народы разных национальностей, разных стран.

Такое направление мыслей и творческих исканий тоже указывает на близость Рериха к Стасову. Несомненно, влияние Стасова сказалось и в развитии влечения Рериха к искусству Востока.

¹ Рерих Н.К. По старине. // Собрание сочинений. Кн. 1. С.63.

Николай Константинович Рерих вошел в русское искусство сразу как зрелый мастер. Он окончил Академию художеств дипломной картиной «Гонец. Восстал род на род» (1897), взяв для нее название из летописи.

...Девятый век нашей эры. Между славянскими племенами началась вражда и войны. Ночь. Из-за холма с городищем выглядывает рог луны, скупо освещая реку. Гребец в одежде из меховых шкур бесшумно направляет долбленный челн к поселению. Рядом сидит задумавшись седой старик. Это гонец. Тайно везет он тревожную весть...

Горячо встреченная Репиным и Суриковым, эта картина была с выставки приобретена Третьяковым. После «Гонца» Рерих по совету Репина уезжает в Париж, в мастерскую известного исторического живописца Ф.Кормона, который, убедившись, что перед ним уже сложившийся художник, бережно отнесся к яркой самобытности его дарования, укрепляя веру в избранный путь. Но и во Франции душа Рериха была полна образами Древней Руси. Вскоре он создает цикл картин «Начало Руси. Славяне», задуманный и начатый еще в Академии художеств, свидетельствующий о полном расцвете его таланта. Вот история создания двух картин этой серии – «Идолы» и «Заморские гости».

Перед отъездом в Париж Рерих увидел у Стасова несколько деревянных языческих идолов, и Стасов подарил ему одного из них. В воображении художника эти идолы связались с курганами, раскопки которых он производил, с легендами, услышанными от местных жителей. Материалы раскопок и изучение языческих обычаев подсказали картину «Идолы» (1902), изображающую древнее языческое капище – место молений и жертвоприношений в дохристианской Руси. Рерих изобразил такое капище на вершине зеленого холма, омываемого рекой. Капище окружено частоколом из заостренных бревен, на которые нанизаны конские черепа – следы жертвоприношений. Внутри ограды большой серый камень и вырубленные из дерева причудливые фигуры грозных богов, скупо украшенные цветным орнаментом. Несмотря на мрачную суровость этого капища, есть в его строгих ритмах и слитности с природой своеобразная красота и величие. От этой картины прямая нить ведет к балету «Весна священная» Стравинского, где Рерих был не только художником, но и основным автором либретто¹.

«Заморские гости» (1902) имеет свой литературный вариант–новеллу, написанную Рерихом в 1900 году. Меткими, точными словами описывает Рерих плывущие ладьи. Носы их завершены резными раскрашенными драконами, к бортам привешены щиты, горящие на ярком солнце. Наполненные ветром пестрые паруса наводят страх на врагов. Плывут «ладьи по Неве, Волхову, Ильменю, Ловати, Днепру – в самый Царьград; идут варяги на торг или на службу»².

Историчны не только ладьи и сидящие в них варяги в шлемах, но и пейзаж. Волнистые линии зеленых холмов с оставшимися кое-где округлыми валунами – след движения ледников, сгладивших, смягчивших рельеф северного ландшафта. На вершине одного холма три кургана – захоронения вождей, на другом – укрепленный тыном и башнями славянский городок, откуда, должно быть, с тревогой и любопытством смотрят на флотилию жители. Поразительно мастерство, с которым Рерих по-куинджевски написал озаренные закатными лучами и горящие на солнце разноцветные струги. Художник переносит нас в глубь веков и заставляет стать очевидцами событий языческой Руси. Для понимания красоты этой Руси нужно, писал он, «постичь дух современной этим предметам искусства эпохи, полюбить ее, славную, полную дикого простора и воли». Вместе с Рерихом мы видим, как прекрасны эта горделивая ладья, рассекающая синеву реки, и дрожащее в легкой зыби ее разноцветное отражение.

В 1902 году Рерихом написана картина «Город строят». На зеленом холме, стоящем на слиянии двух рек, возводятся укрепления, стены и башни. Кипит работа. Группы людей в белых холщовых рубахах объединены ритмом дружного труда: одни роют землю, другие пилят лес и обтесывают бревна, третьи носят и укладывают венцы.

¹ См.: *Рерих Н.К.* Из литературного наследия. М., 1974. С.156-157.

² *Рерих Н.К.* По пути из варяг в греки. // Собрание сочинений. Кн. 1. С.43.

На фоне желто-золотистых деревянных башен везде – снизу доверху картины – мелькают фигуры этих древнерусских строителей. В картине крепкий рисунок, горячий колорит, в ней присутствует что-то бодрое, сильное, веселое.словно воздух, нагретый солнцем, пахнет смолистой стружкой, и с синевы речных просторов доносятся порывы свежего ветра.

В этом полотне Рерих нашел новый, необычный прием. Художник вспоминает, что накануне выставки «Мира искусства» (1902) поздним вечером он совершенно перестроил свою картину. За работой его застал Дягилев и уговорил не трогать больше ни одного мазка. Картина такой и осталась – без тщательной отделки, похожая на большой этюд. Но благодаря этому у зрителя создавалось впечатление, будто художник писал с натуры, будто на его глазах росли стены и башни и он длинными мазками, без отделки спешно наносил увиденное на холст, – впечатление достоверности, покоряющей убедительности. Стасов, правда, был недоволен, раскритиковал картину. Зато похвалы Сурикова чуть не до слез тронули Рериха. Серов и Остроухов приобрели картину для Третьяковской галереи.

В 1899 году Рерих совершает путешествие от Ладоги до Новгорода, а в 1902–1904 годах путешествует по старинным городам. Он изучает памятники России и Прибалтики, делает замеры, снимает планы, пишет этюды. Он посещает Ярославль, Кострому, Ростов Великий, Смоленск, Псков, Изборск, Новгород, Ригу, Ковно (Каунас), Гродно, Вильно (Вильнюс), Углич, Казань, Нижний Новгород (Горький), Тверь (Калинин), Владимир, Суздаль, Звенигород... В результате создано около 90 этюдов, и среди них такие жемчужины, как «Спас Нередица», «Псковский погост» и «Ростов Великий. Кремль». Цикл этот ознаменовал подлинное открытие красоты и величия зодчества Древней Руси. Рерих действовал в том же направлении, что и Игорь Грабарь как автор и редактор первой научной «Истории русского искусства».

Каковы же были своеобразные художественные средства, найденные Рерихом, которые воссоздавали историческую атмосферу Древней Руси и заставляли зрителей верить в убедительность изображенного?

Колористическая гамма картин – насыщенные, но приглушенные тона: коричневый, темно-зеленый, серый, терракотовый, светло-песочный, иногда дополненные звонкими ударами желтого, красного и синего, а также связывающие эти цвета контурность и строгий ритм линий и красочных пятен – все это было подсказано Рериху живописью и изделиями декоративно-прикладного искусства Древней Руси (мозаики, фрески, эмали, вышивки, набойки и др.), а также кустарными изделиями, украшенными резьбой, росписью, шитьем, – ладными по конструкции и красивыми по орнаменту предметами ремесел, сохранившихся в глухих углах современной Рериху России.

В произведениях Рериха слились воедино эти два начала: с одной стороны – накопленный профессиональный опыт в области реалистической объемно-пространственной живописи, а с другой – освоение художественных средств, которыми пользовались наши далекие предки, чьи традиции дошли до нас в изделиях народных художественных промыслов.

В свои картины с прекрасными, реалистически написанными пейзажами Рерих вводит мотивы древнерусского зодчества, предметов быта, военного снаряжения, реалистически точно передавая их конструкцию и пластику объемных форм. При этом Рерих не только сохраняет присущий им линейно-цветовой строй, но и делает его композиционным и колористическим ключом для всей картины. В изображениях холмов и полей, валунов и деревьев, рек и облаков Рерих также применяет и контурность, и ритмы, и узорность, и равновесие красочных пятен. Благодаря этому предметы древности получают такое окружение природной средой, которое внутренне присуще им самим. Они сливаются с нею, а их красота и сила как бы возникают из красоты и силы самой русской природы, прочувствованной сердцем народа, проникнутого к ней горячей любовью, постигшего ее гармонию и создавшего достойные ее красоты прекрасные рукотворные предметы: дома и кремни, ладьи и храмы, одежду и снаряжение для мирного труда и для защиты от сил вражеских.

Отсюда ярко выраженная декоративность картин Рериха, их узорность, тяготеющая к монументальным формам. И в то же время в произведениях Рериха достигнуто мудрое и столь редкое сочетание декоративного начала с объемно-пространственной станковой живописью. Именно благодаря этому сочетанию картины Рериха отлично передают историческое настроение изображенных сцен и событий, тот «дух истории», который так ценили Пушкин и Суриков.

Не только непосредственное соприкосновение с далеким прошлым при раскопке курганов, но и изучение древних летописей, былин, народных сказок и песен порождают в творческом воображении Рериха яркие образы седой старины. И – что очень интересно – к сказаниям, легендам, преданиям, дошедшим до нас как памятники духовной культуры минувших эпох, Рерих относится с таким же вниманием, как и к археологическим находкам: копьям, щитам, гривнам, серьгам, браслетам, шлемам и другим памятникам материальной культуры прошлого. В обоих случаях и те и другие памятники помогают ему проникнуть сквозь пелену векового тумана и почувствовать живую жизнь наших предков и праотцов во всей ее самобытности. Рерих-лингвист-филолог и Рерих-историк-археолог выступают как два неразлучных помощника Рериха-художника.

Не буду останавливаться на широком круге тем и сюжетов, которые почерпнул Рерих из сокровищницы русского фольклора. Факты эти широко известны. Но особенно важно отметить, что и религии разных народов Рерих-художник рассматривает также как разновидности фольклора. Он проходит мимо множества ортодоксальных, обязательных сюжетов христианства, буддизма, мусульманства и т.д., но проявляет живейший интерес к различным апокрифам, притчам и житиям святых, которые, кстати сказать, в его произведениях трактованы не как святые, а как простые люди, заботящиеся о благе народа и своим трудом облегчающие его жизнь. Так, например, Сергей Радонежский, старик монах в темной одежде и онучах, зимой в лесу рубит и обтесывает сосны для сруба или напутствует русских воинов перед Куликовской битвой; Пантелей-целитель – старец, собирающий лечебные травы. В произведении «Прокопий праведный отводит тучу каменную от Устюга Великого» святой спасает город от каменного града. В стенописи «Царица небесная» в Талашкине богоматерь изображена на троне, у подножия которого протекает «река жизни опасная», где «гибнут путники неумелые»; о них богоматерь заботится, собирает кормчих, на помощь идет, о спасении путников молится¹. В произведении «Труды Мадонны» богоматерь, в небесном граде, жалеет грешников, мучающихся в аду, и пытается с помощью шарфа помочь им перебраться в рай. В картине «Три радости» старику крестьянину помогают святители: Илья жнет рожь, Никола пасет коров, Егорий коней стережет и т.д.

Как отнестись к этой особенности Рериха, к его взгляду на религию как на разновидность фольклора? Такое суждение не полно? Односторонне? Да. Но в этой односторонности заключалась и немалая польза для Рериха-художника, для его художественной проницательности, эта односторонность помогла ему почувствовать в произведениях древнерусского искусства, несмотря на религиозный сюжет и условную форму, реальные этические и эстетические устремления народа. То есть такой подход помог Рериху извлечь живой смысл из этих произведений, взглянуть на них как на актуальное художественное наследие. Так, например, Рерих один из первых (задолго до Мориса Дени и Матисса) и с большим пониманием, чем они, воздал должное красоте русских икон. Он верил, что будущее «сохранит навсегда великое сознание о прекрасном русском народном творчестве, выявившемся в старых иконах»².

Сказанное помогает понять и отношение Рериха к символизму. В поэзии символистов встречается обращение к темам из жизни древних славян, скифов, к дохристианской мифологии, к колдовским преданиям, языческим обрядам, что перекликается с исканиями Рериха.

¹ См.: *Рерих Н.К. Царица небесная.* // Собрание сочинений. Кн. 1. С.310.

² *Рерих Н.К. Иконы.* // Собрание сочинений. Кн. 1. С.221.

Но стоит лишь сопоставить те элементы рериховской наивной символики, связанные с фольклором и абсолютно чуждые мистике и иррационализму, с принципами символизма, выраженными такими его «апостолами», как Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Зинаида Гиппиус и другие, как станет очевидным весьма существенное различие.

На научной конференции в Академии художеств приводились замечательные слова Н.К.Рериха: «Искусство – это сердце народа, наука – это ум народа»¹. И Рерих в отличие от символистов никогда не противопоставлял сердце уму, чувства разуму как два противоположных и даже враждебных начала. Напротив, он считал, что именно, действуя вместе, сердце и ум художника питают его творчество и помогают познать действительность во всей ее полноте. Пафос творчества как познания реального мира – природы, истории, жизни и стремлений народа – вот определяющая линия искусства Рериха, столь разительно противоположная идеям символистов, для которых мир – тайна, недоступная научному познанию, а искусство может дать лишь смутные, неясные намеки на эту тайну. Отсюда и принципиально иной характер образов, созданных Рерихом. Иногда его образы имеют смысловую нагрузку, выходящую за пределы данного изображаемого явления и указывающую на круг явлений более широкий, для которых картина Рериха становится как бы символом. Но носителем такого обобщающего смысла у Рериха выступает не знак, не иероглиф, а реальный художественный образ, совершенно конкретный, рожденный наблюдением и изучением реальной жизни и чуждый надуманности и абстрактной отвлеченности.

В картинах Рериха встречаются наряду с изображениями людей и пейзажей изображения различных знаков, либо нанесенных человеческой рукой («Заклятие земное», 1907; «Знаки Чинтамани» из серии «Святые горы», 1933; «Скалы Лахуля, или Знаки Гэссэра», 1935—1936), либо представляющих явления природы, воспринимаемых людьми как знаки («Веление неба», 1915; «Знамение», 1915; «Стрелы неба – копыта Земли», 1915), но сами картины Рериха не были знаками, люди и природа изображены совершенно реально. Поэтому по пейзажам Рериха географы могут в точности судить о геоморфологии горных складок, холмов и озер, а его картина «Небесный бой» настолько точно изображает грозные облака, что была использована как иллюстрация к научной статье о гидродинамике и прогнозах погоды². Приведу, наконец, слова самого Рериха: «Убедительность – это магическое качество творчества, необъяснимое словами, – создается лишь наложением истинных впечатлений действительности. Горы – везде горы, вода – всюду вода, небо – везде небо, люди – везде люди. Но тем не менее, если вы будете, сидя в Альпах, изображать Гималаи, что-то несказуемое, убеждающее будет отсутствовать»³. Ни один символист не подписался бы под этими словами: так думать мог только убежденный реалист, влюбленный в жизнь во всей неповторимой конкретности ее проявлений.

* * *

Известность Рериха быстро росла. В 1906 году он становится директором школы Общества поощрения художеств, в короткий срок преобразует ее в одно из лучших учебных заведений России, привлекает крупных художников для преподавания, создает музей и ряд мастерских по «художественно-прикладному направлению». Рерих придавал большое значение вхождению искусства в жизнь, но подчеркивал в то же время, что «искусство повседневных предметов делается значительным лишь в органической связи с лучшим и высшим творчеством»⁴. С 1909 года Рерих – действительный член Академии художеств. С 1910 года – председатель общества «Мир искусства».

¹ Рерих Н.К. Пути благословения. Нью-Йорк, 1924. С.64.

² Отмечено в выступлениях Ю.К.Ефремова и А.Д.Алехина на научной конференции, посвященной творчеству Н.К.Рериха, в Академии художеств СССР в декабре 1974 года.

³ Рерих Н.К. Сердце Азии. // «Вокруг света», № 3, 1972. С.43.

⁴ Беликов П., Князева В. Рерих. М., 1972. С.81.

Широко понимая роль искусства в жизни народа, Рерих выступает как горячий сторонник синтеза искусств, он активнейший участник того движения в русской художественной жизни XX века, которое ставило своей целью поиски большого стиля путем возрождения традиций монументальной живописи и обращения к истокам народного творчества. Рерих выступает как крупнейший художник-монументалист, автор ряда фресок и мозаик. Он пишет фрески в имении Голубевых «Пархомовка» (1906), выполняет эскизы для церкви под Шлиссельбургом (1906), мозаику Почаевской лавры (1910). Он пишет для дома Бажанова «Богатырский фриз» (1910), прославляющий мирный труд Микулы Селяниновича, подвиги Ильи Муромца, Вольгу с дружиною, Садко и Баяна. Он пишет для Казанского вокзала панно «Покорение Казани» (1914) и создает замечательные мозаики и росписи в Талашкине (1910–1914), творчески претворяя опыт древнерусского монументального искусства.

Стремление к синтезу искусств и огромный декоративный талант Рериха побуждают его попробовать свои силы в области театра, где работают такие мастера, как В. Васнецов, К. Коровин, Бенуа, Головин. Рерих создает изумительные по чувству стиля эпохи, знанию народной жизни и по красочным созвучиям декорации и костюмы ко многим спектаклям – «Снегурочка», «Тристан и Изольда», «Пер Гюнт», «Сестра Беатриса», «Князь Игорь», «Фуэнте Овехуна», «Весна священная».

Вообще надо сказать, что общение Рериха с русской музыкой оказало большое влияние на все его творчество. Русские композиторы, начиная с Глинки и Мусоргского, раньше, чем живописцы, почувствовали самобытность Древней Руси и ее глубокие связи с Востоком. Восточные мелодии и ритмы органически вошли в русские оперы и подсказали Рериху столь же самобытные решения декораций и костюмов, внутренне адекватные музыке. Таков, например, его занавес к музыкальной картине «Сеча при Керженце» из «Сказания о граде Китеже» Римского-Корсакова, написанный для гастролей русской труппы в 1911 году в Париже.

...В яростной битве два войска сшиблись среди зеленых холмов у озера, в которое погрузился град Китеж. Справа – русские всадники в островерхих шлемах с червлеными щитами мчатся ритмичными рядами со знаменем «Спаса» и хоругвями. Слева – плотные ряды коренастых татарских лучников в шапках и круглых шлемах осыпают русскую конницу стрелами.

В приемах живописи сказалось изучение Рерихом древнерусских икон. Силуэты воинов четко читаются на зеленом фоне. Они такие же, как изображения на хоругвях и иконах. Так же горят чистые звонкие краски: киноварь, охра, изумрудная зелень. Пересечение коротких кривых и рубленых линий, очерчивая группы сражающихся воинов, вызывает в воображении стук и звон мечей, а полыхание красных продолговатых полос неба и его отражения в озере невольно ассоциируются с протяжными звуками медной группы оркестра. Все это так убедительно соответствует творению Римского-Корсакова, и именно музыкальному антракту «Сеча при Керженце», что вызвало буквально сенсацию в Париже: рериховский занавес для этого антракта показывали на бис двенадцать раз.

Оформление, созданное Рерихом к «Князю Игорю», стало подлинным открытием в истории мирового театрального искусства. В декорациях и костюмах к «Половецким пляскам» Рерих дал совершенно непривычный образ Востока. Это не пряный Восток арабско-мавританского мира, дворцов Альгамбры или изысканных персидских миниатюр. Это и не Восток японских парков с их утонченной гармонией и храмами Киото или Нары. Это – Восток буйной дикой силы воинственных кочевников, Восток выжженных солнцем степей и войлочных шатров, с дымами костров, конскими хвостами на бунчуках и стремительными, неистовыми плясками половецких наездников. Именно такой Восток был подсказан Рериху изумительной музыкой Бородина и соответствовал его собственным глубоким знаниям и исторической интуиции. Горький назвал Рериха великим интуитивистом. Его картины, полные тревоги и включающие символику, созданные накануне первой мировой войны – «Крик змия» (1913), «Зарево» и «Град обреченный» (1914), – воспринимались как пророческие предчувствия ужасов и разрушений войны.

Когда началась война, Рерих публикует статьи против милитаризма, клеймит варварские бомбардировки Реймского собора. Протест против войны сближает его с Горьким. И когда после Февральской революции из виднейших деятелей русского искусства была создана комиссия по сохранению для народа ценностей культуры под председательством Горького, заместителями его избирают Рериха и Бенуа.

Еще в 1916 году Рерих тяжело заболел пневмонией и вынужден был поселиться в окрестностях Петрограда, в Сердоболе (Сортовала), и лишь изредка приезжал оттуда в Петроград. Когда финский фронт отрезал Сердоболь от Питера, Рерих оказался оторванным от любимой им родины.

Так начался зарубежный период жизни Рериха. Устройство персональной выставки дало ему возможность выбраться из Сердоболя в Стокгольм, а предложение написать декорации к русским постановкам в Англии помогло поехать в Лондон. У Рериха созрела мысль осуществить свой давний план – организовать научно-художественную экспедицию в Индию. Он давно готовился к этой поездке, ибо изучение истоков русского искусства убедило его в существовании глубоких связей между древними культурами Индии и России. Тогда Индия была британской колонией, и визу нужно было получать в Лондоне. Несмотря на мировую известность Рериха, визы он не добился и уехал с персональной выставкой в Нью-Йорк. В течение трех лет Рерих, его искусство, его гуманистические идеи всколыхнули художественную жизнь Америки. Выставка его с огромным успехом прошла в 29 городах. Рерих создает в Нью-Йорке Объединенный институт искусств, в котором были созданы классы живописи, скульптуры, музыки, архитектуры, балета и театра.

Рерих продолжает работать как художник и ученый. В летние месяцы он посещает Аризону, Нью-Мексико, Калифорнию, остров Монхеган и создает две серии картин – «Новая Мексика» и «Сюита океана», вызвавшие восхищение американцев. Одновременно он публикует статьи в специальных журналах о следах древних культур индейских племен.

В 1922 году Рерих организовал в США международный культурный центр «Корона мунди» («Венец мира»). Здесь проводились лекции, концерты, устраивались выставки таких художников, как Роберт Генри, Джон Слоун, Рокуэлл Кент, Уильям Зорах и другие. Показывались рисунки итальянских и фламандских ренессансных мастеров, русские иконы, тибетское искусство, произведения американских индейцев, искусство Австралии, Франции, Германии, Индии, Бразилии и т.д. Вскоре в Нью-Йорке был создан музей Рериха¹.

Живя за рубежом, Рерих был в курсе всех течений современного искусства и сохранил свою веру в плодотворность принципов реализма и свое решительное неприятие модернистского псевдоноваторства.

Он горячо приветствует утверждение советского реалистического искусства, которое в 30-х годах прочно встало на путь социалистического реализма. Рерих пишет: «Сюрреализм и большинство всяких «измов» не имеют пути в будущее. Можно проследить, что человечество, когда наступали сроки обновления, возвращалось к так называемому реализму. Под этим названием предполагалось отображение действительности.

Вот и теперь русский народ убрал всякие «измы», чтобы заменить их реализмом. В этом решении опять сказывается русская смекалка. Вместо блуждания в тущах 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». И далее Рерих высказывает свое отрицательное отношение к сюрреализму, к абстракционизму, к модернистским изгибам, претендующим на социально-прогрессивную значимость: «Истинный реализм отображает сущность вещей. Для подлинного творчества реализм есть исходное восхождение. Иначе всякие паранойные тупики не дают возможности новых нарастаний. Без движения не будет и обновления, но новизна должна быть здоровой, бодрой, строительной. Упаси от абстрактных закоулков.

¹ В отсутствие Рериха этот музей был путем незаконных махинаций присвоен одним из администраторов музея (неким Хоршем), однако друзья Рериха и энтузиасты его искусства воссоздали рериховский музей, который существует и в настоящее время, возглавляемый Кэтрин Кэмпбелл-Стиббе и ее заместительницей Зинаидой Григорьевной Фосдик.

Холодно жить в абстрактных домах. Не питает абстрактная пища. Видали жилища, увешанные абстракциями... Жуткие предвестники! Довольно! Человечество ищет подвига, борется, страдает... Сердце требует песнь о прекрасном. Сердце творит в искании высшего качества. *Жизнь двинула такие грозные реальности, что им будет созвучен лишь истинный реализм.* Хитрым загибом, перегибом, изгибом не переборешь ужасов, затопивших смятенное человечество»¹ (курсив мой. – В.К.).

Прожив в Америке три года, Рерих оттуда едет во Францию. Там, заручившись поддержкой многих авторитетных научных организаций и ученых, он добивается, наконец, визы британского министерства колоний. Семья Рерихов отплывает 17 ноября 1923 года из Марселя в Бомбей. Началось беспрецедентное в истории востоковедения путешествие Рериха по маршруту Индия – Гималаи – Тибет – китайский Туркестан – Алтай – Монголия – опять Китай – Тибет – Трансгималаи – Индия, которое продолжалось пять лет (с 1923 по 1928 г.). Длина пройденного пути составила двадцать пять тысяч километров. Экспедиция преодолевала высочайшие снежные перевалы, проходила по раскаленным пустыням, пересекала бурные реки, подвергалась опасным нападениям вооруженных банд. Но и в этих тяжелейших условиях не прекращалась напряженная научная работа: шел сбор коллекций, фотографирование, велись описания памятников и т.д. Н.К.Рерих создал около пятисот замечательных живописных произведений. Он также писал книги в форме дневников, которые позже были изданы, – «Сердце Азии» и «Алтай – Гималаи».

Чтобы представить характер трудностей, сошлюсь на записи из дневника Рериха: «20 сентября. Перевал Кардонг. Вся северная сторона – крутой, мощный глетчер. Животные и люди на высоте 16 тысяч футов начинают страдать кровотечениями. По дороге уже видна, замерзшая кровь. Караван баллистанцев весь найден замерзшим. Некоторые замерзли, как бы крича, держа руки у рта. Но прекрасен этот грозный глетчер. Далеко внизу – бирюзовое озеро. Путь – из гигантских валунов».

«22 сентября. Берега ручьев покрыты белоснежной содою. Синие, малиновые и коричневые наслоения гор показывают насыщенность металлами».

«26 сентября. Подъем на Сасир... Колочая пурга. Весь путь сопровождается многими трупами животных. Обледеная тропинка по карнизу иногда совсем суживается – только для конского копыта...» Но и в таких условиях Рерих остается художником. На следующей странице: «Прекрасные краски! Позади – белые великаны, и странно понимать, что мы спустились именно с них. Налево остроконечные снежные поля и желтые взгорья. Перед нами светло-серое русло Шайока с красными и бронзово-зелеными островками. За ними – фиолетовые и бархатно-коричневые скалы».

«13 октября. Опять пустыня. К 10 часам уже жаркая, рдеющая, опаляющая. Стремя обжигает ногу через сапог... Кончился день золотой ковыльной степью с барханами в виде курганов»².

Рерих всегда считал себя русским художником, внутренне связанным со своей родиной, где произошла Великая социалистическая революция. Он путешествовал по странам Азии, народы которой были потрясены Великим Октябрем. Как очень верно заметил А.П.Окладников, Рерих-гуманист чувствовал себя частицей новой России. Его зоркий глаз наряду с красотами природы и архитектуры азиатских стран видел и вопиющие язвы средневекового варварства и колониального гнета: «...наблюдения над неприкрашенной жизнью Синьцзяна приводят в содрогание...»³ – записывает Рерих. «Муллы плетью сгоняют народ в мечеть. Удары сыплются на спины, плечи и лица». «В Пекине заседают какие-то комиссии. В Лиге наций произносят какие-то безжизненные формулы, а здесь идут своим чередом распятия, и предательства, и продажи людей, и щедрая плата убийцам. Необходимо ускорение эволюции»⁴. Но «ускорение эволюции» означает революцию.

¹ Рерих Н.К. Из литературного наследия. С.265-266.

² Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. М., 1974. С.90.

³ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. М., 1974. С.155.

⁴ Там же. С.147.

Этого слова Рерих не записал, ибо вынужден был соблюдать осторожность даже в дневнике: в его экспедицию не раз подсылали шпионов, знающих русский язык.

Совершив часть задуманного путешествия, Рерих летом 1926 года пересекает границу СССР и едет в Москву, где встречается с Чичериным, Крупской, Луначарским, рассказывает о собранных материалах, сообщает им о дальнейших научно-художественных планах. Получив поддержку советских властей, он держит путь через Алтай и Монгольскую Народную Республику, где также встречает помощь молодого Народного правительства и проводит ценные исследования, продолжает работу экспедиции.

Завершая подвиги Козлова и Пржевальского, Рерих намеревался со стороны Сибири и Монголии пересечь весь Тибет и спуститься в Индию. В середине пути, когда нужно было пересечь Тибетское нагорье через столицу Тибета Лхасу, местные далайламские власти, несмотря на то что все необходимые документы и визы у Рерихов были, без всяких объяснений задержали экспедицию, заставили ее разбить лагерь на высокогорном плато Чантанг и остаться там зимовать под ледяными ветрами и снежными бурями. С октября по февраль. В летних палатках, без необходимейшего снаряжения, без теплого белья, без припасов и корма для животных. Рерих записывал: «Свирепые пять месяцев стояния в летних палатках при морозе свыше 60° С, при ураганных вихрях на высоте 15 000 футов (около 4575 м). Оставлен с нами всегда пьяный майор и дикие оборванцы-солдаты. Запрещено говорить с проходящими караванами; запрещено покупать пищу от населения. Медленно погибает караван. Каждый день у палаток новые трупы, и стаи диких псов шумно делят свою новую трапезу. Из 104 караванных животных погибает девяносто. Умерло пять человек. [...] Нельзя идти назад, запрещается двинуться вперед»¹. Письма Рериха перехватывали и уничтожали. Экспедиция была обречена на гибель. Кончались медикаменты, больных нечем лечить. Врач обвинил лхасские власти в преднамеренном убийстве членов экспедиции. Лишь 4 марта 1928 года было дано разрешение покинуть стоянку, но попасть в Лхасу так и не дали, заставив идти в обход по северным отрогам Гималаев. Когда экспедиция, наконец, спустилась в Сикким, у нее осталось только два верблюда.

Знакомясь с подробностями путешествия, нельзя не восхищаться силой духа Рериха и его семьи. Это восхищение еще более усиливается при мысли о том, что Рерих и в этих условиях продолжал интенсивную деятельность ученого, что он как художник не утратил способность эстетического восприятия природы и памятников искусства, что он продолжал писать не только дневник, но и картины.

Во время путешествия Рерих с радостью отмечает в искусстве народов Востока черты, сближающие его с искусством Древней Руси. Он находит удивительные подтверждения тем костюмам и декорациям, которые он в свое время сделал для «Снегурочки», «Князя Игоря» и других спектаклей. Увиденный им возле Мадраса детский хоровод с маленькими Гопи и Кришной напомнил ему Леля и Купаву. Празднество в Сиккиме: «И само действо, и пестрая толпа, уходящая в лиловую эмаль ночи, и взрывы пламенных искр. Это половецкие пляски!»² За воротами Пемайангце: «Сказочный лес Берендея. А улочка домов лам, как берендейская слобода, раскрашена и оснащена крылечками цветными и лесенками»³. Костюмы ладакхцев – русско-византийские: узорная накидка, как короткий плащ – корзно, высокие расшитые шапки, точно боярские, в местечке Гума у женщин головные уборы, как кокошники. Бек – «совершенный Садко, и гримировать не надо. Для всех опер Римского-Корсакова здесь готовые персонажи»⁴, пишет Рерих.

Несмотря на тяжелейшие условия, экспедиция Рериха собрала исключительно ценные коллекции по искусству, археологии, геологии, ботанике, древние рукописи и т.д., для разработки которых Рерих создал международный центр – гималайский институт научных исследований «Урусвати».

¹ Там же. С.260.

² Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.32.

³ Рерих Н.К. Пути благословения. Нью-Йорк, 1924. С.123.

⁴ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.141.

Поселившись в Индии, Рерих изредка выезжает в США и Европу. В годы Великой Отечественной войны Рерих выступает за рубежом как страстный патриот. В своих картинах, статьях и выступлениях он прославляет героизм Красной Армии, непоколебимо верит в победу над фашизмом. Он создает «богатырскую» серию картин: «Поход Игоря» и «Александр Невский» (1942), «Победа» (1942), «Пересвет с Челубеем (Единоборство Мстислава с Редедей)», «Партизаны» (1943), «Настасья Микулична» и другие.

По инициативе Рериха в 1942 году в Нью-Йорке создается Американо-русская культурная ассоциация (АРКА), установившая тесный контакт с ВОКСом и Советским посольством в США и много сделавшая для культурного сближения двух держав. В деятельности АРКА принимали участие такие выдающиеся люди, как Эрнст Хэмингуэй, Чарли Чаплин, Рокуэлл Кент, Сергей Кусевицкий и другие. Живя в Индии, Рерих устраивает выставки, организует сбор средств в пользу Красного Креста.

Фашизм разгромлен. Индия, став независимым государством, устанавливает дипломатические отношения с СССР. Сделалась осуществимой мечта Рериха о возвращении на Родину. В 1947 году – разгар сборов: Рерих упаковывает книги, картины, готовясь в путь. Его отъезду помешала смерть.

Рерих умер 13 декабря 1947 года в Кулу. Надпись на камне гласит: «15 декабря 1947 года здесь было предано огню тело Николая Рериха – великого друга Индии».

Картины, созданные Рерихом в Индии, открывают новую страницу в истории мировой живописи, которая до Рериха не знала ни таких сюжетов, ни таких мотивов природы, ни таких образов и красок. Рерих глубоко изучил культуру, искусство, философию Востока. Среди его публикаций есть статья «Индийская точка зрения на этику и эстетику», статьи о Рамакришне, Вивекананде, Рабиндранате Тагоре, Ганди и Неру.

Во время путешествий по Индии, Монголии, Синцзяну, Тибету Рерих с особым вниманием относится к легендам и преданиям, отражающим веру народов в то, что наступит справедливая, счастливая жизнь, причем не после смерти, не за гробом, а именно здесь, на земле. Здесь, на Востоке, так же, как в России, он к древним верованиям подходит как к фольклору.

Создавая свои картины, Рерих сумел проникнуться чувствами, живущими в сердцах народов Востока. Это подтвердил Джавахарлал Неру, сказав: «Когда вы смотрите на эти полотна, многие из которых изображают Гималаи, кажется, что вы улавливаете дух этих великих гор. Они веками возвышались над равнинами и были нашими стражами. Картины эти напоминают нам многое из нашей истории, нашего мышления, нашего культурного и духовного наследия, многое не только о прошлом Индии, но и о чем-то постоянном и вечном. И мы чувствуем, что мы в долгу у Николая Рериха, который выявил этот дух в своих великолепных полотнах»¹.

Как сумел Рерих достичь такого изумительного результата и воспеть в живописи восхитившую его красоту «пурпурных и лунных скал снеговой страны»? Ведь, действительно, в его картинах дано не просто внешнее изображение неизвестной европейским художникам природы, но схвачен самый дух Индии. Рерих смог достичь этого, ибо в полной мере обладал тем качеством, о котором писали Лермонтов, Белинский, Достоевский, отмечая удивительную гибкость и многосторонность, с какой русский человек, не переставая быть русским, понимает другие национальности. «Это свойство удачно применяется ко всякому народу, ко всякой стране»², к ее обычаям, природе и присуще лучшим деятелям русского искусства, но выразить это свойство, пожалуй, труднее живописцу, чем писателю.

Природа Восточной Азии, Индия, Тибет, Гималаи ставят перед создателем произведений станковой живописи новые, неожиданные задачи. Необычайная насыщенность, контрастность красок соседствуют с тончайшими перламутровыми, пепельными, жемчужно-розовыми, нежно-сиреневыми оттенками.

¹ Цит. по кн.: Полякова Е. Николай Рерих. М., 1973. С.300.

² Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. // Полное собрание сочинений. Т. VII. М., 1956. С.437.

Чистота и прозрачность воздуха делают зримыми даже на большом расстоянии самые тонкие контуры гор и как бы выросшие из гор архитектурные сооружения. И здесь отличная школа европейского искусства – русская школа живописи помогла Рериху преодолеть все трудности. Особенно ценными оказались черты, воспринятые от Куинджи: чувство величия природы, чуткость зрительного восприятия, смелость в передаче эффектов освещения в разных географических и климатических условиях, свобода композиционных решений.

Создавая произведения, посвященные Востоку, Рерих не отбрасывал законов реалистического искусства, ценного опыта, накопленного русской и всей западноевропейской живописью, не становился на путь стилизации и чисто внешнего подражания приемам восточного искусства.

Ряд картин его индийского цикла посвящен раскрытию глубокой связи между произведениями древнего искусства и природой, их окружающей. Оба слагаемых – и пейзажи и памятники индийского искусства – Рерих изображает методами реалистической объемно-пространственной живописи, пользуясь всеми ее завоеваниями в области рисунка, колорита, перспективы, светотени, воздушной среды. И вместе с тем он отлично чувствует внутреннюю гармонию между своеобразием природы и самобытностью подсказанных ею произведений искусства.

В картине «Твердыня стен» (1925) архитектурные сооружения – ступы и субурханы как бы вырастают из каменных уступов горы, а рельефное изображение Будды в рост, вырезанное на скале, выглядит сродни стоящему рядом живому путнику. В картине «Священные пещеры» (1925) ряды скульптур на стенах пещерных храмов отлично связаны с волнистой поверхностью оранжево-желтых и коричневых скал, и почти сливается с ними фигура храмового служителя в коричнево-желтой одежде. В произведении «Майтрейя-победитель» (1925) над фигуркой молящегося тибетца высится в отвесной скале оживленное светотенью изваяние божества. Оно гармонирует и с молящимся и со всем пейзажем – с огненным небом и извилистыми, как язык пламени, зубцами тибетских гор. Наконец, картина «Гуга Чохан» (1931) в художественном отношении – вершина индийского цикла. Превосходно передана ранняя весна в горах, когда цветут сады и на фоне темно-синего склона Гималаев ветви яблонь, урюка, миндаля сияют, как драгоценности, вспыхивая розовыми, бледно-желтыми, бело-голубыми цветами. А в середине – каменная статуя всадника, Гуга Чохана, почитаемого в Раджастане легендарного воинствующего князя. Древняя скульптура написана Рерихом точно, переданы присущие статуе стилистические черты: подчеркнутая орнаментальность, торжественная застылость архаического монумента, та «патина времени», которая вносит в пейзаж цветущей весны, вечной молодости природы ноту истории, философского раздумья. Древняя архаически стилизованная скульптура входит как часть в данный пейзаж с Гималаями и в образный строй всей картины. Но сама картина реалистическая, она чужда архаизирующей стилизации и условности.

Приведенные примеры важны для верного понимания эстетической позиции Рериха, которую иногда определяют как позицию «борьбы с европоцентризмом». Если под этой формулировкой понимать борьбу против колониализма, то Рерих, действительно, убежденный борец против колониального гнета и всех его проявлений по отношению к культуре и искусству народов Востока. Но термин «европоцентризм», абстрактно взятый, могут использовать и иногда уже используют, чтобы игнорировать глубокие внутренние противоречия в странах и культурах как Запада, так и Востока, и тогда под лозунг отрицания «европоцентризма» подводится тезис о якобы непригодности для стран Востока и достижений демократической и социалистической культур и достижений развитого реалистического искусства, которые в течение многих веков накоплены народами западных стран. Позиция Рериха, конечно, иная, и ее можно охарактеризовать замечательными словами Белинского: «Пора нам перестать восхищаться европейским потому только, что оно не азиатское, но любить, уважать его, стремиться к нему потому только, что оно человеческое, и на этом основании все европейское, в чем нет человеческого, отвергать с такою же энергиею, как и все азиатское, в чем нет человеческого»¹.

¹ Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1846 года. // Полное собрание сочинений. Т. X. С.19.

Искусство Рериха стоит вне терминов «азиоцентризм» и «европоцентризм». Рерих высоко ценил искусство стран Востока и Запада. Он восхищается искусством Индии, Ассирии, Египта, Византии и других стран Востока. И тут же, словно боясь, что неверно поймут его отношение к искусству Западной Европы, пишет: «Все сокровища Греции, Италии, Франции, Бельгии, Германии разве не являются живыми свидетелями о значении высокого творчества!»¹ Верно писал Святослав Рерих о Н.К.Рерихе: «Он был настоящим патриотом и любил свою Родину. Но он принадлежал всему миру, весь мир был полем его деятельности. Любая человеческая раса была для него расой братьев, каждая страна представляла для него особый интерес и особое значение»².

Рерих верил в общность, в синтез художественных культур человечества, основанный на правде и красоте, на взаимообогащении культур, и сам в своей художественной деятельности осуществлял этот синтез. С большой наглядностью это выражено в его произведении «Держательница мира» (1937). Рерих ценил эту картину. Он посвятил ее своей жене Елене Ивановне, которая была его единомышленницей и верной помощницей, делившей с ним все тяжкие испытания его странствий.

...На склоне золотисто-желтого холма, спускающегося к серебряному озеру, изображена женщина, стоящая в фас к зрителю. Она держит в руках драгоценный ларец – символ истины, мудрости, красоты. За ней раскрывается величественная панорама голубого неба и Гималайских гор с белым снежным покровом, синими и голубыми тенями у острых граней хребта. Пейзаж не оставляет сомнения в том, что перед нами сердце Азии – Индия. А вот женская фигура напоминает знаменитую немецкую статую XIII века из собора в Наумбурге, изображающую княгиню Уту – одно из высших достижений не только германской, но и всей западноевропейской средневековой пластики, в котором готика, опережая свою эпоху, вплотную подошла к трактовке человека в духе ренессансного гуманизма. Это программная картина Рериха. Поясняя ее смысл, он говорил: «Под многоразличными покровами человеческая мудрость слагает все тот же единый облик Красоты, Самоотверженности и Терпения. И опять на новую гору должна идти женщина, толкующая близким своим о вечных путях»³.

Ряд сюжетных произведений посвящен легендарным героям Востока, а также отшельникам, мудрецам, подвижникам разных религиозно-философских учений (Будда, Конфуций, Лао-Цзе, Зороастр и др.). Таковы картины «Философ», «Кришна», «Учитель», «Хосров и Ширин». Рерих изображает их в окружении тех пейзажей и сооружений, среди которых они, по преданию, жили, тонко используя иконографию их изображений в памятниках искусства Востока (статуи, рельефы, фрески и т.д.).

Иногда, ища связь с традициями, он «цитирует»: так, орнаментально-плоскостные фигуры святителей с древних фресок, икон или миниатюр вписаны в реальный пространственный пейзаж (это случалось и в русском цикле – «Николай чудотворец», «Дела человеческие»). Но думается, что более плодотворен иной метод, когда Рерих, используя старинные изображения живописи и скульптуры, за много веков отлившиеся, вплоть до складок одежды, в канонические орнаментальные формулы, угадывает за ними то, что когда-то было их живой первоосновой, то есть реальных людей. И по возможности сохраняя характер образов, их силуэты, жесты, даже расположение складок одежды, Рерих «расковывает» эти формулы, реалистически их перерабатывает и создает органическую связь их с пространственной природной средой. Также бережно использует он для таких сюжетных композиций и приемы пейзажных изображений в древних индийских фресках, японской гравюре, персидской миниатюре, китайской живописи и т.д., но не механически повторяет, а «прочитывает» через эти приемы своеобразие природы этих стран, словно советуясь с изображавшими ее художниками.

¹ Рерих Николай. Твердыня пламенная. Париж, (1933). С.16.

² Рерих Святослав. Мой отец. // Николай Рерих. 1874–1974. Нью-Йорк, 1974. С.14 (на англ. яз.).

³ Н.Рерих. Альбом. Со вступительной статьей А.А.Юферовой и комментарием А.Н.Лукашова. М., 1970.

Для своей живописи Рерих выработал особую технику – он писал на цветных грунтах, гуашью или пастелью и, экспериментируя с красками, добивался того, что они как бы светились.

В некоторых его картинах гималайского цикла острые контуры, резкость рельефов и контрасты интенсивных цветосочетаний вначале поражают своей необычностью, но эти черты придают планетарный, космический характер его пейзажам, что подтвердил первый космонавт Юрий Гагарин, когда, восхищаясь открывшейся его взору красотой Вселенной, в своем бортижурнале записал: «Лучи просвечивали через земную атмосферу, горизонт стал ярко-оранжевым, постепенно переходящим во все цвета радуги: к голубому, синему, фиолетовому, черному. Неопишуемая цветовая гамма! Как на полотнах художника Николая Рериха».

В картинах Рериха программно выражена его вера в глубокую связь между прошлым, настоящим и будущим человечества. В этом секрет их вечной значимости.

Как описать жизнь моего отца, как охарактеризовать ее и как воздать ей должное? Когда я думаю о своем отце, я вспоминаю свое длительное близкое общение с ним, я вижу, как над всеми его замечательными достижениями, его вкладом в нашу культуру возвышается личность художника, его неповторимая индивидуальность.

Добрый и терпеливый, никогда не терявший попусту ни секунды времени, гармонично сочетавший ощущения напряженности и благожелательства, всегда думавший о благополучии окружающих его людей, он как личность являет собой совершенный образец человека, для которого жизнь стала великим подвигом, высоким служением. Всю свою жизнь он щедро дарил свой талант, и лишь в будущем можно будет понять все сделанное им.

Когда я думаю о своем отце, меня переполняет невыразимое чувство любви и уважения к нему за то, что он дал и продолжает давать нам. Он был истинным патриотом и горячо любил свою Родину, но он принадлежал и всему миру.

Весь мир был полем его деятельности. Каждая страна представляла для него особый интерес и особое значение. Каждая философия, каждое учение жизни были для него путем к совершенствованию, и жизнь для него была великими вратами будущего. Его прекрасная картина «Приказ учителя» – это глубокий символ его огромных достижений и необыкновенной жизни. Он во всем стремился к прекрасному: и в живописи, и в литературе, и в общественной жизни – это великолепное воплощение необыкновенной, возвышенной мысли.

Вторая половина его жизни была тесно связана с Индией, и его заслуженно называли мастером гор.

Мой отец и моя мать были людьми, которые понимали высокие идеалы жизни и прошли свой путь как образец самопреданности и совершенствования.

Мы знаем много примеров, когда художники достигали величия, но очень мало можно найти примеров, когда великий художник оказывался еще более великим как человек.

Мне выпало счастье видеть этот живой пример в лице моих отца и матери. Их светлые образы навсегда останутся для меня источником величайшего вдохновения, великим источником счастья.

Хотя сейчас мы празднуем первое столетие со дня рождения моего отца, я чувствую, что с истечением времени каждые сто лет народы будут отмечать этот юбилей еще более тонко, с пониманием и глубочайшей признательностью. Сейчас мы возжигаем лишь первый огонек той дани, которую отдаем великой жизни. Но за ним в отдаленном будущем разгорится яркое пламя благодарности и признания.

Я хотел бы осветить некоторые интересные и знаменательные периоды жизни Николая Константиновича, сравнительно мало известные.

Это прежде всего период с 1916 по 1923 год, то есть период, когда Николай Константинович оказался за границей и так или иначе оторвался от России.

В 1916 году Николай Константинович заболел воспалением легких. Болезнь затянулась, и доктора, которые его лечили, после долгих консультаций решили, что Николаю Константиновичу нужно уехать из Петербурга и поехать туда, где более сухой, более здоровый климат. После совещания было решено, что подходящим будет климат Сердоболя (Сортовалы) на севере Ладожского озера.

Мы вошли в контакт с ректором университета Сердоболя профессором Реландером, который очень любезно предоставил Николаю Константиновичу свое имение «Юхенлахти» около Сердоболя. Мы приехали туда только на время, чтобы переменить климат и дать возможность Николаю Константиновичу поправить свое здоровье.

¹ «Слово об отце» – сообщение С.Н.Рериха на научной конференции в Академии художеств СССР, посвященной 100-летию со дня рождения Н.К.Рериха (24–25 ноября 1974 года).

Климат там действительно был очень здоровый, сухой, и на чистом воздухе здоровье Николая Константиновича стало быстро поправляться. Ладога дала ему много новых устремлений, идей. Там он начал писать этюды ладожских шхер, Валаам.

В это время события первой мировой войны отрезали нашу семью от Петербурга, от России. Германский фронт проходил через Выборг, и германское командование хотело захватить всю эту территорию для десантов и операций против Петербурга. Мы оказались отрезаны от России.

Жизнь в Сердоболе значительно осложнилась. Стало трудно получать припасы. Николай Константинович должен был принять какое-то решение, чтобы выйти из создавшегося положения. Всегда полный энергии, он немедленно решил, что лучше всего будет поехать в скандинавские страны.

В 1914 году в Мальме состоялась большая выставка русского искусства, и там осталось много картин Николая Константиновича. На этой основе организовали выставку в Швеции, в Дании и попутно в Гельсингфорсе. Так из Финляндии мы переехали в Швецию и затем дальше – в Норвегию, где прожили в общем недолго. Выставки картин Николая Константиновича прошли с большим успехом, многие картины были приобретены музеями и частными коллекционерами, и наиболее насущные вопросы разрешились.

Следующий этап – Англия. Дягилев очень хотел, чтобы Николай Константинович приехал в Лондон; в театре Ковент-Гарден Дягилев как бы начал новый русский сезон. Мы поехали в Англию. Николай Константинович организовал там свою выставку, которая прошла с очень большим успехом, и ему заказали целую серию декораций и костюмов к постановке русской оперы. Так начался новый период деятельности Николая Константиновича. Он всегда и во всем работал «на русской ниве». В данном случае это были русские оперы «Снегурочка», «Князь Игорь», «Царь Салтан» и другие постановки. Они шли с большим успехом.

Жизнь Николая Константиновича как художника, как общественного деятеля, как большого деятеля культуры, конечно, нашла в Лондоне новое претворение. К нему тянулись очень многие люди разных течений, и опять забила вокруг него обильная художественная жизнь.

Пробыли мы в Лондоне приблизительно год, не больше. Одним из главных устремлений в мыслях, в творчестве Николая Константиновича была Индия. Он мечтал о том, что когда-нибудь сможет осуществить свою мечту – посетить Индию, познакомиться с ее культурой и искусством.

В Лондоне произошла встреча Николая Константиновича с Рабиндранатом Тагором, который получил международную премию и путешествовал по Европе и Америке. Именно Тагор дал первую оценку произведений Николая Константиновича для Индии. Тагор был великим поэтом, и не только великим поэтом: он был замечательно богатой личностью, человеком большой культуры, и, конечно, его внутренняя духовная жизнь нашла самый живой отклик у Николая Константиновича. Тагор горячо убеждал Николая Константиновича посетить Индию, и хотя Николай Константинович тоже об этом мечтал, в то время это было трудно осуществить. Поэтому Николай Константинович принял приглашение доктора Харше, директора Чикагского университета, приехать в Америку для показа своих произведений. И вот в 1920 году мы добрались до Америки. Там у Николая Константиновича началась очень кипучая и плодотворная творческая деятельность.

Одной из первых сотрудниц Николая Константиновича в Америке стала Зинаида Григорьевна Фосдик, теперь заместитель директора Музея имени Н.К.Рериха в Нью-Йорке. Всю свою жизнь она была верным стражем его начинаний, внимательно следила за их продвижением, за его творчеством и действенно во многом помогала Николаю Константиновичу.

Николай Константинович создал в Америке целый ряд учреждений культуры. Зинаида Григорьевна занимала видное место во всей этой работе. Она заведовала Институтом объединенных искусств, который основал Николай Константинович в Нью-Йорке. Она была вице-президентом других учреждений.

В итоге она сотрудничает с нами с 1920 года по сей день. Это доказывает ее преданность идеалам Николая Константиновича Рериха. И за это я ей очень и очень благодарен.

Николай Константинович основал эти учреждения культуры на новых началах. Он хотел воплотить свои идеалы, чтобы искусство вошло в жизнь, вошло широко, было доступно народу. Он хотел, чтобы осознанная красота стала бы ведущим началом в жизни. Он верил, что мы должны всячески украшать нашу жизнь, стремился вводить искусство в повседневный быт, чтобы все питалось им и отражало бы красоту и гармонию.

Он говорил и писал, что если мы украсим, обогатим нашу жизнь, введем искусство в больницы, тюрьмы, то у нас не будет тюрем, а больницы станут прекрасными домами исцеления. Он хотел, чтобы именно искусство было ведущим началом в жизни.

Поэтому наши учреждения организовывали в США выставки – в школах, госпиталях, всюду, где только можно было продвинуть идею искусства и красоты. Впоследствии из культурных учреждений, возникших по идее Николая Константиновича, был основан музей его имени.

Жизнь Николая Константиновича была очень богата контактами. Я знаю, например, что он чтит художника Рокуэлла Кента, но также почитал и Сарджента из-за его замечательной техники. Сарджент часто бывал на выставках Николая Константиновича. У нас бывали многие молодые художники, которых Николай Константинович так любил.

В Лондоне главным для него был контакт с Рабиндранатом Тагором, с семьей Тагора. С Тагором мы также встречались и в Америке.

Частым гостем в наших учреждениях был Альберт Эйнштейн. Он был членом комитета «Пакта Рериха», почетным советником по науке. Николай Константинович с большим уважением относился к Эйнштейну, потому что Эйнштейн был не только большим математиком, но и очень большим человеком.

Кроме того, в Америке мы поддерживали контакты с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым. Он тогда писал оперу «Любовь к трем апельсинам». Я очень живо помню встречи с Прокофьевым, он к нам приходил довольно часто, играл на рояле, показывал свои последние этюды. Моя матушка очень любила его «Бабушкины сказки» и другие произведения. Поддерживали мы контакты с Рахманиновым, который был прекрасным человеком. Он был не только замечательным пианистом, может быть, одним из наиболее блестящих пианистов мира. Он был разносторонним музыкантом, обладал огромной внутренней музыкальностью.

В 1920-е годы культурная жизнь Америки широко развивалась, после войны возникало много интересных начинаний, и, конечно, зов Николая Константиновича к более прекрасной жизни находил большой отклик.

Замечательный период деятельности Николая Константиновича начался с 1923 года, когда он осуществил свою мечту поехать в Индию. На этот период приходятся путешествия не только по Индии, но и в Центральную Азию, в Тибет, на Алтай. Затем следуют возвращение в Индию, основание института гималайских научных исследований «Урусвати», последующая жизнь и работа на Востоке.

Яркой нитью в деятельности Николая Константиновича прошла его борьба за охрану памятников культуры. Эта его деятельность как бы раскинулась по всему миру и вошла в жизнь Индии и всей Азии. По результатам свершенного в эти годы можно судить о том, сколько сделано Николаем Константиновичем. Однако его огромная общественная деятельность не посягала на время, которое он уделял искусству. И по какой бы стране он ни путешествовал, в каких бы условиях ни находился, он всегда писал картины. И не только картины, но и свои книги и свои дневники. Конечно, это было возможно только благодаря строгой самодисциплине. Николай Константинович всегда верил, что труд очищает жизнь, что человек через труд разрешает насущные проблемы и поднимается на следующую ступень эволюции. Сам Николай Константинович был как бы олицетворением этой мысли – он трудился всю свою жизнь.

День его начинался очень рано – он вставал в 5 часов утра и приступал к работе над картинами. Если же были другие задания, он включался в жизнь текущего дня.

Надо отметить, что Николай Константинович не торопился, не суеился, всегда работал размеренным темпом. Например, когда он писал, то писал медленно, но мысль его была так сгармонирована со скоростью писания, что он излагал законченную мысль без какой-либо поправки или оговорки. Когда он создавал свои картины, то у него были определенный план и ритм. План был всегда основательно разработан и он ему строго следовал. Он никогда не торопился, но всегда поспевал все сделать и поспевал сделать гораздо больше, чем другие, которые торопились как можно быстрее что-то написать или что-то сделать.

У него так же, как у Елены Ивановны, не было светской жизни, эта жизнь их совершенно не интересовала, поэтому они не тратили время впустую. С самого утра и до позднего вечера их день был занят полезной работой. Днем были встречи, которые входили в орбиту общественной жизни отца, он делал также свои записи, в перерыве слушал музыку – это его освежало – и затем до позднего вечера продолжал свою работу. И так всегда его день был полностью занят кипучей творческой деятельностью. Когда он путешествовал, то был вынужден отрываться от налаженной работы. Путешествия физически были очень трудными, хотя и очень интересными. Когда Николай Константинович прибывал на стоянку, то пока разбивали лагерь, он немедленно садился записывать свои впечатления. Таким образом, у него день никогда не был потерян, и благодаря этой замечательной дисциплине он смог оставить такое богатое наследие.

Николай Константинович обладал совершенно изумительной памятью: если он что-то услышит или прочитает, то это навсегда оставалось при нем, он мог вспомнить самые сложные тексты, какое-нибудь стихотворение, которому его учили в детстве, он помнил полностью всю жизнь. Эта богатая одаренность вместе с дисциплиной, которую он считал необходимой для каждого человека, помогли ему подняться на высшую ступень творчества.

Николай Константинович всегда думал, что в конце концов главная задача жизни – это самоусовершенствование. Искусство или какие-либо другие творческие достижения могут быть очень большими, но в центре внимания всего остается жизнь самого человека, его личность. Он считал, что его творческая жизнь, его искусство это только пособия самоусовершенствования. Он всегда работал над самим собой прежде всего. Он хотел подняться над тем, кем он был, и закончить свою жизнь более совершенным человеком. И в этом он преуспел. Он стал совершенно исключительным человеком, человеком мудрым, замечательных личных качеств. Я очень много встречал людей во всем мире, но другого такого человека, как Николай Константинович, встретить мне не пришлось.

В 1958 году Ф.И.Панферов, бывший тогда главным редактором журнала «Октябрь», обратился к автору этих строк с просьбой принять приехавшего из Индии Юрия Николаевича Рериха. «Юрий Николаевич, – сказал при этом Ф.И.Панферов, – принесет вам для прочтения «Листы дневника» его отца. Прочтя их, вы сразу же захотите написать о художнике Рерихе. Вы увидите, как он любил Родину и тогда, когда жил в России, и тогда, когда находился за ее пределами. Патриотизм большого художника не может не увлечь вас».

Избранные очерки из «Листов дневника» Н.К.Рериха были напечатаны в 10-й книге журнала «Октябрь» за 1958 год. Им было предпослано введение, которое легло в основу данной статьи.

Художник Николай Константинович Рерих родился, сформировался как человек, как мастер живописи и крупнейший деятель культуры в России. Полжизни провел он на родине, любовался ее «степенными» лесами, ее студеными озерами, пил из ее светлых родников, впитывал, изучал ее великую культуру со всею страстью художника, ученого, поэта и патриота. Сам творил не покладая рук. Писал картины и поэмы, разбирался в летописях, собирал предания старины. Открывал древние памятники искусства. Ходил по русской земле с ружьем охотника, лопатой археолога, исследовал курганы.

Три последних десятилетия своей долгой жизни, вплоть до смерти в 1947 году, Рерих провел за рубежами Родины. Более 20 лет прожил он и умер в «далекой Индии», завоевав глубокое уважение ее лучших людей. Такова эта необычная жизнь, своими руками разломанная надвое.

Спустя десятилетие после смерти художника его старший сын Юрий Николаевич Рерих привез на родину картины отца и его «Листы дневника», написанные на чужбине. Чтение этих дневников вызывает и печаль и радость. Печаль, ибо нельзя человеку отрываться от Родины на долгий срок. Особенно в грозный и великий период ее истории. Замучит тоска по Родине, как мучила она художника Рериха до последнего часа жизни. Этой тоской пропитаны его дневниковые записи.

Но есть в этих дневниках и нечто другое, что ломает предубеждение и заставляет уважать человека, сумевшего остаться русским и пронести через все трудности и преграды свое российское подданство, как великий дар судьбы, сумевшего найти путь к сердцу великого индийского народа и быть ему полезным.

«Если человек любит Родину, – пишет Рерих в одном из своих очерков, – он в любом месте земного шара приложит в действие все свои достижения»¹. Выросший в великой стране, воспитанный в ее благородных традициях, Рерих оказался, естественно, посланцем доброй воли на Востоке и внес свой вклад в дело сближения народов. Картины, которые он посвящал природе восточных стран, экспедиции, которые он там проводил, преодолевая огромные пространства, а главное – широкие знания, талант, уважение к культуре других народов позволили ему сотрудничать с прогрессивными деятелями Индии.

Тоскуя по Родине, ловя скудные сведения о ней, жадно вчитываясь в русские книги, которые удавалось доставать, Рерих пытался разгадать смысл происходивших на его Родине социалистических преобразований. Его деятельной натуре, натуре великого труженика, радостно было узнавать, что советский народ занят грандиозным строительством. Он был счастлив, что именно на его Родине воплощаются в жизнь дорогие ему идеи братства народов.

Такова созидательная сила революции, таково обаяние ее идей, что она заставляет каждого вдумчивого и глубоко чувствующего человека, если он сознательно не противится им, попытаться понять смысл рождаемых революцией событий.

В «Листах дневника» свое повествование о жизни Рерих начинает с воспоминаний о детстве, и это, конечно, не случайно. Формирование художника – процесс сложный, иногда мучительно долгий, порой протекающий с разного рода колебаниями и крутыми поворотами.

¹ Рерих Н.К. Из литературного наследия. М., 1974. С.231.

Рерих сформировался на редкость рано, и, быть может, именно потому с таким пристальным вниманием вглядывался он в свои детские и отроческие годы. Он вспоминает, как ему рассказывала сказки какая-то старушка, что приходила к ним на Васильевский остров из Гавани, он помнит народные песни, что часто пелись где-то поблизости от его дома. Он помнит старинные картины в поместье своего отца, курганы невдалеке. Навсегда запомнились ему черты северной русской природы, студеное озеро с незамерзавшими зимой родниками. Он помнит, как своим деревянным мечом, который ему вырезал из липы «подрядчик Иван Иванович», он рубил драконов, засевших в бабушкином саду.

Многие дети испытывают нечто подобное, но, ставши взрослыми, не придают былым переживаниям сколько-нибудь серьезного значения. Рериху же все эти детские впечатления очень дороги, они полны для него особого очарования. Ведь все они напоминают ему Родину. Все они так или иначе участвовали в формировании его как художника.

Когда он будет писать свои первые картины о древних славянах, он закажет кузнецу настоящий железный меч. А два десятилетия спустя, в 1914 году, в его картине появится символический образ рыцаря с мечом. Так впечатления жизни переплавляются в образы искусства.

В средней школе многие одаренные подростки скучают, тяготеют уроками. Деятельный, пылкий ум Рериха и в гимназии умел выбирать то, что помогало укрепиться его страсти к истории, к археологии, что питало его воображение художника. Уже тогда он задумывался над тайнами курганов и древних славянских поселений и, прикасаясь к предметам раскопок, ощущал «трепет веков давних». Он с увлечением мастерит карту Азии, как бы предваряя свои будущие жизненные и творческие пути...

Таким же целеустремленным, готовым приложить свои силы к практической деятельности переступает юноша Рерих порог университета и Академии художеств. Он сознательно и как-то удивительно непринужденно сочетает обе стороны человеческого познания – науки и искусства.

Он не тяготится этим добровольно на себя наложенным грузом, не раздваивается, а именно, как сам выражается, «сочетает». Это сочетание войдет в его плоть и кровь и определит в значительной степени характер его деятельности в дальнейшем.

С юных лет и на всю жизнь Рерих сохранит восторг перед русской культурой. В глубокой старости, оглядываясь на свой многотрудный жизненный путь, за тридцать земель от России он повторяет с наслаждением: «...о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык!» и добавляет: «Звучен язык Вергилия и Овидия, но... принадлежит прошлому. Певуч язык Гомера, но и он в пределах древности. Есть соревнователь у русского языка – санскрит-праотец. Но на нем даже в Индии уже не говорят. А ведь русский язык жив. Он живет для будущего»¹.

Рерих сам с детства сочиняет «сказы», увлекаясь живой прелестью русского языка, а впоследствии будет изучать язык и как ученый и как художник-литератор. На всю жизнь сохранил он признательность к своим учителям, которые ввели его в мир отечественной истории, приобщили к высоким радостям искусства.

Один из самых прочувствованных очерков «Листов дневника» Рерих посвящает Архипу Ивановичу Куинджи. Он называет его великим художником и «великим Учителем жизни». Образ Куинджи врезался в его память «среди самых дорогих воспоминаний».

Куинджи привлекал сердца молодежи и своим опытом педагога и тем, что, как выражался Рерих, он умел спаять учеников высокой целью служения «искусству и человечеству». Рериху импонировало и то, что, начав свою жизнь подпаском, Куинджи добился почетного места в искусстве своим неустанным трудом и талантом, и то, что он знал жизнь. О необходимости знать жизнь, чтобы творить нужное людям искусство, художник еще не раз скажет в своем дневнике.

Начало творческого пути Рериха можно датировать 1895 годом, то есть тем временем, когда он поступил в мастерскую Куинджи. И хотя в те годы Рерих был только начинающим художником, он уже знал, что именно он намерен делать, чему и кому посвятить свою лиру.

¹ Рерих Н.К. Из литературного наследия. С.155.

Молодой живописец захвачен образами героев русских былин, богатырей, храбрых ушкуйников, воинов в шлемах и кольчугах, преодолевавших неисчислимые опасности. В те годы Рериха увлекал богатырский эпос Виктора Васнецова, и сам он собирал материал для своих исторических композиций, создавая цикл работ на мотивы русской истории.

Роль Куинджи в творческой биографии Рериха тем значительнее, что он направил пылкий взор своего ученика на окружающий его мир живой природы. Склонный на все смотреть сквозь призму искусства и литературы, Рерих в период влияния на него Куинджи много работает над этюдами с натуры, учится подходить к природе с тою непосредственностью, которая сказалась в его лучших произведениях.

Но конечно, неверно ограничивать влияние Куинджи только этой первой стадией познания мира природы во всей ее прелести и непосредственности. Само искусство Куинджи, устанавливаемые им традиции требовали поэтического обобщения видимого, учета декоративных качеств композиций.

Лучшая из картин раннего Рериха – его знаменитый «Гонец» (или точнее «Гонец. Восстал род на род») – творчески, самобытно развивает эти традиции. «Гонец» – русская, лирическая, человеческая трактовка былого. И залитый луной спокойный широкий пейзаж, и притаившееся в тишине ночи жилье человека, и тени на воде, и быстро скользящий по реке челнок, и гребец, и погруженный в тревожные думы старик посланец – все это так правдиво, так проникновенно, так поэтично!

Молодой живописец одержал настоящую победу, закрепленную тем, что с выставки дипломных работ картина была приобретена П.М.Третьяковым для его галереи – великая честь для любого художника. Картина «Гонец» – программная картина Рериха – открывала собою какую-то новую страницу в русской исторической живописи. Она не была, конечно, похожа на могучие народные эпопеи Сурикова. Молодой живописец занял куда более скромное место. Но в правдивой поэтичности его произведения заключался открытый протест против ложно бутафорской, официозной исторической живописи.

Рерих пробивал дорогу историческому пейзажу: такую большую и принципиально важную роль играет в его славянской серии картин образ природы. Однако пейзаж, исполненный настроения, активно участвующий в драматической ткани картины, обогащается сюжетом, который и определяет весь строй картины, включая пейзаж. Кстати сказать, Рериху не были чужды и литературные сюжеты; он охотно вступал в творческие содружества с писателями, драматургами, поэтами.

Принадлежа по своим эстетическим убеждениям к лагерю символистов 1890-х – 1900-х годов, Рерих был совершенно лишен в те годы пассивно-созерцательных настроений, свойственных многим из них. И современная жизнь и жизнь древних славян представляются художнику непрестанной борьбой – борьбой человека с природой, с многочисленными врагами.

В картинах Рериха нет, или почти нет, определенных исторических личностей. Персонажи его произведений – воины, старцы, старейшины племени, рода; это маленькие по размеру фигурки, делающие какое-то общее дело. Герои рериховских картин воюют, обороняются, прокладывают водные пути, рубят себе избы и поселения, совещаются, объединяются, живут активной жизнью воинов, строителей, тружеников. Художнику важно навеять определенное настроение, установить интимное общение между современным зрителем и тем миром истории и мифологии, который появлялся в его картинах.

В темном с блестками луны лесу изображены старцы, они обсуждают какие-то важные события («Сходятся старцы»), в призрачном стилизованном лесу, спрятавшись за большой камень, пригнулись охотники с натянутыми луками («Ждут») – таковы мотивы ранних рериховских картин. Пейзаж является главным источником настроения, эмоциональным выразительным комментарием к сюжетам, представляемым фигурками людей.

В рыже-золотистых, насыщенных тонах Рерих пишет одну из лучших своих картин «Город строят», где впервые, пожалуй, с такой убедительностью показан труд славянина. Фигуры людей, как обычно у Рериха, невелики – в картине царит деревянный многобашенный город, но в ней улавливаются слаженный трудовой ритм, радость творчества.

В иных своих картинах Рерих обращается к батальным сюжетам. Он пишет бурные волны, бегущие облака, надутые ветром красные паруса, крутобедрые ладьи. На ладье – князь Владимир, который держит путь на Корсунь. И картина по размерам невелика и еще меньше фигурки людей, но настроение, выраженное прежде всего взволнованным пейзажем и звонким сочетанием ликующих, золотистых и алых красок, передается зрителю. Оно мажорно, активно и торжественно («Поход Владимира на Корсунь», или «Красные паруса»).

Работая в период, когда в близкой ему художественной среде был распространен «этюдизм», то есть культ чисто эмпирической фиксации природы, когда многие художники увлекались случайностями импрессионистской композиции и «натуральной» цветовой гаммой, Рерих добивался законченной, стильной, сюжетной картины. Он стремился подчинить образ природы своему миропониманию. Иногда он добивался своего идеала, иногда он оказывался в плену стилизации, засушивал свои произведения. Во всяком случае, сюжетная картина была для него наиболее подходящей формой выражения.

1900-е годы – новая фаза в творческом развитии Рериха. Художник отошел от своего «Гонца», слабее стали чувствоваться традиции Куинджи. Его влекут романтические пейзажи, пейзажи-символы. Пейзажи Рериха 1900-х годов не просто «аккомпанируют» тем сюжетам, которые разворачиваются на полотне. Они «сопереживают» человеку, непосредственно отражают его взволнованные чувства. Иной раз художник как бы призывает зрителя оглянуться на прекрасный, спокойный мир, широко раскинувшийся перед ним, уводящий его взор к горизонту. Иной раз, и все чаще, на первом плане таких пейзажей художник помещает старца, как бы сошедшего с древней фрески, или согбенную в три погибели «ведунью» из народной сказки, или стилизованную фигурку Ункрады. Много в эти годы появляется у Рериха иконописных ликов, которые должны символизировать модные в те годы в среде символистов мистические размышления.

Но когда Рерих преодолевает эти сковывавшие его надуманные тенденции, он создает такие прекрасные произведения, как «Бой» и «Небесный бой» с их бурной патетикой, с их живым и поэтическим чувством величия природы.

В ряде эпических полотен – «Бой» и «Небесный бой», элегическая «Ункрада» – Рерих заявляет себя как мастер философского пейзажа. Восторженно «раскидывает» он мысль по необъятному пространству. Это определение, высказанное применительно к себе самим художником, дает нам ключ к самым заветным произведениям его зрелых лет, а также поры его «последних песен».

В своих многочисленных очерках, поэмах, исследованиях Рерих любил повторять, что жизнь и искусство непознаваемы, что непознаваема также и красота, которой он служил всю жизнь, что природа полна тайн, столь же непознаваемых, и т.д. Рерих и в дальнейшем прибегает к идеалистической фразеологии. Но своей практической деятельностью, всей своей крайне любознательной и активной натурой он опровергает свои философские постулаты, все время вторгается в область «непознаваемого», разгадывает тайны природы, истории, древней литературы, филологии. Вот как он описывает свои переживания археолога: «Щемяще приятное чувство первому вынуть из земли какую-либо древность, непосредственно сообщиться с эпохой давно прошедшей. Колеблется седой туман; с каждым взмахом лопаты, с каждым ударом лома раскрывается перед нами заманчивое тридцатое царство; шире и богаче разворачиваются чудесные картины»¹.

Черепки, вынутые из курганов, пещерные рисунки, архитектурные фрагменты, обряды и сказки, народные поверья и заклинания были для него неиссякаемым источником для исследований, зарисовок, догадок. Между его искусством и его научными занятиями была нерасторжимая связь.

¹ Рерих Н.К. Собрание сочинений. Кн. 1. М., 1914. С.14.

Последние обогащали его воображение художника, никогда, впрочем, не переходя непосредственно в его картины, но художник чувствовался и в его научных изысканиях. Повсюду он искал «ключи тайн». И тогда, когда разрывал курганы в Псковской и Новгородской губерниях, и когда беседовал с русскими сказителями и индийскими брахманами, и когда за слоями позднейших записей открывал чарующие образы русских фресок.

Рерих принадлежал к гуманистам XX века, он был близок к среде поэтов-символистов и сам обладал близкой поэту В. Брюсову культурой и любознательностью, брюсовским любопытством к жизни, к прошлому человечества, к языку и духовной культуре народов. Вместе с кругом близких ему художников он мечтал о новом Возрождении, стремился быть художником всеобъемлющего характера, подобно мастерам Возрождения. Сильные стороны таланта Рериха – чувство стиля, знание истории, вкус колорита, общая культура – сказались в его эскизах костюмов и декораций. В частности, Рерих отлично понимал, как много значит на сцене цвет – то напряженный и ликующий, то нежно-благородный, как бы приглушенный. Цвет должен был вызывать определенные эмоции у зрителя.

Подобно многим художникам и поэтам эпохи, Рерих тяготился окружавшей его действительностью и противопоставлял современности, «оскудевшей красотой», феодальные и доисторические эпохи, которые казались ему преисполненными прелести искусства. Он положил много сил на возрождение народного творчества и художественных ремесел, разрушавшихся под воздействием капиталистических отношений в стране.

Рерих выступал на съездах архитекторов, призывая воскрешать из забвения и охранять памятники искусства и старины. Он был обуреваем мыслью построить на севере, среди суровой и девственной природы Храм красоты. Его научно-художественная деятельность цементируется поглощавшей его идеей о высокой миссии искусства. Однако свои призывы пронизать жизнь искусством он облакает в туманно-мистические одежды. Тем интереснее, что на склоне лет Рерих сам осуждает «блуждания в трущобах непонятностей» и обрушивается на современных западных сюрреалистов.

Рерих рано заявляет себя как общественный деятель, организатор, редактор, педагог, осуществлявший на деле весьма жизненные и актуальные задачи. Инициативный директор Школы общества поощрения художников, устроитель выставок, председатель множества комиссий, собиратель коллекции старинной русской живописи, учредитель музея допетровского искусства, редактор журналов, он при всем том неутомимый путешественник. Поезда, брички, крестьянские телеги везут Рериха, его жену Елену Ивановну, его учеников по северу и западу России. И везде он пишет этюды, записывает предания и сказки, прислушивается к характеру языков разных народов, сопоставляет их и, главное, учит людей ценить и хранить созданные народом художественные ценности, изучать их, гордиться ими. Не забывает художник и земные недра и огорчен, что они так плохо и лениво исследуются.

В «Листах дневника» он говорит о догадках, которые возникали у него в этих странствиях и которые освещали его заветные идеи. Он настаивает на сходстве санскрита с русским, литовским и латышским языками. Он настаивает на родстве корней народов России и Востока. Он мечтает об объединении славян под духовной эгидой России, об оживлении древних связей России и Индии. Этот комплекс идей Рерих, ученый и художник, не устает пропагандировать, освещать в печати, в докладах и лекциях.

С этюдником и блокнотом он проделывает путь «из варяг в греки», затем исследует «великий индийский путь», он «обнимает мыслью» все пространство от западных районов России до Индии, которая более чем какая-нибудь другая страна Востока, влечет его как исследователя, ученого, поэта и художника. Одна из статей Рериха 1900-х годов так и называется – «Великий индийский путь»; свои размышления он облакает в изящные поэтические формы: «К черным озерам ночью сходятся индийские женщины. Со свечами. Звонят в тонкие колокольчики... Ищут судьбу. Гадают.

Живет в Индии красота.

Заманчив великий индийский путь»¹.

¹ Рерих Н.К. Собрание сочинений. Кн. 1. С.261.

Через всю жизнь Рериха проходит тема России, и когда он в возрасте 66 лет писал свои воспоминания, он посвятил ей самые вдохновенные строки. Перед ним «от земли до неба» возвышались Гималаи с их сияющими снежными вершинами, и необычайная радуга пересекла небосвод, а он, восхищаясь красотой Гималаев, слагал гимны своей далекой Родине: «Велика красота русская... сколько изумительных красот в Псковской области и в Новгородской земле...»¹

Он вспоминает суровых и степенных новгородцев и псковичей, голубоглазых рыбаков, что живут на этих озерах.

Сохранилось коротенькое письмо Александра Блока, свидетельствующее об идейно-философской и творческой близости поэта и художника, о том, насколько близко и дорого было творчество Рериха современной ему литературно-художественной среде, насколько оно было внутренне связано с нею.

В 1914 году Александр Блок писал редактору журнала «Аполлон» С.Маковскому: «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»². «Вошел в мою жизнь» – это нечто большее, чем простое созерцание понравившегося поэту произведения искусства. Рожденные и творившие в эпоху, когда начинался третий, решающий период русского народно-освободительного движения, они оба, и поэт и художник, остро ощущали кризис буржуазной культуры, но были далеки от революционных сил страны, которые готовили «возмездие» старому миру. Они видели уродства окружающей их буржуазной действительности, искали выхода и обновления. Искусство и было для Рериха одним из средств «обороны» от жизни, панацеей от всех бед тяготившей его современной цивилизации.

Конечно, никак нельзя отождествлять Рериха с Блоком, с его трагическим ощущением современности, с его несравнимо более глубоким, чем у Рериха, пониманием политической атмосферы эпохи и ее противоречий. И все же при всех идейных, творческих и просто человеческих различиях между Рерихом и другими поэтами-символистами было и немало общего. Многие особенности пейзажей Рериха 1900-х годов, его отношение к цвету становятся более отчетливыми при сопоставлении их с пейзажами и палитрой поэтов-символистов, особенно Валерия Брюсова. У Брюсова и у Рериха мы встречаем и реалистические пейзажи, и пейзажи-символы, и условно-декоративную палитру. У поэта появляются и «купол эфирный» и «синяя безбрежность», за которыми, по мысли поэта, скрывается «сокровенный смысл явлений». Например, пейзажи Брюсова в цикле стихов «На Сайме» напоминают некоторые пейзажи Рериха той же поры.

Мох, да вереск, да граниты...

Чуть шумит сосновый бор,

С поворота вдруг открыты

Дали синие озер.

Или:

Тканью празднично-пурпурно

Убирает кто-то дали,

Расстилая багряницы.

И в воде желто-лазурной

Заметались, заблестали

Красно-огненные птицы³.

Пейзажи и Брюсова и Рериха оптимистичны, в них плещут «ликующие волны», «сияет благодать вечной синевы», поэту и художнику свойствен пантеизм в восприятии природы.

¹ Рерих Н.К. Из литературного наследия. С.116.

² Речь идет о рисунке Н.К.Рериха «Италия». Письмо А.А.Блока С.К.Маковскому от 20 марта 1914 г. Гос. Русский музей, отдел рукописей, архив С.К.Маковского.

³ Брюсов В. Собрание сочинений. Т. I. М., 1955. С.190.

Можно было бы привести и немало других примеров, которые бы подтвердили известную творческую переключку между Рерихом и поэтами-символистами.

Анализ цвета в произведениях Брюсова и некоторых других символистов (не в пример тонким гармониям А.Блока) обнаруживает, что и они, как Рерих, часто отказываются от «натурального» цвета во имя напряженных, экспрессивных и чисто искусственных живописных сочетаний. Красный у них обычно фигурирует в оттенках: «пурпурный», «багровый», «кровавый». Они усиливают эмоциональное звучание цвета соответствующими эпитетами: «пурпур роковой», «лазурь девственная» и другими. Помимо естественного природного цвета, они применяют искусственные: «черно-эмалевый», «золотой», «изумрудный» и т.д.

Настроения Рериха резко меняются в канун и период первой империалистической войны; в них различима тревога. В 1914 году, точно предчувствуя грядущие события, он пишет картину «Зарево». На фоне смятенных, алых от пожара облаков стоит фантастический средневековый замок, в окнах которого – отблески огня. На первом плане картины – рыцарь с мечом. У его ног – скульптурные изображения, также окрашенные багровым пламенем. События войны заставили художника конкретизировать подобные темы.

Мир отдан во власть злого «змия» – так воспринимает художник потрясение его события войны. Реальная классовая сущность войны ему не понятна. Как борьба облаков она приписывается им «космическим силам». Он глубоко страдает, зная о громадных разрушениях ценностей культуры и искусства, памятников старины – разрушениях, принесенных войной. Он пишет картину «Дела человеческие» (1914), изображая иконописные фигуры старцев, которые со скорбью взирают на страшные разрушения.

* * *

В 1917 году Рерих оказывается отрезанным от родины. Это роковое событие в его жизни впоследствии вызывало в нем много горьких чувств. Судя по «Листам дневника» художника, по его деятельности за рубежом, он гордился своей Родиной, гордился своей принадлежностью к великому народу России.

Рерих вдумывается в те процессы, что происходят у него на Родине. Он счастлив, что его мечты сбываются, что народы СССР идут вперед в братстве и единении, что расцветает их культура. Привыкший углубляться в былое, старый художник более всего думает о настоящем и будущем Родины. И когда на Советский Союз обрушивается германский фашизм, Рерих всем сердцем переживает страдания родной страны и верит в ее победу. Он говорит всему миру, оглядываясь на историю России, что русский народ умеет не только «претерпеть», но знает «как строить и слагать в больших трудах славное будущее своей великой Родины», знает, как побеждать. И хотя большинство произведений Рериха позднего периода посвящено голубым сияющим вершинам Гималаев и чужим «богам», но когда до него дошли слухи, что фашисты разрушают святыни и памятники русской земли, он написал по памяти скромную и прелестную «Нередицу». И с новой силой просыпается в нем гордый русский человек, русский художник, исколесивший полмира, перевидавший множество чудес, но не растерявший в этих своих скитаниях ни веры в свой народ, ни любви к Отчизне и ее культуре.

В 1940–1941 годах Рерих пишет ряд своих посланий-поэм: «Великому народу русскому», «Не замай!», «Сила народа», «Первое Мая», «Оборона Родины», в которых воспевают Советскую Россию, советский народ и его строительство, советских богатырей, вставших на защиту Родины от бесчеловечного фашизма.

Художник отлично понимает, что советский народ, народ-созидатель не зарится на чужие земли: «Недосуг до них», «Свою целину надо обрабатывать», недра своей земли использовать, свою землю украшать, изучать ее славную многовековую культуру.

Слушая по иностранному радио злостную клевету на СССР, читая «яростные нападки иноземного печатного слова», старый художник возмущается вражескими кознями, разоблачает их. «Сколько новых незаслуженных оскорблений вынес народ русский, – пишет он с негодованием. – Даже самые, казалось бы, понятные и законные его действия злоторковались ...Малейшая кажущаяся неудача русская вызывала злобное гоготание и потоки лжи, не считаясь с правдоподобием...

А если уже невозможно было не упомянуть об удачах, о строительстве русского народа, то это делалось шепотом, в самых пониженных выражениях».

Художник верит и знает, что не поможет «обидчикам русского народа все это кусательство. Всякий, кто ополчится на народ русский, почувствует это на хребте своем. Не угроза, но сказала так тысячелетняя история народов»¹. И оглядывая мысленно великий исторический путь, пройденный Россией, он добавляет: «Отскакивали разные вредители и поработители, а народ русский, в своей целине необозримой, вырывал новые сокровища... История хранит доказательства высшей справедливости, которая много раз уже грозно сказала: «Не замай!»². А уж кому, как не ему, было знать историю народов государства Российского, сколько раз отражавшего вражеские нашествия! Свои знания Рерих не хранил про себя, а излагал их в статьях, в многочисленных беседах, которые вел с представителями разных стран, и прежде всего с прогрессивными деятелями Монголии, Индии и Тибета.

Юрий Николаевич Рерих говорил автору этих строк в 1958 году по приезде из Индии: «Пребывание Николая Константиновича в зарубежных странах, его многолетнее странствование по Востоку – это постоянное радение о русском искусстве, о русской культуре... Везде он несет весть о русских культурных сокровищах. Его экспедиции в страны Центральной Азии, Индию и Китай явились продолжением его исканий истоков русской культуры на Востоке и несением русской культуры к дружественным нам народам Азии. Народы Тибета и Монголии в своих музеях получили возможность знакомиться с картинами Н.К.Рериха и, таким образом, проникать во внутренний смысл русской культуры».

Посол Цейлона в СССР профессор Гунаола Малаласекера в речи на открытии посмертной выставки картин Рериха в Москве в 1958 году говорил: «Всюду, куда бы он ни ходил по Азии – в Индии, в Тибете, в Ладаке, в Сиккиме и Бхутане, в Центральной Азии и Монголии, везде его встречали со знаками особого почитания, доверия и любви, редко оказываемых чужестранцам в этих странах». В Индии его называли «Учителем» («Гуру»), «Сыном Гималаев» («Хималайпутра»).

Выставка 1958 года в Москве вызвала исключительный интерес самой широкой публики и художников. Она дала возможность почувствовать идеалы Рериха и его противоречия, его неоспоримые достоинства и слабые стороны. Она, хотя и вкратце, подытожила полувековой, многотрудный и вдохновенный, необычный жизненный и творческий путь художника, который, несмотря на свои заблуждения, остался духовно цельным человеком.

На выставке были показаны некоторые из ранних картин Рериха («Поход Владимира на Корсунь» и др.), этюды, которые он писал во время увлеченных странствий по земле русской («Ростов Великий»), его знаменитый «Небесный бой» и скалистые северные берега, «Майтрейя-Победитель», «Явление срока» и многие другие работы, включая и превосходные театральные эскизы для «Князя Игоря», «Весны священной», «Снегурочки», «Пер Гюнта».

Огромный интерес привлекли картины и этюды из циклов «Монголия», «Тибет» и особенно из цикла «Гималаи», совершенно незнакомые нашему зрителю. Рерих, постоянно мечтавший о далеких, неведомых странах, о тайнах, скрытых природой от людских взоров, оказался среди сказочно прекрасного, величественного мира. Всем своим предыдущим жизненным и культурным опытом Рерих был более, чем кто-либо другой, подготовлен к восприятию этого нового мира. Воспитанный в глубочайшем уважении к культуре других народов, широко образованный русский художник сумел разглядеть и отразить в своем искусстве этот мир, его красоту, его величие. Рерих увидел Гималаи вполне сложившимся художником, сыном великой страны, мастером культуры. Ему было легче, чем кому-либо другому, даже местному жителю, овладеть новым материалом. Однако годы скитаний наложили на художника известный отпечаток. В гималайском цикле обращает на себя внимание сугубо созерцательное настроение художника. Покой безмятежного созерцания перед величием природы – таково умонастроение, выраженное в ряде лирических и эпических композиций восточных циклов.

¹ Рерих Н.К. Из литературного наследия. С.196.

² Там же. С.197.

И хотя с тех пор как Рерих учился в мастерской Куинджи прошло много лет и много дорог исходил с тех пор художник, выработав свою индивидуальную манеру письма, в гималайском цикле улавливаются переработанные принципы пейзажной живописи школы Куинджи. Они сказываются и в восторженном отношении художника к природе и в активной композиции, превосходно использующей декоративное сопоставление цветовых масс; они сказываются и в «ликующих» красках, прекрасно передающих эффекты высокогорных восходов и закатов, «девственную лазурь» неба. Так, «неисповедимыми» путями корни русской культуры давали ростки и побеги «за тридевять земель, в тридесятом царстве»...

О созерцательных настроениях художника в пору его жизни на Востоке автору рассказывал Ю.Н.Рерих: «Для него созерцание природы не было уходом от жизни. Перед ликом природы он пишет статьи, зовет людей на труд во имя культурного сотрудничества. Среди горной природы он укрепляется духом, мечтает о возвращении на Родину, готовится к этому дню приобщения к всенародной работе. В этом он был близок к тем большим людям Индии, которые в общении с природой гор видели укрепление сил человека во имя служения народу...»

Завещанием русского художника и патриота звучат многие строки «Листов дневника». Рерих пишет, как много еще предстоит сделать советскому человеку, ученому, художнику. И обращаясь главным образом к советской молодежи, которая, он знал, выполнит всю эту и много другой работы на пользу Родине, он старческой рукой выводит: «Привет».

Творческий метод Н.К. Рериха

Основные черты своеобразного творческого метода Н.К.Рериха сложились в начале девятисотых годов, с первых шагов его в искусстве, и эволюционируя, сохранились на протяжении всей его жизни. Типична для него склонность к созданию больших серий картин – «Начало Руси. Славяне», «Учителя Востока», «Гималаи» и других, свидетельствующих о программности его творчества и стремлении к максимально полному и всестороннему раскрытию темы.

Как и передвижники, Рерих во многих своих картинах основное место отводит народу, например «Сходятся старцы» (1898), «Поход» (1899), «Город строят» (1902), «Славяне на Днепре» (1905), «Строят ладьи» (1903). Однако уже в «Гонце» (1897) обнаруживаются чисто рериховские особенности: не частный, а общий характер изображаемого события; показ не конкретного человека, а человека вообще, неотделимого от окружающей его природы – отсюда активная роль пейзажа, повышенный интерес к эмоциональной стороне произведения.

Эти особенности во многом отвечали новым тенденциям в русской исторической живописи конца XIX – начала XX века, которые Рерих прекрасно чувствовал и о которых писал: «В художественных изображениях психология отдельных характеров заменяется изображением жизни более сложных организмов, как-то: толпа, государство, человечество. Теперь изображения острого, определенного события сменяются изображениями культурной жизни известного периода в ее наиболее типичных проявлениях»¹.

Обратившись в своем творчестве к темам русской старины, Рерих поставил задачу представить широким планом общественную жизнь, культуру, искусство наших далеких предков, показать их как организованные, дружные, трудолюбивые славянские объединения. Произведения Рериха впервые в истории русского искусства открывают панораму жизни наших предков среди почти нетронутой природы.

Некоторые биографы Рериха стремятся обрисовать художника необычным, непохожим на кого-либо, что создает впечатление полной изоляции творческого роста Рериха от художественных веяний эпохи, от влияния на него в определенные периоды жизни выдающихся современников и предшественников. А между тем искусство Рериха впитывало в себя многое из того, что отвечало характеру его дарования.

Трудно переоценить влияние на Рериха его учителя по Академии художеств А.И.Куинджи. Открытый, сильный, звучный цвет его картин, их законченность, четкая обозначенность контуров, широкий и свежий взгляд на мир, наконец, яркая творческая индивидуальность художника покорили Рериха. Они способствовали утверждению его собственного стиля. К тому же эти свойства живописи Куинджи не противоречили традициям древнерусского искусства.

Примечательно, что творчество позднего Рериха прямо перекликается с творчеством его учителя, достаточно вспомнить облака, закаты, горные пейзажи последнего. Объединяет их и пантеистический взгляд на природу. Куинджи всегда оставался для Рериха первым, самым мудрым и почитаемым «Учителем всей жизни». «Всюду приходят на память всегда свежие заветы Учителя, уже более четверти века ушедшего от земли»², – писал Рерих в 1936 году.

Но Рерих ни в коей мере не подражал Куинджи, его живописной манере. Да и сам учитель не потерпел бы этого: творческая индивидуальность молодых художников заботила его в первую очередь, равно как их национальные особенности: ведь в его мастерской работали латыши, поляки, русские, греки, украинцы.

¹ Рерих Н.К. Искусство и археология. // Искусство и художественная промышленность, 1898, № 1, 2. С.192.

² Рерих Н.К. Листы дневника. // «Октябрь», 1958, № 10. С.220.

Куинджи развивал у учеников остроту взгляда, творческий размах, чувство цвета, смелость владения кистью. Именно в этом похожи почти все воспитанники школы Куинджи, что никак нельзя поставить в упрек замечательному русскому пейзажисту и педагогу.

Вторым своим учителем после Куинджи Рерих называл не Фернана Кормона (1845–1924), у которого совершенствовал свое графическое мастерство в 1900–1901 годах, а Пюви де Шаванна (1824–1898), противопоставившего свое творчество трем основным направлениям в современном ему искусстве – академизму, импрессионизму и натурализму.

Спокойствие и монументальность поэтических образов, лишенная подробности и обилия деталей, проникнутая широким и стройным ритмом композиция, мягкие, приглушенные, тонко согласованные краски, сдержанные и ясные линии произведений Пюви де Шаванна восхищали Рериха. Кроме того, художников сближало тяготение к символизму, а еще более – любовное, благоговейное отношение к искусству прошлого, стремление использовать его формы в своем творчестве.

Из Парижа Рерих сообщал Е.И.Шапошниковой: «Не помню, писал ли тебе о Пюви де Шаванне. Чем более я всматриваюсь в его работы, чем больше слышу о его рабочих приемах, привычках, тем больше я изумляюсь большому сходству многого, что есть у меня»¹.

Близок Рериху был и «цветистый праздник» фресок Беноццо Гоццолли. Он даже запечатлел их на своих пизанских этюдах в 1906 году.

Творчество раннего Рериха отдельными гранями сближается с творчеством В.Васнецова. Их объединяет стремление воплотить в своих произведениях дух прошлого, аромат старины. Но подход к решению темы у них различен. Васнецова интересует конкретный исторический или былинно-сказочный герой. Нередко обращавшийся к темам, излюбленным позже Рерихом, он говорил: «...я ведь всю жизнь только и стремился как художник понять, разгадать и выразить русский дух»². Рериха более всего привлекает древний человек вообще, а не конкретный исторический герой.

Оба художника неоднократно выражали свое мнение о русском народе и его истории. Рерих писал: «Славе Великого Народа русского приносим несломимо творчество наше. Не знающий прошлого не может думать о будущем»³.

Оба, и Васнецов и Рерих, глубоко и с любовью изучали не только историю, но и народное искусство. Имя Васнецова так же неразрывно связано с абрамцевскими начинаниями в области сохранения и развития народного декоративно-прикладного искусства, как имя Рериха с художественными мастерскими в Талашкине, преследовавшими те же задачи. Народное искусство прочно вошло в творчество обоих художников.

Васнецов в своих «Богатырях» воплотил силу, мудрость, смелость и отвагу русского народа. Те же качества русского народа выражает «Богатырский фриз» Рериха. Образы Ильи Муромца, Баяна, Витязя очень близки в трактовке обоих художников, которых роднила горячая любовь к народному эпосу, к былинам, песням, сказкам, легендам, поверьям.

При всем том, однако, произведения этих художников в целом различны по стилю, по художественным и техническим средствам. Произведения Рериха более обобщены по формам, декоративны. Герои его смотрятся как бы сквозь дымку веков. Персонажи и место их действия увидены Рерихом сквозь призму его своеобразного мировоззрения, сильно окрашены личным к ним отношением художника. Леонид Андреев писал о нем: «Даже там, где художник ставит себе скромной целью произведение картин земли, где полотна его называются «Покорением Казани» или декорациями к норвежскому «Пер Гюнту» – даже и там он, «Владыка нездешний», продолжает оставаться творцом нездешнего мира: такой Казани никогда не покорял Грозный, такой Норвегии никогда не видел путешественник.

¹ Отдел рукописей ГТГ, фонд Н. К. Рериха, 44/188. Л.4.

² Лобанов В. Виктор Васнецов в Москве. М., 1961. С.98.

³ Рерих Н.К. Известные письма. // «Наш Современник», 1964, № 5. С.110; Рерих Н.К. Собрание сочинений. М., 1914. Кн. 1. С.219.

Но очень возможно, что именно такую Казань и такую битву видел Грозный царь в грезах своих; но очень возможно, что именно такую Норвегию видел в мечтах своих поэт, фантазер и печальный неудачник Пер Гюнт. Здесь как бы соприкасается чудесный мир Рериха и старая знакомая земля»¹.

Герои Васнецова, напротив, охарактеризованы четко и ясно, что соответствует духу русских былин и сказок, представляющих действующих лиц и события чрезвычайно реально и конкретно. Вспомним эскизы декораций к «Снегурочке» А.Островского, созданные В.Васнецовым, например «Заречную слободку» (1885), от которой веет очарованием сказочных будней Берендеевки с ее скромным и прекрасным сельским пейзажем, будто знакомым нам с детства. Все в эскизе реально, показано так, словно изображено непосредственно с натуры.

В 1908 году Рерих создал эскиз на ту же тему. Над рекой, из бугристых холмов поднялись причудливыми силуэтами расписные, украшенные коньками избы. Фантастические очертания холмов, деревьев, облаков, изб делают все изображение каким-то языческим, таинственным, влекущим к себе. Это не только эскиз декорации к пьесе, но пейзаж одного из уголков «Державы Рериха».

Гораздо ближе друг к другу «Палата» Рериха и «Палаты Берендея» Васнецова – по композиции, причудливости и яркости узоров, но особенно по глубине и искренности вложенного в них чувства к народу-творцу, умевшему и в далеком прошлом создавать шедевры архитектуры, живописи, орнаментики. Оба художника прониклись самой сутью русского характера, русского народного искусства. Поэтому личное и народное в их лучших творениях представляют органическое целое и делают произведения глубоко национальными по духу.

Еще одна интересная тема привлекала внимание этих художников – каменный век. Васнецов и Рерих видели наших отдаленных предков не беспомощными, а активными, волевыми, мужественными. «Как я [высоко] ставлю в отношении радостного искусства твой «Каменный век», – писал В.Д.Поленов В.М.Васнецову о его фризе для Исторического музея, – я и сказать не умею. На днях тут был Павел Петрович Чистяков, он в восторге от этого произведения: Васнецов дошел в этой картине до ясновидения, это первая русская картина, с нее должно начинаться русское искусство. Это верно! В этой картине выражено все будущее развитие человечества, все, для чего стоит жить»².

Рерих, посвятивший немало своих произведений той же теме, уважал и любил творения первобытного человека. «Стыдно для нашего времени: в древности ни одного предмета без украшений, – писал он в статье «Радость искусству», – ...к любым прекрасным вещам приложите каменное орудие – и оно не нарушит общего впечатления. Оно принесет с собою ноту покоя и благородства. Многие не так думают о древних камнях; не так думают те, кто предвзято не хочет знать достижений первых людей»³. Художник призывает учиться у предков их умению создавать и ценить красивое, замечая, что «в каменном веке лучше понимали значение украшений, их оригинальность, бесконечное разнообразие»⁴.

Все ранние темы Рериха – темы русской истории. Картины «Гонец» (1897), «Сходятся старцы» (1898), «Поход» (1899) отличаются простотой и новизной композиции, написаны сочно, пастозно. Ярче и звучнее краски картин «Поход Владимира на Корсунь» («Красные паруса», 1900), «Идолы» (1902), «Заморские гости» (1902). Иной характер исполнения картин «Город строят» (1902), «Строят ладьи» (1903). Кладка мазков в них дробная, вблизи изображения почти бесформенны. Зато издали они выразительны, живописны, динамичны. В дальнейшем художник отходит от подобной манеры; наоборот, он будет избегать пастозного письма, а потом и вообще откажется от масляных красок в пользу темперных, дающих спокойную бархатистую поверхность.

¹ Андреев Леонид. Держава Рериха. // «Неделя», 1965, № 42. С.21.

² Письмо В.Д.Поленова к В.М.Васнецову от 8 января 1888 г. // Сахарова Е.В. Василий Дмитриевич Поленов и Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964. С.393.

³ Рерих Н.К. Собрание сочинений. Кн. 1. С.146.

⁴ Там же. С.104.

Начало 1900-х годов для Рериха – переходный период от передачи форм в том виде, как их видит глаз человека, к обобщениям, к изображению предметов и событий, воспринятых через призму зрелой творческой индивидуальности.

Картина «Поход Владимира на Корсунь» – промежуточная в этой трансформации художественного стиля; она близка еще к «Гонцу», но отдельные элементы изображения – паруса, фигуры воинов – решены обобщенно.

Еще более обобщены, подчинены определенному замыслу художника очертания черных воронов, скал, моря в картине «Зловещие» (1901). Однако мрачный колорит, присущий этому холсту, не характерен для творчества Рериха, наоборот, с каждым годом его произведения становятся все красочней, ярче, насыщеннее цветом.

Пожалуй, первым произведением, в котором ясно определились черты творческой манеры зрелого Рериха, явились «Заморские гости». Вот как сам Рерих описывает приезд варягов в русские земли:

«Плывут полунощные гости.

Светлой полосой тянется пологий берег Финского залива. Вода точно напиталась синевой ясного весеннего неба; ветер рябит по ней, сгоняя матово-лиловые полосы и круги. Стайка чаек опустилась на волны, беспечно на них закачалась и лишь под самым килем передней ладьи сверкнула крыльями – всполошило их мирную жизнь что-то малознакомое, невиданное...

Длинным рядом идут ладьи, яркая раскраска горит на солнце... Полосы красные, зеленые, желтые и синие наведены вдоль ладьи... Около носа и кормы на ладье щиты привешены, горят под солнцем. Паруса своей пестротой наводят страх на врагов»¹.

В картине «Заморские гости» старина оживает, вторгается в наши чувства в блеске ослепительных красок, жизнерадостная, бодрая, прекрасная.

Гости приплыли в наши северные земли, обрамляющие залив, поднимающиеся из него зелеными островами. На одном из холмов – город, обнесенный крепостной стеной. И земля, и этот город, и его жители, которых мы не видим, но присутствие которых хорошо чувствуем, – все полно внутренней силы, красоты, все «Русью пахнет».

Эта выполненная маслом картина декоративна, цвет ее предельно интенсивен. Художественные особенности картины, не говоря уже о содержании, свидетельствуют о ее связи с народным искусством, с национальными традициями русской живописи. Интересно, что она вошла в каталог персональной выставки Рериха в 1903 году под названием «Заморские гости. Народная картинка».

В этом произведении ярко проявился талант Рериха в области композиции, которой он прекрасно владел. Характерно для него оперирование большими обобщенными тоновыми и цветовыми массами, стремление к максимальной простоте, определенности линий и форм, глубокая продуманность каждой детали; впрочем, – и это типично для всего зрелого творчества художника – он допускает минимальное, самое необходимое количество деталей, а то и вовсе избегает их, чтобы не нарушить значимости образов, монументальности.

Монументальность присуща большинству работ Рериха. Даже в репродукциях его произведения монументальны до такой степени, что, не зная подлинника, можно подумать, судя по характеру композиции, передаче глубины пространства, тоновым и цветовым соотношениям, будто они очень велики по размерам, в то время как на самом деле написаны на небольшом холсте или картоне.

Любит Рерих плавные изгибы форм, большие поверхности яркого, насыщенного цвета, любит спокойным очертаниям горизонтально расположенных предметов вдруг противопоставить четкие вертикальные линии, любит контрасты теплых и холодных красок и сочетания дополнительных тонов.

Все это есть и в картине «Волокут волоком» (1915). Пейзаж ее динамичен, полон упругих округлых линий и силуэтов, ритмически повторяющихся, разнонаправленных. Им противоположны вертикальные стволы деревьев, устремленные вверх носы ладей, человеческие фигуры.

¹ Рерих Н.К. Собрание сочинений. Кн. 1. С.41.

Художник достиг большой цветовой напряженности благодаря сопоставлению дополнительных тонов: зеленого и красно-коричневого, ультрамарина и золотисто-желтого. Динамичность всего изображения возрастает из-за интенсивности кладки мазков и вообще всей манеры изображения – смелой, уверенной, энергичной.

Эти особенности живописного языка присущи и самым ранним работам Рериха. Например, в коллекции автора этой статьи имеется ранее неизвестный этюд Рериха «Леший», написанный, судя по всему, не позже 1897 года. На фоне ночного неба – сидящий боком к зрителю добродушный курносый увалень, покрытый шерстью, с рогами. Справа, из-за рамы, выглядывает полукруг луны. Этюд написан маслом – смело, решительно, крупными мазками. Плоскостность явно преобладает над объемностью. Краски темные, но чистые, насыщенные цветом. Английская красная и сиена натуральная контрастируют с синим кобальтом, умбра и марс коричневый соседствуют с окисью хрома, кадмий желтый – с фиолетовой минеральной. Сочетание цветов этого этюда очень близко не только краскам «Заморских гостей», но и некоторым поздним горным пейзажам.

Цвету в творчестве Рериха отведено одно из главных мест. Цвет заостряет внимание зрителя на главном, соединяет все части композиции в единое гармоническое целое.

Судя по письму Рериха от 26 августа 1900 года, адресованному Е.И.Шапошниковой, современники упрекали художника за темный тон его ранних картин: «Сегодня написал эскиз вроде как при тебе рисовал; тоже идолы, река – все в самых ярких тонах. Думаю написать эту штуку; она должна мне удалась и будет для меня полезна, ибо замолчат все кричавшие, что я не пишу в ярких тонах»¹.

Спустя много лет Рерих вспоминал: «Прежде всего потянуло к краскам. Началось с масла. Первые картины написаны толсто-претолсто... Масло вообще скоро надоело своею плотностью и темнотою. Понравилась мюнхенская темпера Вурма. Много картин ею написано... В то же время привлекла яичная темпера. В нашей иконописной мастерской были всякие опыты. Были комбинации с клеевой темперой. Воздушность, звучность тонов дали свободу технике... С маслом темпера несравнима. Суждено краскам меняться – пусть лучше картины становятся снами, нежели черными сапогами»².

О том, какое значение Рерих придавал в картине цвету, можно судить и по следующему его высказыванию: «Через цвет звучит приказ будущего. Все серое, черное и мрачное, туманное уже достаточно затемняло человеческое сознание. Каждый должен снова подумать о ярких блестящих оттенках, которые всегда знаменуют эпоху Возрождения»³. Так, цвет у Рериха выходит за пределы обычных понятий и часто приобретает символическое значение. В этих словах художника нашли выражение и его взгляды на положение вещей в современном мире и вера в наступление новой эпохи.

Это, конечно, не означает, что художник придумывал колорит для своих картин, не считаясь с натурой. Наоборот, именно в природе находил Рерих освещение и краски, необходимые для выражения его идей.

Всему изобразительному творчеству Рериха присущи яркие, насыщенные, звонкие краски. Часто они символизируют идею художника о «приказе будущего», о наступлении эпохи Возрождения, которую он связывал с социальными преобразованиями в России, наступившими после победы Октябрьской революции. Символическое значение, правда не столь широкое, цвет имеет в картинах Рериха: «Бой» (1906), «Пречистый град – врагам озлобление» (1912), «Дела человеческие», «Зарево», «Град обреченный» (все 1914), «Гэсэр-хан» (1941) и других.

Цвет – важнейший фактор воздействия на зрителя произведений Рериха, но нельзя забывать и о другом не менее важном факторе – графичности.

¹ Отдел рукописей ГТТ, фонд Н.К.Рериха 44/162. Л.1.

² Рерих Н.К. Из литературного наследия. М., 1974. С.92-93.

³ Conlan Barnett D. Nicholas Roerich – a Master of the Mountains. Allahabad, 1938. P.106.

Если в ранних картинах «Гонец» (1897), «Старцы сходятся» (1898), «Поход» (1899), «Зловещие» (1901) очертания предметов тонут в воздушной среде, фон окутывает и поглощает их, то уже в таких картинах, как «Славяне на Днепре» (1905), «Березы» (1905), «Поморяне. Утро» (1906), появляются четко прорисованные контуры. Характерной стороной его произведений становится отчетливо выраженная графичность, ясность и определенность очертаний изображения. Вспомним хотя бы «За морями – земли великие» (1910), «Град обреченный» (1914), «Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится» (1914), «Мощь пещер» (1925), «Кришна» (1933), «Огни победы» (1940), «Весна священная» (1945), «Помни!».

Чтобы убедиться, до какой степени картины Рериха графичны, достаточно посмотреть на их черно-белое воспроизведение. Потеря воздействия картин на наши эмоции при этом, конечно, велика, но они все-таки в значительной мере сохраняют свою выразительность благодаря таким достоинствам, как точный, чеканный рисунок, тоновые контрасты, ясное деление пространства на планы, при котором ближние предметы часто смотрятся силуэтами на фоне дальних.

Темы почти всех произведений первой половины творчества Рериха и форма их выражения являются глубоко национальными. В них можно почувствовать связь с традициями древнерусского искусства. Возьмем, к примеру, его небольшую картину 1905 года «Славяне на Днепре», где на фоне зеленого холмистого берега красиво горят рябиновые паруса ладей, о борта, которых бьются невысокие днепровские волны, пейзаж полон настроения, освежен утренним холодком, влажным ветром. Краски картины насыщенные, яркие, чистые, собраны в звучные пятна, отграниченные четкими линиями; изображение плоскостно, подчинено спокойному ритму, стремлению художника придать сцене значительность и монументальность.

Эти особенности изобразительного языка роднят произведения Рериха с древнерусскими миниатюрами, иконами, фресками. Например, в миниатюре художника Прокопия для созданной в Твери книги с изображением тверского князя Михаила (XIII–XVI вв., хранится в Государственной библиотеке СССР имени В.И.Ленина), можно легко усмотреть много общего со «Славянами на Днепре» – в общем тоне и в колорите, в характере передачи пространства и в манере класть краски. Картины Рериха «Пречистый град – врагам озлобление» (1912), «Ангел последний» (1942) перекликаются по характеру изображения с фрагментами большой иконы XVI века «Церковь воинствующая» (ГТГ).

Подобное сходство не случайно. Рерих неоднократно выражал свое восхищение древнерусской живописью, любовь к ней: «Слава Богу, слепота прошла: иконы собирают, из-под грязи возжигают чудесные, светоносные краски... Наконец, мы прозрели: из наших подспудных кладов добыли еще чудесное сокровище»; «Иконопись будет важна для недалекого будущего, для лучших «открытий» искусства. Даже самые слепые, даже самые тупые скоро поймут великое значение русской иконописи»; «...Когда смотришь на древнюю роспись, на старые изразцы или орнаменты, думаешь, какая красивая жизнь была. Какие сильные люди ею жили. Как жизненно и близко всем было искусство...»; «Осмотритесь в храме Иоанна Предтечи в Ярославле. Какие чудесные краски вас окружают. Как смело сочетались лазоревые, воздушные тона с красивой охрой! Как легка изумрудно-серая зелень и как у места на ней красноватые и коричневые одежды»¹.

Особенно близок к древнерусской иконописи, фрескам и книжной миниатюре ряд произведений Рериха, посвященных главным образом религиозным сюжетам. Это «Сокровище ангелов» (1905), «Святой Петр и Павел» (1906), «Пещное действо», «Владыки нездешние» (обе 1907), «Никола» (1916), «Сеча при Керженце» (1911), «Покорение Казани» (1914), «Александр Невский поражает Ярла Биргера» (1904).

По поводу последней картины можно сказать, что она имеет близость с написанной в том же году и также гуашью работой А.Рябушкпина «Князь Ухтомский в битве с татарами».

¹ Рерих Н.К. Собрание сочинений. Кн. 1. С.221, 62, 63, 121.

У Рериха, однако, композиция несколько сложнее, тона определеннее, контуры четче. В ней заметна связь с книжной русской миниатюрой XVI века («Книга Козьмы Индикоплова», «Лицевой летописный свод», «Житие Сергия Радонежского», «Лицевой сборник» и др.): тот же характер простого рисунка – сдержанный и обобщенный, та же плоскостность и статичность форм (особенно заметно это сходство при сравнении гуаши с миниатюрой «Переход через Чермное море» из «Книги Козьмы Индикоплова»).

Похожие мотивы в произведениях Рябушкина и Рериха встречаются не только в приведенном выше случае. Сравним пейзажи в картинах «Новгородская церковь» Рябушкина (1903) и «Никола» Рериха (1916). Характер пейзажа и кубический тип храма, спокойствие общего тона и четкость силуэта холмов, какая-то особая задушевность и искренность чувств – все это присуще обоим работам; разница же прежде всего в более убедительной, весомой передаче Рерихом белокаменного храма.

Но конечно, творчество Рябушкина в целом носит совсем другой характер, чем творчество Рериха. Рябушкина покорила красота допетровской Руси, обычаи и нравы русских людей XVII века. Рерих же стремился не только показать лучшие стороны прошлого, но и повлиять с их помощью на современников и потомков; его влекло к себе активное, действенное искусство.

С учетом характерных особенностей изобразительного языка древнерусской живописи, в которой он видел «много истинного художества, много... истинных путей», выполнены Рерихом иконы и церковные росписи: росписи церкви в Талашкине (1910–1914), иконостас в пермском монастыре (1907), роспись церкви в Пархомовке (1906) и шлиссельбургской церкви (1906), росписи часовни в Пскове (1913). Однако их образы – будь то царица небесная или архистратиг Михаил, голова Спаса или лики архангелов – не проникнуты присущими древнерусской живописи настроениями устранившегося или умиленного богомоления, в них чаще всего что-то полуязыческое, суровое, северное.

Вспомним, к примеру, «Роспись в молельне» (1906). На темно-фиолетовом фоне мерцают, словно видения, фигуры святых с золотистыми нимбами и с обычными атрибутами; в то же время они полны не свойственной изображению русских святых аскетичности и холодности.

Из современных Рериху художников многие обращались к иконописи, но определенных высот достигли, кроме него, лишь В.Васнецов, Врубель и Нестеров. Произведения на религиозные сюжеты Васнецова жизненно активны, у Врубеля они насыщены трагизмом и экспрессией, а у Нестерова – тихой экзальтацией.

Рерих не похож ни на кого из них, ему чужды умиление и экстаз; он создает образы святых сильных и спокойных духом, неколебимых, торжественных и величественных. Он ближе, чем кто-либо другой, постиг язык древнерусской живописи, но, пожалуй, больше использовал художественные средства миниатюры и фрески, чем иконописи, хотя последняя была одним из главных его вдохновителей (как и русское народное декоративное искусство).

Страстное влечение к искусству старых форм, удивительная одаренность в области декоративной и монументальной живописи, использование народной фантазии, выразившей себя в фольклоре, песнях, декоративно-прикладном искусстве, – все это сближает Рериха с Д.Стеллецким. Но у Рериха линии гораздо спокойнее, плавнее, краски локальнее и чище. Его работы композиционно собранные, масштабные, они лишены характерных для произведений Стеллецкого суховатости и подчеркнутого стилизма.

Рерих мечтает вывести искусство за рамки обыденной жизни, камерности, донести до самого широкого зрителя, активно воздействовать всеми художественными средствами на формирование его духовного мира. Искусство измельченных форм, частное по содержанию, не годится для этих целей. Вот почему Рерих, найдя свой художественный идеал в древнерусском искусстве, перенял от иконописи и фресковой живописи собранность, компактность композиции, величавость гармонии сильных и ровных красок, импозантность фигур и пейзажа.

Для своего понимания красоты Рерих не мыслил иных художественных форм. Иначе, с точки зрения художника, произведения не смогут воздействовать в должной мере на общество, лишь порадуют глаз и забудутся.

С древними летописями, житиями, грамотами, со старинными русскими миниатюрами Рериха познакомил В.В.Стасов. Не только познакомил, но и многое сделал для того, чтобы развить в юноше жившую в нем с детства любовь к национальному искусству и культуре. О Стасове Рерих вспоминал: «Ведь он, так сказать, впервые ввел меня в хранилища Публичной библиотеки. Он допустил меня к сокровищам этого хранилища и поддержал в моих первых зовах о России... Помню его фельетон о моей картине «Поход», в котором он понял желанное мне, основное устремление... Он же, Стасов, свез меня и познакомил со Львом Толстым после моей картины «Гонец»¹.

Итак, природное стремление Рериха к созданию национальных по духу образов, его склонность к насыщенным локальным краскам, к декоративности, к обобщению и монументальности нашли в древнерусском искусстве плодотворный источник вдохновения. Оно полюбилось Рериху не только внешней, но и внутренней красотой, стало глубоко родным по своему смыслу и содержанию. «Почтена старина лучшим вниманием: в ней найдена живая сила – сила красоты, идущей к новизне и основу которой соткали для кристаллов векового орнамента все царства природы: звери, птицы, камни, цветы... Сколько очаровательных красок, сколько новых неиссякаемых линий!»² – писал Рерих.

И в других художниках Рерих ценил прежде всего их связь с национальной культурой и искусством. Он писал о К.Коровине в 1935 году: «Главный его смысл – это самобытное дарование, проникнутое национальной живописью. Он именно русский художник, он москвич, не в степени московщины, но в размахе русском. Обратясь к богатству ряда коровинских картин, видим в них ту истинно русскую ценность, которой восхищаемся и в творениях Сурикова, и Рябушкина, и Нестерова, и Аполлинария Васнецова»³.

Национальные черты ценил Рерих в искусстве К.Юона и В.Петрова-Водкина: «Петров-Водкин проходит и Париж и мюнхенский Сецессион. Он любит и Пювис де Шаванна, и Гогена, и Матисса, внимательно вглядывается в разных мастеров, но в сердце остается русским художником... Посмотрите на его «Мать». Никто не будет сомневаться, что эта картина русская. А в то же время вы чувствуете, какими этапами подошел к такой русскости мастер»⁴.

О Юоне: «Нельзя его ограничить русской провинцией или русской природой, в нем есть русская жизнь во всей полноте. Юоновские кремли, Сергиева лавра, монастыри и цветная добрая толпа есть жизнь русская. Сами космические размахи его композиций тоже являются отображением взлетов мысли русской... Разные они (Петров-Водкин и Юон. – А.А.). Совсем не похожи друг на друга, но русскость живет в них обоих. Убедительность их творчества упрочнена исконною русскостью. И в этом их преуспешность»⁵.

Характерные для Рериха особенности художественного языка, поиски монументальности, синтетичности в искусстве приводят его к технике мозаики, в которой он видит и материал, противостоящий воздействию времени: «Мозаика всегда была одним из любимых моих материалов, – пишет Рерих. – Ни в чем не выразить монументальность так твердо, как в мозаичных наборах. Мозаика дает стиль, и в самом материале ее уже зарождается естественное стилизирование. Мозаика стоит, как осколок вечности... Каждый живописец должен хотя бы немного приобщиться к мозаичному делу. Оно даст ему не поверхностную декоративность, но заставит подумать о сосредоточенном подборе целого хора тонов... Лучшие литературные произведения носят на себе признаки мозаики, и сила их в монументальном запечатлении и сведении воедино всех деталей»⁶. Интересно, что некоторые из его картин, такие, как «Город строят» (1902), «Бой» (1906), «Поморяне. Утро» (1906) и ряд других, по характеру кладки красок близки к мозаике.

Детали в произведениях Рериха действительно «сведены воедино», любая подробность несет определенную нагрузку.

¹ Рерих Н.К. Из литературного наследия. С.386.

² Рерих Н.К. Талашкино. СПб., 1905. С.14.

³ Рерих Н.К. Из литературного наследия. С.113, 115.

⁴ Рерих Николай. Нерушимое. Рига, 1936. С.85.

⁵ Рерих Н.К. Из литературного наследия. С.113.

⁶ Рерих Н.К. Из литературного наследия. С.282.

Так, островерхие головные уборы старейшин в картине «Поморяне. Вечер» (1907) являются одним из средств достижения цельности всего изображения: своей формой они вторят вершинам деревьев, вступая в общий ритм всей композиции.

Не всегда важное, значительное Рерих выделяет, подчеркивает теми или иными композиционными средствами. Например, пейзаж в картине «Звездные руны» (1912) оживляется присутствием человека: сидя на земле, обняв колени и прижав их к себе, он смотрит на полное малых и больших звезд небо, словно пытаясь прочитать составленные из них рунические письмена. Но этого человека мы замечаем не сразу: он сливается с темным силуэтом холма и к тому же находится в самом углу картины. Зато когда его замечаем, весь пейзаж приобретает для нас новое содержание, наполняется теплотой и значительностью.

«Поморяне. Утро», «Поморяне. Вечер», «Звездные руны» – полны спокойствия, торжественности, значительности. Художник посвящает их далекому прошлому, стремясь увековечить его в монументальных формах, которым не страшно время: ведь это прошлое не потеряло значения ни для настоящего, ни для будущего. Рерих писал: «Если наши художники в достаточной степени придут навстречу ученым, то недалеко то время, когда будут создаваться подобные типичные изображения древней жизни, значительные для науки, не проходящие бесследно для глубочайших тайников души... Незачем подчеркивать, какое огромное значение имеют такие произведения на развитие национального самосознания»¹.

Рерих стремится воспитать в соотечественниках любовь к национальному достоянию, воплощенному не только в произведениях древней архитектуры, живописи, прикладного искусства, но и во всем лучшем, что было в укладе жизни, в привычках, в чувствах, устремлениях и делах наших предков.

Несмотря на многочисленность в творчестве Рериха тем и сюжетов, он часто в течение всей своей деятельности возвращается к излюбленным, что свидетельствует о программности его творчества, верности прежним идеям и целям. Так, картину «Человечьи праотцы» (1911) он почти в точности воссоздает на склоне жизни, в 1943 году. К «Весне священной» художник снова обращается за два года до смерти. Неоднократно варьируются Рерихом темы картин «Тень учителя», «Помни», «Гонец», «Северная Русь» и другие.

Но не только темы – сами формы выражения, художественные приемы привлекают Рериха в ранее им созданном: картины «Волокут волоком» (1915), «Три радости» (1916) во многом близки написанным значительно раньше картинам «Заморские гости», «Славяне на Днепре». Стилль именно этих произведений ляжет в основу художественного языка позднего Рериха.

Природа входит в эти и во многие другие произведения Рериха не как пейзажный фон, а на равных началах с действующими лицами. Так, в картине 1906 года «Бой» природа играет не меньшую роль, чем столкнувшиеся в яростной битве два флота. Бой в облачном небе между воздушными струями, бой между облаками, бой между пенящимися волнами и суровыми скалами.

В картине «Бой», как и в других, Рерих рассматривает человеческие взаимоотношения в неразрывном единстве с природой. Он одухотворяет природу, наделяет скрытыми таинственными силами, доносит до нас пантеистическое ее восприятие, которое было так характерно для людей далекого прошлого. Даже названия произведений Рериха подчеркивают взаимосвязь происходящего в природе и среди людей: «Поморяне. Вечер» (1907), «Поморяне. Утро» (1906), «Княжья охота. Утро», «Княжья охота. Вечер» (обе 1901), «Сеча при Керженце. Небесная битва» (1913), «Стрелы неба – копья земли» (1915).

«Бой» – не только этапное произведение в формировании творческой индивидуальности Рериха; в значительной мере эта картина типична для батальных работ художника.

¹ Рерих Н.К. Искусство и археология. // Искусство и художественная промышленность. 1898, № 3. С.188.

В произведениях этого жанра у Рериха совсем мало таких, где показано сражение, падают раненые и убитые, полыхают пожарища. Даже в картинах «Александр Невский поражает Ярла Биргера» (1904), «Взятие Казани» (1914), «Сеча при Керженце» (1911), «Александр Невский» (1942) мы видим лишь момент перед самым началом боя или после сражения. Главным для художника в батальных произведениях, подавляющее большинство которых посвящено русскому воинству, – стремление передать самую атмосферу, в которой рождается героизм, воспеть его возвышенную красоту, внушить зрителю сознание необходимости, неизбежности подвига во славу родины.

Такой подход Рериха к батальному жанру весьма своеобразен. До него редко кто из художников-баталистов ставил перед собой задачу запечатлеть не столько определенный факт, сколько создать яркий, трогательный душу героический образ военного подвига. И никто не уделял в такой степени внимания природе как одному из главных средств создания этого образа.

«Бой» – произведение, входящее в поэтическую сюиту, посвященную Скандинавии. Ряд картин этой сюиты по своим художественным особенностям служит как бы продолжением «Поморян» и «Звездных рун»; в них столько же тишины и спокойствия, но больше суровости и строгости. Это «Триумф Викинга» (1908), «Пунка Харью» (1907), «Седая Финляндия» (1907), «Варяжский мотив» (1910). «Варяжское море» (1910) по композиции и динамичности ближе к «Бою»; «Песнь о Викинге» (1907), «Ункрада» (1909), наоборот, полны тихой лирики, поэтической грусти. Во всех этих произведениях пейзаж либо занимает доминирующее положение либо неразрывно связан с переживаниями и действиями их персонажей.

Скандинавскими мотивами навеян сюжет картины «Старый король» (1910), отличающейся своеобразной и смелой композицией: фигура короля частично срезана рамкой картины, он смотрит с высокой стены на свои владения – красивый город¹ с высокими шпилями башен и остроконечными крышами зданий, холодное море, до самого горизонта усеянное голыми островками, которое плещется почти у самых домов.

Композиция с высоким горизонтом и действующими лицами, находящимися на первом плане, получит дальнейшее развитие в таких произведениях Рериха, как «Дела человеческие» (1914), «Прокопий праведный за неведомых плавающих молится» (1914), «Зовущий» (1916), «Граница царства» (1916), «Жемчуг исканий» (1924), «Монгольский всадник» (1931), «Кришна» (1933), «Весть Шамбалы» («Стрела-письмо», 1946).

Интересна в композиционном отношении картина Рериха «За морями – земли великие» (1910). Изображенная крупным планом девушка в красивой национальной одежде смотрит вдаль, за пределы полотна, и мы, следя за ее взором, словно видим эти «земли великие». Фигура девушки является как бы связующим звеном между пространством, ограниченным рамками картины, и воображаемым пространством за их пределами. Картина полна движения и ритма, все в ней живет: море, облака и даже камни.

Иные замыслы осуществляет Рерих в другой одноименной композиции (написанной в том же году). Хрупкости и изяществу девушки с развевающимися косами, изгибам ее фигуры Рерих нашел созвучие в плавных очертаниях крутобоких холмов и контраст – в тяжелых и неподвижных формах валунов.

Близки к отмеченной выше картине по настроению и художественным особенностям выполненные темперой «Девассари Абунту» и особенно «Девассари Абунту с птицами» (обе 1906). Посвященные Индии, с детства полюбившейся художнику, и навеянные изученными по фотографиям фресками Аджанты, они полны гармонии и поэзии. С Индией Рерих всегда связывал судьбы русского искусства: «...обычай, погребальные холмы с оградами, орудия быта, строительство, подробности головных уборов и одежды, все памятники стенописи, наконец, корни речи – все это было так близко нашим истокам. Во всем чувствовалось единство начального пути.

¹ Прототипом города для этой картины послужил старый Таллинн.

...Ясно, что если нам углубляться в наши основы, то действительное изучение Индии даст единственный материал»¹.

Восток наваял Рериху сюжеты таких произведений, как «Дары» (1909), «Мудрость Ману» (1916), «Хосров и Ширин» (1938) и многих других.

Эпичность – характерная особенность большинства пейзажей Рериха, среди которых один из лучших – «Небесный бой» (1912), являющийся повторением картины 1909 года. Небольшая по размерам работа открывает перед нами необъятные просторы русской природы во всем ее величии и красоте, во всей ее многоликости, древности и вечной молодости.

Это подлинно монументальное произведение, один из лучших пейзажей в русской живописи, полный экспрессии, размаха. Над волнистыми очертаниями холмов нагромодились ярусы облаков – то клубящихся, то прямых и острых, как стрелы. Движение и ритм их усилены не только динамикой линий и контуров, но и контрастами теплых и холодных, светлых и темных красок. Лучи солнца вырывают из этой беспокойной массы отдельные, причудливой формы клубы облаков, и это делает пейзаж еще более живым, динамичным. В картине «Небесный бой» ярко проявилась способность Рериха добиваться динамичности и одновременно монументальности форм, движению сообщать величие и торжественность.

Придавая изображаемой природе формы, состояние и смысл, понимаемые им очень индивидуально, самобытно и глубоко, Рерих стоял всегда на прочных реалистических основах. Подлинно реалистический подход к изображаемому – основная черта творчества Рериха, в котором соединилась яркая самобытность с научной достоверностью. Не удивительно поэтому использование его «Небесного боя» для иллюстрации сугубо научной статьи в одном из выпусков книги «Наука и человечество»².

«Небесный бой» хочется сравнить с левитановским полотном «Над вечным покоем» (1894). Там тоже показаны необозримые просторы, также много места отведено небу, громадам облаков, пейзаж по своему характеру столь же эпичен. Однако отношение обоих художников к природе различно. Картина Левитана – о трагическом противоречии между печальной судьбой человека с его кратковременным существованием и вечно живущей, могучей, прекрасной во всех своих формах природой. Мрачные, тяжелые, ползущие одна за другой тучи, порывистый мокрый ветер, широкое водное пространство – все торжествует над человеческими останками, покоящимися под убогими крестами у трепещущих и гнущихся деревьев. Картина эта, трагическая по своему звучанию, считалась самым Левитаном его центральным произведением, выражающим, как он сам говорил, всю его психику, все содержание, все существо.

«Небесный бой» Рериха поражает прежде всего богатырской мощью природы. Именно такие просторы, такие земные и небесные силы могут породить могучих, смелых, благородных людей. Так же, как и у Левитана, пейзаж Рериха – типично русский, раздольный, с невысокими холмами, широкими озерами и реками. Но по своему настроению, по духу он ближе к пейзажу «Богатырей» В.Васнецова (1887). Даже выбор освещения и трактовка облаков в этих картинах похожи. «Небесный бой» можно назвать не только пейзажем «богатырским», но и глубоко поэтическим – в значительной степени благодаря характеру общего тона и красок.

¹ Рерих Н.К. Собрание сочинений. Кн. 1. С.258-260.

² Наука и человечество. М., 1964. С.192 (илл. к статье А.Монина «Гидродинамика и прогноз погоды»).

Названные картины В.Васнецова и Рериха во многом родственны, а следующие слова В.Васнецова могут послужить эпиграфом к творчеству обоих художников: «Мы только тогда внесем свою лепту в сокровищницу всемирного искусства, когда все силы свои устремим на развитие своего родного русского искусства, то есть когда с возможным для нас совершенством и полнотой изобразим и выразим красоту, мощь и смысл наших родных образов – нашей русской природы и человека, – нашей настоящей жизни, нашего прошлого, наши грезы, мечты... и сумеем в своем истинно национальном отразить вечное непреходящее»¹.

Аналогичные мысли высказывал и Рерих на протяжении всей своей жизни. Не во всем, конечно, как уже отмечалось, сходны взгляды живописцев, однако задачи они решали общие.

В станковых картинах и в театральных работах, в монументально-декоративной живописи и в графических произведениях Рерих часто достигает подлинно эпического показа пейзажа. Достаточно вспомнить его произведения «Человечьи праотцы» (1911), «Чара звериная» (1943), «Деревня» (1915), «Перевал Джелан-ла» (1936), декоративный «Богатырский фриз» (1910), рисунок «Италия» (1907), отдельные картины-декорации к «Князю Игорю», «Псковитянке» и другие работы.

Рериха привлекают не минутные состояния, а характерные и длительные настроения. Отсюда пренебрежение игрой бликов и рефлексов, падающими тенями, мелкими подробностями, тяготение к формам прочным и статичным. Эта статичность и устойчивость характерны даже для тех произведений Рериха, в которых он передает движущиеся массы, предметы и живые существа.

В ряду пейзажистов, стремящихся к показу природы в широком эпическом плане, можно поставить рядом с Рерихом Аполлинария Васнецова. Немало его работ показывает нам жизнь земли во всем ее величии, многоликости и тысячелетней древности. Таковы «Дебри Урала» (1894), «Кама» (1895), «Озеро, в горной Башкирии» (1895), «Северный край» (1899), «Баллада. Урал» (1897) и другие. Однако многие пейзажи А.Васнецова слишком безлюдны, слишком подавляют своими лесными дебрями, болотами, водными просторами. Они царствуют над человеком, тогда как природа в трактовке Рериха обычно не подавляет людей, которые существуют с ней «на равных». В то же время обоих художников объединяет теплое чувство к родной земле. И пусть совсем по-разному написаны А.Васнецовым «Родина» (1886) и Рерихом «Деревня» (1915) – это пейзажи, близкие нашему сердцу.

И еще одна черта присуща обоим: любовь к небу, к облакам. У А.Васнецова небо и облака порой написаны так живо, с такой правдивостью и силой, что в некоторых его пейзажах, посвященных истории Москвы, выпадают из общей композиции. У Рериха небо и облака живут одной общей жизнью с землей и растениями, с постройками и живыми существами. Он находит в атмосферных явлениях фантастические, сказочные формы или вкладывает в них философский смысл – «Сеча при Керженце» (1911), «Облако» (1913), «Вестник» (1914), «Стрелы неба – копыта земли» (1915), «Знамение» (1915), «Жемчуг исканий» (1924), «Гэсэр-хан» (1941) и другие. Если человек обладает даром воображения, он нередко угадывает в клубках облаков причудливые фигуры, находит символы, смутные образы; изменчивые просторы неба могут навеять на него глубокие раздумья. А.Васнецов прежде всего передает прелесть форм и красок облаков²; Рериха же влекут они еще и потому, что он связывает с ними собственную фантазию, мечты, философские размышления.

Обоим художникам свойственны стремление согласовывать творческие замыслы с научными данными, любовь к археологии, к истории.

¹ Письмо В.М.Васнецова к В.В.Стасову от 7 октября 1898 г. Отдел рукописей Института русской литературы Академии наук СССР, фонд Стасовых. № 294, оп. 1, № 235.

² Примечательно, что А.Васнецов написал статью «Облака», в которой объяснял причины изменения состояния облаков в различное время дня. Рукопись хранится в семье художника.

Однако выбор исторических сюжетов и масштабы творчества у них абсолютно различны: А.Васнецов (начиная с 90-х годов прошлого века до конца жизни) сконцентрировал все свое внимание на прошлом Москвы. Правда, при всей своей «портретной достоверности» его городские пейзажи весьма образны; к этой образности художник всегда стремился, и очень созвучны высказываниям Рериха слова из «Автобиографической записки» А.Васнецова: «Для художника, воссоздающего жизнь прошлого, важно, помимо исторического материала, нечто другое, что дает ему возможность «проникнуть» в это прошлое. Это способность чисто творческая, где воображение и представление руководят работой художника несравненно в большей степени, чем какой бы то ни было сухой материал»¹.

В большинстве работ Рериха проявилось его пантеистическое отношение к земле, подобное, может быть, отношению древнего человека. Земля «державы Рериха» – не глухая, чуждая человеку масса; она близка и понятна ему в самых грандиозных своих преобразованиях; каждый камень в этом царстве живет своей особой внутренней жизнью, влетающей невидимыми нитями в общую жизнь природы и человека.

К пейзажу, к земле, ко всему земному шару Рерих относился с позиций своих философских взглядов. Он не мыслил мир вне постоянного, всеохватывающего движения как фактора устойчивости и равновесия. И в своих картинах художник достигает устойчивости и равновесия с помощью передачи движения – таковы «Бой» (1906), «За морями – земли великие» (1910), «Фуэнте Овехуна» (1911), «Небесный бой» (1909 и 1912), «Сеча при Керженце» (1911), «Облако» (1913), «Веления неба» (1915), «Знамение» (1915) и многие другие. Некоторые произведения Рериха можно смело отнести к редкой разновидности пейзажного жанра – философскому пейзажу. Это «Звездные руны» (1912), «Жемчуг исканий» (1924), «Сантана, или Поток жизни» (1937), «Великий дух Гималаев» (1934), «Кришна» (1933), «Путь» (1936), «Держательница мира» («Камень несущая», 1937).

Работая над горными пейзажами, Рерих не просто отображал красоту природы. Следуя утверждению: «Красота должна быть действенной», он верил, что «хотя бы мысленно приобщение к торжественному величию будет укрепляющим средством», а если путник «узнает, что где-то сверкают вершины наивысшие, он увлечется ими, и в одном этом стремлении он уже укрепит, очистится и вдохновится для всех подвигов о добре, красоте, восхождении»². Таким образом, природа в творчестве Рериха перерастает понятие пейзажного жанра: она становится средством формирования не только эстетических чувств, но моральных качеств и нравственных достоинств.

В далеком прошлом, по мнению Рериха, люди умели общаться с природой и понимать ее красоту. Сколько впечатляющей торжественности и очарования в клубящейся массе оранжевых облаков, громоздящихся друг на друга в картине художника «Веления неба» (1915). Нетрудно угадать чувства изображенных людей, воздевших руки к небу, потрясенных волшебным зрелищем, старающихся постичь смысл велений неба, выраженный в очертаниях и красках облаков. Для этих людей природа – нечто живое, одухотворенное. Так же, пантеистически, трактует ее и Рерих, что не расходится с его философскими взглядами; ведь именно земля как творение космических сил дает жизнь всему сущему, ведь именно из ее плоти рождается вечный «поток жизни».

Большинство работ Рериха начинается как бы со второго плана; первый же план словно остается за нижней рамой картины. Это позволяет художнику избежать показа многочисленных подробностей, добиться большей обобщенности изображения, достичь впечатления эпичности.

Персонажи картин Рериха обычно отодвинуты в глубину пространства, что, во-первых, позволяет включить пейзаж в происходящее действие, а во-вторых, подчеркивает его органическую связь с людьми. Люди на полотнах художника удивительно вписываются в пейзаж, «врастают» в него, как корни: деревья в землю.

¹ Цит. по кн.: Беспалова Л. Васнецов. М., 1956. С.88.

² Рерих Н.К. Листки воспоминаний. // Приключения в горах. Литературно-художественный альманах, кн. 1. М., 1961. С.52-53.

Если говорить о русском периоде творчества Рериха – художник вдохновляется главным образом родной природой, в которой его не привлекают подробности: он ищет ее обобщенный образ среди упругих холмов и спокойных рек, прохладных лесов и отшлифованных временем каменных глыб; он находит гармонию в красоте родного неба, созвучные его душе настроения – в очертаниях облаков; он любит творениями человеческих рук – древними постройками – и запечатлевает их благородные формы, слившиеся с русской природой.

Рерих «русского периода» предпочитает выбирать для своих пейзажей открытую равнинную или холмистую поверхность с небольшими лесами и рощами или одинокими деревьями, с гладкообтесанными валунами, с лентой полноводной реки или просторами спокойного озера, над которыми распростерлось широкое небо или нависли причудливые ярусы облаков.

К числу, если можно так сказать, «чистых» пейзажей Рериха относятся: «Березы» (1905); «Холмы» (1915), «Черный берег» (1916), «Скалистый берег моря» (1916) и великое множество пейзажей, написанных в Гималаях.

Особое место занимает в творчестве Рериха его «архитектурная сюита» – этюды, написанные с натуры в 1903–1904 годах во время путешествия по древнерусским городам. В них он первым так естественно передал спокойную тяжеловесность, монолитность, прекрасную простоту древнерусских строений, их неразрывную связь с землей, с окружающим пейзажем. Но это не этюды в обычном понимании. Это скорее картины вполне законченные. «Этюдности» Рерих опасался. Так, высоко отзываясь о семидесяти северных этюдах своего соученика по Академии художеств А.Борисова, Рерих писал в декабре 1898 года: «Страшно мне единственно за одно: как бы не засосала г. Борисова опасная пучина (из которой вылезти потом нелегко) – этюдность, фотографичность. Творчества, творчества больше; взмахнуть крыльями надо сильнее»¹. Непосредственно натуральных законченных картин у Рериха немного, почти все его произведения выполнены по памяти или на основе зарисовок и эскизов.

Произведения Рериха удивительно верно передают характер пейзажа, его настроение, колорит. Так, находясь на Цейлоне, автор этих строк нашел близ Канди, в Перадении, уголок природы, запечатленный Рерихом в 1931 году на полотне «Ашрам. Цейлон». Там и теперь, как на картине Рериха, склонились над водой ветви королевского бамбука, такие же горы высятся на противоположном берегу и даже похожая лодка скользила по глади крупнейшей цейлонской реки Махавели Ганга. Все как у художника, сумевшего найти самую нужную меру обобщения форм, линий и красок этого чудесного пейзажа.

На юбилейной выставке в залах Академии художеств, посвященной столетию со дня рождения Рериха, экспонировались еще две цейлонские работы. Они написаны «от себя», но в то же время очень верно передают самую суть пейзажа. В данном случае произведения рождены впечатлениями от священного пруда и больших рельефных изображений слонов, высеченных на скале около древнего буддийского монастыря Исурумунья в Анурадхапуре.

Любовью к камням, холмам, горам, скалам Рерих похож на К.Богаевского, своего соученика по Академии художеств, также воспитанника Куинджи. Как и у Рериха, в пейзажах Богаевского («Воспоминания о Мантенье», 1910; «Страна великанов», 1907–1908 и другие) много экспрессии. Однако его земля, скалы, камни, вода и облака полны лишь внешнего движения – неистового, безостановочного, вездесущего. В картинах Рериха композиция строже, меньше деталей, цвет лаконичней. Даже наиболее динамичные пейзажи Рериха отличаются сдержанностью форм и линий; но за этой сдержанностью угадываются мощь земных недр, пульс живой природы. Художник постиг и передал во многих своих пейзажах ее глубину, тяжесть, а не только простор и красоту.

¹ Изгой Р. (Н.Рерих). Наши художественные дела. // Искусство и художественная промышленность. 1899, № 4, 5. С.376.

Разница в восприятии природы, в творческом решении пейзажа между Рерихом и Богаевским, которых почему-то нередко ставили рядом, очень наглядна, если сравнить, например, эскиз декораций Рериха к комедии Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» (1911) и «Киммерийскую страну» Богаевского.

Оба пейзажа (эскиз декорации Рериха можно считать, как, впрочем, почти все его работы для театра, вполне самостоятельным произведением станковой живописи) изображают скалы, облака, средневековый замок. Но у Богаевского это вихрь мазков, создающих ощущение беспокойства и неуравновешенности. Нужно, конечно, отдать должное Богаевскому – талантливому художнику, давшему, по словам Рериха, «свой неповторимый стиль... Незабываемы характерные скалы и старые башни Тавриды и совершенно особая схема колорита»¹. Рядом с этим произведением пейзаж Рериха кажется особенно внушительным, монументальным. Он тоже динамичен, но его динамичность скорее скрытая, чем внешняя: она проглядывает сквозь величественные нагромождения скал, она угадывается в клубах медленно ползущих облаков. Умение разглядеть и показать за внешним спокойствием и даже скованностью форм могучее дыхание природы, ее неистощимую энергию, способную проявиться в любое время и в самых неожиданных формах, является отличительной особенностью пейзажной живописи и графики Рериха.

Если с Богаевским Рерих в чем-то близок, то в целом искусство раннего М.Нестерова, высоко им ценимое, по своей сути сильно отличается от его собственного: пассивность, созерцательность, отрешенность нестеровских героев прямо противоположны характеру героев Рериха.

Но и в творчестве этих художников можно усмотреть аналогию – это эмоциональное включение пейзажа в содержание картин, пейзаж часто является основным источником настроения.

Были у них одни и те же любимые исторические фигуры, например Сергей Радонежский. Однако в трактовке обоими художниками его образа сказалось различие их мировосприятия, характера и творческой индивидуальности. У Нестерова Сергей – добрый, кроткий, погруженный в себя человек, возведенный в ранг святого («Видение отроку Варфоломею», 1890; «Юность преподобного Сергея», 1892–1897; «Преподобный Сергей Радонежский», 1899). Сергей Рериха – труженик, один из зачинателей русского культурного строительства. «Пусть моя картина «Сергий строитель» напомнит о нерушимом строительстве»², – писал художник, лейтмотивом через все творчество которого проходит тема созидательного труда. «Работа идет – все идет», – любил говорить художник.

Нестеров, подобно Рериху, любил природу центральной России, особенно северной ее части, но писал ее совсем по-другому: его холмы и речки, леса и травы такие же тихие, скромные, задумчивые, как и обитающие среди них люди, а колорит картин сдержанней, с преобладанием холодных серых, синих, фиолетовых красок.

По свежести цвета и энергичной, уверенной манере письма сродни многим работам Рериха пейзажи его соученика по мастерской Куинджи А.Борисова. А такие работы последнего, как «Соловецкий монастырь со стороны гавани» (1912), «Крепость вокруг монастыря», «Монастырские башни» (обе 1911–1912), напоминают архитектурные этюды Рериха. Но Рерих чувствует, конечно, архитектуру острее, во всей совокупности ее объемов, силуэта, материала, украшений, в гармонии с окружающей природой. У Борисова же все-таки преобладает пейзаж, да он и не ставил перед собой, как Рерих, «архитектурных» задач, его стихия – Крайний Север России, снега, ледяные торосы.

¹ Рерих Н.К. Листы дневника. // «Октябрь», 1958, № 10. С.221.

² Письмо Н.К.Рериха к В.Ф.Булгакову от 29 ноября 1936 г. Цит. по: Булгаков В.Ф. Великому народу – великое будущее. // «Молодая гвардия», 1960, № 10. С.221.

Особую группу составляют работы Рериха 1913–1914 годов: «Град обреченный», «Меч мужества», «Короны», «Вестник», «Дела человеческие», «Зарево», «Крик змия» и другие. Большинство этих символических картин было написано перед первой мировой войной, приближение которой чувствовал Рерих и которую считал самым отвратительным и самым ужасным для России и многих стран мира событием, несущим пожары, разорение и смерть.

Преобладающий цвет части названных картин, к которым можно отнести еще и такие, как «Ангел последний» (1912) и «Пречистый град – врагам озлобленье» (1912), – огненно-красный. Они написаны широко, смело, но за каждым мазком чувствуются волнение, тревога, глубокое беспокойство Рериха. По цветовому строю большинство из них напоминает «Сечу при Керженце», «Покорение Казани», многие картины конца 1910-х – начала 1920-х годов, но именно те, где особенно сильна связь с древнерусской живописью и книжной миниатюрой; им нет чего-либо аналогичного в творчестве современников Рериха.

Можно выделить еще одну группу картин Рериха, художественные особенности которых иные, чем у всех вышеописанных. Наиболее характерны для нее «Оборотень» (1915) и «Лесовики» (1916). В этих работах преобладают графические начала над живописными. Тонко чувствуя красоту линий, Рерих умел прекрасно сочетать ее с общим тоновым и цветовым строем композиции.

В целом зрелое искусство Рериха необычайно индивидуально и занимает совершенно особое место в русском и мировом искусстве. Связывать его творчество с каким-либо художественным течением или направлением было бы ошибочным и надуманным.

Автор монографии о Рерихе В.П.Князева очень верно характеризует его отношение к различным художникам, и в первую очередь к членам «Мира искусства»¹. Нельзя забывать, что участие Рериха в выставках «Мира искусства» и даже в руководстве этим объединением – лишь формальная сторона деятельности художника, поставившего перед собой задачи совсем иного порядка. В самом деле, можно ли, к примеру, назвать мирискусником В.Серова, основываясь на его активном участии в выставках этого объединения и на его дружбе с некоторыми его руководителями? Однако было бы несправедливым совсем отрицать воздействие мирискусников на творчество Рериха; видимо, под их влиянием он обратился к театрально-декорационной живописи.

К концу «русского периода» и в годы, предшествующие жизни в Индии, произведения Рериха еще охватывают довольно широкий круг тем, хотя это уже в своем большинстве пейзажи; работы зарубежного периода, выполненные звучной и благородной темперой, все вместе создают симфонию, полную возвышенных мелодий, ясности, большого философского смысла.

В творчестве Рериха обилие сюжетов и разнообразие технических средств постепенно трансформируются в одно неудержимое стремление к пейзажу философскому и к достижению огромной силы воплощения красоты в природе.

Всю жизнь Рерих остается верен идеалам своей молодости. Поздний период творчества Рериха не противоречит раннему, а естественно и последовательно из него вытекает. В картинах позднего периода творчества художника особенно явственно сочетание яркого и чистого цвета с подчеркнутой графичностью. Одна из характерных в этом отношении работ – «Кулута» (1937). Сложная гамма синих, голубых, чуть фиолетовых, тонко соркестрованных в сложнейшую симфонию, кристально чистых красок, то густо-темных, то нежно-светлых. Насыщенные отблесками безоблачного неба, тени контрастируют с ослепительной белизной снега, изломанные силуэты скал – с плавными очертаниями горных склонов.

¹ См.: Князева В.П. Н.Рерих. М., 1968. С.33-42.

Симфонии, сюиты, гимны. Эти музыкальные определения очень подходят к живописным и графическим произведениям Рериха. Он сам говорил: «Я особенно чувствую контакт с музыкой, и точно так же, как композитор, пишущий увертюру, выбирает для нее известную тональность, точно так же я выбираю определенную гамму – гамму цветов, вернее лейтмотив цветов, на котором я базирую всю свою схему»¹.

А много раньше художник сообщал жене, видимо, из Парижа:

«В картинах является новая и скоро осуществимая задача: к написанной уже «Святыне» прибавятся еще две картины, уже сочиненные; одна – знакомый тебе «Небесный огонь», а другая «Рассказ о боге» (над широким водным и лесным простором, на бугре высоком, у кургана, старик говорит внуку о боге; над ними плывут могучие боги – облака); все 3 картины дадут небольшую симфонию религиозную. 1. «Небесный огонь» – *Grave maestoso*. 2. «Рассказ о боге» – *Andante Sensibile. Largo*. 3. «Святыня» («Идолы») – *Scherzo Allegro animate. Marciale*»².

О своей метерлинковской серии Рерих говорил: «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 мне дало глубокие настроения, подтвердившие образы, уже ранее возникавшие во мне. Столько всегда грезилося. Когда зять и ученик Римского-Корсакова Штейнберг писал музыку для «Сестры Беатрисы», я просил его построить вступление на теме старинного карильона в Брюгге. Оно очень хорошо у него вышло»³.

Приведенные выше слова Рериха свидетельствуют не только о близости его художественных произведений музыке, но и разъясняют метод работы. В той же дневниковой записи художник рассказывает: «Вот и серия «Пер Гюнта» давно уже выросла в мечтах. Когда Станиславский предлагал мне поехать в Норвегию перед постановкою «Пер Гюнта», я сказал: «Раньше сделаю все эскизы, а уже потом съезжу». Артисты Художественного театра поехали в Норвегию, а после подтвердили, что мои настроения были правильны. Мне хотелось уберечься от всякой этнографии и дать общечеловеческую трагедию»⁴.

Такой метод работы был основан на необыкновенной интуиции Рериха, позволявшей ему заглядывать и в прошлое и в будущее, на удивительном умении синтезировать увиденное и изученное, на прекрасной зрительной памяти.

У Рериха много полотен, выдержанных в гамме сближенных холодных красок: «Нань-Шань» («Граница Тибета», 1935–1936), «Гималаи», «Эверест» (1941); другие – «Змей» (1924), «Конь счастья» (1925), «Мощь пещер» (1925) – написаны в теплых тонах. Но больше всего картин, где теплые и холодные краски противопоставлены друг другу.

В работе 1931 года «Меч Гэсэр-хана» лишь самый первый план полон теплых коричневых тонов. Именно он несет смысловую нагрузку, объясняя название произведения и являясь отправным моментом при рассмотрении композиции.

В «Держательнице мира» (1937) доминируют сине-голубые краски. Но кусочек первого плана и женская фигура резко контрастируют с фоном. Этот контраст двойной: «держательница» написана горячими красками, и ее строгий, четкий силуэт противопоставлен покатым склонам гор.

В картине «Гэсэр-хан» (1941) колорит огненно-красный. Синевя невысокой цепи скал лишь подчеркивает яркость окутавшего небосвод пламени, на котором отчеканился силуэт всадника.

Есть у Рериха картины, в которых теплые и холодные тона распределились примерно поровну, что всему цветовому строю придает особую уравновешенность: «Красные кони», «Знамена грядущего» (1925), «Кришна» (1933), «Юрты. Монголия», «Лхаса» (1947), «Стрела-письмо» (1946) и многие другие.

¹ Бурлюк Давид. Рерих. Жизнь. Творчество. 1917–1930. Нью-Йорк. С.24.

² Отдел рукописей ГТТ, фонд Н.К.Рериха, 44/184. Л.2.

³ Рерих Н.К. Встречи. // Контекст. 1973. М., 1974. С.402.

⁴ Там же.

В картине «Бум-Эрдени» (1947) богатырь, вздыбив коня, поражает копьём разъяренного дракона. Горячие, как огонь, и холодные, как лед, краски картины сошлись, подобно ее персонажам, в яростном бою.

Рерих умеет замечательно согласовывать между собой дополнительные цвета – красный и зеленый, желтый и сине-фиолетовый, оранжевый и голубой, все иные возможности сочетания. Об этом говорят картины «Лама Тибета» (1927), «Гуга Чохан» (1931), «Замок Магараджи» (1930-е годы), «Ждущая» (1941).

Цвет у Рериха – одно из главных средств композиции. Без композиции, справедливо полагал он, не может быть творчества: «Каждому из нас известны примеры, когда человек, углубившийся в рисунок или краски, забывал о том, для чего он изучает эти средства. Конечно, и рисунок требует постоянного совершенствования, а краски как упражнения для скрипача должны быть утончаемы непрестанно. Но и то и другое приложимо тогда, когда развито чувство композиции. Говорю не об условных методах композиции, не о всяких пирамидальных или сферических построениях, но имею в виду естественную композицию, которая дает произведению качество убедительности... Композиция лежит в основе всех художественных задач... решительно во всем необходимо чувство композиции. Оно поможет увидеть задание красиво. Оно позволит избежать условную красоту и найти черты красоты. Задание уложится так, что нельзя будет ни передвинуть, ни отяготить ничем лишним. К сожалению, понятие композиции... часто искажено и осложнено. Творчество должно быть свободно, как песнь. Естественно, что и каждая песнь должна иметь свой ритм, свою стройную дисциплину... Дешевая формулировка, или, как говорят французы, «легкая формула», пусть будет избегнута учениками. Пусть они находят свой стиль, но не впадут в шаблон почерка и в потворства вульгарности»¹.

О произведениях индийского периода творчества Рериха нужно писать специальное исследование, но, характеризуя их кратко, следует отметить незыблемость художественных принципов его метода работы.

Творчество Рериха едино и последовательно. Вся его деятельность и, конечно, его искусство программны и глубоко рациональны. Но программность и рациональность чудесным образом уживались со свойственной ему поэтичностью, творческой фантазией, размахом, внутренним огнем. О работе художника он говорил: «Не терзайте себя методами, лишь бы вам вообще хотелось работать. Работайте каждый день, непременно каждый день что-то должно быть сделано. По счастью, работа художника так многообразна, и в любом настроении можно сделать что-то полезное. Один день будет удачен для творчества. Другой – для технических выполнений. Третий – для эскиза. Четвертый – для собирания материала. Мало ли что понадобится для творчества. Главное, чтобы родник его не иссякал...»²

Язык произведений Рериха замечательно выражает идеи художника, глубоко созвучен его гуманным устремлениям.

¹ Рерих Н.К. Сотруднику. // Контекст. 1973. С.410, 120.

² Рерих Н.К. Листы дневника. // «Октябрь», 1958. № 10. С.223-224.

Горячая любовь к Родине, вера в великие творческие силы русского народа, в его будущее, неразрывно сливаясь с образом родной природы, проходит через всю жизнь Рериха.

В начале первой мировой войны он пишет: «Приходят враги разорять нашу землю, и становится каждый бугор, каждый ручей, сосенка каждая еще милее, еще 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.

...Причудны леса всякими деревьями. Цветочны травы. Глубоко сини волнистые дали. Всюду зеркала рек и озер. Бугры и холмы. Крутые, пологие, мшистые, каменные. Камни стадами навалены. Всяких отливов. Мшистые ковры богато накинута. Белые с зеленым, лиловые, красные, оранжевые, синие, черные с желтым... Любой выбирай, все нетронута. Ждет.

Старинные проезжие пути ведут по чудесным борам. Зовут бесконечными далями. Белеют путевыми знаками – храмами.

...Точно неотпитая чаша, стоит Русь»¹.

Эти строки как прекрасный эпиграф к творчеству художника раскрывают его понимание красоты, свежести, первозданности русской природы.

Пейзажи Рериха являются, несомненно, одним из наиболее ярких и своеобразных выражений национального характера русской природы. Прокладывая новые пути в русском пейзаже, Рерих стремился найти те средства выражения, которые бы в полной мере отражали характер и внутреннюю жизнь древнерусской природы в его понимании.

Художники его поколения, как пишет один из исследователей, «обращаются к «внутренней» характеристике древнерусского пейзажа. Они стремятся увидеть его в тесной связи с жизнью древнего народа, увидеть природу глазами человека той эпохи, для которой она была полна грозной значительности»².

Жизнь природы, «полную грозной значительности», он постигает еще мальчиком в отцовском имении «Извара». Вместе со старым лесничим он ходит на охоту; зреют первые юношеские впечатления от лесной тишины, ночной таинственности, от красоты рассвета в мареве тумана. Это острое, взволнованное первобытно свежее восприятие природы сродни переживаниям древнего зверолова. Девятилетним мальчиком Рерих участвует в раскопках курганов, которые производил археолог Л.Ивановский. С тех пор жизнь древних привлекает его неудержимо.

Живое, творческое общение с природой, необычайное по яркости и силе восприятие жизни древнего человека – эти два начала сливаются в единый поток и проходят сквозь всю жизнь художника.

В своих первых рисунках и этюдах Рерих всецело под влиянием передвижников и Куинджи. Задумывая цикл картин о Древней Руси («Начало Руси. Славяне»), он рассматривает пейзаж как естественное окружение жизни древних, не придавая ему самостоятельного значения.

И в первой его картине «Гонец. Восстал род на род» (1897, ГТГ) пейзаж прежде всего усиливает то настроение ожидания, то таинственное состояние, которое он стремится передать, погружаясь в далекое прошлое. В сумраке летней ночи притаились у воды древние постройки славянского поселения, чуть поблескивает за оградой огонек, на холме возвышаются бревенчатые стены городища, ярким живописным контрастом к синезеленовато-коричневому тону картины звучит золотой рог молодого месяца, и, кажется, неслышно, еле-еле журчит речная струя, уносящая челнок с древними людьми...

¹ Рерих Н.К. Неотпитая чаша. // Рерих Н.К. Пути благословения. Изд. «Алатас», 1924. С.29.

² Ракова М. Русский пейзаж конца XIX века. // Пути развития русского искусства конца XIX – начала XX века. М., 1972. С.41.

Сохранились карандашные эскизы картины. По ним можно судить, как работал молодой художник над композиционным решением. Однако не осталось никаких эскизов или этюдов ночного пейзажа. В этой первой значительной картине внимание художника прежде всего приковано к изображению челна с сидящими в ней гонимым и гребцом, которые занимают центральное место. Пейзаж намечен общо, по-видимому, он создан на основе длительных наблюдений ночной северной природы – в Изваре и других близлежащих местах. Нельзя не отметить и влияние Куинджи в передаче светового эффекта от молодого месяца.

И в последующих картинах того же цикла – «Сходятся старцы» (1898), «Зловещие» (1901, ГРМ) – пейзаж словно окутан сумраком «векового тумана», сквозь который легче проникнуть в давно минувшее. Этот сумрак помогает смягчить контуры, наполнить картину единым дыханием прошлого, обобщить и завуалировать все случайное, препятствующее восприятию древней жизни.

Рерих, по существу, создает здесь новый жанр «исторического пейзажа», в котором жизнь древних славян протекает в неразрывном единстве с природой.

«Характерно также, что история тесно связана у него с народной легендой. Художник стремится увидеть в этой связи истоки национального мировосприятия русского народа. Для Рериха легенда уподобляется своеобразным скрижалям, на которых невнятным, но полным внутреннего смысла языком наших предков начертано историческое предназначение народа. Здесь он раскрывает, в сущности, один из аспектов той же темы, которая по-своему волновала и Врубеля. Эта тема – русская земля, русский народ, славянство с его загадочным, полулегендарным героическим прошлым, в котором можно прозреть зерна будущего расцвета, угадать внешний облик той внутренней силы, которая вот-вот разорвет путы, оплетающие человека, современного художнику»¹.

В этот период художник пишет почти исключительно маслом, длительно работая над картинами, часто переписывая отдельные неудачные места, создавая густые наслоения сочно положенных мазков. «Первые картины написаны толсто-претолсто. Никто не надоумил, что можно отлично среаать острым ножом и получать эмалевую плотную поверхность. Оттого «Сходятся старцы» вышли такие шершавые и даже острые. Кто-то в Академии приклеил окурок на такое острие. Только впоследствии, когда увидел Сегантини, стало понятно, как срезать и получать эмалевую поверхность»², – так вспоминает художник в 1937 году в Кулу свой ранний период творчества. Первые картины Рериха, новые по тематике и трактовке прошлого Древней Руси, опираются в основном на средства выражения, найденные его предшественниками и современниками (Куинджи, Левитаном и другими).

Изучение жизни древних славян приводит Рериха к древнейшим пещерным росписям, к наскальным изображениям Севера, к народному искусству, сохранившему в орнаменте вышивки, резьбы, набойки и глиняных изделий следы древних, первобытных начертаний. Интерес к орнаменту, к широкой декоративности, поиски обобщенных форм, линейных ритмов характерны для творческих исканий ряда современников Рериха. Возросшая роль линии, широкие цветовые плоскости, повышенная яркость и насыщенность цвета – таковы особенности трактовки природы, которая намечается у Рериха в период пребывания в Париже (сентябрь 1900 – май 1901 гг.).

В гуще парижской художественной жизни, которая увлекла немало приезжавших сюда иностранных, и в том числе русских художников, и наложила на их творчество отпечаток декадентства, Рерих с особой силой мечтает о родной русской природе. Он работает над картинами «Идолы» и «Заморские гости».

Новые черты его творчества лучше всего выражены в эскизе к «Идолам» (1901, ГРМ), написанном темперой. Еще раньше художник видел статуэтки деревянных идолов у В.В.Стасова и одну из них даже получил в подарок. В картине он подчеркивает выразительность лаконичных силуэтов статуй идолов, украшенных простым ярким орнаментом.

¹ Пути развития русского искусства конца XIX – начала XX века. С.172.

² Рерих Н.К. Из литературного наследия. М., 1974. С.92-93.

Серые и серебристые оттенки потемневшего дерева сочетаются с глубокой синевой реки, с насыщенной зеленью холмов, с желтоватыми конскими черепами на бревнах тына, с белыми и голубоватыми камнями. Строгость композиции и цветовой гармонии соответствует суровой природе Севера. Настроение картины определяется «языческим» восприятием природы и древней жизни.

Человек и его творения в произведениях Рериха неразрывно слиты с природой, и природа в свою очередь несет в себе дыхание человеческого бытия. Изучая первобытное и древнерусское искусство, Рерих постепенно создает свой аспект видения природы, окружавшей древнего человека, проникается его мироощущением.

Это еще более присуще картине «Заморские гости», над которой художник работал одновременно с «Идолами», еще убедительнее передан образ далекой эпохи, ощущение бодрящего ветра и яркого солнечного освещения. Узорчатость украшений варяжской мореходной ладьи, цветные щиты, ярко-красные паруса прекрасно сочетаются с глубокой синевой воды и сочной зеленью холмов. Картина исполнена оптимизма, для того времени она была новаторской как в живописном отношении, так и в трактовке истории.

Усиливается ощущение плоскостности картины, в ней исчезает характерная для пленэрной живописи воздушная перспектива. Линии в их ритме и движении, декоративность и «узорчатость» композиции, интенсивность цвета становятся средствами глубокого эмоционального воздействия, повышают напряженность трактовки образа.

В связи с этим хочется привести одно из высказываний А.А.Федорова-Давыдова о живописи А.А.Рылова, которое может быть отнесено к творчеству Н.К.Рериха: «Живописный пространственный цвет, окраска, явившаяся результатом именно данных условий освещения, рефлекса от соседнего цвета и т.д., то есть *цвет в его мгновенном явлении фиксируется, как бы сгущается в больших однородно окрашенных пятнах* (курсив мой. – Б.С.). Будучи, по существу, динамическим и изменчивым, он приобретает определенность и постоянство локального цвета. Тем самым образуется возможность придавать цвету и линейному ритму некую чувственную символику. Это очень характерно для своего времени. Вспомним, как увлекаются в это время только что открываемой древнерусской иконописью именно за эти ее качества цветовой гаммы, ритма линий и масс»¹.

Рерих с его зоркостью реалиста, с его свежестью и глубиной восприятия природы не раз обращается к образу Балтийского моря с его шхерами, бесчисленными гранитными островами, валунами, разбросанными среди плоских песчаных берегов, и клубящимися над морем облаками.

В 1901–1902 годах он пишет картину «Зловещие», в которой пейзаж из натурального и исторического перерастает в пейзаж философский, заключающий глубокие обобщения. Тема воронов, «вещих птиц», зародилась у художника в статье «На кургане». Вороны, «свидетели истории», птицы сказок и народных легенд, изображены здесь на фоне древнего городка-крепости.

Расширяя тему, художник коренным образом меняет композицию картины: отбрасывая всю верхнюю часть изображения с городком, оставляя лишь воронов. Изменяется и характер пейзажа, он становится символическим: вдали на прибрежных камнях сидят мрачные птицы – вороны, позади их – обобщенные очертания курганов и далеких островов. Сумрачная атмосфера Балтийского моря, его суровая поэзия усиливает символическое звучание темы «вещих птиц», предвещающих события.

Художник много работал над силуэтами воронов, сделал несколько карандашных и акварельных набросков первоначальной композиции. Для пейзажа он использовал гуашь «Камни» (Астраханская картинная галерея). Но характерно, что заимствованные из другой работы элементы пейзажа органически сливаются с «внутренним образом» картины, который возникает как результат длительных наблюдений и широкого обобщения природы Севера и средней полосы России.

¹ Федоров-Давыдов А.А. А.А.Рылов. М., 1959. С.62-63.

Примеры использования отдельных элементов пейзажа, взятых с натуры, встречаются у Рериха и позже. Например, в картине «Никола» (1916, Киевский музей русского искусства) камни на переднем плане целиком переписаны с этюда.

В ранних картинах Рерих много работает над фигурами и предметами, которые являются их смысловым и композиционным центром (фигура гонца в челне, идолы на берегу реки, вороны на камнях, варяжские ладьи), пейзаж этих картин помогает раскрытию смысла картины. В более поздних работах он приобретает все большее значение, превращаясь из фона в основной фактор эмоционального звучания и философского содержания картины, при этом его ритм, его выразительность, его напряженность играют решающую роль, а человеческие фигуры оказываются лишь свидетелями или участниками событий, протекающих в сфере стихий. Таковы картины «Бой» (1906, ГТГ), «За морями – земли великие» (1910), «Небесный бой» (1909, ГРМ) и другие.

Трудно проследить за тем, как накапливались в творческой памяти художника образы русской природы. Но несомненно, что важное значение имело его длительное путешествие по древнерусским городам и Прибалтике в 1903 и 1904 годах. Было создано около 90 этюдов. В них запечатлены величавые и неповторимые очертания стен, башен и храмов, как бы вырастающих из земли среди холмов, лугов и пашен на фоне облаков – мощные, героические ансамбли, в которых природа и архитектура слиты нераздельно.

Перед ним расстилались неоглядные просторы России, он видел размах волжских берегов, полных кипучей жизни; приветливые холмы Валдая с бесчисленными озерами, с богатством трав и цветов; ласковые псковские земли с их широкими далями – жизнь природы и жизнь народа открывались художнику, обогащая сокровищницу его памяти.

Изучение древнерусской архитектуры, фресок, икон русского прикладного искусства – все это углубило творческое восприятие природы и внесло в живопись Рериха полноту цветового звучания, обобщенность формы, понимание национального характера русского искусства.

По сравнению с сумрачностью его первых пейзажей картины этого периода насыщены ярким, открытым цветом, «поют песню о любимом». «Все эти соборы, крепко вросшие в землю белыми стенами, кремни с шатровыми теремами, тихие церковные дворики и нахмуренные крепости-башни изображены художником такими, какими они не кажутся безразличным глазам случайного прохожего. Он написал их поэзию, их древнюю душу. Он почуял вокруг них сказку времени. Полюбил их таинственное родство с народом. Пристально всматривался в каменное лицо старины и понял его выражение»¹, – так пишет С.Маковский об этюдах Рериха.

За эти «годы странствий» не было создано этюдов «чистой» природы, но она присутствует во всех мотивах древнерусского зодчества, она служит и фоном, и дополнением, и камертоном архитектуры.

«Пусть наш Север кажется беднее других земель, – пишет художник в статье «Подземная Русь», – пусть закрылся его древний лик. Пусть люди о нем знают мало истинного. Сказка Севера глубока и пленительна. Северные ветры бодр и веселы. Северные озера задумчивы. Северные реки серебристые. Потемнелые леса мудрые. Зеленые холмы бывалые. Серые камни в кругах чудесами полны. Сами варяги шли с севера. Все ищем красивую Древнюю Русь»².

Север Рериха – это новгородские и псковские земли, это Карелия и Финляндия, это Валаам и Соловецкие острова, Север – это берега Балтики, «Варяжского моря», поэзия которого так близка художнику.

¹ Маковский С. Страницы художественной критики. Книга вторая: Современные русские художники. СПб., 1909. С.105.

² Рерих Н.К. Собрание сочинений. Кн. 1. М., 1914. С.207.

Тема Севера воплощена в сюите «Викинг»: «Бой», «Песнь о викинге» (1907), «Триумф викинга» (1908), «Варяжское море» (1910). Теме Севера посвящены многие картины и этюды Рериха: этюды, сделанные в 1907 году в Финляндии («Седая Финляндия», «Пунка-Харью», «Сосны», «Камни» и ряд других), картины «Каменный век. Север» (1904), «Север» (1905, фриз дома Об-ва «Россия», Ленинград), «За морями – земли великие» (1910), «Небесный бой» (1906) и другие.

Суровым величием Севера полна картина «Бой» (1906). На пламенеющем закатном небе низко несутся тяжкие громады облаков, чуть подсвеченные лучами солнца, бесконечно разнообразные по очертаниям, исполненные правдивой и самостоятельной жизнью. Вспенилось синее море, сказочными глыбами встали на нем острова. И словно вторя этому «полету валькирий» в небе, разгорается на море битва: пылают алые паруса, сцепились в неистовом поединке ладьи с головами драконов... Потускнело с годами это изумительное полотно, написанное сочными, как бы мозаичными мазками, но осталась глубокая одухотворенность стихийной жизни, мощное звучание неба...

В первых эскизах «Боя» три четверти картины заняты морем и ладьями. Небо виднеется лишь узкой полоской на горизонте. Неизвестны какие-либо этюды, аналогичные по содержанию этой величавой симфонии заката.

Годами носил художник в своей памяти великолепие небесной битвы, накапливая новые и новые наблюдения, и почти без всякой подготовки выразил их на полотне. Тема неба становится одной из любимых тем Рериха; трудно найти художника, у которого небо было бы трактовано так разнообразно и богато, так убедительно и глубоко жизненно.

«Среди первых детских воспоминаний, – пишет Рерих, – прежде всего вырастают прекрасные узорные облака. 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... Картины «Небесный бой», «Видение», «Веление неба», «Ждущие», «Карелия» и многие другие построены исключительно на облачных образованиях. Прекрасна и небесная синева, особенно же когда на высотах она делается темно-ультрамариновой, почти фиолетовой.

...Были картины «Звездные руны» и «Звезда героя» и «Звезда Матери Мира», построенные на богатствах ночного небосклона.

И в самые трудные дни один взгляд на звездную красоту уже меняет настроение, беспредельное делает и мысли возвышенными»¹.

Развитие темы неба с его вечным движением и неповторимым богатством образов можно проследить в целом ряде произведений Рериха периода 1906–1916 годов.

Картины «Бой», «Небесный бой» раскрывают жизнь как вечное движение, как непрерывное становление в борьбе противоположностей. В этом живописная поэзия Рериха перекликается с поэзией Блока: «И вечный бой! Покой нам только снится...»

Реалистические по трактовке картины Рериха вместе с тем полны глубокого символического значения. В картине «Зарево» (1914) клубящиеся облака освещены мрачным заревом пожара; и такое же огненное небо в картине «Стрелы неба – копыта земли» (1915). Тема великой освободительной битвы человечества, начавшейся в эпоху первой мировой войны, раскрыта в символическом аспекте в этих картинах.

В грозную годину Великой Отечественной войны художник вновь возвращается к образу пламенного неба в картине «Гэсэр-хан» (1941). Народный герой древнего восточного эпоса посылает мощной рукой огненную стрелу в далекое будущее, в небо, окрашенное красным цветом, который символизирует революцию, эпоху разрушения старого мира и рождения нового.

Но рядом с огненным небом революции, с небом «мирового пожара» соседствует прозрачное голубое высокое небо – небо мирного труда и светлых надежд. В эскизе декораций к «Снегурочке» – «Слобода» (1912) легкие кучевые облака плывут в синеве неба, цветут яблони, легко и радостно дышится в царстве берендеев.

¹ Рерих Н.К. Из литературного наследия. С.169-170.

Вольным весенним ветром напоены холмистые просторы и синеющие дали в картине «Пантелей-целитель» (1916). В высоком небе великое разнообразие светлых, больших и малых, летящих по ветру облаков. Каждое облако индивидуально по своей форме, неповторимо в сочетании с другими, полно тонкой и выразительной пластики.

Торжественный строй белых, розоватых, янтарных облаков летнего полудня придает особое очарование картине «Три радости» (1916). Легкие розовеющие облака, тающие в зеленоватом небе, символизируют уходящие, уплывающие короны трех владык на картине «Короны» (1914).

Трудно перечислить и описать все многообразие торжественных, прекрасных и неповторимых образов неба в картинах Рериха.

Новые образы неба предстали перед художником на высотах Гималаев: облака плывут под ногами, сверкают снежные вершины, глубокая синева переходит в нежные оттенки бледно-зеленого и фиолетового. Поистине космическое величие!

Как же изучает и запечатлевает художник текучую и вечно изменчивую красоту неба?

В записных книжках, в альбомах много набросков облачного неба. Обычно в них отмечены цвета и оттенки неба и облаков; эти пометки помогают художнику вспомнить особенности цветовой гаммы того или иного пейзажа. Однако каждая пометка – это не более как условный шифр для зрительной памяти, где хранятся сложные цветовые отношения, когда-то увиденные в натуре. Кроме того, в картинах эти отношения по-новому транспонируются в определенную гамму, построенную или на одном ведущем цвете или на сочетаниях контрастирующих дополнительных тонов. Цвет холста нередко служит своеобразным камертоном, определяющим тональность картины. Так, картина «Стрелы неба – копыта земли» написана на тонированном холсте киноварно-красного цвета; этот яркий цвет местами остается нетронутым, на нем возникают клубящиеся светло-красные облака. В других картинах цвет фона синий, зеленоватый, охристый, в зависимости от цветовой гаммы произведения.

В картинах Рериха всегда поражают убедительная и индивидуальная форма каждого облака, правдивость их сочетаний, их взаимодействия и тонкая пластика в передаче формы. Небо в пейзажах Рериха – носитель космического начала, начала ритма и движения. Характерно, что в картинах, где небо определяет символическую тему произведения, оно занимает и большую часть плоскости картины (в картинах «Небесный бой», «Веление неба», «Знамение» и др.).

Но столь же велика любовь Рериха к земле. Земля служит выражением крепости и нерушимости. Она несет следы древнейших человеческих поселений. Из нее вырастают и первобытные жилища, и курганы, и первые городища, и прекрасные храмы Новгорода, Пскова, Владимира, Суздаля. И среди многообразия и изменчивости ликов земли Рерих ищет и делает объектом особого внимания элемент наиболее устойчивый и неизменный. Это камень.

Об этом тонко писал М.Волошин: «С сурового древнего Севера принес свое искусство Рерих. Оно такое же тяжелое, жесткое, неприветное, как его земля... Нельзя определить, какими тысячелетиями отделена от нас эта земля Рериха, с которой только что сошла мертвая толща вечных льдов, земля, хранящая на себе только свежие следы глубоких царапин и борозд, оставленных древними ледниками.

На ней еще нет ни кустов, ни деревьев; одни лишь мхи, темные, как письмо древних икон, покрывают влажные, солнцем еще не согретые, не обласканные воздухом скалы... Земля хранит еще свои первобытные – глухие, темные и глубокие тона под утрюмым и тяжким небом...

Он действительно художник каменного века, и не потому, что он стремится изобразить людей и постройки этой эпохи, а потому, что из четырех стихий мира он познал только землю, а в земле лишь костистую основу ее – камень. Не минерал, не кристалл, отдающий солнцу его свет и пламя, а тяжелый, твердый и непрозрачный камень эрратических глыб»¹.

¹ Волошин М. Архаизм в русской живописи. // «Аполлон», 1909, № 1. С.49-50.

Валуны севера России и берегов Балтийского моря внимательно и любовно изучаются Рерихом. Если древний человек большинства его картин («Заморские гости», «Бой», «Город строят» и др.) лишен индивидуальности, то камни, эти свидетели древней истории, всегда неповторимы по форме и полны скрытой жизни. Таковы валуны, разбросанные на берегу моря в картине «За морями – земли великие» (1910), таковы камни в этюде «Седая Финляндия» (1907) и многих других этюдов, выполненных в Финляндии в 1907 году. В этой серии этюдов Рерих впервые находит непосредственно при работе на природе тот аспект архаического или, вернее, героического пейзажа, который в дальнейшем неразрывно связан с его именем.

В работах, выполненных пастелью и темперой, он умеет точно передать шероховатую поверхность камня, вылепить лапидарные, мощные формы седых скал и валунов севера, – стесанных или перемолотых ледником, обработанных водой и ветром в течение тысячелетий.

В «Седой Финляндии» гигантский валун окружен группой камней меньших размеров, которые залегли вокруг него, как древние звери. За ними зубчатой стеной спускается лес к берегу озера. Вдали синюют тяжелые массивы холмов, покрытых лесом. Тонко и вдумчиво проработана поверхность каждого камня: то виднеются серовато-зеленые отливы мха, то шероховатые скальные грани, то плавно круглящиеся поверхности валунов. Вся картина выдержана в спокойной серовато-зеленовато-голубой гамме.

В этюде «Пунка-Харью» (1907) на песчаных холмах и отмелях, вдающихся в озеро, раскинулся сосновый лес. Тонкими прикосновениями пастели мягко выявлена пушистая сосновая хвоя и более светлые березки на переднем плане. И что характерно для многих позднейших этюдов Рериха – они настолько законченны по композиции и проработке деталей, что могут быть названы картинами.

Северная гармония тускло-голубого, зеленоватого и серебристого не раз звучит в произведениях тех лет: «Ункрада» (1909), «За морями – земли великие», «Человечьи праотцы» (1911). В «Ункраде» – типичный пейзаж Финляндии с волнистыми синюющими далями, с островками на озерах, с холмами и молодыми березками, с золотистым ковром лютиков.

Своеобразен образ суровой Балтики в картине «За морями – земли великие». Низко несутся над морем причудливые по очертаниям дождевые облака, легкие волны мелкого моря набегают на песчаный берег; порывы ветра раздувают одежды устремленной вперед девушки. Влажным морским ветром наполнено пространство картины. А на берегу лежат валуны: как разнообразны их формы, как убедительно трактован каждый камень – и большой на переднем плане и поменьше, образующие живописную группу! В этом пейзаже могучее дыхание природы, образ космических сил земли и неба сочетается с образом человека – северной девушки, полным непреклонного устремления к далекой манящей цели. Символическая по содержанию картина вместе с тем глубоко реальна: это типичный пейзаж берега Балтийского моря, увиденный художником около Гапсала.

Совсем иное состояние природы в «Человечьих праотцах». В тишине раннего утра словно слышатся звуки свирели, пение птиц и шелест леса. Здесь тонкая и ясная гармония выражает трепетное чувство радости пробуждающейся жизни. Присутствие человека, гармонично слитого с природой, как бы осмысливает и подчиняет себе ее стихийные силы, одухотворяет и дополняет изображение. Те, кому приходилось видеть холмистые ландшафты Валдая или псковские земли (например, около Изборска), несомненно, найдут в этой картине обобщенный образ великой русской равнины, реальный в своих деталях, переданных тонко и убедительно, поэтично и правдиво.

Перекликается с этой картиной «Ведунья» (1916). На высоком холме, поросшем сосенками, женщина собирает травы, а вдали видны раскинувшиеся нивы, узкие полоски пашен и лесок на склоне холма.

Еще более мощный обобщенный образ русской земли дан художником в картине «Пантелей-целитель». Среди холмов, покрытых мшистыми коврами, усеянных цветами, под высоким весенним небом – согбенная фигура Пантелея-целителя, человека, познающего, изучающего природу и живущего в глубоком слиянии с ней.

Здесь как бы кульминация пантеистического мировосприятия Рериха, его глубокой любви к русской природе, его восхищение величием и размахом русской земли.

В больших композициях русского периода творчества проявляются особенности пространственного мышления Рериха. Первый план в его картинах, как правило, отсутствует. Фигуры людей помещены в глубине, благодаря чему они как бы растворяются в пейзаже, а пейзаж более органично связан с человеком.

Передавая огромность пространства земли и неба, художник прибегает к параллельной перспективе, приближающей дальние планы и уменьшающей то, что находится впереди, – картина как бы увиденна «взглядом из бесконечности».

Примером могут служить картины: «Пантелей-целитель», «Зовущий» (1916), «Границы царства» (1916) и особенно «Три радости», где размеры людей, животных, деревьев мало изменяются с удалением.

Передача глубины пространства достигается с помощью кулисного построения и четкого деления на планы. Кулисное построение с делением на планы можно видеть в пейзажах: «Седая Финляндия», «Ведунья», «Прокопий праведный за неведомых плавающих молится» (1914) и ряде других.

Еще более отчетливо признаки параллельной перспективы с кулисным построением выражены в картинах гималайской серии и серии «Знамена Востока», например «Конфуций справедливый» (1924), «Кришна» (1933), «Меч Гэсэр-хана» (1931), «Саракха – благая стрела» (1924), «Брамапутра» (1932), «Гималаи» (1941), «Канченджунга» (1934), «Помни!».

Для передачи космических масштабов гор применение параллельной перспективы было особенно уместным, а деление на планы и кулисное построение естественно вытекало из пространственного восприятия гор, пересекаемых облаками, погруженных в туман или разделенных воздушной завесой. «Взгляд из бесконечности» объединяет передние планы с далью, человека – с природой.

Одинокая человеческая фигура посреди природы – это символ созерцания ее величия, ее беспредельности. Герои картин Рериха часто изображены со спины или сбоку, они никогда не обращены к зрителю, ибо живут своей обособленной, замкнутой в природе жизнью.

Познать и использовать целебные силы природы, проникнуться ее мощью и красотой – таково было постоянное стремление Рериха. Об этом свидетельствуют и его картины и его статьи.

В созданных им образах русской природы можно найти черты и валдайской земли, и Прикамья, и верхней Волги, и Севера. И чем больше мы вглядываемся в образы Рериха, тем яснее проступает в них живая русская природа, полная неисчерпаемых сил, красоты, вечной молодости. Сказочное, легендарное сочетается в ней с обыденным, чудесное, неведомое – со знакомыми с детства очертаниями холмов и озер, цветов и камней, облаков и далей.

«Точно неотпитая чаша стоит Русь. Неотпитая чаша – полный целебный родник»¹ – для Рериха русский пейзаж на всю жизнь остался той неотпитой чашей, тем целебным родником, который поит каждого, умеющего чувствовать красоту родной земли.

¹ Рерих Н.К. Пути благословения. С.29.

Экспозиция Горьковского государственного художественного музея содержит одиннадцать произведений Н.К.Рериха, относящихся к разным периодам его творчества. Основную их часть составляет серия «Майтрейя». Когда в 1928 году художник посетил Москву, он оставил эти картины у А.В.Луначарского в качестве подарка Советскому правительству. От Луначарского серия «Майтрейя» в начале 1930-х годов перешла к А.М.Горькому, который в 1936 году передал ее в Горьковский художественный музей.

Созданная в октябре – декабре 1925 года, в дни непредвиденной остановки во время путешествия через Гималаи – Алтай, серия «Майтрейя» отразила яркие впечатления от первого непосредственного знакомства художника с природой, древней культурой, памятниками искусства и поэтическими легендами Востока.

Художник был восхищен красотой горных пейзажей: «Рассказать красоту этого многодневного снежного царства невозможно. Такое разнообразие, такая выразительность очертаний, такие фантастические города, такие скалы. При этом поражающе звонкое молчание пустыни. И люди перестают ссориться между собою, и стираются все различия, и все без исключения впитывают красоту горного безлюдья»¹. Испытывая на себе облагораживающее воздействие горной природы, Рерих стремится в своих картинах вызвать у зрителя подобные же чувства. Другим важным источником и составной частью содержания картины серии «Майтрейя» являются увлекшие Рериха буддийские сказания, с которыми он познакомился во время путешествия. Картины этой серии становятся своеобразным художественным отражением легенд о Майтрейе, Шамбале и Ригден-Джапо.

В Северной Индии, Тибете и Монголии особо почитался Будда Майтрейя – грядущий Будда, который якобы должен явиться на землю и спасти человечество, установив мир и справедливость. Наступление счастливой эры Майтрейи Рерих связывал с циклом легенд о Шамбале, счастливой стране. Она будто бы находится где-то на севере, и ее отблеском является северное сияние. Вместе с тем Шамбала мыслится как эпоха грядущего всеобщего равенства и счастья, которая вот-вот должна наступить на земле.

Предсказание о наступлении эпохи Шамбалы в 1920-е годы волновало все народы Азии. Рерих отмечал, что Сухэ-Батор, герой монгольского национально-освободительного движения, сложил песню о Шамбале. Установление царства Шамбалы якобы будет связано с битвами, которые прославят князя Ригден-Джапо, предводителя войска Шамбалы, и будет сопровождаться приметами, символами, которые Рерих часто использует в картинах серии «Майтрейя», «Огненные знаки сопровождают эру Шамбалы»², один из этих знаков – красный всадник. Это, очевидно, изображение владыки Шамбалы князя Ригден-Джапо, который в сопровождении своего небесного войска ведет последнюю битву с врагами: «И огненный всадник встанет на горах Света... Это сам Владыка спешит, и знамя его уже над горами»³.

В легендах о Майтрейе и Шамбале Рериха увлекало многое. Это и символистический подтекст и поиски внутреннего смысла, стремление к очищению и выражение мечты о счастливом будущем, в которой так сложно переплелись с религиозными верованиями прошлого жизненные чаяния народов Востока и влияние Великой Октябрьской социалистической революции, давшей яркий пример переустройства жизни.

Картины серии «Майтрейя» художник расположил в определенной логической последовательности. Она определяется нарастанием символических элементов, как бы постепенной подготовкой атмосферы чуда, связанного с ожидаемым буддистами приходом Майтрейи и установлением царства Шамбалы.

¹ Рерих Н.К. Сердце Азии. Нью-Йорк, 1929. С.29-30.

² Там же. С.37.

³ Там же.

Если в первых картинах серии больше конкретных видов природы, символов веры, запечатленных на памятниках древней архитектуры, то в последних работах серии, как бы обращенных в будущее, появляются фантастические образы красных всадников, а заключительная картина «Майтрейя Победитель» воспринимается как своеобразный апофеоз Майтрейи, как гимн грядущему легендарному царству Шамбалы.

В 1925 году была написана картина, предвосхитившая серию «Майтрейя» и с нею связанная, – «Красные кони» («Кони счастья»). Почти все полотно занимает величественная панорама Гималаев, покрытых вечными снегами. Мощно вздымаются кристаллические пирамиды горных хребтов. Словно живые, громоздятся в центре складки каменных масс. Зрителя захватывает необычная красота этой природы, с благоговением воспеваемой художником. «Куполами мира» назвал он Гималаи.

На фоне поразительно точно изображенного горного пейзажа показано, казалось бы, фантастическое действие: в правом нижнем углу картины изображена фигура человека в желтой остроконечной шапке, который выпускает маленьких красных коней. Однако ничего загадочного здесь нет. Картина изображает обряд почитателей Будды – приношение коней счастья: буддийские монахи, стоя на горных вершинах, бросали в воздух вырезанных из плотной бумаги коней, сопровождая это заклинаниями. Потоки восходящего воздуха подхватывали игрушечные фигурки и уносили вдаль. Для странников и путешественников они должны были служить вестниками добрых пожеланий. В книге Рериха «Сердце Азии» содержится описание этого обряда: «В Ладаке впервые мы встретились с замечательным обычаем лам. В ненастную погоду они всходят на вершины и с молитвами разбрасывают маленькие изображения коней в помощь страждущим путникам. Вспомнилось сказание северной Двины, где Прокопий Праведный за неведомых плавающих молился, сидя на высоком берегу мощной реки. Знаки человеколюбия!»¹ Таким образом, сюжет привлек художника своей перекличкой с древнерусским обрядом, изображенным Рерихом еще в картине 1914 года «Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится».

Несмотря на наличие большого количества остроконечных горных форм, ломаного ритма скалистых громад и темных провалов, композиция не создает ощущения беспокойства и ритмической разноголосицы. Все части картины гармонично уравновешены. Декоративный строй ее определен реальными особенностями горной природы: ведь холодный чистый воздух гор необыкновенно прозрачен, поэтому цвета воспринимаются предельно интенсивными. Чистый, искрящийся светом и голубизной колорит вызывает представление о снеге, освещенном ярким солнцем. Кристаллическая ясность всего строя картины позволяет как бы ощутить величественную «звучную» тишину.

Картина «Красные кони» создает эпический образ Гималаев. Символический подтекст здесь органично вплетается в образную структуру полотна. Вера Рериха в действенную, облагораживающую силу природы находит здесь свое конкретное воплощение.

Картина «Конь счастья» из той же серии изображает большое горное поселение, состоящее из множества построек с типичными для Востока плоскими крышами. Видимо, это Хотан – город, где экспедиция Рериха, задержанная враждебно настроенными властями, провела в заточении четыре долгих месяца и где была написана вся серия картин. На переднем плане слева – две древние ступы. На одной из этих громадных буддийских башен видны рельефы с изображением красных «коней счастья». Тонко передано состояние природы. Хотан показан в ранний утренний час. Длинные тени стелятся по земле. Мягким рассеянным светом озарены горы на заднем плане. По-видимому, в строках путевых заметок Рериха дано описание изображенного здесь: «Вокруг Хотана имеется много развалин старых буддийских храмов и ступ. Одна из этих древних ступ окружена сказанием. Указывается, что при наступлении времени Шамбалы от этой ступы будет излучаться таинственный свет. Указывается, что этот свет уже был виден. Много калмыков из Карашара приходят оказать почтение этому месту»².

¹ Рерих Н.К. Сердце Азии. С.103-104.

² Рерих Н.К. Сердце Азии. С.104.

Рерих ограничивается простой, почти жанровой зарисовкой. Мимо буддийских ступ по склону мирно проходят женщины в тибетских одеждах, несущие поклажу. С вечной жизнью природы неразрывно слиты человек и творения его рук. Жилые постройки заднего плана естественно сочетаются с горными склонами. Кажется, что древние ступы созданы самой природой. Эти знаки прошлого, несущие на себе печать веков, переплелись с повседневным бытом людей. Изысканный колорит картины, построенный на розовато-сиреневатой гамме, отличается необычной цельностью.

Картина «Твердыни стен» изображает монастырь Бонпо (Бонпо – древняя добуддийская религия), о котором художник писал: «С особым интересом мы подходили к Ламаюре. Этот монастырь считается твердыней Бонпо. Конечно, Бонпо Ламаюры не настоящее. Оно уже значительно слилось с буддизмом. В монастыре имеется и изображение Будды, а также изображение Майтрейи, что – как увидим – совершенно несовместимо с основами черной веры. Но монастырь и его местоположение совершенно исключительны по своей сказочности»¹.

Время здесь будто остановило свой бег. Мерный ритм окаменевших форм говорит о неторопливости жизни. Причудливо громоздятся горные пласты, то стелющиеся горизонтально, то вдруг вздымающиеся к небу. Творением природы кажется сам монастырь с его стенами, храмами, ступами, скульптурами, этот синтез с окружающей природой характерен для архитектуры Востока. Одинокая фигурка странствующего буддийского монаха приобщена к этому миру тишины и эпического спокойствия. Четко организованная композиция картины с преобладанием вертикальных и диагонально пересекающихся линий создает впечатление неподвижности и покоя и вместе с тем внутренней динамики и напряженности. В колорите преобладают желтовато-коричневые краски. Тонко разработаны сопутствующие основному теплему тону розовато-охристые и нежно-сиреневые рефлексy в тенях. Могуч и незыблем этот овеянный духом древности горный край. Кажется, тысячелетия не тронули здесь ничего, и само время бессильно изменить вечный облик природы, с которой слились древние сооружения. Каменные твердыни монастыря надежно хранят заветы древних – таков выразительный подтекст пейзажного образа. С особой силой заставляет Рерих звучать в этой картине тему эпической мощи природы, ее неисчерпаемых внутренних сил.

«Пройдя четыре снеговых перевала, уже в пустынном нагорье, мы опять увидели картину будущего. В долине, окруженной высокими острыми скалами, сошлись и остановились на ночь три каравана. При закате я заметил необычную группу. На высоком камне была помещена многоцветная тибетская картина, перед нею сидела тесная группа людей в глубоком почтительном молчании. Лама в красных одеждах и в желтой шапке, с палкою в руке что-то указывал зрителям на картине и ритмично сказывал объяснения»². Этому месту в путевых заметках Рериха точно соответствует картина «Знамя грядущего» («Песнь о Ригден-Джапо»). Здесь изображена горная долина, окруженная отрогами Гималаев. На переднем плане справа – группа людей, застывшая в молитвенном молчании вокруг буддийской картины. Точно переданы восточный типаж, детали одежд, головные уборы и характер причесок тибетских кочевников. Среди них два монаха в желтых остроконечных шапках, объясняющие присутствующим смысл изображения, вышитого на голубом фоне ковра. Этой сцене соответствует другое описание Рериха. «В высокой желтой шапке лама что-то говорит внимательным слушателям. Тростью по картине он сопровождает свой рассказ. Эта сверкающая красками картина есть изображение Северной Шамбалы. В середине изображения – сам Владыка, Благословенный Ригден-Джапо. И над ними сам Владыка Будда... В нижней части изображения показана великая битва под предводительством самого Владыки. Тяжка судьба врагов Шамбалы. Справедливый гнев пурпуром окрашивает голубые облака... Тростью лама следует по картине за движениями битвы. В молчании пустыни рассказывается священная история о победе света»³.

¹ Там же. С.24.

² Там же. С.103.

³ Рерих Н.К. Держава света. С.249.

Картина «Знамя грядущего» отличается своеобразной точностью, достоверностью передачи реальной сцены, увиденной художником в жизни.

Восток дал Рериху много ярких и необычных впечатлений, некоторые из них связаны с встречавшимися во время путешествия пещерными буддийскими храмами. Именно такой храм изображен в картине «Мощь пещер». Среди сказочно причудливых горообразований прихотливо вырисовываются темные провалы пещер. За их колоннами в глубине храма угадываются стены, испещренные фресками со священными ликами, чудятся громадные залы с каменными изваяниями древних богов. А снаружи царит день. Плавню струит свои воды река в ущелье. Горделиво сверкают снежные пики гор. Ничто не тревожит безмолвия великой и вечной природы. Она хранит в своих недрах заветы древней веры. Сложный внутренний подтекст пейзажного образа картины «Мощь пещер» подчеркнут фантастической фигурой красного всадника, в сиреновом тумане уносящегося вдаль будто затем, чтобы разнести вести из священных пещер.

Настроения чуда и таинства еще более сгущаются в картине «Шепоты пустыни» («Сказ о Новой Эре»). Изображен ночной лагерь кочевников. Остроконечные очертания их кибиток перекликаются с силуэтами далеких гор. Ведется неторопливая беседа, рассказываются легенды Шамбалы. «Горят костры, эти светляки пустыни. Опять сгрудились у огня разноплеменники. Все десять пальцев в восхищении подняты высоко. Может быть, говорится, как Благословенный Ригден-Джапо является, чтобы отдать приказ своим вестникам. Вот на черной скале Ладака появляется могущественный Владыка. Со всех сторон стремятся к нему вестники всадники, чтобы в глубоком почтении принять приказ, а затем понестись по всему миру, неся заветы великой мудрости»¹, – писал Рерих, объясняя смысл изображенного в картине действия. В ответ на призывные заклинания главного рассказчика, сопровождающего свою речь энергичной жестикуляцией, на фоне кибитки в центре появляется фантастическое знамение – фигура красного всадника. Весь образный строй картины подчеркивает и усиливает таинственный смысл происходящего. Желтовато-красный свет костров и бело-голубые краски озаренных луной гор выразительно контрастируют с черными зловещими тенями ночи. Конкретная жанровая сцена у костра оказывается насыщенной загадочным смыслом.

Своеобразным гимном эре Шамбалы и владычеству Майтрейи звучит картина «Майтрейя Победитель», завершающая серию. Ее пейзажный мотив был навеян реально существующим.

Во время путешествия художнику в пустынных местностях часто встречались громадные статуи Майтрейи. Здесь изображена одна из них, быть может та, о которой говорят скупые строки путевых заметок: «Около Мальбека, на самой дороге, вы будете поражены древним гигантским изображением Майтрейи... Двигаясь дальше, вы привыкнете к этим романтическим памятникам и постройкам, взлетевшим, как орлы, на безводные вершины. Но первое впечатление, как всегда, бывает самое потрясающее»². Слева, у подножия гигантской фигуры, высеченной в скале, видна фигура коленопреклоненного человека, замороженного мистическим видением: в кроваво-красном с синеватыми оттенками небе угадываются очертания войска Шамбалы, во главе с Ригден-Джапо скачут огненные всадники устанавливать на земле державу счастья. Мир воображаемый, фантастический неразрывно слит здесь с миром реальным. Силы природы в картине одухотворены, насыщены мощным движением и действием, приобретающим космический характер. Горы и небо – две стихии, более всего привлекавшие Рериха, – как бы оживают на наших глазах. Вздываются вверх хребты, словно языки пламени, кипит борьбой огненное небо – в нем идет фантастическое сражение. Давно увлекавшая художника тема небесных битв, величественных столкновений грозных сил Вселенной получает здесь свое выразительное воплощение.

¹ Рерих Н.К. Сердце Азии. С.103.

² Там же. С.23.

Колорит картин серии «Майтрейя» трудно поддается описанию. Краски горят с необычайной яркостью, как самоцветы, богатство их оттенков и переходов кажется беспредельным, насыщенные тона создают каждый раз неповторимую гармонию, но неизменно кажущаяся необычность цветовых решений Рериха имеет свою реальную основу в красочности природы Индии и Гималаев. Вместе с тем цвет в картинах Рериха всегда имеет символическое значение, несет сложный эмоциональный подтекст, являясь выразительным средством передачи определенного настроения.

Картины Рериха этого цикла из-за присущей им напряженности цвета могли бы превратиться в декоративно-плоскостные панно. Однако этого не происходит. Умелое распределение световых зон, чередование темного и светлого, тонкая разработка тональных решений придают картинам огромную убедительность, пространственность, объемность. Картины серии «Майтрейя» отличаются особенной композиционной четкостью. Их искусная архитектоника позволяет передать формы и ритмы горной природы. Все они написаны на холстах одинакового формата, но в рамках единого стиля решены совершенно по-разному.

И вместе с тем в поэтическом мире Рериха подчас ощутим оттенок надуманности. В некоторой отвлеченности от конкретных форм бытия отчасти находят отражение идеалистические концепции художника. Его картины заключают в себе, с одной стороны, яркие, впечатляющие образы восточной природы, а с другой – сложный язык символов.

Это подтверждает и хранящаяся в Горьковском художественном музее картина «Явление срока», написанная в 1927 году и примыкающая к серии «Майтрейя». Над широко раскинувшимися холмистыми равнинами, подернутыми туманом, вздымается исполинская голова восточного воина-богатыря. Она заставляет вспомнить образ из пушкинской поэмы «Руслан и Людмила». Кстати, предшествующий вариант картины назывался «Сон Востока» (1920) и изображал голову гиганта, спящего крепким сном. В «Явлении срока» богатырь не спит – настороженно, зорко всматривается он вдаль. В иносказательно-символической форме этой картины Рерих предвосхищает большие исторические свершения современности. Однако сама форма не позволяет конкретизировать мысль о всепобеждающей силе идей социального преобразования мира. В восприятии Рериха они причудливо переплелись с древними буддийскими пророчествами. Недаром же, познакомившись со взглядами художника, Г.В.Чичерин имел полное основание назвать Рериха «полукоммунистом-полубуддистом». Но само стремление Рериха не остаться в стороне от великих исторических событий своего времени крайне знаменательно.

В целом серия «Майтрейя» интересна тем, что художник отразил в ней мир, до того не известный, совершив подлинное «открытие» Центральной Азии и сердца Азии – Гималаев. В ней воплотились восхищение живописца необычной природой и древними цивилизациями Востока, его поиски прекрасного, романтика поисков и открытий.

Конец XIX века был ознаменован коренным переворотом в области театрального искусства.

В недрах Мамонтовского и Алексеевского кружков, а затем в Мамонтовской опере и молодом Московском Художественном театре начиналась новая эра – эра режиссерского театра. Она утверждала новые идейно-художественные принципы синтетического искусства сцены, интерпретационного прочтения драматургии, выдвинула и привела в действие целые режиссерские системы. Громадное преобразующее влияние она оказала на отдельных актеров, на труппы в целом, и на весь ансамбль, зовущийся театром, а следовательно, и на художника. Теперь от него требовалось не послушание, а единомыслие, не доброе соседство, а соучастие в режиссерской работе. Совершенно естественно, что декораторы дорежиссерской эры театра, как правило, не подходили для этой новой функции. Гораздо ближе по системе образного мышления и творчества были к режиссеру художники-станковисты, которые испокон века сами были режиссерами своих картин. Тем более что к моменту возникновения режиссерского театра именно русские художники, наиболее прогрессивная их часть – передвижники, – достигли наивысшего подъема и «срежиссировали» в своих лучших картинах («Утро стрелецкой казни» и «Боярыня Морозова» В.И.Сурикова, «Крестный ход в Курской губернии» и «Не ждали» И.Е.Репина) «спектакли театра переживания».

В области режиссерского мастерства и в понимании прогрессивной драматургии русские живописцы намного опередили театры.

Гоголь и Федотов, Островский и Перов создавали свои произведения почти синхронно, в то время как постановочная культура театра разительно от них отставала.

Между театрами и художниками-станковистами давно существовало взаимное тяготение. Известно, что еще Карл Брюллов участвовал в оформлении первого спектакля оперы Глинки «Руслан и Людмила», что многообещающий пейзажист М.И.Бочаров отдал свое дарование театру, исторический живописец В.Г.Шварц исполнял эскизы костюмов-образов для первой постановки «Смерти Иоанна Грозного» А.К.Толстого. Васнецов, Polenov. Головин, Коровин, Врубель, Симов заложили фундамент сценографии русского режиссерского театра.

Рерих пришел в театр, когда Коровин и Головин, приглашенные на императорские сцены, взрывали изнутри сценографию дорежиссерского театра. К тому времени уже общепризнанными были декорации и костюмы В.Васнецова к «Снегурочке», Коровина и Головина к «Дон-Кихоту», Симова к «Царю Федору Иоанновичу». Уже на сцену пришел новый отряд художников-живописцев, представителей «Мира искусства». Кроме Головина, среди них были Бакст и Билибин, Кустодиев и Добужинский, Бенуа и Альмединген. Каждый из них принес в театр свое высокое мастерство, неповторимую манеру, свой мир образов и образцов, большую разностороннюю культуру, известную склонность к стилизации. Правда, причины, привлекавшие в театр мирискусников и передвижников, были различны. Передвижники видели в театре как бы продолжение и развитие их просветительской деятельности, так эффективно выразившей себя в организации передвижных выставок, пропагандировавших русское демократическое искусство. Мирискусники с их культом красоты прошлого стремились, распространив свое влияние на театр, возродить в нем образы минувших эпох. Их мало заботила планировка спектакля. Спектакль был своего рода предлогом для того, чтобы показать в театре их увеличенные до размера зеркала сцены полотна. За редким исключением все они в своем пристрастии к старинным театрам стремились возродить театральную условность, представление в противовес театральному правдоподобию и переживанию. Но и они обогатили театральную культуру декорации.

Творчество Рериха в театре неразрывно связано с его живописью. Их объединяют тот общий круг интересов, идей и тем, а также те особенности его образного мышления, которые сплавляли в нем воедино историка-археолога и художника – своеобразного интерпретатора древних эр.

Нельзя анализировать его эскизы декораций и костюмов изолированно от его станковой живописи, ибо они родственны по духу, сюжетике, пластическому выражению. Поэтому прежде всего важно отметить основные черты того периода искусства мастера, которые подготовили и предопределили его приход на театральную сцену.

Рерих тяготел к театру задолго до того, как ему удалось осуществить в спектакле первые свои декорации. Еще в 1893 году в одной из первых своих академических композиций он исполняет «Плач Ярославны» (не сохранилась). Совершенно очевидно, что и в живописи его волнует трагическая драматургия былины. В 1890-е годы складывалось миропонимание художника, формировались идеалы, стиль и манера. Ко времени своего дебюта в театре Рерих находит себя как живописец историко-эпического склада. Если проследить его путь от картин «Гонец» (1897) и «Сходятся старцы» (1898) к картинам «Город строят» (1902) и «Ждут» (1901), «Славяне на Днепре» (1905) и «Поморяне. Утро» (1906), «Прокопий Праведный» и «Короны» (1914), мы заметим, как черты жанровости, натурности в более ранних работах Рериха постепенно стираются и уступают место монументальным обобщенным формам, как ярче, декоративнее становится палитра, напряженней и насыщенней цветовые отношения, как все органичнее объединяет художник величественный пейзаж с населяющими его эпическими персонажами и древней архитектурой. Рерих создает на своих полотнах как бы единую, общую для всего изображаемого фактуру – каменеют храмы, дворцы, скалы и валуны, каменеют деревья, моря с волнами, небеса с тучами, и даже люди предстают, словно высеченные из камня. В то же время – это живой камень. Достаточно взглянуть на его этюды, исполненные в начале 1900-х годов, «Вход в церковь Николы Мокрого в Ярославле» (1903), «Печоры. Большая звонница» (1903), «Псковский погост» (1904) или «Окна старого дома в Пскове» (1903), чтобы убедиться, насколько сильна упругая мускулатура камня и динамична лепка масс. Рерих начал работать для театра уже после того, как стал живописцем определенного историко-эпического профиля, обрел свою характерную живописную манеру, свое понимание композиции. Этим объясняются и неслучайность репертуара, к которому он обратился, и особенности решений его оформления.

В театре он не искал себя. У Рериха-художника уже было свое амплуа, и оно сразу определило его место. Историко-эпическое начало его живописи как нельзя более импонировало героическому репертуару, тяготение к монументальности не могло не привести к музыкальной сцене, пристрастие к родной старине в большой мере адресовало его к русской сюжетике. Примерно из пятнадцати театральных работ Рериха, по тем или иным причинам осуществленных или не осуществленных на сцене и оставшихся в сериях великолепных совершенно законченных эскизов, более половины принадлежит русскому репертуару, причем главным образом музыкальным спектаклям. К «Князю Игорю» и «Снегурочке» Рерих обращался дважды, и, конечно, это не случайно: былина и легенда питали все творчество Рериха и были особенно близки ему по букве и духу. Закономерно и то, что две трети сценографических произведений Рериха исполнено для музыкального театра: художник, склонный к воссозданию героического, приподнятого образа, не мог не обратиться к Вагнеру, Бородину, Римскому-Корсакову.

О Рерихе – театральном художнике писали все его биографы и исследователи русской сценографии начала XX века. Хотя Рерих работал в театре непродолжительное время, однако эта сторона его творческой деятельности представляется этапом в развитии русской сценографии.

Рассматривая творчество Рериха и в театре и в станковом искусстве как явление уникальное, известный критик С.П.Яремич замечал, что в русском искусстве нет прямых предшественников художника, обладавшего «независимостью художественных взглядов». Яремич утверждал, что художник не испытал влияния историко-эпических полотен Васнецова и если и был ему кто-либо родственен, так это Врубель.

«Начиная свой творческий путь темами старорусского эпоса, – пишет Яремич, – художник меньше всего поддавался подчинению творческим приемам В.М.Васнецова, пользовавшегося в девяностых годах прошлого века огромным и непререкаемым авторитетом в качестве мастера, показавшего в совершенно новом свете русскую сказку и давшего новые приемы в изображении событий русской истории. Если бы и нашелся кто-нибудь и начал утверждать, что Васнецов оказал влияние на молодые работы Рериха, то это влияние должно рассматривать крайне условно (внешней стороной, т.е. названием и некоторой аналогичностью в темах), а главное – технический подход к предмету и взглядах на исторические события не встретили отклика в душе Рериха...»¹.

Здесь автор смешивает два понятия – влияние и подражание. Рерих не подражал Васнецову, но, обращаясь к тем же темам, сюжетам, а иногда и к той же пьесе, что и Васнецов, он не противопоставлял себя Васнецову, а как бы подхватывал его эстафету.

Творчество Рериха отличается единством тем, сюжетов, образов, которые волновали его и в области станковой и монументальной живописи, и в его археологических изысканиях, и в литературных произведениях, и в сфере театра. Назовем эти общие вехи:

Первобытный мир, каменный век, язычество, варварство, средневековье...

Былина, сказание, легенда...

Подлинность первоисточников этнографических, археологических, архитектурных...

Восприятие мира как синтеза природы, человека и его деяний...

Героико-эпическое начало, выраженное в монументальных формах...

Среди спектаклей русского репертуара, к которым обращался художник, – «Снегурочка» (1908 и 1912), «Князь Игорь» (1909 и 1914), «Псковитянка» (1909), «Сеча при Керженце» (музыкальный антракт, 1911), «Кашей Бессмертный» и «Весна священная» (1913). Из зарубежного репертуара – «Валькирия» (1907), «Тристан и Изольда» (1912), «Фуэнте Овехуна» (1911), «Пер Гюнт» (1912), «Сестра Беатриса» и «Принцесса Мален» (1914). Итак, Островский, Римский-Корсаков, Бородин, Стравинский, Вагнер, Лопе де Вега, Ибсен, Метерлинк, переложение литургической драмы «Три волхва» (1907).

Уже самый этот отбор в большой мере определяет, отражает характер и всего творчества художника в целом в период с 1907 по 1914 год, и его сценографии в частности. Несомненно родство титанической мощи опер Вагнера и монументальности пластических образов в картинах Рериха, многокрасочного звучания музыки Римского-Корсакова и насыщенности палитры художника, экстатической ритмики балета Стравинского и экспрессивности изображенного художником ландшафта. В весенней сказке Островского Рериху, близко поэтическое видение языческой Руси, в хрупких, изысканных мираклях Метерлинка – красота средневековых мотивов, нередких в его станковых стилизациях.

Не случайно первая театральная работа Рериха была осуществлена в Старинном театре в Петербурге в 1907 году. Театр этот был организован видным театральным деятелем Н.В.Дризенем и драматургом, актером и режиссером Н.Н.Евреиновым с целью восстановления на современной сцене древних форм театрального представления, давно преданных забвению.

За два сезона своего существования в 1907 и 1911 годах Старинный театр показал интереснейшие реконструкции различных видов спектаклей средневековья и Возрождения: литургическую драму XI века, миракль и пастораль XIII века, уличный театр XIV века, моралите XV века, фарсы XVI века – каждый в специфических для своего времени манерах актерской игры и оформлении с учетом особенностей зрительского восприятия эпохи. Эти сценические опыты оказались близкими мирискусникам с их тяготением к эстетике прошлого, реставраторством и стилизацией. Приглашение в Старинный театр Рериха, Бенуа, Добужинского, Билибина, Лансере было закономерным – собирались творческие силы одного художественного объединения.

Для этого театра Рерих создал эскизы декораций и костюмов к пьесе Евреинова «Три волхва», написанной по мотивам рукописной литургической драмы XI века.

¹ Рерих. Текст Ю.Балтрушайтиса, А.Н.Бенуа, А.И.Гидони, А.М.Ремизова и С.П.Яремича. Пг., 1916. С.119-120

Содержанием спектакля было не только представление богослужебного действия о поклонении волхвов – царей Тарса, Аравии и Савы, приносящих дары младенцу Христу. Режиссер А.А.Санин стремился воссоздать и сами условия представления литургической драмы на паперти храма перед зрителями-паломниками, которые участвовали в ней, активно и непосредственно реагируя на происходящее и даже вмешиваясь в действие.

Исходя из этих задач, Рерих и сочинял декорационно-костюмную часть спектакля. На его эскизе слева изображена паперть расположенного на холме романского собора, ведущие к строгому portalу ступени, сложенные из громадных каменных глыб. Справа сцена замыкается глухими стенами монастырской ограды и громоздящимися на заднем плане башнями замка. При таком пространственном решении в пределах сцены возникала органичная среда и для актеров – исполнителей драмы (у портала на лестнице) и для актеров, изображавших зрителей – знатных горожан и горожанок, простолюдинов и паломников (на холме и на авансцене их располагалось более ста), которые по замыслу постановщика в финале взбегали на паперть, чтобы предупредить героев о коварных замыслах царя Ирода и предотвратить избиение младенцев. Благодаря сохранившейся фотографии этого спектакля мы можем с полным основанием судить о Рерихе – организаторе сценического пространства.

Уже в этой своей первой работе Рерих так строит архитектурную композицию, что создает возможности для выразительных патетических сцен. Но главное заключалось, конечно, в том, как он передал дух средневековья в декорациях. Здесь сказались присущее художнику чутье археолога и понимание архитектурного образа. Суровому литургическому действию под стать зеленый холм, тяжелые плиты ступеней лестницы перед скромным порталом романского собора. Простота, величие, монументальность этой картины переданы художником с помощью излюбленных им композиционных приемов, часто используемых Рерихом и в станковых вещах. Вспомним его этюды: «Вход в церковь Николы Мокрого в Ярославле», «Изборские башни», «Печоры. Большая звонница», «Святые ворота в Звенигороде» и другие – архитектурный памятник в них дан не панорамно, не в окружении пространства, а сознательно извлекается из него, показывается фрагментарно. И чем ближе к зрителю «придвигает» художник тяжелые скаты кровли, массивы башен и стен, тем меньше места остается для неба, ландшафта, тем более самодовлеющей становится архитектура. Возникает то, что на языке кинематографии называется «крупный план».

В декорациях к «Трем волхвам» крупным планом дан портал собора. Верхняя линия зеркала сцены как бы срезает часть стены, фланкирующие башни и кровлю надвратной вышки. Фрагмент порталной стены и четыре массивные ступени лестницы даны в динамичном ракурсе. Они выглядят тем более монументально, что зритель видит их как бы снизу. Благодаря этому рождается ощущение грандиозности невидимого целого, вздымающегося ввысь. Примечательно и то, что на месте ramпы приподнимается невысокий «бережок», изображающий верхнее покрытие окружающей собор стены. Тем самым художник не только замыкает монументальную композицию: исчезает граница сцены, кажется, что склон холма продолжается и коленопреклоненные фигуры на авансцене – только часть огромной невидимой толпы. Массовая сцена становится, таким образом, еще более мощной.

В «Трех волхвах» Рерих не выглядит дебютантом. Он уверенно вносит в сценографию свою живопись, композиционные приемы, свое видение. Интонационная приподнятость его декораций предвещает своеобразного художника музыкального театра. И вот в том же 1907 году (первом году работы на театре) Рерих работает над эскизами декораций к «Валькирии» Вагнера.

Обращение Рериха к Вагнеру закономерно. Художнику были близки литературные первоисточники вагнеровской музыки – суровая северная мифология, монументальность и симфонизм его опер-трагедий. Рерих обратился к «Валькирии» исключительно «по велению сердца», не имея на то никакого конкретного предложения.

Поэтому, сочиняя эскизы декораций, он в силу сложившихся обстоятельств стал как бы режиссером-постановщиком этого так и неосуществленного спектакля: и когда «строил» жилище Гундинга с вековым ясенем в центре, крест-накрест пробитым могучими балками и пронзенным священным мечом Вотана; и когда изобразил «Ущелье», словно расколотое трещинами-пещерами, эту нерукотворную архитектуру, на фоне которой борются боги и гибнут герои; и когда решал 3-е действие – «Заклятие огня» – как траурный апофеоз. Эскиз декораций последней картины изображает опаленную языками пламени вершину, на которой лежит покрытая щитом спящая Брунгильда. Художник искал выражения музыки Вагнера в «готическом» стиле пейзажа – островерхие пики, каменные глыбы, пещеры, языки огня написаны в напряженных ритмах, в контрастах света и мрака.

Забегая вперед, скажем и о следующей работе Рериха над оперой Вагнера. Ей также не суждено было увидеть свет рампы, хотя она готовилась к постановке в театре Зимина в 1912 году. На этот раз художник сочинял декорации и костюмы к «Тристану и Изольде» – одной из классических средневековых любовных легенд, возрожденной гениальной музыкой Вагнера. В унисон с композитором художник с первого акта максимально насыщает колорит горением ярко-красного цвета шатра. Тем более зловещим и мрачным рисует художник замок Тристана. Тяжелый сине-зелено-лилово-свинцовый тон зданий, горных склонов, крепостной стены и трав подчеркнут холодной пронзительной желтизной моря, осенней листвы и бело-охристыми проблесками на небе. Это место гибели несчастных влюбленных; здесь замок напоминает склеп, скалы – надгробные камни, обрывистые берега – могильные холмы, а желтое море – Лету. В этих сценических пейзажах, как бы «списанных» с музыки Вагнера, Рерих впервые нашел верный принцип декорационного воплощения вагнеровских опер.

В 1909 году по приглашению Дягилева Рерих принял участие в Русских сезонах в Париже. Ему довелось показать на сцене свои декорации лишь к одному акту оперы «Князь Игорь» Бородина – картину «Половецкий стан». Остались неосуществленными отличные эскизы: «Путивль», «Двор Галицкого», «Терем Ярославны», «Плач Ярославны». Даже не увидевшие света рампы, они стали достоянием истории русского театрально-декорационного искусства, вошли в его сокровищницу и впоследствии были творчески восприняты художниками советского театра.

Что же касается «Половецкого стана» Рериха, то он по праву считается шедевром сценической живописи. Чтобы лучше представить себе значение этой работы художника, необходимо показать ее в ряду других произведений русской сценографии.

Обратимся к эскизам декораций «Половецкого стана», исполненным в 1892 году для санкт-петербургского Мариинского театра одним из самых одаренных театральных живописцев казенной сцены М.И.Бочаровым. В одном варианте он представил стан кочевников по старым декорационным канонам как типовой «военный лагерь» с кулисами в виде деревьев и палаткой военачальника, с аккуратным строем шатров, удаляющихся по диагонали в глубь сцены. Тонко прочерченные на фоне закатного неба, стволы и ветви деревьев образуют красивый узор. Мягкий свет угасающего солнца, разлитый в воздухе, смягчает лепку форм. Перед нами сценический пейзаж романтического характера, в значительной степени отрешенный от действия, по ходу которого в испуганной пляске победителей ликуют половцы и готовится к побегу из плена князь Игорь. В другом небольшом эскизе к этой же картине Бочаров отказывается от традиционной схемы сценического решения военного лагеря и исполняет своеобразный этюд, тоже не лишенный романтического оттенка, но более «натурный». На фоне светлых сумерек почти силуэтно изображены маленькие фигуры воинов возле гаснущего костра. Вокруг расстилается равнина. В этой картине царят сонная тишина, мир и покой; она, как и первая, далека от эпического образа становища воинственного дикого племени. Оба эскиза не соответствуют масштабу как былины, так и оперы.

Живописная стихия декораций Константина Коровина к «Князю Игорю» для московского Большого театра оказалась созвучной музыке Бородина. Главным здесь было единство цветозвукового колорита. Однако историческая тема спектакля и у Коровина оставалась нерешенной.

В осуществленных по эскизам Рериха декорациях «Половецкого стана» впервые была достигнута гармония литературной, музыкальной, хореографической основ оперы и ее сценической формы. Пластическое выражение оперы было близко ему по духу и представлялось в монументальных прообразах древнерусской архитектуры, «живущей» в просторах вечной природы.

Первым его подступом к «Путивлю» был этюд 1899 года – «Спас Нередица» со срезанным верхним краем картины крестом, не по-этюдному драматичный и суровый. Небу с тяжелыми тучами «вторит» на земле снежная с темными проталинами равнина, отбрасывающая рефлексy на белокаменные стены собора.

«Путивль» 1909 года с древней церковью и деревянной крепостной стеной, с двухъярусными сторожевыми башнями напоминает по композиции решение литургической драмы о трех волхвах: холм-пьедестал, на котором воздвигнут храм, крепостная стена, замыкающая пространство, часть купола и крест, срезанные верхним краем порталной рамы. Но на этот раз на холме лежат большие светлые камни, их конфигурация очень близка «каменным» облачкам на высоком, «в рост» собора, небе. «Каменная» фактура всего эскиза – и архитектуры и пейзажа – подчеркивает монументальность картины.

В своей манере и в то же время по-иному рисует художник «Половецкий стан» – стоянку кочевников в первозданном мире холмов, курганов, пустынных далей и огромного неба, занимающего большую часть сценического пространства. Здесь не было театральной декорации в общепринятом понимании – ни кулис, ни типовых предметов. Взамен обычных шатров появились коричнево-красноватые с зеленоватым отливом кибитки, украшенные примитивным орнаментом и расположенные произвольно, а не симметрично, как это было принято в то время. Их скругленные неровные силуэты то видны целиком в объемных постройках первого плана, то на живописном заднике, частично скрытые неровностями почвы.

Сочетание редкостной красоты колорита и поэтической реконструкции древнего кочевья и ландшафта являет собой изобразительный эквивалент «Половецких плясок» Бородина. Расплавленное солнечным закатом желто-красно-зелено-золотое небо и зелено-охристая с коричнево-красными кибитками земля составляют единую гамму, композиционно связанную серо-розовыми дымами, отражениями закатного зарева, пламенеющего на кибитках, травах и курганах. Зеленоватые полосы травяного покрова, красноватая ржавчина кибиток и раскаленное золото небосвода членятся холодной голубизной речных изгибов и голубовато-серым волнистым краем берегов на горизонте. Вкрапление колористического «льда» еще более оттеняет атмосферу зноя.

Под стать этой композиции были и костюмы, предназначенные для замечательных артистов русского балета. В отличие от виртуозных эскизов Бакста, как правило, заимствовавшего их мотивы из восточных миниатюр, греческой вазописи и других источников и, таким образом, вдвойне стилизованных, подчеркнуто экзотичных и пряных, эскизы Рериха проще и непосредственней. Красота одежд, уборов, причесок, всего внешнего облика его персонажей вдохновлена подлинными вещами и лишь в цвете увязана с общим колористическим строем декораций. Археолог и этнограф, наделенный воображением, Рерих видит полонянку, например, в обычной азиатской тюбетейке, со множеством тонких черных косичек, в легкой, не прикрывающей наготу кофте из набойки, пестрой, тоже простого покроя, длинной широкой юбке примитивного рисунка, в «турецких» туфлях с загнутыми носками. Умение воссоздать древний костюм на основании современного народного было известно и до Рериха. Еще Поленов и Васнецов в 1880-е годы, а десятилетие спустя Симов и Станиславский именно так воскрешали прошлое в сценических образах. В этом отношении Рерих по-своему развивает плодотворный опыт художников Мамонтовской оперы и Московского Художественного театра.

«Половецкий стан» в исполнении балетной труппы Дягилева на сцене парижского театра «Шатле» имел грандиозный успех. Триумф, выпавший на долю Рериха, не уступил триумфу хореографа Фокина. Тем не менее в конце того же года предложение Рериха оформить «Валькирию» и «Князя Игоря» на императорских сценах было отвергнуто дирекцией. Казалось бы, почему?

Ведь к тому времени в Петербурге и в Москве уже работали в качестве главных художников казенной сцены и Головин и Коровин. Что послужило этому причиной – личная неприязнь театрального начальства или решение ограничиться двумя корифеями? Известно, что для постановки исторических русских пьес и опер был приглашен, например, Аполлинарий Васнецов с его более «натурной» реставрацией древнего быта. В отличие от него Рерих реконструировал само бытие.

К тому же году, что и «Половецкий стан», относятся эскизы Рериха «Въезд Грозного» и «Шатер Грозного», исполненные для отдельных картин оперы «Псковитянка» Римского-Корсакова, поставленных Дягилевым в Париже. Сопоставление почти одновременно созданных декораций к русским операм, но принадлежащим разным композиторам, – это проверка чувства стиля, чуткости в прочтении драматургии. Хотя в обеих работах он остается самим собой, сохраняет мужественную манеру крепкого рисунка, упругих линий, окантовывающих объемы, четкую лепку форм, по своему характеру эти произведения отличаются друг от друга. Не только из-за различия эпох и, следовательно, стилей. Мы улавливаем различие иного порядка. В строгой лапидарности монументальных форм Путицля, в немногословии его сурового пейзажа найдены и формы более законченные, округлые, широкие – те самые «крупные штрихи», в которых Бородин замыслил свою оперу и декорации к ней. В горячем колорите «тлеющих угольев» сцены «Шатер Грозного» сосредоточен пламень страстей «Псковитянки». В спокойствии пейзажа, видного из шатра, с голубеющим на горизонте монастырем передано ощущение родины, красоты Руси. Тема личной трагедии героев и борьбы против тирании передана художником в согласии со всей сложностью музыкальной партитуры.

К моменту вторичного обращения Рериха к «Князю Игорю» для постановки в Лондоне в его творчестве произошли заметные сдвиги. В значительной степени они были связаны с увлечением древнерусской живописью. С 1909 по 1914 год он работал над росписью церкви в Талашкине, росписью моленной в Ницце, «Владыкой», двумя темперными вариантами «Пречистого Града» и другими произведениями. Видимо, этим объясняется появление более декоративно решенной массы собора в Путицле. Вместо суровой лепки гладких стен (эскиз 1909 года) возникает кружево лепного узора порталной и абсидной сторон (эскиз 1914 года). Вместо весомых и строгих крепостных стен, сторожевой башни, пустынного пейзажа, чуть видного за раскрытыми воротами, храм окружен Путицлем, словно срисованным с архитектурных фонов икон. Из-за этого образ места действия утрачивал монументальную целостность, которая была так сопричастна суровому и грозному звучанию первого акта оперы.

«Иконопись» была использована только в декорациях к одному первому акту. «Половецкий стан» претерпел небольшие изменения в расположении кибиток, равнины и реки. Главное же его отличие от первоначального варианта заключалось в новом колористическом строе. По-видимому, этого потребовала вокальная часть постановки. В этом варианте художник дает не начало заката, а сумерки, окутавшие половецкий стан, в которых звучат и хор девушек, и льстивая речь Кончака, и крик души плененного героя. Художник написал этот эскиз как будто на золотом грунте того первого, закатного. Теплая его основа лучится из-под зеленоватых туч, темной зелени холмов и лиловатых предгорий, поблескивающей глади вод, тонкой прорези месяца, красновато-сиреневой драпировки радуги. Четко вырисовываются на фоне неба силуэты воинов с пиками и крепкого контура «холмы» кибиток. Красноватые дымки, тянущиеся вверх, «согревают» ландшафт.

Недостаточно соответствовал характеру музыки эскиз «Двор Галицкого». Пространство сцены сдавлено с трех сторон массивными деревянными постройками. Их бревенчатые стены – словно пряничный терем, сплошь покрытый орнаментальными мотивами. Такое решение никак не раскрывало тему буйного разгула и коварной измены Галицкого. Если бы не роспись, сама архитектура читалась бы иначе: тесно сдвинутые, давящие друг друга, нависающие верхними этажами постройки создавали бы ощущение дикого логова необузданного и коварного тирана. По-видимому, роспись была в какой-то мере уступкой оперной пышности.

Отличается от оформления первого акта и сцена «Плач Ярославны»: наружная часть крепостных стен по характеру ближе монументальной площади в эскизе 1909 года. Сиреневато-серые мрачные крепостные стены Путивля, высящиеся на темно-охристом берегу, обрамлены серовато-синими напластованиями низких туч и холодной светло-голубой извилиной реки. Маленькая фигурка Ярославны еще больше подчеркивает монолитность башен, циклопичность бревенчатого частокола. В свою очередь древняя цитадель, противостоящая непогоде, чистая голубизна реки – это тот масштабный фон сцены, который сообщает лирическому «Плачу» героико-эпическое звучание.

Сценическое воплощение «Князя Игоря» и эскизы к нему, как увидевшие свет рампы, так и не осуществленные в целом выдержали испытание временем и стали классикой русской сценографии, отправной точкой последующих исканий художников в оформлении русского историко-эпического спектакля.

Прямым последователем Рериха, продолжателем его дела в русской опере стал в советское время Федор Федорович Федоровский, один из крупнейших мастеров советского театрально-декорационного искусства 1920-х – 1950-х годов. Вспомним его «Путивль» и «Половецкий стан» для постановки «Князя Игоря» 1934 года. Их «фамильное» сходство с оформлением Рериха не вызывает сомнения. Достаточно сравнить декорации «Путивль» 1909 и 1934 годов, чтобы увидеть, как плодотворна оказалась преемственность. В них – общие черты, лапидарная композиция, монументальный архитектурный образ, слияние с природой. Опираясь на работы Рериха, Федоровский идет дальше в направлении обогащения живописной палитры. В его эскизе сцена солнечного затмения передана почти апокалиптически. Борение света с тьмой, столкновение ярких интенсивных алых сполохов, сияния лучей, отражения пламени на каменной глади стен с сине-лиловым глубоким мраком без времени наступившей ночи – все это изображено художником как зловещее предзнаменование. Федоровский, совершенствуя живописную систему, создает более органичную колористическую пространственную среду с помощью живописно-объемной сценографии. Как «Снегурочка» в оформлении Виктора Васнецова, так и «Князь Игорь» в декорациях и костюмах Рериха были теми знаменательными вехами, без которых немислимо последующее развитие постановочного искусства в русском оперном театре.

Несмотря на то что ко второму сезону Старинного театра Рерих прочно утвердился как художник музыкального спектакля, он не отказался от приглашения Евреинова принять участие в постановке «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега. На этот раз задача, поставленная режиссером, заключалась в том, чтобы показать драму великого испанского драматурга XVI века примерно теми же постановочными средствами, которыми располагали современные ему странствующие труппы актеров, выступая на городских площадях.

В помещении, которое снимал Старинный театр, не было ни рампы ни занавеса. «Зрительный зал как-то нечувственно сливается со сценой»¹, – замечал очевидец спектакля и историограф театра Э.Старк. Вместо сцены Рерих воздвиг подобие лобного места, словно выстроенного из могучих красно-коричневых стволов деревьев. Оно располагалось среди глыб камней, освещенных горячим солнечным светом, желтоватых неуклюжих тяжеловесных домов с оранжево-коричневыми черепичными крышами. На заднем писаном плане, слева неровными зубцами вздымались лилово-свинцовые горы, и на самой высокой из них виднелась церковь. Всю правую часть задника занимало зловещее небо с золотыми массивами клубящихся облаков и коричнево-свинцовыми пластами туч. Это напоминало извержение некоего неземного вулкана. Резкая, интенсивная цвето-световая гамма была построена на контрастах знойных красно-коричневых и серо-лилово-голубоватых красок. Напряженный зловещий колорит соответствовал духу народной драмы. Сам спектакль как бы исполняемый труппой XVI века, шел на помосте почти без декораций – лишь сзади была раздвижная занавеска для выходов актеров.

Постановка не во всем удалась режиссеру и актерам. Тираноборческий пафос драматургии был намного значительнее, чем стилизованная реконструкция в этом спектакле представления бродячих актеров Испании XVI столетия.

¹ Старк Э. Старинный театр. Пг., 1922. С.40.

В этом отношении решение Рериха оказалось глубже режиссерского. Холоду мертвых скал, горных круч он противопоставил горячие краски обожженной земли, построек, грубый весомый мир простолюдинов, неколебимости храма – небесный бунт, противоборство солнечных облаков с грозowymi тучами. К сожалению, эскиз Рериха не был воплощен на сцене наилучшим образом. Тем не менее значение этой работы немаловажно не только для художника, но и для нашей сценографии как одно из первых интерпретационных воплощений произведений зарубежной классики в целом, и «Овечьего источника» в частности.

Оформление двух спектаклей в Старинном театре опровергает давно сложившееся¹ и до сих пор существующее представление о Рерихе как о художнике, который «не стремился вникать в специфические сложности сценического механизма, в тайны постановочного дела и не интересовался деталями режиссерского замысла»². Если он и ограничивался сочинением эскизов декораций, костюмов, не участвуя, подобно Головину, например, в исполнительской работе (от чего часто проигрывал спектакль), то образный строй его эскизов никогда не противоречил драматургии и был исполнен, если не в деталях, то в основном, в соответствии с режиссерским планом постановки. Достаточно посмотреть на фотографии мизансцен в декорациях спектаклей «Три волхва» и «Фуэнте Овехуна», чтобы убедиться в том, как в пространстве сцены плоский эскиз раскладывается на планы, как возникает необходимый постановщику для представления объемный постамент паперти, а для сложной массовой сцены склон холма или лобное место, ставшее сценическим помостом для игры бродячих комедиантов. Другое дело, что кулисы остаются расписанными плоскостями, что на великолепный живописный задник падает предательская тень вырезанной картинной архитектуры. Тем не менее мы не можем обвинить художника в отрешенности от спектакля, от его сценического действия.

Конечно, самым ярким и выразительным началом декораций Рериха была живопись, но это не означало полного отказа от объемных деталей, особенно на передних планах сценического пространства. В этом смысле Рерих является предтечей живописно-объемной системы декораций, получившей развитие в советский период.

Единственной декорацией без объемных деталей и пратикаблей был занавес к музыкальному антракту «Сеча при Керженце» оперы Н.А.Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», исполненной для парижских гастролей труппы С.П.Дягилева в 1911 году. Уже в самом эскизе очевидно различие между изображением на занавесе и задниками, которые предназначались художником для спектаклей с участием актеров. При всей условности задников они решались как пространственный фон для сценического действия, а занавес написан как панно, сопровождающее музыку. Тема героического сражения русского воинства с татарскими ордами передана композитором в форме симфонической картины, полной эпической силы, былинности, национального звучания. Рерих исходил из музыкальной драматургии, когда, стремясь найти ее пластическое подобие, обратился к прообразам древнерусской живописи и воссоздал не самую битву, а дал ее «иконописное» истолкование. Отсюда характерная стилизованная композиция, плоскостная трактовка фигур воинов, коней, оружия, знамен и хоругвей, зелено-киноварно-охристый колорит, звонкий и напряженный, нарядная орнаментика золотых узорчатых трав и цветов по нижнему краю занавеса, полыхающие киноварью небо и озеро среди зеленых пятен гор и лугов, четкая прорисованность контуров. Это яркое и наивное полотно-примитив, своеобразно излагающее грозные события, словно бы все соткано из драгоценных нитей – так оно целостно и едино по своей фактуре. На премьере в Париже занавес по требованию парижской публики показывался двенадцать раз. Закономерно, что сугубо декоративный эскиз театрального занавеса был впоследствии использован Рерихом для проектов росписей Казанского вокзала в Москве.

¹ См.: Эрнст С. Н.К.Рерих. Пг., 1918.

² Пожарская М.Н. Театральное декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М., 1971.

1912 год – время едва ли не самой интенсивной работы Рериха в области театра. Он сочинял эскизы декораций к «Весне священной», «Тристану и Изольде», «Снегурочке», продолжал работать над эскизами декораций и костюмов к «Пер Гюнту» для Московского Художественного театра (и все это одновременно с росписью церкви в Талашкине и созданием нескольких станковых работ!).

Драматическая поэма Ибсена-философа, сочетающая политический памфлет и нежнейшую лирику, прозаическую действительность и поэтическую легенду, была исключительно трудна для сценического воплощения. Чтобы объединить эту многоплановость пластически, режиссура обратилась к музыке Грига и «музыкальной» красочности Рериха. Судя по протоколам репетиций, сохранившимся в Музее МХАТ СССР, у художника не возникало конфликтов с режиссерами.

Большинство занятий с артистами происходило совместно с пианистами и напоминало подготовку музыкального спектакля. По словам очевидца-рецензента представления, музыка Грига «...сообщала ряду монологов характер мелодекламаций...»¹ Однако эта необычная задача оказалась чужда актерской природе исполнителей. Ведь не случайно пресса тех лет так единодушно признает именно слабость актерского решения и отдает должное музыке Грига вкупе с декорациями Рериха: «...постановка «Пер Гюнта» великолепна. С этой стороны у художественников нет соперников... подробности постановки... только яснее в глубже выясняют сущность символов... последнему много способствуют превосходные, проникнутые строгой красотой северной сказки декорации Рериха... Захватывают мощным величием 1-я, 2-я и 4-я картины, масса воздуха, шири, простора. Световые эффекты выше всякой похвалы. Очаровательно поэтична избушка в сосновом лесу, где десятки долгих лет ждет Пера верная кроткая Сольвейг. Тронный зал царя троллей доврского деда весь залит зеленым жутко-тусклым светом, в котором, подобно кошмарным видениям, извиваются... зверообразные фигуры троллей. Не менее хороша и зимняя декорация с ее взятыми из северной природы картинами. Слабее – дом Озе и менее красочна Африканская декорация...»²

«...Очаровательная музыка Грига и великолепные (не все) декорации Рериха, – подхватывает другой рецензент. – В особенности 1-я, 3-я и 4-я картины с огромными нависшими, точно готовыми вот-вот раздавить все под ними живущее, горными массами, то залитыми каким-то ликующим, зовущим к жизни буйным солнцем, то озаренными жутким кровавым сиянием. Чудесно передан зимний пейзаж с убегающей вдаль между стынущими под снежным покровом утесами горной речкой, от которой так вот и веет холодом, как будто вовсе не театральным, как будто совсем настоящим...»³

Постановка «Пер Гюнта» не считается сколько-нибудь значительным событием в истории МХАТа. Исследователи упоминают ее скорее как пример преобладания изобразительного начала над актерским. Очевидно, они правы. Однако не следует забывать, что часто художник создает в театре самостоятельные ценности, и значение его работы не умаляется неудачей спектакля. Именно таким представляется и этот случай. Выступая здесь как новатор декорационной живописи в драматическом театре, Рерих, подобно Головину, стремился обогатить бедный красками спектакль. Его оформление пьесы Ибсена в 1912 году в какой-то мере предвосхитило постановку пьесы Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» во МХАТе в 1927 году, но на этот раз блистательное многоцветие декораций и костюмов Головина-художника не затмило искрометной игры актеров.

¹ *Омега*. Московский Художественный театр. «Пер Гюнт», отрывки из драматической поэмы Г.Ибсена. // «Петербургская газета», 13 апреля 1913 года.

² *З.Б.* Московский Художественный театр. «Пер Гюнт» – отрывки из драматической поэмы Г.Ибсена. // «Россия» (СПб.), 20 апреля 1913 года.

³ *Омега*. Московский Художественный театр. «Пер Гюнт», отрывки из драматической поэмы Г.Ибсена. // «Петербургская газета», 13 апреля 1913 года.

Вернемся к репетиционному журналу «Пер Гюнта»¹. Можно считать, что автору этих строк посчастливилось благодаря ревностному отношению «художественников» ко всему, что связано с театром, «увидеть» Рериха во время монтировки декораций. Обычно о Рерихе говорят, что он никогда для большой сцены не писал декорации сам и ограничивался эскизом. Можно ли поставить это ему в вину, если и тогда художники-постановщики пользовались услугами исполнителей-профессионалов, а сейчас они не исполняют свои декорации уже как правило?

8 августа 1912 года в 11 часов утра состоялся «просмотр декораций в присутствии Рериха». Одно за другим следуют его замечания. Они касаются главным образом колорита, тональных отношений, тонких нюансов и цветовых контуров. «Тон синих облаков грязен, — записывает художник в репетиционном журнале, — нет свежести — молочный далек от эскиза... немного суховаты синие перехваты облаков, лежащих ниже синих облаков (это замечание Рерих считает очень важным)... в озере дальний план воды темен. Он должен быть перламутровым...» В той же записи читаем: «...в контуре голубятни однообразие — этот контур сделать выразительнее... линия должна ярче выразить падение потока, стремительность... листву дерева взять желтее... ствол дерева... взять розово-оранжевым тоном и нарисовать его. Зеленый бугор... взять мягче (мшистый бугор) и более спокойно-твердую контурную линию... Листву дерева взять желтее (индийская желтая), но не светлее, чтобы чувствовалась рыжеватая хвоя... фиолетовые полосы на горах... маловыразительны, в них нужно ввести еще какие-то тона...» и так далее.

Значительная часть замечаний касается светового решения спектакля (9 сентября 1912 года). Как правило, художник предлагает освещать свои и без того красочные декорации цветным светом: «...осветить мельницу под крышей лампочками, которые выкрасить в фиолетовое... прибавить оранжевых ламп...» На монтировке 9-й картины указывается: «Грубовата вода — смягчить. Вообще вся картина грубовата. Написать ее так, чтобы можно было сильно осветить». В 4-й картине («Женщина в зеленом») устанавливается «порядок стекол прожектора» правой и левой сторон от светло-желтого к темно-желтому, зеленому и синему — разрабатывается целая световая партитура спектакля.

Художник придавал большое значение фактуре декораций. Конечно, это не те поиски декорационных сценических материалов, которыми будут увлекаться художники советского театра в 1920-е годы. Это — стремление усилить выразительность живописи на сцене с помощью аппликаций, тюлей и прочих фактур: «...половик прошить паклей, окрашенной густым зеленым тоном... замшить рельеф» и так далее.

Обращают на себя внимание указания Рериха по поводу монтировки «Пер Гюнта»: подчеркнуть «каменистость», «мшистость». Эта забота о художественном выражении фактуры предмета примечательна и для других работ Рериха, например при изображении лесной опушки в прологе «Снегурочки». Там деревья, покрытые снегом, превращены в ледяные кристаллы. В отличие от других художников, например Коровина или Головина, Рерих сочиняет свои декорации «в материале» и тем самым создает дополнительные образные ассоциации.

Судя по тому же репетиционному журналу, художник большое внимание уделял костюмам, кстати сказать, отнюдь не оперным. То и дело мы встречаем его просьбу «обжечь» слишком новые платья, «Озе шаль изорвать... весь костюм постарить. Шубу испачкать. На шапке и шубе мех вытереть» или предлагается слишком новую вещь «простирать и опустить в кофе»... или «корсаж должен застегиваться в талии так, чтоб обрисовывалась грудь, она должна свисать»... Один из рецензентов сокрушался по этому поводу: «От всей сцены свадьбы пахло чем-то этнографическим, бытовым, без того размаха фантазии, которого требует общий стиль сказочной поэмы»².

¹ Репетиционный журнал «Пер Гюнта», 1912. Архив МХАТ СССР.

² Гуревич Любовь. «Пер Гюнт» в Художественном театре. // «Русская молва», 17 апреля 1913 года.

Подобная оценка малоубедительна. «Пер Гюнт» удивительно органично сочетает быт и высокую поэзию, а сцены спектакля тем более драматичны, что люди в самом обыденном и подчас неприглядном виде выступают среди удивительных по красоте поэтических картин природы. Важно, что художник буквально «вписывал» своих персонажей в великолепный фон. «Весь костюм Гельги обмакнуть в серо-зеленый... рукава пастушек сделать теплые... Шуба Озе – ввести в тон темно-желтой яри». Вспомним в этой связи интенсивный колорит декораций и представим себе, что было бы, если бы костюмы были бы так же ярки по пятну, как и декорации: вероятно, актеры потерялись бы на этом фоне. Но костюмы не новые, решенные в приглушенных тонах, связались с декорацией именно потому, что смогли выделиться благодаря неяркому тону. Здесь Рерих мыслит аналогично Полену, мечтавшему о создании единой картины на сцене.

Планировки Рериха не отличаются от традиционных решений параллельно построенных планов, в основном плоскостных и лишь в отдельных случаях с использованием пратикаблей.

Когда просматриваешь в последовательном порядке эскизы Рериха к «Пер Гюнту» – от «Пейзажа с мельницей» до «Домика Сольвейг», – внимание фиксирует одну важную, быть может, даже важнейшую особенность этой работы художника. В «Пейзаже с мельницей», совпадающем с периодом юности Пера, Рерих проявляет исключительную щедрость как живописец. Смело, не боясь погрешить пестротой, он насыщает картину сочными зелеными, лиловыми, синими, оранжевыми, охристыми (коричневыми) оттенками.

Пламенеют и красно-розовые «адские угли» «Пещеры Доврского Деда». Но по мере того как Пер растрчивает свои силы, юность, красоту, жизнь, колорит декораций тускнеет, становится аскетичным, как, например, в «Зимнем пейзаже», написанном почти монохромно и жестковато. И в финальной картине героиня встречает своего долгожданного возлюбленного на фоне сурового романтического пейзажа. «Избушка Сольвейг», противопоставленная могучим соснам и ледяному царству зимы, выглядит оазисом, излучающим человеческое тепло.

Сопоставление этого наблюдения с указаниями Рериха на монтажные репетиции делает понятным его замысел цвето-световой партитуры спектакля, вторгающейся в самую суть сценического действия.

Проблема традиций и новаторства русской сценографии XIX–XX веков самым непосредственным образом связана с Рерихом. Его театральные работы позволяют проследить преемственность эскизов художника от рисунков В. Васнецова. Оба они не однажды обращались к «Снегурочке», и, как ни различны были их решения, они родственны не только по теме, но и по самой своей природе. Дело отнюдь не в том, что и Васнецов и вслед за ним Рерих используют одинаковую планировку, например в Берендеевой слободе. Это не что иное, как точное следование ремарке Островского. Суть их близости гораздо глубже, она – в обращении к одним народным первоисточникам. И если Васнецов снял менее древний пласт, а Рерих сумел «откопать» более глубокий, это не сделало их антиподами. Напротив, создается ощущение продолжения и развития васнецовской линии в сторону возведения народного творчества в ранг монументального искусства. Если Васнецов, следуя за Островским и Римским-Корсаковым, ввел «Весеннюю сказку» в поэтический и подлинный мир русской природы (1881, Мамонтовский кружок), то Рерих сказал следующее слово в ее интерпретации (1912, театр Рейнеке). Он теснее сближает литературный и изобразительный образы. Ищет адекватности языческой легенды и ее сценографической пластики и взамен пейзажа, почти натурного, создает эпически-монументальный.

В «Прологе» опушка леса вздымается ввысь заснеженными кристаллами деревьев. В «Урочище» круто клубятся облака, кудрявятся ярко-зеленые березы, а в центре лежит на холме каменная глыба метеорита. В «Берендеевке» пышнее цветут деревья, крупнее формы изб, более упруго нарисованы скаты крыш, резче силуэты коньков.

Новой деталью оказываются шатры кочевников на заднем плане с дымками очагов, однако здесь это не половецкий стан, а жилье Мизгиря, торгового гостя. Наконец, «Ярилиная долина», сжатая каменными обвалами, голыми холмами и маленьким ледяным озерцом под тяжело нависающими тучами, в большой степени предвосхищает вариант композиции «Весны священной» 1913 года. Интенсивней стали краски – черно-зелено-голубоватые, фосфоресцирующие в зимней сцене, звонкие зелено-бело-голубые – в весенних. Вообще же «Снегурочка» Рериха соприкасается с его оформлением «Весны священной», создававшимся почти одновременно. И не удивительно, что увлеченный художник шел к Островскому не от Римского-Корсакова, но от Стравинского. К сожалению, постановка «Снегурочки» 1912 года не удалась театру, а замысел Рериха не совпал с режиссерским бытовым решением и остался «необыгранным».

Роль Рериха выразилась и в том, что он был одним из первых русских декораторов, вторгшихся в область драматургии. Подобно своему современнику Александру Бенуа, Рерих сочинял либретто балетов (впоследствии это же будет делать Владимир Дмитриев – советский художник театра). В Государственном центральном театральном музее имени А.А.Бахрушина хранится либретто «Игра», написанное художником для очень своеобразного балетного представления, посвященного шахматам. Именно Рериху совместно со Стравинским принадлежит замысел «Весны священной». В 1910 году он уже создавал эскизы, то есть «видел» спектакль. Сочиненный Стравинским в 1912 году, балет был показан в Русских сезонах Дягилева в Париже 29 мая 1913 года.

Постановка «Весны священной» входит в тот круг произведений, которые ознаменовали новый творческий этап в русском балете. Его весьма точно определил Сергей Лифарь: «...до 1912 года Дягилев показывал миру достижения русского искусства, с 1912 же года он вступил на путь искания новых форм в искусстве»¹. Искания эти нашли свое ярчайшее проявление в новаторской музыке Стравинского с ее необычными для тех лет немелодичными темами, подчеркнутыми «варварскими» ритмами и в антиклассической хореографии, выражавшей пластику языческого мира, жесткого, вольного, неистового. Премьера сопровождалась обструкцией, устроенной зрителями в знак протеста. Парижская публика не поняла и не приняла ни Стравинского ни хореографию Нижинского – Дягилева. Только в 1929 году, незадолго до смерти Дягилева, неизменно считавшего «Весну священную» одной из лучших постановок «сезонов», этот балет получил мировое признание, а ныне возведен в ранг балетной классики.

Декорации и костюмы Рериха, не заключавшие в себе той взрывной силы, которую нашли зрители в музыке и в хореографии, были, однако, плотью от их плоти. Каждая из двух картин спектакля точно определена художником. Первая – «Поцелуй земле» – это, по словам Рериха, проявление «яркой радости земной»². Суровые каменные формы ландшафта и свежие холодноватые локальные краски темных зубчатых частоколов леса, пологих холмов, спускающихся к озеру, напластований облаков призваны выразить не только весеннее возрождение земли, но, главное, ее освобождение от только что окончившегося ледникового периода. Спокойная плавность холмов, «стекающих» к центру – водоему, резко нарушается вертикалью упругого изгиба «каменного дерева», словно запечатлевшего на изломах ствола следы противостояния чудовищной буре. В этот пейзаж утра человечества органично «вписались» музыка Стравинского и все действие обрядовых игр языческой Руси – встреча весны, хороводы, гадания. Вторая картина – «Великая жертва» в противовес первой – «Земной» названа «мистерией небесной». Здесь земля с каменной фактурой, придающей ей подчеркнутую весомость, исчезает. Остаются лишь макушка зеленого холма и громадное, в мятущихся облачных вихрях небо.

В эскизах костюмов мы находим не только образцы древней народной одежды персонажей, но и следы активного соучастия художника в хореографии, выход за пределы художнической роли в сферу режиссуры. Его герои предстают в роли, в действии.

¹ Лифарь Сергей. Дягилев и с Дягилевым. Париж, 1939. С.253.

² Там же.

В напряженных, подчас судорожных «небалетных» позах, в стремительных произвольных движениях, в гротеске, в экстатичном выражении широко раскрытых глаз ощущается трагизм обряда жертвоприношения.

В поисках изобразительного воплощения спектакля, адекватного драматургии, Рерих не был иллюстратором. Он активно интерпретировал время и место действия, его своеобразную атмосферу, образы персонажей. Драматическая пьеса, опера, балет – словесная, музыкальная, ритмическая основы постановки – обретали в его оформлении образную плоть. Разносторонние дарования Рериха-художника, ученого, литератора дают себя знать в его убедительном истолковании сценического произведения в целом. Аналитическое мышление эрудита-археолога уживается в нем с интуицией поэта. Изучение драматургии и музыки позволяет художнику воссоздать эпоху и место действия согласно замыслу авторов.

Для «Сестры Беатрисы», стилизованной Метерлинком в духе миракля XIV века, художник рисует не обычный средневековый монастырь, а фантастический как средоточие необычного духовного действия. В основе сценографического замысла здесь – витраж. Он повторяется не только в решении окон. Весь сводчатый монастырский двор напоминает витраж. Перегородчатым узором выглядит грубая кладка каменных стен, перекрытий, массивной башни, опоясанной фризом с головами химер, ступени крыльца, кованые украшения на дверях, окрашенные розоватыми, зеленовато-синими, сиреневыми, коричневато-желтыми рефlekсами волшебного цветного света, проникающего в унылую обитель монахинь и чудесным образом превращающего ее в нарядный замок. Как «витражные» смотрятся упругий и угловатый рисунок архитектуры, членение масс.

Совсем по-иному воспринимаются гладь мертвого камня в «Принцессе Мален», полной ужаса и обреченности, темные кариатиды с коронами на головах, словно притаившиеся в ожидании жертвы, роспись в нише с изображением избияния младенцев, как бы предрекающая кровавый финал. Хотя эскиз этот не был осуществлен на сцене петроградского Театра музыкальной драмы в 1914 году (в симфонической поэме М.Штейнберга, показанной зрителю, действие происходило только во Дворце и в Башне), но Рерих с присущим ему стремлением к исчерпывающей разработке темы рисовал и непроходимую чащобу запущенного сада, и полыхающий в отсветах алого неба лиловый сумрачный замок, и комнату несчастной Мален с единственным окном, напоминающую склеп.

* * *

Для русских сценографов начала XX века характерно уникальное оформление каждого отдельного спектакля. Примитивные типовые решения комедии или трагедии, оперы или балета оказываются недостаточными для воплощения сложных «полифонических» замыслов режиссеров. Важным становятся тончайшие нюансы стилистики, аспект, в котором драматургом показано действие. Возникает необходимость в художнике со своей индивидуальностью, своей манерой.

Братья Васнецовы, Левитан, Поленов, Симов убрали со сцены бутафорские котурны. Они принесли в театр поэтическую красоту натуры, свежесть непосредственного этюда. Искусство Рериха знаменовало следующий этап образного пластического воссоздания спектакля. Создавая декорации-пьедесталы, Рерих возглавил монументальную линию развития русского декорационного искусства.

Монументальная декорация в русской сценографии возродилась в творчестве Рериха после перспективистов-декораторов XVIII – начала XIX века и воплотилась по-новому, но также оставаясь главным образом на плоскости холста-задника.

Интерпретация спектакля... В дорежиссерском театре это понятие если и существовало, то, во всяком случае, не имело того решающего значения, которое она обретает с конца XIX и в XX веке. В декорациях Рериха мы находим именно интерпретацию пейзажа, архитектуры. В основе ее – своеобразие творчества, совмещение ученого и художника в одном лице.

Его воображение играет, но всегда в границах, предлагаемых его знаниями в области археологии, фольклора, музыки.

Это не так уж мало, ибо знание первоисточников влечет за собою творческое использование, переосмысливание драматургии в аспекте заданной темы. Монументализация возникает как пластическое воссоздание героического начала («Тристан и Изольда», «Князь Игорь», «Весна священная», «Пер Гюнт» и др.).

Можно ли заметить эволюцию сценографии Рериха в течение его работы в театре? Думается, да, хотя она и не слишком бросается в глаза, поскольку все, что он создал для сцены, относится в основном к одному периоду его творчества, вполне целостному, отмеченному зрелым мастерством. Рерих уже в первых своих работах для театра достиг такого высокого уровня («Валькирия» и «Три волхва»), который, казалось, трудно было превзойти. Тем не менее от спектакля к спектаклю росли экспрессивность его пластических образов, живописная смелость.

Рерих был одним из тех русских художников-новаторов, которые утвердили мировую славу отечественного театрально-декорационного искусства. Преемник и продолжатель лучших традиций нашей сценографии, он внес свой драгоценный вклад талантливого самобытного мастера в изобразительное решение спектакля. Его опыт стал действенным достоянием советского театра.

Выделение из огромного творческого наследия Н.К.Рериха 1900-х – 1910-х годов метерлинковской темы требует обоснования. Действительно, на первый взгляд может показаться, что рассматриваемые ниже произведения не связаны с направлением идейных и стилистических исканий мастера, в основном относящихся к области славянской и северной архаики. Такое впечатление, однако, было бы ошибочным.

Примечательно, что А.Н.Бенуа пытается объяснить обращение Рериха к Метерлинку лишь историко-культурными симпатиями художника: «...уже давно, с самых иллюстраций к Метерлинку, его потянуло к западной романтике, и в этой области он успел выказать себя не только прекрасным мастером, но и ясновидцем-поэтом. Некоторые декорации к «Принцессе Мален» и к «Сестре Беатрисе» поражают своим чувством северного средневековья. Изумительна та острота, с которой Рерих воссоздает сказочную обстановку эпохи бургундских герцогов ван Эйка. В одной из этих декораций, представляющей собой фантазию на фоне «Св. Луки» Рогира ван дер Вейдена, он даже расстается с присущей ему рыхлостью, становится острым и граненым, как истинный готик»¹.

Причины интереса Рериха к Метерлинку лежат значительно глубже. Тяготевший к эпосу и патетике, наделенный темпераментом проповедника, художник был необыкновенно чуток к духовным потребностям времени и не мог не откликнуться на ту жажду лиризма, одержимость которой – одна из отличительных черт культуры рубежа веков. Именно лирико-патриотическая окрашенность философских и нравственных воззрений Метерлинка находила отклик в России, где он начинает завоевывать популярность с конца 1890-х годов.

О важности этой темы для Рериха говорит само количество посвященных ей произведений. И если иллюстрирование трехтомного собрания сочинений Метерлинка или оформление его пьес можно было бы объяснить внешними причинами, то создание цикла рисунков к драме «Принцесса Мален» (1915–1916) свидетельствует о внутреннем тяготении к этой работе.

Первое по времени обращение Рериха к Метерлинку – иллюстрации для издания его сочинений, вышедшего в 1906, 1907 годах в Петербурге². На фоне довольно многочисленных коммерческих переводов отдельных пьес и собраний сочинений, публиковавшихся в России в начале века, это издание выделяется во многих отношениях, и в частности художественным оформлением.

Метерлинк и раньше издавался в России. В 1903 году, например, в Москве вышла пьеса «Смерть Тентажиля» с рисунками С.Ю.Судейкина (через два года в студии на Поварской художник работал над сценическим ее воплощением)³. Еще не вполне сложившийся молодой художник в основном шел по пути внешне декоративного оформления издания, по-видимому, и не пытаясь раскрыть глубинное содержание и специфичность метерлинковской проблематики. Не лишенный щегольской виртуозности подчеркнуто живописный стиль рисунка лиловыми чернилами, с капризной перенасыщенностью линейной вязью и с щедрыми заливками, с эффектным введением серебра создает впечатление серии экспромтов, не столько иллюстрирующих развитие сюжета, сколько аккомпанирующих ему. Несколько взвинченная динамичность рисунка совсем не адекватна напряженности нарочито замедленного нарастания трагизма в пьесе. Особую пронзительность придает этому произведению Метерлинка почти физиологическое ощущение болезненного предсмертного томления плоти, подчеркнутого конкретными реалиями (кудри Игрены, зажатые в кулачке агонизирующего Тентажиля).

¹ Бенуа А.Н. Путь Рериха. // Рерих. Пг., 1916.

² Метерлинк Морис. Сочинения. В трех томах. В переводе Л.Вилькиной. С рисунками Н.К.Рериха. С предисловиями Н.Минского, З.Венгеровой и В.Розанова

³ Метерлинк М. Смерть Тентажиля. Символическая драма. Перевод И.Г.Шнейдер. Рисунки С.Судейкина. М., 1903.

Судейкин, отзываясь на эту ноту, окрашивает образы прямой чувственностью (цветущая роскошь форм пышнокудрых сестер Тентажиля).

Подход Рериха принципиально иной. За немногими исключениями у него почти нет сквозного иллюстрирования текста, а начиная с третьего тома, художник ограничивается только заставками. Уже это придает рисункам Рериха пространственно организующую, членящую массив текста функцию – отражение общих усилий вновь обрести законы, присущие оформлению книги (не случайно эти рисунки позже неоднократно использовались как заставки и концовки, нейтральные к содержанию текста). Оригиналы иллюстраций выполнены тушью, кое-где внесена правка белилами (лист к «Семи принцессам», картон, тушь, кисть, перо, 18,4 × 25, собрание И.В.Кочурина, Москва).

Почти все иллюстрации стилизуют гравюру на дереве. Вероятно, решающим соображением был не столько литературный материал, сколько общие представления о природе иллюстрации, поиски специфики книжной графики, характерные и для европейского и для русского искусства той поры.

Симптоматична именно для Рериха, всегда стремящегося к первоисточкам, оглядка на самые древние образцы – на технику иллюстрирования инкунабул. Правда, нужно заметить, что в имитации гравюры при иллюстрировании Метерлинка он не был первооткрывателем. В рассматриваемом издании использованы западные образцы – рисунки Дудле и Минне, подражающие этой технике часто гораздо буквальнее и, кстати, более поздним ее образцам.

О старинной ксилографии заставляют вспомнить прежде всего листы к «Принцессе Мален» и «Пелеасу и Мелисанде», в меньшей степени – к «Сестре Беатрисе», «Монне Ванне», «Ариане» и «Синей Бороде». Художник нигде не имитирует, а только стилизует гравюру. Сходны детали, близки некоторые приемы моделировки, но понимание структуры пространства очень различно. Возьмем для сравнения хотя бы базельское издание Себастьяна Брандта (1494), так как художник, несомненно, оглядывался на близкий этому изданию круг памятников.

Пафос ренессансного освоения пространства через овладение перспективой и сложное богатство пространственных планов меньше всего затрагивает Рериха. Он чуток как раз к элементам непреодоленных вполне старых наивных приемов, сказывающихся во второстепенных деталях, например использует трактовку архитектурных мотивов, изображая их изолированно, как бы вне среды, условными фрагментами, или прием декоративного акцента в изображении пучка стройных колонн, ячеистых переплетов окон, сочного и броского декора кованых накладок дверей, выразительной графичности плиточного пола.

Трактовка персонажей явно обнаруживает стилизацию еще более старых образцов – доготической книжной миниатюры (особенно концовка к «Принцессе Мален», заставка к «Пелеасу и Мелисанде»). В этом сказалось чуткое понимание Метерлинка, избегавшего их психологической и бытовой индивидуализации.

Однако даже в той группе иллюстраций, где художник наиболее близок к стилистике гравюры, проявляются совсем иные тенденции. Пользуясь свободой, предоставляемой рисованием кистью, Рерих широко применяет черное пятно-заливку, что создает совсем иные пропорции распределения черного и белого, чем в ксилографии. Моделировка объемов фигур короткими параллельными штрихами вдоль контура напоминает скорее технику аппликационной вышивки. Увлечение прикладным искусством сказалось и в декоративно-плоскостной «разделке» многих деталей, например орнаментированных разными «швами» чешуйчатых черепичных крыш (заставка к «Принцессе Мален»). Почти все иллюстрации решены как ажурный двухмерный экран, наложенный на плоскость листа, чему совсем не противоречит пространственно-глубинное построение многих композиций. Впечатление доминирующей двухмерности усиливается черной рамкой, обрамляющей рисунки. В листе к «Семи принцессам» использован эффект экрана в экране, образованном стеной с высокими стрельчатыми окнами, за которыми виден пейзаж.

Можно заметить, что ближе всего художник придерживается гравюрного принципа в иллюстрациях к тем пьесам, время действия которых Метерлинк относит или к конкретному историческому времени («Сестра Беатриса», «Монна Ванна»), или к условно-сказочному, мифологическому («Тентажиль», «Пелеас и Мелисанда»).

В пьесах же наиболее отвлеченных, вневременных, где символ наиболее декларативен, художник использует иные приемы, сходные с приемами графики европейского модерна 1890-х годов.

Это относится к пьесам «Слепые», «Непрошенная гостья», «За стенами дома» (более точный перевод – «Там внутри»). Характерен очень лаконичный без дробной детализировки пейзаж к последней, перекликающийся (трактовка ажурных планов-кулис и световой эффект) с некоторыми декорациями В.Е.Егорова к «Синей птице».

По принципу театральной мизансцены построен рисунок к «Слепым» – сплошной ажур занавеса-задника выполнен пуантелью, объемно-бутафорский характер носят изображения деревьев и камней первого плана. Фигуры сгруппированы с ориентацией на зрителя, лицом или в профиль, с подчеркнутой демонстративностью поз и жестов, белеют силуэты-лица. Лишь на некоторых из них намечена то линия бровей или рта, то точка глаз – метафорически безликость воспринимается как слепота.

Несмотря на указанные формальные и содержательные различия, продиктованные особенностями текста, художнику удалось сохранить стилевое единство своих иллюстраций. Другое дело, что оно грубо разрушается введением в книгу типографских клишированных виньеток, в основном растительно-орнаментального характера, банальных и неровных по качеству. Они часто помещены на одном развороте с иллюстрациями Рериха. Гораздо органичнее выглядит включение сюжетных иллюстраций других мастеров, например к «Теплице».

Иллюстрации довольно большого размера открывают каждую пьесу. Конструктивно они являются заставками, но весомее их по содержанию. Ближе всего к стилю книжных заставок самого Рериха иллюстрация к «Аглавене и Селизетте» – башня на фоне моря. Она, кстати, часто использовалась в качестве виньетки в других изданиях.

Самостоятельные иллюстрации художник посвящает лишь двум пьесам – «Принцессе Мален» (т. 1) и «Сестре Беатрисе» (т. 2), каждая из которых становится поэтому смысловым центром тома, тем более что иллюстрации вынесены и на обложку. Это дает основание считать, что более поздние работы над сценическим оформлением этих пьес вызваны не только случайностями театрального репертуара, но глубоким и последовательным к ним интересом.

«Принцесса Мален» – первая пьеса Метерлинка. Она принесла молодому автору европейскую известность, поразив насущностью философской проблематики и новизной театральных форм. Даже более зрелые произведения драматурга не затмили ее славы. Особой поэтичностью это произведение обязано фольклорным мотивам, простодушной прелести, присущей народной сказке, хотя поэтика Метерлинка не исчерпывается этими истоками, а гораздо сложнее.

Открывает пьесу заставка, изображающая первую сцену: беседующие перед замком придворные обсуждают события во дворце и знамение в небе – огромную комету, предвещающую судьбу главной героини. Конечно, эта сцена с участием проходных действующих лиц привлекала Рериха возможностью изобразить стихийное явление. Одухотворение небесных стихий – в основе многих его станковых символических композиций, решенных наиболее органично и успешно («Небесный бой», «Облако», «Знамение», ряд поздних произведений).

Вторая иллюстрация к «Принцессе Мален» изображает эпизод, мало связанный с главной линией действия: крестьяне, беседующие на деревенской улице. Это как бы изобразительная ремарка, поясняющая место и время действия – скитаний Мален с кормилицей в поисках Яльмара.

Самой значительной по емкости и выразительности образа стала иллюстрация-концовка, изображающая, наконец, главных героев в замковом зале: удаляющиеся Мален и принц Яльмар и простирающий им вслед руки король. Здесь не какая-то определенная сцена, это пластический образ всей пьесы, ее итог – чистые и светлые герои, обреченно уходящие со сцены (из жизни тоже), и суетливо жестикулирующий жалкий пособник зла.

В то время как Яльмар и Мален скользят вовне из плена каменных сводов, отделенных от них монолитом колонны, король кажется прикованным к решетке окна, связанным косной силой камня.

Самая значительная из иллюстраций к «Сестре Беатрисе» изображает монахиню, преклонившую колени перед статуей мадонны.

В гулкой, почти стерильной пустоте монастырского покоя – маленькая ниша, перед которой простерлась в экстатической молитве сестра Беатриса. Здесь пульсирует и бьется человеческое чувство, способное оживить раскрашенную куклу, рождающее чудо милосердия. В рисунке очень точно найдено соотношение пространства и фигуры, декоративно выразительны скупые детали. Лист интересен не только удачным графическим решением, но и тем, что из него вырастает образ декорации к спектаклю (соотношение иллюстраций и декораций к «Принцессе Мален» совершенно иное: работая над сценическим воплощением пьесы в 1913 году, художник, кажется, совсем забывает свои иллюстрации 1906 года).

В 1913 году режиссер К.А.Марджанов, знакомый Рериху по работе над спектаклем «Пер Гюнт» в Московском Художественном театре (1912), задумал создание нового театра в Москве. Активное участие в этом принимал режиссер Александр Александрович Санин, с которым Рерих сотрудничал, начиная со своего театрального дебюта («Три волхва» в Старинном театре, 1907), на протяжении многих лет. Не удивительно, что Рериха заинтересовали замыслы Марджанова.

Рерих обращается к оформлению метерлинковских пьес уже опытным мастером-декоратором, занявшим прочное место в плеяде обновителей русской сцены начала века. Хотя о творчестве Рериха-декоратора достаточно много написано, и освещение общих проблем и изложение отдельных фактов требуют уточнений и дополнений.

К сожалению, восстановить полную картину работы Рериха над пьесами Метерлинка невозможно из-за того, что очень немногие эскизы сохранились в наших коллекциях. Уже в середине 1910-х годов пастель к «Принцессе Мален» находилась в частной коллекции в Париже. В 1914 году были отправлены на Балтийскую выставку в Мальме и не вернулись четыре эскиза к тому же спектаклю («Комната королевы», «Башня королевы Анны», «Двор замка» и эскиз, обозначенный латинской буквой «Д»)¹. Кроме того, потеряны следы множества эскизов, находившихся в руках участников постановок, коллекционеров, родственников художника, погиб во время Великой Отечественной войны макет «Принцессы Мален», принадлежавший Государственному центральному театральному музею имени А.А.Бахрушина. Все это вынуждает обращаться к воспроизведениям и письменным свидетельствам.

Летом 1913 года организаторы театра обдумывают будущий репертуар, намечая к постановке пьесу Метерлинка. Биограф Марджанова указывает, что колебались между «Сестрой Беатрисой» и «Принцессой Мален»². Ни одна из этих пьес не была поставлена в связи с финансовым крахом Свободного театра, просуществовавшего около полугода. Судя по тому что в 1913 году художник выполняет декорации к «Принцессе Мален», решение в пользу пьесы было принято еще до открытия театра.

Публичная жизнь нового театра началась «Сорочинской ярмаркой» М.П.Мусоргского в постановке Санина. Рерих присутствовал на премьере (21 октября 1913 г.); он фактически уже был одним из сотрудников этого яркого, прогрессивного, по оценке историков театра, культурного начинания. (Своеобразие Свободного театра было в том, что он задумывался как синтетический театр, обращавшийся к постановкам и драматических и музыкальных спектаклей.)

Некоторые обстоятельства взаимоотношений художника с многострадальным, по выражению Санина, Свободным театром проясняют письма режиссера к художнику. В конце 1913 года очень интенсивно работавший Рерих, закончив «Принцессу Мален», приступает к работе над декорациями к «Кашею Бессмертному».

¹ См. список, составленный рукой Рериха на французском языке. Отдел рукописей ГТГ, ф. 44, дело 497.

² См.: *Крыжичкий Г.* К.А.Марджанов и русский театр. М., 1958.

Успех первых спектаклей не избавляет театр от организационных и денежных затруднений, и они сказываются на судьбе рериховских эскизов. У Санина, по-видимому, есть серьезные основания сомневаться в выходе многих из задуманных спектаклей, и он дает понять Рериху: «Дорогой Колечка! Бенуа сообщает мне, что ты только руками разводишь и ничего не понимаешь в происходящем, почему же я не пишу ничего о «Кашее» и наших общих мечтаниях и планах... Я слишком люблю и ценю тебя, чтобы играть тобой, ставить тебя в смешное, нелепое положение. Когда постановка будет решена Суходольским¹, *пройдет все мытарства*, тогда *лишь* я совсем готовым обращусь к тебе. У Марджанова со мной твой «Кашей» окончательно и решительно определен, но нельзя же играть твоим временем, силами, вдохновением. Ведь эскизы «Мален» глупо стоят на столе. Я не хочу, чтобы с тобой на «Кашее» повторилась та же история»².

В начале следующего года нереальность постановки «Принцессы Мален» становится очевидной: «Сегодня я слыхал в театре, что Рерих просил переслать ему «временно» макеты «Мален» или что-то в этом роде... Ты выбрал поистине «психологический момент»... Мне как Осипу в 4-м акте хочется тебе шепнуть: «Уезжайте лучше, барин, отсюда – поспокойнее будет, и макеты возьмите»... Все это было бы смешно, если бы не было так грустно, так позорно, так скандально»³. И через несколько дней: «Неужели макеты еще не получены?»⁴.

Убедившись в срыве спектакля, Рерих ведет переговоры с коллекционером А.П.Ланговым о продаже части своих работ: «Мне хочется, чтобы Вы посмотрели в кабинете дирекции Свободного театра из эскизов «Мален» синий эскиз, коридор с цветными стеклами. Если бы и Грабарь его посмотрел, а то у меня мало синих вещей, а все больше желтые да красные»⁵. Просьба о возврате макетов из театра связана, вероятно, с тем, что появляются перспективы постановки в петроградском Театре музыкальной драмы (обстоятельства и характер этой постановки достаточно освещены в литературе)⁶.

С легкой руки Сергея Эрнста, одного из первых биографов Рериха, в литературе утвердилось мнение, что он принадлежал к числу художников, приносящих в театр лишь законы станкового искусства и не слишком внимательных к специфике сцены⁷. Эрнст противопоставляет Рериха мастерам «Мира искусства», «очень близко принимающим к сердцу пестрые судьбы Мельпоменина дома»: «Рерих никогда не входит в «самую толщу» театральной постановки, не обсуждает и не гутирует всей ее мелочи, не интересуется деталями режиссерского замысла»⁸.

В этом тексте характер участия художника в постановках обрисован по меньшей мере односторонне и не точно во имя любимой мысли критика о склонности Рериха к «уединенности, к замкнутости в себе, к ревностному охранению своего внутреннего мира»⁹. Однако множество фактов свидетельствует о тесной связи художника с участниками спектакля на всех этапах работы над постановкой. Самым ярким и убедительным примером может служить широко известная история создания балета «Весна священная», в котором Рерих участвовал и как художник и как основной либреттист, и даже идеи постановки некоторых танцев принадлежат ему. Разумеется, этот эпизод можно было бы счесть исключением, настолько «рериховской» была сама тема, если бы не другие проявления интереса Рериха к театральной кухне.

В связи с работой художника над пьесами Метерлинка для нас представляет большой интерес группа писем Санина из Москвы, Парижа и Лондона.

¹ В.П.Суходольский – антрепренер Свободного театра.

² Письмо А.А.Санина к Н.К.Рериху (1913). Отдел рукописей ГТГ, ф. 44, дело 1284.

³ Письмо А.А.Санина к Н.К.Рериху от 24 января 1914 г. Отдел рукописей ГТГ, ф. 44, дело 1279.

⁴ Письмо А.А.Санина к Н.К.Рериху от 29 января 1914 г. Отдел рукописей ГТГ, ф. 44, дело 1280.

⁵ Письмо Н.К.Рериха к А.П.Ланговому от 18 января 1914 г. Отдел рукописей ГТГ, ф. 3, дело 235.

⁶ См.: *Пожарская М.Н.* Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М., 1970. Глава «Художники «Мира искусства» в антрепризе С.П.Дягилева».

⁷ Там же.

⁸ Эрнст С. Н.К.Рерих. Пг., 1918. С.77.

⁹ Там же. С.8.

В них говорится о фактах тесной связи художника с режиссером в процессе работы (что прямо противоположно утверждениям Эрнста), об «общих мечтаниях и планах» в связи с предполагавшейся постановкой «Кащей Бессмертного» Н.А.Римского-Корсакова в Свободном театре¹. В письмах из Лондона, где во время гастролей шел «Князь Игорь», Санин подробно рассказывает не только о триумфе Рериха-декоратора, но и о неурядицах постановочной части, связанных с организационными причинами: «Погибли мечты, погибли мизансцены, которые мы рассмаковывали дома. И все же твой талант горел могуче, потрясающе. Тебя многое здесь оскорбило, огорчило бы...»²

Работу Рериха над постановкой совместно с режиссером, костюмером и другими участниками спектакля характеризует письмо, написанное в процессе подготовки гастролей: «Перед тем как начнут писать декорации, как разложат холсты, нам необходимо свидеться. Надо снять фотографии с эскизов. Сделать макеты. Набросать планы на бумаге, и тебе сюда непременно приехать. Все утвердим, обговорим, обо всем условимся, и тогда со спокойной душой и для Вас и для меня работайте. Далее монтировка костюмов и бутафории! Вот это сон, это фантазия! Надо ее пересмотреть, переработать, добавить, сократить и непременно сдать Неменскому³ при тебе, при твоих указаниях...»⁴

Известно, что Санин обладал особым талантом заставлять «выкладываться» всех участников спектакля, вплоть до последнего статиста, поэтому метод работы Рериха с этим режиссером можно было бы считать исключением, но есть и другие свидетельства театрального профессионализма художника. Противопоставляя его режиссерам и художникам-диктаторам, разрушающим органическую целостность ансамбля и подавляющим актера, один из участников театральной жизни начала века пишет в своих мемуарах: «Я очень хорошо помню, с какой тщательностью и Библин и Рерих изучали актера, по несколько раз меняя свои эскизы; они сами даже вместе с актерами ходили в примерочные мастерские»⁵. Автор отмечает большой такт, с которым художник при помощи декораций создает среду, окружающую актера⁶.

В произведениях Рериха ядро образа заключено в изображении среды – патетически и фантастически преображенного пейзажа. Среди станковых его произведений нет ни одного сколько-нибудь значительного интерьерного произведения. Да и основное образное решение большинства спектаклей художник почти всегда осуществлял через пейзаж («Фуэнте Овехуна», «Князь Игорь», «Пер Гюнт»). Известно место архитектурного пейзажа в творчестве мастера. Серия, созданная во время поездки по России в 1903 году, сыграла очень значительную роль в формировании стиля зрелого Рериха. Хотя его пластический язык в последующие годы бурно эволюционирует, само понимание архитектурной формы как чего-то стихийно-органического, вырастающего из почвы, связанного с ней и вместе психологически активного, почти одухотворенного, сохраняется. Камень как бы впитывает горести и радости многих поколений, и человеческие судьбы словно отражаются в его облике. Одна из «Сказок» Рериха, написанная ритмизированной прозой, называется «Замки печали». В ней мы находим образец видения художника, его способ читать каменные страницы: «Высокая зала. Длинные отсветы окон. Темные скамьи. Кресла. Здесь судили и осуждали... Длинные переходы. Низкие двери в железных заплатах. Высокий порог. Здесь вели заподозренных... Молельня. Темный, резной хор. Покорные звери на ручках кресел. Здесь молились перед допросом... Все это унесло время. Долго стоят по вершинам пустые, серые замки. И время хранит их смысл...»⁷ Цепь деталей нижется в зрительный ряд, рождая не столько образ, сколько схему событий, судеб, страстей, их смысл.

Психологическая и даже сюжетная активность человеческого жилья, камня, из которого оно сложено, присуща многим пьесам Метерлинка.

¹ См.: письмо А.А.Санина к Н.К.Рериху (1913). Отдел рукописей ГТГ, ф. 44, дело 1284. Л.1.

² Письмо А.А.Санина к Н.К.Рериху (1914). Отдел рукописей ГТГ, ф. 44, дело 1282.

³ Сотрудник дягилевской антрепризы, заведывавший костюмерной частью.

⁴ Письмо А.А.Санина к Н.К.Рериху от 24 января 1914 г. Отдел рукописей ГТГ, ф. 44, дело 1279.

⁵ Мгебров А.А. Жизнь в театре. Т. II. М.–Л., 1932. С.77.

⁶ Речь идет о спектакле «Фуэнте Овехуна» в Старинном театре (1911 г.).

⁷ Рерих Н.К. Собрание сочинений. Кн. 1. С. 307-309.

Особенно символически значим образ старых больных камней, пожирающих радости людей и самые их жизни в «Пелеасе и Мелисанде». Пожалуй, с наибольшей пластической выразительностью зловещая сила камня воплощена в эскизе «Тюрьма в башне». В сборнике «Рерих» (Пг., 1916) эта работа опубликована под названием «Подземелье», датирована 1914 годом и в списке произведений художника не отнесена к какой-либо его театральной постановке. В монографии С.Эрнста она названа декорацией к «Принцессе Мален» и отнесена к 1913 году, времени создания большинства эскизов к этой пьесе. Нам представляется несомненной связь этой темперы с «Принцессой Мален», но скорее всего она действительно написана в 1914 году именно для спектакля Театра музыкальной драмы, где из двух сцен пьесы одна происходила в замковой тюрьме.

В пользу этого предположения говорит большое стилистическое родство с эскизом к «Сестре Беатрисе» (прежде всего общее колористическое решение), тогда как от работы предыдущего года к «Принцессе Мален» она отличается. «Ползущие» очертания винтовой лестницы пересекаются мощной дугой свода, почти замкнутым кольцом низкой дверной арки. Валуны дикого камня кладки как бы перекатываются, движутся в общем змеящемся ритме S-образных линий, придавая прерывистость, пульсацию этому движению. Пространство интерьера словно сжимается, судорожно перекручивается под напором мощного давления стен. Поверхность зеленовато-лилового камня напоминает чешуйчатую шкуру дракона (те же ритмы, кстати, в картине 1914 года «Град обреченный», где художник прямо обращается к символическо-мифологическому изображению «змия»).

Совершенно противоположно понимание пространства и функции архитектурных конструкций в эскизе «Комната Мален». Исчезли тяжесть и плотность стен. Они «парусят» как стенки холщового шатра под напором ветра, плавно выгибаясь внутрь. Как плохо натянутый ковер, «морщит» мозаика пола. Обнажена графичность, «нарисованность», бесплотность конструкций, сотканных из линий-штрихов. Все это позволяет создать впечатление незащищенности героини, зыбкости и ненадежности жилища, почти призрачности его.

Именно к этому эскизу настроением и приемами исполнения ближе всего графические листы, составляющие упомянутую сюиту «Принцесса Мален», над которыми художник работал в 1915 и 1916 годах. В них через архитектурные пейзажи развиваются лирические мотивы пьесы, причем лиризм окрашен не столько в трагедийные, сколько в элегические тона. Примечательность сюиты в том, что она выявляет грани творческой личности художника, в меньшей степени реализованные в других произведениях, – способность «кантиленного» ведения лирического лейтмотива, тонко нюансированного от листа к листу.

Проследивая работу Рериха над образами Метерлинка на протяжении десяти лет в самый плодотворный период его творчества, становится очевидным, что художник все более глубоко раскрывал их внутренний смысл. Безусловно, в этих работах отразилась общая стилистическая эволюция мастера, но можно отметить и некоторые особенности.

Как это ни парадоксально, именно в метерлинковских произведениях Рерих гораздо реже и осторожнее обращается к языку символов, чем в станковых произведениях того же периода (пример – упоминавшийся «Град обреченный»). Объясняется это, вероятно, тем, что сама образная структура символа у Рериха и Метерлинка различна и такт не позволяет художнику навязывать поэту чуждый ему образный строй.

Драматург и художник одинаково стремятся к имперсональности героев, отказываются от психологизма во имя раскрытия родового начала, выражая этим одну из тенденций искусства своего времени.

Достоинством работ Рериха, о которых здесь говорилось, является то, что, не пытаясь буквально перевести на язык живописи сюжетную и словесную ткань первоисточника, он улавливает в нем реально подвластное кисти – атмосферу напряженной духовности, пронизывающей не только мир людей, но и мир вещей, архитектуру, пейзаж Метерлинка.

«Богатырский фриз»

Во время своих многочисленных странствий Николай Константинович Рерих постоянно изучал жизнь и культуру других народов. Но куда бы ни забросила его судьба – в Финляндию или Монголию, Англию или Китай, Соединенные Штаты или Индию, – он всюду возвращался к излюбленной своей теме – теме богатырства русского народа.

Героические образы русской истории захватили воображение Рериха уже с детства. На склоне лет, ведя дневник, художник вспоминал: «В нашей изварской библиотеке была серия стареньких книжечек о том, как стала быть Земля Русская. От самых ранних лет, от начала грамоты, полюбились эти рассказы. В них были затронуты интересные, трогательные темы. Про Святослава, про изгоя Ростислава... Было и про Ледовое побоище, и про Ольгу с древлянами, и про Ярослава, и про Бориса и Глеба, про Святополка Окаянного... Повести были собраны занимательно, но с верным изложением исторической правды. На обложке был русский богатырь, топором отбивающийся от целого кольца врагов. Все это запомнилось, и хотелось сказать, смотря на эту картину: «Не замай»¹.

В юные годы, путешествуя по родной земле, Николай Константинович поэтическим взором художника в самой жизни видел истинных богатырей. На Ильмень-озере он встречает рыбаков, которые поражают его своей силой и выносливостью, и он восторженно пишет о них как о диковинном народе. Тут же, среди ильменских рыбаков, он видит и «сущую Марфу Посадницу»². В воображении художника воскресают и другие картины прошлого: ладьи варяжские, вольные струги Садко и новгородской рати. Образы богатырей, рожденные воображением, вдохновленные увиденным на родной земле и дополненные различным историческим материалом, воплощаются художником в картинах, очерках, стихах.

В студенческие годы Рерих задумывает живописную серию «Как перевелись богатыри на Руси». Он пишет картины «Утро богатырства Киевского» и «Вечер богатырства Киевского», помышляет создать полотна «Илья Муромец» и «Садко». Позже в его искусство входят образы Вольги, Микулы Селяниновича и других героев народного эпоса.

Оказавшись вдали от России. Рерих в самые трудные годы раздумий о судьбах мира и Родины не раз вновь и вновь возвращается к дорогой ему теме, и с особенным волнением – в годы второй мировой войны. Неоднократно пишет он о талантливости русского народа, о том, что ему суждено великое будущее, что он является оплотом мира и прогресса всего человечества. В обращении «Друзьям-художникам» читаем: «Знатоки говорят, что русский народ есть наследник чудесного будущего. Пишут теперь, что мир всего мира зависит от русской мощи, от русского решения. Европейские журналы пестрят изображениями жизни народов Союза...»³. А когда война обрушилась на поля России, появились глубоко патриотические заметки в дневнике: «Оборона Родины», «В грозе и молнии». В эти же годы художник создает и ряд замечательных полотен, запечатлевающих образы русских богатырей: «Микула Селянинович», «Святогор», «Богатыри проснулись», «Единоборство Мстислава с Редеею», «Настасья Микулична» и другие.

Постоянный интерес Рериха к героическим образам был закономерным. Как историк он неоднократно обращался к прошлому и в нем искал ответ на вопросы о движущих силах истории, о настоящем и будущем России. «Человеку, не умеющему понимать прошлое, нельзя мыслить о будущем»⁴, – любил повторять художник. Особую ценность в прошлом представляли для него история народа и его культура. В искусстве народном, в фольклоре он видел духовные богатства России, выражение мудрости народного мышления. И эта сокрытая сила являлась для художника основой исторического прогресса.

¹ Рерих Н.К. Листы дневника. // «Октябрь», 1958, № 10. С.227.

² Рерих Н.К. Собрание сочинений. Кн. 1. М., 1914. С.205.

³ Рерих Н.К. Друзьям-художникам. // Мысль. Рига, 1939. С.81.

⁴ Рерих Н.К. Собрание сочинений. Кн. 1. С.132.

В огромном наследии Рериха среди работ на темы героического эпоса наибольший интерес представляет так называемый «Богатырский фриз». Он был создан еще в 1910 году в Петербурге для столовой в доме Ф.Г.Бажанова (ул. Марата, 72). Этот фриз состоял из 7 больших панно. Высота панно – 2,03 м. Общая длина больших панно – 25,75 м. Кроме того, над окном и на оконных наличниках было размещено еще 12 декоративных полотен значительно меньшего размера.

Фриз начинали два панно, расположенные по сторонам от дверного проема, – «Баян» и «Витязь». Баян с гуслими поет о подвигах русских богатырей. Его слушает молодой витязь. Оба панно как бы предваряли собою образный мир всей серии в целом, служили своеобразным прологом к ней.

По левую руку от дверного проема находились большие полотна – «Вольга» и «Микула».

Микула изображен могучим пахарем. Он – как бы неотъемлемая часть земли и властно проводит по ней богатырские борозды. «Великий пахарь выоривает (вспахивает) красоту всенародную»¹, – писал художник о Микуле Селяниновиче. Движение в этой композиции направлено по диагонали из глубины к зрителю, фигура Микулы занимает ее центр, ритмы плавные, мягкие.

По-другому строится композиция «Вольга». Дружина княжича изображена в движении, направленном слева направо по горизонтальной линии. Художник не акцентирует внимания на каком-то одном образе. Пересекающиеся линии копий, беспокойные силуэты всадников создают сложный ритм.

Оба панно задуманы как парные, тематически связанные между собою, что подчеркивает контрастность в их образном решении. В Государственной Третьяковской галерее хранится набросок композиции этих панно. Обе сцены расположены на одном листе и отделены друг от друга только чертой. В интерьере панно разделены камином.

На противопоставлении, на контрастном подчеркивании образов строятся также два других произведения – «Илья Муромец» и «Соловей-разбойник». Илья Муромец, как и в былинах, олицетворяет защитника земли русской. Подобно Микуле Селяниновичу, он неразрывно связан с землей. За его фигурой простираются синие озера и реки, холмы и белокаменные города. Соловей-разбойник показан совершенно иначе: он забился в избушку на курьих ножках, которая словно подчеркивает его обреченность.

Эти панно в интерьере располагались по сторонам от большого оконного проема. Кроме того, над окном помещалось длинное узкое панно «Городище» с романтизированным, типично рериховским пейзажем древней русской земли, которое композиционно и по смыслу связывало их.

Самое большое панно – «Садко». Его длина – 7 метров. Садко не богатырь. Он не совершал воинских подвигов. В былинах повествуется о нем как о певце, гусларе, пленившем царя морского, а также как о богатом купце новгородском. Отсюда – двойственный характер быliny – фантастический и совершенно реалистический. Если предшественников Рериха обычно интересовала сказочная сторона быliny, то сам он выбирает ее реалистический аспект. Весело плывут по синим водам Волхова ладьи Садко. Он отправляется со своей дружиной в далекий путь. На берегу раскинулся «Господин Великий Новгород» с крепостными стенами и башнями. На пристани слева дружно разгружаются торговые ладьи. Рерих рисует, по существу, идеальную картину жизни богатого торгового города, где нет распрей и где все трудятся на общее благо.

«Садко» отличается от других полотен не только по своему идейному содержанию, но и по колориту, праздничному, радостному. Во всех полотнах фриза доминируют пейзажные фоны, решенные в основном на сочетании синих, зеленых, коричневых цветов. Центральное панно построено на контрастных, декоративно-красочных сопоставлениях синего, красного, белого. Дополнительный декоративный элемент вносят нарядные одежды Садко и его дружины, роспись на кораблях.

¹ Рерих Н.К. Листы дневника. // «Октябрь», 1958, № 10. С.226.

Рерих в этой своей работе обратился к наиболее значительным памятникам русского эпоса. В трактовке образов он близок народным представлениям о богатырях, и в этом отношении он был в начале XX века, пожалуй, наиболее последовательным продолжателем традиций В.М.Васнецова. Это тем знаменательнее, что между произведениями Васнецова и Рериха в разработке богатырской тематики есть еще одно очень важное звено – произведения М.А.Врубеля, и прежде всего его «большое живописное панно «Богатырь» (1898). Но если Васнецов и Рерих во многом следуют известным литературным сюжетам, то Врубель на основе общих представлений о русских богатырях сам творит сказочный образ.

Такой метод был не чужд и Рериху. Ко времени создания «Богатырского фриза» он был уже зрелым мастером монументально-декоративной живописи. Подобно Врубелю, для большинства своих композиций Рерих сам сочинял сюжеты, не лишённые подчас сложной символики, а иногда и мистики. Таковы «Сокровище ангелов», «Пещное действо», «Царица Небесная над рекой жизни» и другие. Однако над «Богатырским фризом» он работал по-иному.

В интересе Рериха к фольклорным сюжетам и в их трактовке проявилась не только преемственность традиций, но и программность некоторых других взглядов художника.

Призывая современников собирать и изучать произведения народного творчества, Рерих сам очень бережно относился к этому бесконечно ценному для него наследию и стремился как можно полнее перенести красоту творений прошлого на свои полотна. Вместе с тем, будучи живописцем начала XX века, Рерих, естественно, вносит много нового в свою работу по сравнению с мастерами предшествующего поколения. Для анализа можно сопоставить такие близкие на первый взгляд работы художников, как «Витязь на распутье» В.Васнецова и «Илья Муромец» Рериха.

Васнецов строит свое произведение по законам станковой картины второй половины XIX века. Это сказывается во всем: в естественных для глаза масштабных соотношениях между фигурой и пейзажем, в привычном для живописи передвижников перспективном сокращении, в светотеневой моделировке форм, в колорите, близком по своему цветовому звучанию природе.

В основе произведения Рериха также лежит работа с натуры. Но он использует при этом многие изобразительные приемы монументально-декоративной живописи начала XX века. Нова композиция в его панно. Поместив на первом плане фигуру богатыря и дав ее в естественном ракурсе, художник при изображении пейзажа использует точку зрения как бы с птичьего полета, и это дает ему возможность показать необозримые просторы родной земли, создать емкий, обобщающий образ родины. Колорит панно декоративен, на обобщении строится рисунок. В Третьяковской галерее хранится лист с наброском первоначальной композиции «Ильи Муромца», где четко прорисованы силуэты курганов и дальних городов. В картине все это еще более усилено.

Парные панно «Баян» и «Витязь» по своей тематике также могут вызвать в памяти одну из поздних картин В.Васнецова «Баян» (1910). Но и они, разумеется, исполнены в совершенно иной живописно-пластической системе. Полотна имеют четкое, кулисное расположение планов. В этом отношении они близки многим эскизам декораций, выполненных Рерихом для театра. Произведениям присущи некоторая фресковая условность цвета и плоскостность форм. Рерих не пользовался светотеневой моделировкой, достигая ощущения объемности другим путем.

Благодаря многослойности живописи достигнуто богатство различных оттенков цвета, усилилась его светоносность. Синий подмалевок записан не полностью. Во многих местах он образует своеобразный широкий контур вокруг изображенных предметов и воспринимается как глубокая тень. Светоносность палитры и синие контуры создают особое образное ощущение объемности. Отдельные детали в панно также исполнены с учетом особенностей монументальной живописи. Так, например, цветы и травы орнаментальны по рисунку и несколько условны по цвету. И все это подчинено единой цели – созданию монументально-декоративного образа. Подобные же приемы характерны и для других, полотен. Весь фриз в целом по своему образному строю воспринимается как своеобразная богатырская симфония в живописи.

«Богатырский фриз», воскрешающий былинные образы, включает в себе и ярко выраженную философскую концепцию художника. Полотна создавались в очень трудный для России период. Художник работал над ними с 1907 по 1910 год, то есть после разгрома первой русской революции, когда свирепствовала реакция и многие представители интеллигенции переживали период отчаяния и неверия в будущее. Рериху был свойствен исторический оптимизм. В «Богатырском фризе» в образах былинных богатырей он утверждал свои мысли о народе, славил его трудовой и ратный подвиг, силу, красоту, талантливость и тем самым смело прогнозировал его будущее.

Рерих многое сделал в свое время для развития монументально-декоративного искусства. Думая об эпохе грядущего Возрождения, об искусстве этого счастливого будущего, он представлял его всеобъемлющим, повсеместно входящим в жизнь, мечтал о развитии всех видов творчества, и особенно монументально-декоративного. В одной из статей он писал, что плафоны и стены общественных зданий должны «расцвечать» «не пауки и сырость», а «живопись лучших художников, вдохновляемых широким размахом задачи»¹.

Рерих не мог реализовать эти мечты в дореволюционной России. Его единственная осуществленная монументально-декоративная работа, не связанная с церковными росписями, – «Богатырский фриз». Но и он, выполненный для частного дома, был скрыт от народа.

В советское время дом Бажанова был отдан под общественные учреждения, и «Богатырский фриз» смогли увидеть наконец многие зрители.

В годы Великой Отечественной войны в условиях блокады панно были повреждены. Весь фриз покрылся толстым слоем копоти. Особенно пострадало панно «Вольга». Кроме сильного загрязнения, на нем оказался также утраченным правый нижний угол холста размером 52 X 36 см.

В 1964 году «Богатырский фриз» был передан в Государственный Русский музей. Большую работу по его восстановлению провел старший художник-реставратор К. В. Бернякович². Он очистил холсты от поверхностного загрязнения, заделал прорывы и многочисленные проколы, укрепил участки осыпей красочного слоя и тонировал их. Полотна после реставрации впервые экспонировались в музее на юбилейной выставке художника осенью 1974 года. Сбереженные и сохраненные народом в тяжелые годы войны, они вошли в его жизнь, в то будущее, о котором страстно мечтал художник и которому посвятил все свое творчество.

При взгляде на эти произведения невольно вспоминаются слова самого художника, обращенные к одному из корреспондентов: «Вы определяете мое искусство как героический реализм. Мне радостно такое определение. Подвиг, героизм всегда были зовущими. Истинный реализм, утверждающий сущность жизни, для творчества необходим... Сердце требует песнь о прекрасном. Сердце творит в труде, в поисках высшего качества»³.

¹ Рерих Н.К. Собрание сочинений. Кн. 1. С.63.

² К.В.Бернякович составил тщательную документацию по реставрации произведений. Его сообщение об этой работе было заслушано в ГРМ на расширенном реставрационном совете.

³ Рерих Н.К. Из литературного наследия. М., 1974. С.265-266.

В 1921 году Н.К.Рерих написал стихотворение «Ловцу, входящему в лес», в котором есть символические и одновременно вполне конкретные строки:

...Священные водопады
найдешь ты. И ключи родников
освежат тебя. И перед
тобой расцветает вереск
счастья. Но он цветет
на высотах.

Можно предположить, что «ключи родников», так же, как и «вереск счастья», у Рериха символизируют источники творчества, вдохновения, народное искусство. Родником он неоднократно называл художественный центр конца XIX – начала XX века – Талашкино, с которым был связан в течение многих лет. Здесь определились и воплотились на практике некоторые его взгляды на задачи современного искусства, сыгравшие важную роль в дальнейшем творчестве.

Впервые Н.К.Рерих посетил Талашкино в 1903 году. Но несомненно, он слышал об этом селе на Смоленщине и раньше, когда еще только начиналась его творческая и просветительская деятельность в Петербурге. Ведь уже тогда, в 1896–1899 годах, в Талашкине работали такие корифеи русского искусства, как П.П.Соколов, И.Е.Репин, М.А.Врубель, К.А.Коровин, П.П.Трубецкой, А.Н.Бенуа и другие.

Вслед за Абрамцевом в Талашкине возник своеобразный художественный кружок, к которому тянулись многие. Как и в Абрамцеве, здесь были созданы прекрасные условия для работы художников. Создатели центра – Тенишевы были такими же активными и творчески одаренными натурами, как и Мамонтовы: М.К.Тенишева открыла в Талашкине школу, художественные мастерские, устроила театр, в Смоленске учредила рисовальную школу.

Рериха привлекала творческая атмосфера Талашкина, а потому, приехав в 1903 году в Смоленск, он навещает в это имение и сразу же включается в его кипучую жизнь. В письме к брату Б.К.Рериху от 1 июля 1903 года он упоминает: «Пробудем в Ростове с неделю, в Москве дня 3, в Смоленске неделю. Материала много»¹. Его все интересует. Рерих рисует древние памятники, пишет в Смоленске картины «Стена у Веселухи», «Смоленская башня», «Этюд городских стен», «Крыльцо женского монастыря». Активно выступает он в защиту сохранения Смоленского кремля как уникального памятника, знакомится с местными историками и археологами, находит несколько курганов вокруг Талашкина и намечает планы их исследования, создает работы для художественно-производственных талашкинских мастерских.

Разнообразная творческая деятельность была стихией Рериха. Талашкино давало почву для многих размышлений о будущем русского искусства, о направлениях в прикладном творчестве, о развитии и значении вообще таких художественных центров.

25 сентября 1903 года Н.К.Рерих писал М.К.Тенишевой: «Только на почве таких центров с их чистою художественною атмосферою, с изучением исконного народного творчества, с примерами отборных образцов художества может расти истинно национальное наше искусство и занимать почетное место на Западе. От всего сердца позвольте сказать Вам – слава, слава!» И в конце письма он прибавляет: «За всю мою поездку я привез много материалов, видел много лучших мест России, и все же впечатление Талашкина остается самым краеугольным»². Вскоре в заметке «Старина» Рерих более широко осветил свои впечатления о Талашкине: «Нынешним летом я видел один уголок, почва которого может быть плодотворна для стиля. Спокойная веселая работа, изучение исконно народных творческих сил. Целесообразные способы труда наверное отметят многим замечательным это место.

¹ Отдел рукописей ГТГ, фонд Н.К.Рериха 44/128.

² Н.К.Рерих и народное искусство. // Встречи с прошлым. М., 1976. С.109-110.

Щедры рассыпанные образчики искусства, общая чистая атмосфера выведут многих талантливых людей из смоленского села Талашкина... Вы видите как ученики, местная молодежь, работают с любовью, наряду со специальной техникой развивая и сторону композиции. Все это хорошие слова, скажете вы, но когда воочию видишь человека, могущего своими руками изготовить самим сочиненную вещь, начинаешь верить в хорошее, настоящее искусство, знакомое по работам мастеров былых времен. Могут из предметов обихода исчезнуть аляповатость и тяжесть, будто бы так необходимые для русского стиля, цвета тканей и вышивок могут сделаться опять благородными и ласкающими. И нет тут «нового» стиля, есть здесь отборный музей, есть здесь природа, есть основные народные способы. И все это в здоровых условиях среди красивейшего смоленского пейзажа... Такие уголки, как Талашкино, – настоящие устои национального развития мысли и искусства...»¹

Рерих говорит о возможности возрождения русского стиля в прикладном искусстве, вкладывая в это свое понимание. Не будучи сам художником-прикладником, работая весьма ограниченно в этой области, Рерих тем не менее ясно осознавал, что для создания нового направления в прикладном искусстве необходим синтез. Ошибкой всех предыдущих опытов он считал недостаточное освоение основ прикладного искусства и народного творчества. Вот почему в Талашкине его порадовало в первую очередь изучение самого корня – «народных творческих сил», которое велось на основе богатейшего музея и образцов местных промыслов.

Очень важно, что рериховское понимание народного искусства заключало в себе и изучение природы. Вместе с тем народное искусство Рерих рассматривал не как застывший кристалл, который через века пронесет свой прекрасный и неповторимый рисунок, но в развитии. Эту точку зрения доказывают даже те немногие произведения прикладного искусства, которые Рерих выполнил в Талашкине: шкаф, стол, кресло, диван. Программа его четкая и ясная: вещь должна отвечать запросам своего времени – быть эстетичной и вместе с тем строго функциональной.

Рерих говорит о том, что художник не должен замыкаться в рамках своей творческой фантазии даже там, где его питает благодатный источник – народное искусство, которое необходимо изучить, учитывая его природу и стилистику. Накопленный опыт, считает он, нужно подчинять требованиям времени, только тогда будут созданы жизнеспособные вещи.

Живя и работая в Талашкине, Рерих настолько увлекается изучением путей развития русского прикладного искусства, что в следующем 1904 году выступает уже с расширенной статьей, развивающей и углубляющей его мысли. К тому же он обращается к М.К.Тенишевой с просьбой прислать изделия талашинских мастерских для показа в Петербурге на постоянной выставке в Школе общества поощрения художеств. Присылает в Талашкино новые эскизы для декоративных работ, в частности, для вышивки. Рекомендует архитектору Е.Е.Баумгартену обратиться в талашкинскую керамическую мастерскую для исполнения художественных кафелей. Предлагает М.К.Тенишевой финансировать издание труда по прикладному искусству, и, наконец, берет на себя хлопоты по изданию большой работы о Талашкине, где и была помещена его обширная статья об этом центре. В ней он писал: «Обеднели мы красотой. Из жилищ, из утвари, из нас самих, из задач наших ушло все красивое. Крупицы красоты прежних времен странно остаются в нашей жизни и ничего не преобразуют собою. Даже невероятно, но так»².

Рерих призывал вдумчиво изучать прошлое, изучать не для повторения, а для создания совершенно нового. Об изделиях в мастерских в Талашкине Рерих писал: «Это не сухая подделка под старину. Как и должно быть в живом деле, в нем нет подневольных путей. Почтена старина лучшим вниманием: в ней найдена живая сила – сила красоты, идущей к новизне и основу которой соткали для кристаллов векового орнамента все царства природы: звери, птицы, камни, цветы. Сколько очаровательных красок, сколько новых, неиссякаемых линий»³.

¹ Рерих Н.К. Старина // «Новое время», 1903, 23 декабря.

² Талашкино. СПб., 1905. С.13.

³ Талашкино. СПб., 1905. С.14.

Рерих подчеркивает особенности русского опыта в разрешении таких проблем, как промышленность и художник, художник и народное искусство. Он верно замечает, что ошибки могут исходить не от самого объединения художников, а от того, как в этом объединении будет направлена их деятельность. Рерих не соглашался с критиками, которые переносили ошибки одного-двух художников на весь талашкинский центр, зачеркивая его потенциальные возможности. Так он писал: «Украшателю жизни не материала искать: искать чистоту мысли, непосредственность взгляда и проникновение в благородство старых форм...»¹ В деятельности работавших в Талашкине ведущих мастеров он отмечал отсутствие застылости, консерватизма.

Теоретическая программа Рериха и его немногочисленные работы прикладного плана оказали большое влияние на дальнейшее развитие талашкинских мастерских. В 1903 году после отъезда из Талашкина С.В.Малютина сюда приглашаются художники-прикладники А.П.Зиновьев и В.В.Бекетов, только что окончившие Строгановское училище. Их подбодрил Рерих. Эти художники добиваются значительных результатов в работе, они стремятся к большей четкости линий, ясности формы, изделия их становятся проще и строже, в них обозначается поиск новых конструкций.

Рерих подметил, осветил в литературе и другие особенности талашкинского художественного центра. Он понимал, что Талашкино ценно не только художественными мастерскими, в которых создаются интересные вещи, но и тем, что вещи эти создаются на основе изучения истоков народного творчества, специфики местных ремесел, вопросов эстетического воспитания сельской молодежи, тем, что художники-энтузиасты, работающие в Талашкине, обращаются к истории, археологии, этнографии, создают музей русского народного творчества.

В Талашкине совместно творили деятели искусства разных специальностей: художники, музыканты, историки, искусствоведы, этнографы. Сам Рерих продемонстрировал такое содружество в 1911 году, когда к нему в Талашкино приезжал композитор И.Ф.Стравинский для совместной работы над балетом «Весна священная». В 1930 году, вспоминая этот период, он скажет: «Хорошее было время, когда строился Храм святого Духа и заканчивались картины «Человечьи праотцы», «Древо преблагое – врагам озлобление» и эскизы «Царицы Небесной». Холмы смоленские, белые березы, золотые кувшинки, белые лотосы, подобные чашам жизни Индии, напоминали нам о вечном пастухе Леле и Купаве, или, как бы сказал индус, о Кришне и Гопи»². Рерих сумел вдохновить И.Ф.Стравинского талашкинской атмосферой на создание первых музыкальных фрагментов балета. Так, в Талашкине, композитор написал «Лад». Кроме этого Рерих познакомил его с богатейшим собранием народного искусства в тенишевском музее и с жившим тогда в Талашкине гуслиром-певцом С.П.Колосовым, которого высоко ценил. Уникальные фольклорные напевы в исполнении Колосова как нельзя лучше способствовали работе над балетом.

Каждый, кто работал в Талашкине, вносил что-то свое, касалось ли это деятельности мастерских или театра, музея или школы, было ли это обсуждением выставок, изданий, творчества того или иного художника. «Вершина и корень. Венец и основа засветят свет красоты на гибель середине»³. Эти слова Рериха дают нам ключ к пониманию талашкинского художественного центра. В них проступает и постоянное рериховское стремление к единению – не случайному, но творческому, преднамеренному, имеющему определенные цели. Этого художник желал от любого единения, это он находил в Талашкине и в последующие годы, когда он вновь и вновь возвращался и работал в этих местах.

В 1908 году М.К.Тенишева встречается в Москве с Рерихом и предлагает ему выполнить росписи в церкви св. Духа во Фленове близ Талашкина.

¹ Там же. С. 14.

² Рерих Н.К. Весна священная. // Рерих Н.К. Из литературного наследия. М., 1974. С.359-360.

³ Рерих Н.К. Записные листки художника. // «Весы», 1904, № 9. С.36.

«Всю дорогу от Москвы до Талашкина мы горячо беседовали, уносясь планами и мыслями в беспредельное. Святые минуты, благодатные»¹, – писала потом Тенишева.

Рерих заинтересовался проектом церкви еще в 1904 году и писал о нем: «В этой постройке могут счастливо претвориться чудотворные наследия старой Руси с ее великим чутьем украшения»². Рериху и предстояло украсить церковь росписями и мозаикой.

В письме от 28 февраля 1908 года Тенишева пишет Рериху о своем беспокойстве, что другие работы истощают его силы: «Берегите себя для хорошего, берегите слух и глаза, рядом с дурным есть столько прекрасного, высокого – туда и обращайтесь»³. В мае того же года она пишет, что с нетерпением ожидает эскизы росписи, и в этом же письме дает высокую оценку литературным работам Рериха: «Как вы ярко и глубоко умеете рисовать словами, что ни слово, то картина, все видишь и переживаешь – чудно!»⁴

Работа Рериха в Талашкине над росписью отражена в неопубликованной рукописи А.П.Иванова, который, в частности, свидетельствует: «В течение лета, проведенного в Гапсале, он написал эскиз главной абсидной фрески «Царица Небесная», представляющий более широко и полно разработанный вариант одного из неосуществленных пархомовских эскизов; в августе Рерих свез его в Талашкино, и там вопрос о росписи был решен окончательно»⁵.

Далее Иванов сообщает, что на следующее лето Рерих уже непосредственно приступил к работе, сделал обмеры и проложил контуры. В этот же год он провел раскопки в Гнездове и написал несколько этюдов в Смоленске. «Лето 1912 года он снова провел в Талашкине, усиленно работая над росписью в церкви. Главным сотрудником Рериха был художник П.С.Наумов; помогали в работе также ученики школы Поощрения Чернов, Земляничина, Щекотихина, Дмитриев. К августу были написаны все главные части фресок: «Царица Небесная» в абсиде, «Князья» в своде абсидной арки, вверху над той же аркой «Трон неведомого бога» и, наконец, внутри над входной дверью «Св. Никола во граде». Сообщая довольно ценные данные о работе Рериха над росписью, Иванов, однако, ошибается в том, что к 1914 году все работы в церкви были завершены добавлением еще нескольких фресок. Сам Рерих в своих воспоминаниях пишет, что работу ему помешала закончить первая мировая война; он уехал из Талашкина и больше туда не возвращался. Сама роспись погибла, но сохранились некоторые эскизы и фотодокументы. Эскизы, почти не попадавшие в поле зрения исследователей творчества Рериха, дают представление о стилистическом и цветовом решении росписи (живопись была исполнена на холсте, наклеенном на штукатурку). Живопись стала гибнуть вскоре после ее исполнения. В 1914 году Рерих вместе с братом и П.С.Наумовым, Е.З.Земляничной, П.Н.Покровским провели тщательный осмотр церкви и выявили нарушения при строительстве, которые вызывали сильную сырость, а отсюда и порчу живописи.

Известно, что сюжет росписи талашкинской церкви запечатлен Рерихом в литературном изложении, которое раскрывает понимание художником трактовки религиозного сюжета в свете задач современного ему монументального искусства. Условность сюжета позволила художнику развернуть свою фантазию в многоплановой композиции. Получилась вариация на определенную религиозную тему, в которой художник выразил свой философский взгляд на мир. В живописном отношении – это опыт постижения древнерусского искусства и искусства эпохи проторенессанса.

Композиция «Царицы Небесной» насыщена деталями, элементами повествовательности, рассказа. Само изображение Царицы – символ возвышенного и праведного. На ее одежде – изображения деревьев, птиц. Они выполнены почти силуэтно на светло-зеленом фоне. Далее краски идут ярче, активнее: желтое, темно-коричневое, алое.

¹ Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. Париж, 1933. С.433-434.

² Талашкино. СПб., 1905. С.21.

³ Отдел рукописей ГТГ, фонд Н.К.Рериха, № 44/1391.

⁴ Отдел рукописей ГТГ, фонд Н.К.Рериха, № 44/1392.

⁵ Отдел рукописей ГРМ, ф. 143, ед. хр. 3. Пархомовка – имение Голубевых на Киевщине.

Сергей Эрнст оставил описание колорита «Царицы Небесной»: «Ее колористический порядок таков: в центре – белое, золотое, зеленое, желтое с переходами в красное и бирюзовое, выше – желто-красно-карминное, та же гамма продолжается и ближе к склонам, в архитектуре преобладает бархатно-черное, на котором выделяются фигуры святых – белое, зеленое и коричневое. При росписи для богатства и ясности тона пришлось вследствие размеров храма употреблять сильные краски – чистую сиену, краплак, ультрамарин, чистый кадмий, чистую киноварь»¹.

О характере живописи предалтарного свода говорит сохранившийся эскиз «Трон неведомого бога». В полуовале на черном фоне по горизонтали разворачивается композиция. В центре ее в шатре-навесе на возвышении установлен большой металлический крест и книга у подножия. По обе стороны от креста в зелено-лиловых одеждах архангелы. У их ног слева – мужская, справа – женская коленопреклоненные фигуры и далее, по обе стороны – по шести старцев с запрокинутыми головами, которые высоко над собой держат факелы.

Глухой темный фон как бы лишает композицию пространственного выражения, но линейное построение настолько изобретательно, что позволяет передать глубину за счет четкой ритмики в изображении фигур, в подборе выразительных деталей. Лица и нимбы всех персонажей написаны чистой охрой и прорисованы зеленой краской без тоновой разработки. Белые одежды исполнены с обилием складок, прорисованных зеленой. Своеобразно решено окружение. На черном фоне условно, темной зеленой выполнены стилизованные кроны деревьев, напоминающие рисунки миниатюр древних рукописей. Зеленая с черным, белым, коричневым тонами образует богатое и одновременно монументально четкое сочетание.

В церкви сохранились мозаики Рериха над главным входом. В 1910 году художник выполнил эскизы, и тогда же 15 мая был подписан договор на исполнение мозаик в мастерской В.А.Фролова в Петербурге. Описание мозаик можно найти в статье А.Н.Зелинского².

Когда Рерих делал эскиз центральной мозаики «Спас Нерукотворный», он, несомненно, учитывал общую цветовую гамму кирпичной кладки церкви, которая строгой гладью стен еще больше подчеркивала разноцветье мозаики. Была учтена и обыграна форма кокошника, в который вписана мозаика. Центральную часть мозаики занимает изображение головы Спаса. Плавность ее линий подчеркивают складки полотенца и нимбы святых, а чрезмерно расширенная часть верха обыграна пространством с кучевыми облаками. Композиция справа и слева от Спаса разделена по горизонтали изображением города. В нижней части – трубачи ангелы. Их трубы наклонены вниз, ритмически продолжая линии складок полотенца. В верхней части, наоборот, изображение ангелов развернуто к Спасу.

Совершенство мозаики не только в ее сложном композиционном решении, но и в выразительности колорита. Здесь, как и в росписи, использованы тона черный, зеленый, белый, охра. Некоторые мотивы талашкинской росписи и мозаик нашли отражение в одновременной работе Рериха – мозаике надгробия А.И.Куинджи (1914).

Иванов отмечал, что талашкинский период отразился и на характере пейзажных мотивов Рериха, имея в виду увлечение природной Смоленщины, поездки в Гнездово, зарисовки окрестностей. Эту точку зрения могут подтвердить многие работы художника и любопытное замечание М.К.Тенишевой в ее воспоминаниях: «Мы давно говорили Рериху о днепровских лугах, и он был ими очень заинтересован, особенно как художник, одаренный тайными видениями, умеющий проникнуть духовным взглядом в далекую старину, редкий по богатству внутренней фантазии. Ему эти луга наверно рассказали бы свою древнюю сказку, а он передал бы ее в каком-нибудь вдохновенном произведении с присущим ему талантом»³.

В собрании Смоленского областного музея изобразительных и прикладных искусств имени С.Т.Коненкова есть две интересные картины художника, выполненные им в Талашкине, в которых нашли воплощение мотивы Смоленщины.

¹ Эрнст С. Н.К.Рерих. Пг., 1918. С.43.

² См.: Зелинский А.Н. Забытый памятник русского искусства. // «Искусство», 1962, № 3.

³ Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. Париж, 1933. С.387.

Это «Помин о четырех королях» («Голубиная книга») и «Древо преблагое». Работы небольшие по размерам, выполнены темперой.

В первой из них использован сюжет о «голубиной книге»: к «книге голубиной», выпавшей из тучи «грозной и темной, вставшей из-под стены восточной», собрались четыре короля. В изображении художник точно следует повествованию. Верх композиции занимает туча – свод на черном небе. В центре – крепость с могучими стенами. На горизонте по гребню холма изображена другая стена. Очертания ее, как и холма, напоминают очертания смоленской крепостной стены с восточной стороны.

В центре композиции внутри белостенной крепости изображены в рост четыре седовласых короля. Их полусогнутые фигуры превышают размеры стен и вместе со стенами как бы образуют круг. Тем самым автор сосредоточил внимание на самом активном цветовом пятне композиции – раскрытой «голубиной книге» с рисунками. Теплый колорит, в котором преобладают охра и разнообразные коричневые оттенки, хорошо подчеркивает торжественность, важность происходящего.

Композиция картины «Древо преблагое» также достаточно сложна. Вокруг высокого старого дерева, с гнездом и птицей на вершине, изображены четыре сидящие женщины в светлых одеждах, в коронах. Они даны на фоне подковообразной скалы, в проеме которой видно темно-синее небо, бегущие по нему облака и дерево. Несмотря на лаконичность письма, цветовые сочетания этой композиции разнообразны, богаты и неожиданны.

Смоленские мотивы нашли отражение и в некоторых жанровых работах Рериха. Так, можно предположить, что в картине «Славяне на Днепре» (1915) изображено первое селение славян на Смядыне. Те же мотивы могли побудить художника к созданию картины «Волокут волоком» (1915). Историей Смоленска навеяна картина «Святой Меркурий». В 1910 году в Смоленске были написаны картины «Смоленские стены» и «Старый король». В Талашкине Рерих выполнил эскизы «Весны священной». В эскизах костюмов к этому балету использованы смоленские мотивы, например в рисунке вышивки, наряда.

Заметим также, что в талашкинские приезды Рерих провел несколько археологических раскопок. В письме к жене 23 августа 1910 года он писал: «Опять вернулись с городища в 7 вечера. Обидно, что в течение каких-нибудь 10 часов (в 2 дня) вещей накопано больше, нежели в Новгороде за две недели. Интересен крест-корсунчик костяной, узорная рукоять ножа, стремяна, амулеты, масса разнообразных бус, копья, топоры, пряжки и пр. Вроде гнездовских вещей по типу...»¹ В 1909 году Рерих написал для журнала «Нива» статью об эмалях М.К.Тенишевой. В 1910 году М.К.Тенишева передала несколько работ Рериха в дар Русскому музею, среди них такие как «Змеевна», «Идолы», «Александр Невский поражает Ярла Биргера». В мае 1911 года Рерих присутствовал в Смоленске на торжественной передаче тенишевского музея смоленскому филиалу Московского археологического института и выступил с речью.

Вообще в Талашкине Н.К.Рерих чувствует себя как дома. Это заметно по тону писем к родным: он в курсе буквально всех дел. Он берет свидетельство о беспрепятственном проезде по «делам службы по Смоленской губернии» у смоленского губернатора, в тенишевском музее «Русская старина» проводит экскурсии, выезжает в уезды для осмотра памятников архитектуры. «...Сегодня положил пробы красок в церкви. Завтра еще раз просмотрена будет абсида. В понедельник с утра в Смоленск. Там хочу показать музей Энгельгардту, который сейчас туда приехал...»² – пишет Рерих в письме к жене 25 августа 1910 года.

С 1914 года непосредственное общение Рериха с Талашкиным прекращается, но на протяжении всей своей дальнейшей жизни он не раз вспомнит этот «родник».

¹ Отдел рукописей ГТГ, фонд Н.К.Рериха, 44/307.

² Отдел рукописей ГТГ, фонд Н.К.Рериха, 44/308.

«Все особенное, все милое и памятное связано с летними месяцами в Изваре»¹, – писал Рерих в «Листах дневника».

В усадьбу «Извара» Царскосельского уезда Санкт-Петербургской губернии художник приезжал ежегодно с 1875 по 1898 год. Здесь среди изварских холмов и лесов находил он материал для своих археологических и исторических исследований, здесь начал писать первые свои произведения.

Самое название усадьбы – «Извара» – занимало воображение художника. Неподалеку от Извары, вспоминал он впоследствии, было имение, принадлежавшее во времена Екатерины II некоему индусскому радже. «Может быть, в этом соседстве кроется и причина самого странного названия нашего поместья – «Извара», или как его произносили, «Исвара»², – писал Рерих.

На индусские корни названия усадьбы указывает и предание о старинном ее владельце вельможе екатерининского и павловского времени графе С.Р.Воронцове, который, путешествуя по Индии, услышал там слово «ишвара» («милость богов») и назвал так свое имение³.

«Листы дневника» с толкованием слова «извара» писались художником на склоне лет, когда он, увлеченный Индией, очевидно, уже забыл, что в окрестностях старой усадьбы жило прибалтийско-финское население. «Yso» – по-фински – «большой», «vaara» – «холм». В произношении первой части слова звук «о» обычно утрачивается, а «s» произносится как «ш», получается «ишвара», то есть «большие холмы». Предлагаемое толкование подтверждается географическим положением усадьбы, тем, что вокруг нее, действительно, находятся большие холмы – курганы X–XIV веков.

Несмотря на различное толкование названия, исследователи и мемуарист сходятся в том, что усадьба возникла в середине XVIII столетия. Владельцами усадьбы до Рерихов были: подполковница А.И.Логинова (1800–е–1836 гг.), коллежская асессорша Е.И.Раевская (1836–начало 1850-х гг.), внук последней М.Ф.Хитрово (начало 1850-х–1855 гг.) и поручик лейб-гвардии Преображенского полка К.П.Веймарн, который в 1872 году продал усадьбу «Извара». Купчая крепость на имение была оформлена на имя матери художника Марии Васильевны Рерих (урожденной Калашниковой.) Среди усадебных построек значился «господский дом каменный, крытый железом», молочная деревянная и скотный двор каменный, крытый соломой, а в нем «семьдесят две головы рогатого скота»⁴. Был и конный двор «с приводом», где стояли «восемь повозок», «упряжь и земледельческие орудия». На речке Изварке – «водяная и ветряная мельницы», «домик мельника, рига каменная и хлебный сарай»⁵. На скотном дворе работали поденщицы, на конном – кучера и конюхи, на полевые работы нанимали «месячных рабочих».

Мария Васильевна Рерих ежегодно составляла подробные «отчеты о приходе и расходе денежных сумм по Изварскому имению». В специальную тетрадь она аккуратно вписывала все, начиная с того, сколько «свеч пальмовых и стеариновых» израсходовано и сколько «священнику за водосвятие на речке Изварке в день Богоявления»⁶ уплачено, и кончая счетами по коннозаводству и молочному хозяйству.

Для четырехлетнего Николая Рериха приезд в Извару был связан с новыми и яркими впечатлениями: «...важно приехать в Извару, – писал он позднее в «Листах дневника», – Шуршат колеса ландо по гравию.

¹ Рерих Н.К. Листы дневника. // «Октябрь», 1958, № 10. С.212.

² Рерих Н.К. Листы дневника. // «Прометей», вып. 8. М., 1971. С.235.

³ См.: Дювернуа Ж. Н.К.Рерих. Фрагменты биографии. Издание автора, 1932; Полякова Е.И. Н.К.Рерих. М., 1973. С.8.

⁴ Страховой полис, выданный М.В.Рерих правлением Северного страхового общества. 1872. Отдел рукописей ГТГ. ф. 44. № 1857. Л. 1-3.

⁵ Отдел рукописей ГТГ, ф. 44, № 1858, 1879. Л. 1-5.

⁶ Отдел рукописей ГТГ, ф. 44, № 1858, 1879. Л. 1-5.

Вот и белые столбы ворот... Ландо шуршит по гравии мимо рабочего двора. Среди аллей парка. А там радость. За березами и жимолостью забелел дом»¹.

Дом был «старый, стены, как крепостные», происхождение его связывали с именем графа Воронцова. И действительно, архитектурный облик этого одноэтажного, прямоугольного в плане здания с рустованными углами и большим подвальным помещением позволяет отнести его к 60-м – 70-м годам XVIII столетия. О времени постройки говорит и характер кладки стен, и толщина их (96–98 см), и отступление от строгой геометричности плана, также свойственное эпохе. При расчистке стен оказалось, что первоначально внутри дома стены имели декоративную роспись, выполненную в серовато-зеленых тонах.

Первоначальный облик изварского дома был изменен еще К.П.Веймарном². При нем дом приобрел мезонин, торцы которого представляли собой ступенчатые щипцы с башенками: на них крепились флюгера. Помимо мезонина с восточной и западной сторон к дому примкнули две деревянные пристройки; торцы их повторяли форму торцов мезонина. Некогда желтая окраска стен здания была заменена светлосерой в сочетании с темносерыми наличниками окон. Окна пристроек получили особую мелкую расстекловку, свойственную эклектической архитектуре 1860-х годов.

Таким дом был приобретен семейством Рерихов, таким и запомнил его художник. «Все в нем было милое, – вспоминает он, – в прихожей пахло яблоками»³. Две двери из нее вели: одна на веранду, другая в залу, где стояли «большие угольные диваны красного бархата» и висели «копии голландских картин в николаевских рамах»⁴. Среди этих картин была одна, особенно привлекавшая внимание: изображала она гималайский пейзаж. В детстве художник любил подолгу ее рассматривать, а в зрелом возрасте вспоминал, что «картина оказалась не что иное, как Канченджунга! (вершины гор, пламенеющие в лучах заходящего солнца). Откуда? Как попала? В книге Ходсона была подобная гравюра...»⁵

Кроме зала, на первом этаже располагались кабинет хозяина и большая ясеневая столовая. В ней «высокий стенной буфет»; «для гостей – одна комната зеленая, другая голубая»⁶. На втором этаже, в мезонине, была комната, которую занимал Н.К.Рерих. В 1897 году в письме к В.В.Стасову художник делает рисунок, изображающий мезонин изварского дома, и напишет на полях: «Моя комната, там работаю»⁷.

Каждое лето, а потом и зиму приезжал Рерих в Извару. Нужно было «сразу все обежать». «Все» – это амбар екатерининских времен, «длинный, желтый, с белыми колонками», «молочная из дикого камня» на берегу озера, скотный двор «старинной постройки», такие же конюшни, гумно, картофельные погреба⁸.

До сих пор неподалеку от дома с южной стороны сохранилось прямоугольное в плане сооружение, выложенное из больших камней и крытое деревянной двускатной кровлей. Это – конюшня. В юго-западной части усадьбы по сие время стоит П-образная в плане постройка той же кладки, что и конюшня. Это – скотный двор. В «Листах дневника» Рерих вспоминал, как пригоняли сюда коров с пастбища и как грозно ревели привязанные в стойлах быки⁹.

Хозяйственными нововведениями в усадьбе занимался Константин Федорович Рерих. Будучи членом сельскохозяйственного клуба, он устроил в Изваре сельскохозяйственную школу, которую вскоре «прикрыли за левизну», пробовал сделать «орошение крестьянских земель шлюзами», но «их растащили, а машины и локомотивы сломали»¹⁰. Удалось лишь разведение форелей в рыбных садках на речке Изварке.

¹ Рерих Н.К. Листы дневника. // «Октябрь», 1958, № 10. С.212.

² Выявление архитектурного облика дома в различные временные периоды сделано при сопоставлении фотографии 1902 г. из собрания Л.С. и Т.С. Митусовых в фотографии 1916 г. из собрания Н.М.Ершовой (фотографии указаны Л.В.Новожиловой) и натурных исследований.

³ Рерих Н.К. Листы дневника. // «Октябрь», 1958, № 10. С.212.

⁴ Там же. С.213.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С.212.

⁷ Отдел рукописей ИРЛИ АН СССР, ф. 294, оп. 1, № 449, 1897 г.

⁸ См.: Рерих Н.К. Листы дневника. // «Октябрь», 1958, № 10. С.212.

⁹ Рерих Н.К. Листы дневника. // «Октябрь», 1958, № 10. С.212.

¹⁰ Рерих Н.К. Листы дневника. Рукопись из собрания П.Ф.Беликова. С.5.

Дети не участвовали в хозяйственных хлопотах отца. Они лишь «мельком слышали», что он был членом Вольно-Экономического общества и, кроме юридической и хозяйственной работы, хлопотал «по освобождению крестьян и писал драматические вещи»¹.

У детей была своя жизнь. Как только прощались с «питерскими болотами» и приезжали в Извару, «открывалась совершенно новая страница радости»². Богатые зверем леса, окружающие усадьбу, незамерзающее с ледяными ключами озеро, на котором гнездилась перелетная птица, – все манило застаться ружьем и отправиться по глухим охотничьим тропам.

В охотничьем деле Н.К.Рериха наставлял управляющий имением Михаил Иванович Соколов, «почти что Топтыгин по виду и по своей любви к охоте и лесу»³. Ходили на лисиц, «тропили рысей», «обкладывали» медвежьи берлоги. Охота на птиц – глухарей, вальдшнепов – скоро отпала: «убийственная сторона дела» не привлекала художника. «Но зверовой охоты оставить не могу – слишком она исторична»⁴, – писал он в письме к В.В.Стасову из Извары в 1897 году. Увлечение охотой не прошло бесследно: Рерих написал серию охотничьих рассказов, сделал рецензию для журнала «Русский охотник», составил очерк «Охота в Царскосельском уезде», где подробно описал природу и животный мир «Изварской лесной дичи»⁵.

Не только «историзм охоты», но и «исторический пейзаж» окрестностей усадьбы притягивал к себе Рериха. Знаменитые курганы X–XIV веков, окружавшие Извару, «с малых лет» манили его к себе. В 1883 году девятилетним мальчиком участвовал он в раскопках, которыми руководил известный археолог Л.К.Ивановский. В 1892 году уже по поручению Археологического общества занимался раскопками близлежащих могильников: копал в районе села Грызова и деревни Озертицы. В 1897 году вскрыл знаменитый изварский могильник. К описанию найденных в нем предметов были приложены записи опросов местных изварских крестьян об обычаях и поверьях края.

В письме к Стасову из Извары он посылает собственные фотографические карточки. На них надпись: «Снимок с картины неизвестного мастера «Труды Преподобного изографа летописателя Николая Изварского». На одной из них Рерих изображен во время археологических раскопок⁶. Найденные при раскопках предметы художник зарисовал, а местный кузнец по этим рисункам делал «топоры, копия и мечи древнеславянские», которые должны были служить реквизитом при создании исторических картин⁷.

В Изваре же зарождались творческие планы. «Сюжет «Славяне и варяги» развивается у меня в целую, так сказать, славянскую симфонию. Может быть, грандиозно (12 картин), целая эпоха...»⁸ – писал Рерих Стасову.

В изварском парке в большом бревенчатом сарае была летняя мастерская художника. Здесь в 1897 году писался «Гонец». Звериные шкуры, опоясывающие гонца, были не чем иным, как шкурами лисиц, добытыми во время охоты в изварских лесах. Со связкой этих шкур на фоне сарая-мастерской предстает Рерих на одной из фотографий (воспроизводится в настоящем издании)⁹. Сохранились и другие фотографии изварского периода: Рерих, позирующий, изображающий персонажей своих будущих картин; то он стоит в изварском парке в позе стрелка, натягивающего тетиву лука¹⁰, то в костюме Ивана-царевича «скачет верхом» по веранде изварского дома¹¹.

Из Извары в петербургскую квартиру и классы Академии художеств каждую осень художник привозил этюды, необходимые для пейзажного фона исторических картин.

¹ Там же. С.10.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Отдел рукописей ИРЛИ АН СССР. ф. 294, оп. 1, № 449, 1897 г. Л. 9 об.

⁵ См.: Отдел рукописей ГТГ, ф. 44, № 87.

⁶ Отдел рукописей ИРЛИ АН СССР. ф. 294. оп. I. № 449, 1897 г. Л. 9 об.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Отдел рукописей ГТГ. ф. 44. № 1577.

¹⁰ Отдел рукописей ГТГ. ф. 44. № 1563.

¹¹ Фотография воспроизведена в кн.: *Беликов П.Ф., Князева В.П. Рерих. М., 1972.*

Пейзажи эти были подлинно историчны: старые крестьянские избы на берегу реки, лодки-однодревки, укрепленный славянский городок на холме.

В 1900 году после смерти К.Ф.Рериха Извара была продана. Позднее, в 1917 году, там помещалась трудовая школа при сельскохозяйственной колонии, а в 1956 году в Изваре организовали колхоз.

После Великой Отечественной войны в старом изварском доме был большой пожар. Сгорели поздняя башня и мезонин.

К 100-летию юбилею со дня рождения Н.К.Рериха в Изваре были проведены большие реставрационные работы. В результате дому возвращен тот облик, который он имел при Рерихе. В восстановленном доме разместится совхозная библиотека-музей. В мемориальных комнатах (прихожей, столовой, зале и мезонине) не только восстанавливаются интерьеры, но и откроется экспозиция, рассказывающая о жизни и творчестве художника.

Рерих больше не приезжал в Извару. Но издалека и до последних лет жизни он мысленно возвращался к знакомым изварским лесам, озерам с ледяными ключами, холмистым далям, к тем местам изварского окружения с его древними могильниками, где у художника сложилось ощущение подлинно исторического пейзажа.

Связь Николая Константиновича Рериха с Прибалтикой сложна и многогранна. На вопрос, когда он познакомился с Прибалтикой, Рерих отвечал, что любит ее с детства¹. «Латвия нам всегда была близка как по народному эпосу, так и по моим предкам – ведь не только прадед, но и дед жили в Латвии, да и прадед моей жены тоже из Риги»². В письме к Р.Рудзитису он писал: «Всегда помню, как мой дед любил Ригу и избрал ее своим местожительством на последнее полстолетие своей жизни, – ведь он умер 104 лет. А прадед 96 лет – вот какие сроки»³.

Дед Николая Константиновича по отцу – Федор Иванович Рерих, юрист по образованию, был губернским секретарем Лифляндии. В Латвии, преимущественно в Курляндии, в городах Лиепая (бывшая Либава), Вентспилс (Виндава) и в его округе, а также в Айзпите (Газенпот), жили и другие родственники Рериха – прадед Иоганн, братья деда, братья и сестры отца со своими семьями.

Представители рода Рериха отличались прогрессивными взглядами, среди них было много юристов, были также врачи, фармацевты, экономисты, агрономы, военные.

К ярким воспоминаниям детства Рериха принадлежат летние поездки на Рижское взморье. Он пишет: «Более полувека тому назад припоминается Майори, Кемери, Тукумс – все рижское побережье, куда мы ездили летом. Одним из самых ярких впечатлений было собирание янтарей. Оно соответствовало поискам в курганах, которые с измальства привлекли внимание. Может быть, в поисках янтаря заключалось какое-то смутное представление будущих курганных находок, доказывавших существование далеких общений уже в неолите. В те далекие дни услышались впервые сказания о народных героях Латвии, о зыбучих песках Куришгафа (Куршулицис), о развалинах замков, хранивших увлекательные предания»⁴.

Незабываемым осталось для Рериха его посещение Эстонии⁵.

Рерих ближе ознакомился с Прибалтикой в экспедициях 1903–1904 годов, когда он вместе со своей супругой Еленой Ивановной посетил около 40 исторических городов и поселений. В этих экспедициях было создано около ста живописных и графических архитектурных этюдов, сделано свыше 500 фотоснимков⁶.

В археологических отчетах и статьях Рерих указывал на катастрофическое состояние древних памятников культуры. В 1903 году он опубликовал статью «По старине»⁷, в которой резко обличал неуважительное отношение царских чиновников и духовенства к древним архитектурным памятникам коренного населения Прибалтики.

Рериха глубоко интересовали вопросы миграции народов, древние связи славян, литовцев и латышей с народами Востока. Общение с востоковедами в доме отца, посещение заседаний восточного отдела в Русском археологическом обществе, изучение фондов в Публичной библиотеке – все это привело Рериха к убеждению, что Европа (даже её античная культура) не является исчерпывающим первоисточником культуры славянских и прибалтийских народностей.

¹ См.: Rimantas G. Petras Rimsa pasakoja. Vilnius, 1964. P.317.

² Письмо к К.Валковскому, члену правления Общества Рериха в Риге, от 2 февраля 1936 г. Архив автора.

³ Письмо Р.Рудзитису, председателю Общества Рериха в Риге, от 25 ноября 1938 г. Архив автора.

⁴ Рерих Н.К. Латвия. // Zelta gramata. Riga, 1938, lt. 11.

⁵ См.: Рерих Н.К. Эстония. // Там же. С.21. Письмо Н.К.Рериха к А.Кайгородову от 14 июля 1937 г.: «Часто вспоминаю и серебристые башни Таллина, и Гапсаль с призраком белой дамы, и Иван-город с трагической легендой под волнами Наровы. Много раз мы побывали там повсюду». Архив автора.

⁶ Фотографии частично были использованы И.Э.Грабарем в его «Истории русского искусства». Т. I-VI. М., (1910–1914).

⁷ Вышла отдельной брошюрой в 1904 г., а также в кн.: Рерих Н.К. Собрание сочинений. Кн. 1, М., 1914. С.59-79.

С мая по сентябрь 1903 года Рерихи посещают латвийские города Ригу, Елгаву (бывшая Митава), Сигулду (Зегевольд), Цесис (Венден), Вентспилс, а в Литве – Вильнюс (Вильно), Каунас (Ковно), Тракай, Гродно, Меркине (Меречь), Кедайняй, Велену, Запишкис (Сапежишкай). Все впечатления, все пережитое находит место в живописи и в литературном творчестве Рериха: «И сама Рига, с древними соборами с прекрасным органистом, ввела нас в свое славное прошлое»¹, – замечает Рерих в статье «Латвия». «Помню рижский собор Петра, этому памятнику я посвятил две картины»²; «Помню улицы Старой Риги, потому что им также я посвятил несколько этюдов»³.

Из Риги Николай Константинович привез картину «Старая Рига». Она писалась во Дворе конвента, называемом также Двориком живописцев. Над черепичными кровлями высится шпиль собора Петра. Небо, характерное для Прибалтики, – облачное. Облака чуть фиолетовые. Это не пасмурность, а богатство оттенков северного неба. Серые каменные стены, деревянная стройная башня, крытая позеленевшими медными листьями, мерцают цветовыми пятнами.

В Елгаве Рерих пишет базарную площадь со старинными домами и утрюмым силуэтом кирхи на фоне холодного желтого неба («Митава. Площадь», 1903). В Цесисе – «Остатки замка в Вендене». Этот город на холме среди лесистого горизонта был одним из тех, которые заставили Рериха обратиться к общественности с призывом защиты исторического пейзажа. Он удивляется и восхищается умению древних выбирать места для своих построек⁴. Сигулда – «Ливонская Швейцария» – задерживает Рерихов красотой природы и обилием народных сказаний. Поездка по Латвии ведет к Балтийскому морю в город Вентспилс. Далее начинаются литовские дюны Куршу Неринга, пленяющие Рерихов своеобразным пейзажем. Продолжается путь по Неману.

Поэтичной называет Рерих Литву, прекрасными – берега Немана, близкими сердцу – ее людей! «Большое это было хождение по разным историческим местам... Приходилось пользоваться и трясучими крестьянскими бричками. Приходилось застревать и в сыпучих песках... Но суровая обстановка не глушила приветливой улыбки литовца... Среди разных посещений народов Литва оставила самое приветливое воспоминание. Обоюдное чувство является самою лучшею убедительностью. Героические облики сменялись прекрасными самоотверженными женскими подвигами. Не раз приходилось внутренне вспоминать, почему литовский язык близок великому санскриту. От той же величественности, от того же богатства сложилось и литовское духовное достояние»⁵.

Неман широко раскинул свои воды, словно вобрав всю историю Литвы. Это путь, по которому издавна шла торговля литовцев с другими городами и странами. На Немане много древних замков, церквей, городищ. На слиянии Нерис с Неманом поднимается каунасский замок, сложенный из огромных камней. В Запишкисе Рерих увидели костелы первых времен христианства в Литве. Смотрели с высоты замка Гедимина на старый Вильнюс. Любовались тем, как живописно сочетались с озерным пейзажем руины замков в Тракае.

Жалкое состояние архитектурных памятников старины – полуразрушенных, заросших, застроенных другими домами, – возмущало Рериха: «Много по прекрасным берегам Немана старинных мест, беспощадно погибающих. Уже нечему там рассказать о великом Зниче, Гедимине, Кейстуте, о всем интересном, что было в этих местах»⁶.

Изучали Рерихи старину в Каунасе, где есть «чудесные старинные домики, а в особенности один с фронтоном чистой готики. Пошли им, бог, заботливую руку – сохранить подольше»⁷.

¹ Рерих Н.К. Латвия. // Zelta gramata, lt. 12.

² «Интерьер собора» и «Собор» (1903).

³ Saruna par Latviju Himalaju kalmos. // «Nedela», № 23, lt. 11.

⁴ См.: Рерих Н.К. По старине. // Собрание сочинений. Кн. 1. С.72.

⁵ Рерих Н.К. Литва. // Zelta gramata, lt. 16-17.

⁶ Рерих Н.К. По старине. // Собрание сочинений. Кн. 1. С.70.

⁷ Рерих Н.К. По старине. // Собрание сочинений. Кн. 1. С.70.

По-видимому, это так называемый дом Перкунаса, рисунок которого помещен в монографии «Рерих»¹. Здесь привлекает ажурность чисто восточных линий. Отсюда Рерих увозит также рисунки: «Старый костел» и другие.

Зимой 1904 года архитектурные этюды Рериха появились на выставке Общества поощрения художеств, которая вызвала на редкость единодушные положительные отзывы. Высказывалось пожелание, чтобы всю выставку полностью приобрело правительство; этому помешала война с Японией².

Впечатления 1903 года отразились и в некоторых картинах Николая Константиновича последующих лет – «Перкунас», «Святовитовы кони» (1910), «Вайделоты» (1914). «Идея белых величественных коней, пасущихся в священных дубравах Литвы, давно меня привлекала. Кони, готовые на помощь человечеству! Молниеносные вестники, уже поседланные, уже ждущие клич!»³.

Прибалтийская тема часто появляется в картинах Рериха после 1910 года, когда он снова соприкасается с Ригой и Таллином (бывший Ревель), летом живет в Хаапсалу (Гапсаль). Море, усеянное валунами, скалистые островки. Этот пейзаж оживает в картинах «Варяжское море», «За морями земли великие», «Старый король» (все – 1910). В «Старом короле» Рерих изображает характерный силуэт средневекового Таллина с островерхой Олавской кирхой.

У Балтийского моря зародился варяжский мотив, запечатленный Рерихом в столь многих картинах. С полным правом можно назвать Рериха не только мастером гор, но и певцом северного Балтийского побережья.

* * *

Еще обучаясь в Академии художеств, Николай Константинович встречался с латышскими художниками Яном Розенталем (1866–1917) и Яном Валтером (1869–1932), которые кончили Академию в 1894 и 1897 годах, и Вилгельмом Пурвитом (1872–1945), с которым Рерих учился на одном курсе у Куинджи. О них Рерих писал: «Рано ушел от нас Розенталь, а ведь он, наверное, создал бы немало сильных образов. Но Пурвит со своим тончайшим пониманием природы оставил в искусстве Латвии и в искусстве европейском неповторимый след. Оба они являлись как бы живым введением в понимание Латвии»⁴. В письме В.Пурвиту 24 августа 1937 года Николай Константинович вспоминает «благие наставления» Куинджи, «художественные и жизненные, которыми (он) вооружил нас в долгий путь».

На беляевских пятницах Рерих встречается с латышским композитором, педагогом и собирателем фольклора Язепом Витолом (1863–1948). Сердечные отношения установились у Рерихов с литовским поэтом, переводчиком Тагора и Бхагавадгиты, Юргисом Балтрушайтисом (1873–1944), написавшем статью о художнике для монографии «Рерих»⁵.

Среди коллег и учеников Николая Константиновича по школе Общества поощрения художеств, директором которой он состоял с 1906 по 1917 год, было много прибалтийцев. Так, например, преподавателями работали эстонские художники Николай Роот (1870–1960) и Клара Цейдлер (1870 – после 1940), с которыми Рерих переписывался и позже. В 1908–1909 годах в школе ОПХ учится эстонец Николай Трийк (1884–1940), в 1910 году школу кончает Александр Ууритс (1888–1918), в 1913 году Август Янсен (1881–1957), в 1916 году – Ян Вахтра (1882–1947) и другие.

У Рериха – преподавателя композиции учатся среди других такие латышские художники, как Карлис Миесниек (1887), Алберт Кроненберг (1887–1958), Индрикис Зебериныш (1882–1969), Карлис Зале (1888–1942), Уга Скулме (1895–1963), Марта Скулме (Лиепиня, 1890–1962), Франциск Варславан (1899–1949).

¹ Рерих Н.К. Готический фасад. // Рерих. Пг., 1916. С.56.

² О судьбе этих картин, отправленных вместе с другими картинами лучших русских мастеров на выставку в Америку и там проданных с молотка, рассказывает статья Н.К.Рериха «Подробности». // Рерих Н.К. Из литературного наследия. С.157.

³ Рерих Н.К. Литва. // Zelta gramata, lt. 16.

⁴ Рерих Н.К. Латвия. // Zelta gramata, lt. 11.

⁵ Рерих. Пг., 1916. С.13-28.

Тогда же учатся и будущие выдающиеся литовские скульпторы Петрас Римша (1881–1961) и Юозас Зикарас (1881–1944).

Рерих-педагог хорошо запомнился своим ученикам-прибалтийцам. Так, например, Ян Вахтра в книге «Избранное» вспоминает: «Я не встречал более участливого и доброжелательного художника педагога, чем Николай Рерих. В каждой работе, даже самой слабой, он все-таки находил позитивное и, таким образом, склонял к дальнейшим усилиям тех, кто порой терял веру в свои возможности. В школе он пользовался большим авторитетом, и обращались к нему лишь по самым важным вопросам. Ученикам было трудно писать так, как писал Рерих, и мы много ломали голову над тем, в чем заключена сила воздействия его живописи, но так и не смогли постичь этой тайны»¹. Передавая свой опыт, Рерих, как и его учитель Куинджи, старался не оказывать влияния своим искусством на несозревшее творчество учеников, но развивать индивидуальность каждого. Также он всячески поощрял выявления национальных особенностей. «Его метод преподавания был предельно прост, – рассказывает дальше Я.Вахтра. – Определял тему и формат эскиза, рассказывал в нескольких словах, какие фигуры и как следует расположить, добавляя при этом, что так сделал бы он сам, но каждый может делать так, как ему больше нравится»².

С Пурвитом Рерих работал также в комиссии жюри «Мира искусства» и в салоне Весенних выставок. В Петербурге он встречался с замечательным литовским художником и музыкантом Микалоюсом Константином Чюрленисом (1875–1911), содействовал пониманию и признанию его своеобразного таланта. Неоднократно писал Рерих о Чюрленисе в своих статьях («Чюрленис», «Литва», 1936).

В зарубежный период жизни Н.К.Рерих уже не посещал Прибалтики, однако связи с нею у него не прерывались. Когда в Нью-Йорке открылся большой Музей имени Рериха, вокруг которого координировалась работа других учреждений, связанных с его культурно-просветительной деятельностью, то аналогично американским обществам культурно-просветительные общества имени Рериха возникли и во многих других странах, в том числе и в Прибалтике.

В Риге Общество имени Рериха сформировалось в 1927 году (официально зарегистрировано в 1930 году). Инициатором и первым руководителем общества был рижский врач Феликс Денисович Лукин (1875–1934), лично знавший Рериха. Активную роль в деле организации общества сыграл секретарь художника Владимир Анатольевич Шибаев. Рерих писал: «В Лондоне мы встретили В.А.Шибаяева, с тех пор нашего постоянного сотрудника. Через него пришел незабвенный доктор Ф.Лукин. За ним выявилась целая плеяда сердечнейших латвийских сотрудников. Образовалось общество, так преданное культурным задачам»³.

Вскоре после основания Общества имени Рериха в Риге Николай Константинович выразил желание прислать в Латвию свои картины. В 1931 году он пишет Ф.Д.Лукину: «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»⁴. В декабре 1932 года обществом получены первые восемь картин, весной 1933 года еще четыре, и среди них такие замечательные полотна, как «Бхагаван» (1932), «Брамапутра» (1932), «Твердыня Тибета» (1932), «Ом мани падме хум» (1932), затем листы из «Тибетского альбома» («Чанг-Ла, горный перевал» и два этюда «Майтрейя»), «Тибетский стан», «Сиссу. Монастырь». «Гундла» (все 1932) и другие.

Картины были только на подрамниках, обычно сделанных из благородного индийского деодара. Рерих в письмах давал инструкции и рисунки, какими должны быть рамы картин: деревянные, простые и гладкие, чуть выпуклые, с закругленными краями, обязательно некрашеные, лишь покрытые темно-коричневой морилкой. Такие рамы можно видеть и теперь на всех картинах, полученных непосредственно от Рерихов, в том числе и завещанных в дар Советскому Союзу.

¹ *Vahtra Jaan. Valitud tood. // Eesti Riikiik Kirjastus. Tallinn, 1961, lt. 124.*

² Там же.

³ *Рерих Н.К. Латвия. // Zeita gramata, lt. 257.*

⁴ Архив автора.

12 октября 1934 года было получено разрешение рижской префектуры на постоянную выставку картин Рериха в помещении Общества имени Рериха по Елизаветинской улице. На базе этой выставки был организован Музей имени Рериха и общество получило название «Общество Музея Рериха в Латвии». О целях его в уставе читаем: «Общество Музея Рериха в Латвии основано с целью ознакомления населения Латвии с работами Рериха и развития духовной культуры, чтобы в сотрудничестве с подобными организациями и учреждениями укреплять дружбу народов и взаимное их сотрудничество в области искусства и других проявлений культуры»¹.

Позже появились отделения общества в других городах Латвии: в Вентспилсе, Даугавпилсе, Тукуме, Валке. Число членов общества увеличивалось с каждым годом. В начале 1940 года общество насчитывало свыше 100 членов.

Основатель и первый председатель общества Ф.Д.Лукин заложил прочные основы Общества Рериха в Латвии, придав его деятельности широкое общественное значение. В статье, посвященной Ф.Д.Лукину и написанной после его кончины, Рерих замечает: «...нерушимо останется память о самоотверженной деятельности Ф.Д.Лукина, в полном смысле слова положившего душу за други своя»².

После смерти Ф.Д.Лукина его сменил поэт и переводчик Тагора на латышский язык Рихард Яковлевич Рудзитис (1898–1960), под руководством которого деятельность музея и общества успешно развивалась. Н.К.Рерих писал: «Сейчас председатель общества задушевно истинный поэт Рихард Рудзитис свято хранит заветы Феликса Денисовича [Лукина]»³. Председатель возглавлял правление, избираемое общим собранием членов общества. Руководство рижского Общества имени Рериха поддерживало тесную связь со всеми членами семейства Рерихов.

В июле 1935 года возникло Общество Рериха в Каунасе, возглавленное Н.П.Серафинене. Через год на пост председателя была избрана Юлия Доминиковна Дварионайте-Монтвидене (1893–1947), известная литовская певица и педагог. Небольшие группы имени Н.К.Рериха образовались также в Скуодасе, Шауляе, Клайпеде.

Рижский Музей и Общество имени Рериха как крупная художественная организация в Прибалтике шефствовала над более мелкими объединениями в разных городах Латвии, Литвы и Эстонии. Большинство их поддерживало непосредственные письменные контакты также с самим Н.К.Рерихом.

По согласованию с Николаем Константиновичем в обществах функционировали секции: 1) философии и этики, 2) секция Пакта Рериха и Знамени Мира, 3) научная, 4) художественная, 5) женского единения⁴.

Философская секция занималась в основном изучением философской мысли Востока. Индийские мыслители и древнейшие этико-философские труды (Рамакришна, Вивекананда, Бхагавадгита, некоторые системы йоги) популяризировались в странах Запада и в Прибалтике именно обществами имени Рериха. Свойственный этим мыслителям и школам идеализм накладывал в целом свой отпечаток на идеологическую направленность обществ. Тем не менее последние сыграли известную положительную роль в пробуждении интереса к классическому философскому наследию Востока и его культуре. Особое внимание уделялось этическим учениям, воспитанию высоких нравственных основ, гуманизму, близко отвечающему практической общественной деятельности самого Рериха.

В 1929 году активизировалась деятельность Рериха по защите культурного достояния народов. В Нью-Йорке, Париже, Брюгге и других крупных центрах были учреждены постоянные комитеты предложенного Рерихом Пакта по охране исторических памятников, художественных и научных учреждений в случае военных столкновений.

¹ Центральный государственный исторический архив Латвийской ССР. Латвийское Общество Музея Рериха. Дело № 1747 (454-469).

² *Рерих Н.К.* Нерушимое. // Sirds Gaisma. Riga, 1937, lt. 8. Цитируется по русской рукописи Н.К.Рериха. Архив автора.

³ Там же. С.13. Цитируется по русской рукописи Н.К.Рериха. Архив автора.

⁴ См. письмо Н.К.Рериха к Р.Рудзитису от 16 января 1937 г. Архив автора.

В связи с этим при всех обществах и группах имени Рериха особое значение приобрели секции Пакта Рериха и Знамени Мира.

Прибалтийские общества и группы активно участвовали в продвижении идей Пакта и ставили перед своими правительствами вопрос об официальном присоединении к Пакту, получившему в 1935 году в Вашингтоне международный статус. Однако соответствующие меморандумы за подписью видных деятелей культуры не имели полного успеха. Политическая зависимость прибалтийских государств от некоторых западных держав, в частности от Германии и Англии, выступавших против Пакта Рериха, зачастую сводила на нет усилия прибалтийских комитетов.

Научная работа сопутствовала творческой деятельности Рериха с ранних лет. Особенно широкие масштабы она приняла в Индии. Учрежденный Рерихом в Индии Гималайский Институт научных исследований «Урусвати» обменивался своими трудами со множеством научных учреждений разных стран. Мимо этой деятельности Н.К.Рериха, конечно, не могли пройти и общества его имени. Научные секции этих обществ получали информацию об экспедиционных находках Рериха, о деятельности отделения востоковедения, биологии, этнографии, медицины института «Урусвати». Секции регулярно проводили доклады по темам, разрабатываемым в институте «Урусвати». Эти доклады привлекали внимание не только узких специалистов, но и широкой публики, интересовавшейся проблемами Востока. В частности, Ф.Д.Лукин, его сын врач Г.Ф.Лукин, литовские врачи Др. Ш.Матузевичюс и Н.П.Серафинене принимали активное участие в работе медицинского отдела института «Урусвати», обменивались опытом, применяли апробированные методы тибетской медицины, пользовались тибетской фармакопеей.

Художественные секции в основном занимались искусствоведческими проблемами. Среди проводимых ими мероприятий можно назвать лекции по эстетике, прочтенные Р.Рудзитис («О красоте», «Этика и эстетика в латышском фольклоре», «Сознание красоты спасет» и др.), циклы лекций с показом диапозитивов о латышском, русском, восточном искусстве, о рижских музеях, о культурном строительстве в СССР, прочтенные специалистами профессорами и доцентами университета, художниками-искусствоведами (доцент Я.Силиньш, А.Правде и др.) Секция также руководила работой кружков: музыкального, хорового пения, живописи, драматического.

Женские секции пропагандировали идеи женского равноправия, организовывали просветительские группы. Рижским Обществом имени Рериха в 1933 году, в начале 1934, в 1938 годах созывались общелатвийские женские конференции, на которых обсуждались различные вопросы, связанные с женским просвещением, трудоустройством, проблемами материнства и младенчества и т.д.¹ В начале 1938 года такая конференция была созвана и в Литве в Каунасе.

Большой заслугой обществ Рериха было издание его книг, очерков, воспоминаний, книг и монографий о нем². Очерки Рериха читались на собраниях обществ, появлялись в местных газетах и журналах. Так, например, в прибалтийской прессе были опубликованы очерки из серии «Листы дневника»: «Великий Новгород», «Памяти В.Щуко», «Охраняйте художественные сокровища», «Праздник Искусства» (175-летие русской Академии художеств) и другие. В очерке «Радость книге»³

¹ В 1931–1933 гг. Ф.Д.Лукиным был прочтен ряд лекций «О задачах женщины», издана брошюра с его речью, отпечатаны статьи Н.К.Рериха о женщине в журнале «Женщина» и других, отдельной брошюрой издано его обращение «Женщинам» (на русском и латышском языках), прочтены лекции о великих женщинах (М.Кюри, Э.Дузе и др.); литовским Обществом имени Рериха подготовлена энциклопедия о женщине.

² К основным изданиям Общества имени Рериха в Риге относятся книги: *Рерих Н.* Пути благословения, 1924; *Сент-Илер Ж.* Криптограммы Востока, 1931; *Рерих Н.* Женщинам, 1931; *Дювернуа Ж.* Рерих, 1932; *Лукин Ф.* Задачи женщины Новой Эпохи, 1933; *Рерих Н.К.* Сборник статей, 1935; *Рудзитис Р.* Николай Рерих – вождь культуры, 1935; *Рудзитис Р.* Культура, 1935; *Рудзитис Р.* Сознание красоты спасет, 1936; *Иванов В.Н.* Рерих. Художник. Мыслитель, 1936; *Рерих Н.К.* Врата в будущее, 1936; *Рерих Н.К.* Нерушимое, 1936; *Свет Сердца.* Сборник статей в память д-ра Ф.Д.Лукина, 1937; *Музей Рериха.* Каталог картин, 1937; *Золотая книга.* Сборник материалов, 1938; *Рерих, 1, 1939.*

³ «Сегодня», 1936, № 121.

Рерих упоминает ныне народного латышского писателя Яниса Судрабална (1894) в связи с его статьей «Нашелся читатель для серьезной книги»¹. Очерк «Радость книги» появился также в переводе на эстонский язык².

Однако Рериха, как и руководителей прибалтийских обществ его имени, очень стесняли цензурные ограничения буржуазных органов печати, умышленно замалчивавших патриотические и просоветские настроения художника. Эти ограничения распространялись также и на работу обществ имени Рериха в целом. Сам художник хотел видеть прямой задачей обществ культурное сближение прибалтийских народов с народами Советского Союза. Так, в письме от 24 августа 1939 года Рерих пишет Р.Рудзитису: «Очень хорошо, что Вы знакомите друзей (из советского посольства в Риге. – Г.Р.) с моими статьями»; а в письме к Г.Лукину от 30 августа выражает надежду: «Может быть, друзья сделают какие-то конкретные предложения, и, таким образом, культурная работа... достигнет новых множества слушателей»³.

Отказы буржуазной печати помещать очерки Рериха патриотического и просоветского содержания натолкнули руководителей рижского Общества на идею издания собственного альманаха. Так, в 1939 году появился первый том сборника «Мысль». Цензурные притеснения лишили возможности продолжить это издание, однако подготовленные для него материалы появились в вышедшем в 1940 году альманахе под новым названием «Литературные записки». В этих двух альманахах, кроме статей самого Рериха («Оборона Родины», «Русская слава» и др.), были опубликованы также: «Пакт о взаимопомощи между СССР и Латвийской республикой», «Народное образование в СССР», «Литература и искусство в СССР», статья проф. А.Кирхенштейна «Большая сельскохозяйственная выставка в Москве» и другие.

Незадолго до провозглашения Советской власти в Латвии 27 июня 1940 года на страницах газеты «Jaunakas Zinas» появилась статья Н.К.Рериха «Любовь к Родине» («Dzimtenes Mīlestība»).

Первая изданная рижским Обществом книга Рериха – сборник статей и очерков «Пути благословения» (1924). Ее манускрипт был доставлен в Ригу из Индии В.Шибеевым, который вспоминает: «В Талай-Пхо-бранге Николай Константинович диктовал мне целый ряд статей, вошедших в его книгу «Пути благословения», манускрипт которой я взял с собой в Ригу, где книга и была издана. Ценны, очень ценны были эти дни в Дарджалинге»⁴. На ссылки своих западноевропейских корреспондентов о недостатке средств для издательской деятельности Рерих отвечает: «Вы пишете о кризисе, происходящем в разных странах, за исключением нашего рижского отдела. Это не есть кризис финансовый, это кризис потухших сердец. Формулы культуры не исходили из роскошной палаты, но из мансард. Поистине для пылающих сердец, для возревновавших о культуре нужны не деньги, но непрестанное усовершенствование духа. Истинные деньги тоже приходят вследствие возрастающего священного огня. В нашем рижском отделе д-р Лукин далеко не богат. Он непокладаящий рук труженик, но у него есть преданность и горение сердца, и эти качества дают ему успешность в делах его»⁵.

В рижское Общество Рерих пишет: «Великая радость слышать, что книга «Общ[ина]» уже печатается, и столько прекрасных мыслей предпосылается в будущее. Издательство кооперативное, содружное, ведь это то, о чем можно мечтать в самые строительные часы»⁶.

Общество имени Рериха неоднократно меняло названия своих издательств, так как получить разрешение на ненациональное, притом кооперативное издательство было трудно. Фактически приходилось получать особое разрешение чуть ли не на каждую новую книгу⁷.

¹ Там же, № 64.

² Prof. N. Roerich. Armastage Raamaiut. // «Paewaleht», Tallinn. 4 dels. 1938 a.

³ Письма Н.К.Рериха к Г.Лукину и Р.Рудзитису от 24 и 30 августа 1939 г. Архив автора.

⁴ Шибеев В.А. Воспоминания очевидца. Архив П.Ф.Беликова, Таллин.

⁵ Письмо к Г.Г.Шкляверу от 12 марта 1931 г.

⁶ Письмо к Р.Рудзитису от 3 апреля 1936 г.

⁷ Первое издательство, названное по предложению Рериха «Алтаир» (по имени светила из созвездия Орла), просуществовало лишь год (1933–1934). Дольше продержалось издательство: «Rita daile»

В 1936 году рижской префектурой было дано разрешение на издательство «Угунс» («Огонь»). Отличительный знак книг этого издательства – слово «огонь» на санскритском языке, заключенное в круг. Это знак в дальнейшем ставился на все книги, связанные с издательской деятельностью Общества имени Рериха в Риге.

К открытию Музея имени Рериха в Риге был выпущен каталог музея с репродукциями картин (1937) и в дальнейшем – серия цветных и тоновых открыток.

Самым монументальным изданием была монография о Рерихе на русском и английском языках с 127 (46 цветными) репродукциями (1939). Намечалось всего издать три тома с участием многих авторов, иллюстрированные несколькими сотнями репродукций. Успели выпустить только первый том со статьями Э.Ф.Голлербаха (1895–1942) и Вс.Н.Иванова (1888–1971). Выбор статей был одобрен Николаем Константиновичем. Он также рекомендовал поместить в первый том репродукции картин серии «Майтрейя», подаренных им в 1926 году Советскому Союзу. Готовились также к изданию книги Н.К.Рериха «Жизнь» и «Алтай – Гималаи», а также труды Юрия Николаевича Рериха.

Уже в середине 1930-х годов определился общий стиль оформления изданий, одобренный Рерихом: на обложке из тонкого, чаще всего белого картона четким шрифтом (малиново-красным, лиловым, черным) указано имя автора и название книги, иногда здесь же виньетка из графических работ Рериха. Большое внимание уделялось соотношению формата книги со шрифтом, качеству бумаги.

Книги рижского общества выходили тиражами в 1000–2000 экземпляров и в настоящее время представляют собою большую библиографическую редкость.

Литовским Обществом имени Рериха был издан хорошо оформленный альманах «Новое Сознание» (1936, на литовском языке) с материалами о Рерихе, Чюрленисе, Тагоре и других, а также сборник статей, посвященный Пакту Рериха «Пакт Рериха и Знамя Мира», (Каунас, 1937, на литовском языке).

В Музее имени Рериха в Риге проводились выставки местных литовских и эстонских художников. Ряд произведений вошел в постоянную экспозицию. К концу 1939 года отдел искусства Прибалтики насчитывал более ста картин. Музей имел в своем собрании картины лучших латышских художников: Я.Розенталя, Я.Валтера, А.Цирулиса, Е.Бине, К.Миесниека, Я.Р.Тилберга, Кундзиня, К.Суниня, Эд. Калныня, Ф.Варславана, А.Скриде и других.

В литовском отделе рижского музея были картины К.Шимониса, графические работы П.Тарабилды, скульптурный портрет-бюст Н.Рериха и «Мадонна Мира» Д.Тарабилдиене, ныне народного художника Литовской ССР, которую Рерих, кстати, высоко ценил.

Из эстонских авторов было представлено несколько работ Р.Нимана, А.Янсена, А.Егорова и других мастеров. В основном это были пейзажи Эстонии.

Из русских художников – эскизы декораций для «Снегурочки», «Князя Игоря» и «Бориса Годунова» К.А.Коровина, две картины – «Собиратели винограда», «Мост Сены» З.Е.Серебряковой, «Дети Латгалии» Н.Богданова-Бельского и другие. Было несколько вещей индийских и тибетских.

В 1937 году музей пополнился новыми картинами Рерихов – Николая Константиновича и Святослава Николаевича, также уверенно проложившего свой путь в искусстве¹. В письмах Н.К.Рерих подробно интересовался возможностями помещений общества, просил прислать их чертежи.

(«Утренняя красота»), но оно имело право публиковать только авторские книги. В нем вышли книги Р.Рудзитиса «Николай Рерих – вождь культуры» (1936) и «Сознание красоты спасет» (1936). Под маркой издательства: «Ziemeļstars» («Северный луч») вышел сборник статей «Н.К.Рерих» (1935).

¹ Обществом было получено 29 работ Николая Константиновича. Большинство из этих картин созданы Н.К.Рерихом в 1936–1937 гг. Это «Путь», «Сергиева Пустынь», диптих «Охота. Сострадание», «Кулута», «Кришна» и другие. Из восьми работ С.Н.Рериха следует отметить замечательный портрет Николая Константиновича, работы: «Карма Дордже», «Гуру-Провидец», «Садху», «Радуга водопада» и другие.

Картины Н.К.Рериха тридцатых годов в большинстве отображают восточную тему. Это – пейзажи Гималаев и мест, по которым проходили научно-исследовательские экспедиции Рериха (Монголия, Тибет, Лахуль, Ладак, горные перевалы – Ротанг, Чанг-ла и др.). Как всегда, художник отдает дань народному эпосу и древним сказаниям (картины: «Кришна», «Майтрейя», «Бхагаван»). Воспоминания о далекой Родине также находят место в произведениях, выделенных художником для рижского музея его имени («Сергиева Пустынь»).

В собрании рижского музея Н.К.Рерих предстает зрелым мастером. Характерная для него уравновешенная композиция, смелые цветовые сопоставления, богатейшая тональность достигают здесь полной силы.

Сначала действовавший на правах временных выставок, Музей имени Рериха был официально открыт 10 октября 1937 года, в юбилейную дату пятидесятилетия культурно-художественной деятельности Н.К.Рериха. Новый, теперь уже доступный для широкой публики Музей имени Рериха был хорошо принят общественностью. Например, корреспондент рижского журнала «Для Вас» писал: «В прекрасных светлых залах размещены рериховские картины, в витринах написанные им книги и написанные о нем книги, его портреты... Картины относятся в большинстве своем к последним годам... посвященным Тибету, но есть и прежние создания его: большая композиция «Первобытные люди», выдержанная в перламутровых тонах, исполненный зловещей хмурости «Обреченный град», эскиз для мозаики «Борис и Глеб»¹. Рерих думает, что художник должен вести жизнь нравственную. Подвиг художества рядом с подвигом моральным. Только тогда возможно убеждающее, сильное искусство. Жизнь Рериха и есть осуществление союза красоты и добра... для которого искусство непрестанный духовный подвиг»².

Представление о посещаемости музея дает сохранившаяся книга посетителей³, в которой зарегистрированы многочисленные представители интеллигенции, рабочие, ремесленники, приезжие из сельской местности. По воскресеньям число посетителей доходило до полутора сотен – немалое количество для того времени.

Литовское Общество имени Рериха в Каунасе имело шестнадцать картин Рериха, две из которых были присланы художником лично председателю общества Ю.Монтвидене. Это диптих, изображающий Гималаи – Канченджунгу⁴.

В Эстонии П.Ф.Беликовым была организована большая выставка репродукций с картин Рериха, вышедших в Риге, Праге, Нью-Йорке, сопровождавшаяся докладами о творчестве художника.

Некоторые итоги и перспективы дальнейшей деятельности обществ имени Рериха в Прибалтике были подведены на конгрессе этих обществ, созданном 10 октября 1937 года и посвященном 50-летию творческой деятельности художника.

В конгрессе приняли участие делегаты обществ имени Рериха Латвии, Литвы и Эстонии, также представители культурной общественности этих стран. В адрес конгресса поступили многочисленные приветствия из разных стран Европы, Азии и Америки, в том числе от Рабиндраната Тагора, Дж. Босе, С.К.Четтерджи, профессора А.Кауна, секретаря Л.Н.Толстого – В.Ф.Булгакова, от имени многих институтов, музеев, библиотек и других научно-просветительных учреждений. Материалы конгресса были опубликованы в специальном издании «Зелта Грамата» (Рига, 1938).

¹ Названные картины были представлены частными собирателями. Картина «Первобытные люди» (1905) позже была приобретена музеем. На время Конгресса обществ имени Рериха были привезены картины литовского Общества имени Рериха и рисунок «Часовня» из коллекции профессора П.Галауне.

² Третьяков В. Об академике Н.Рерихе. // «Для Вас», 1937, № 42.

³ ЦГИА Латвийской ССР. Латвийское Общество Музея имени Рериха, № 1747 (459).

⁴ Остальные четырнадцать произведений, приобретенных литовским Обществом, относились к первому периоду творчества художника: «Могила Великана», «Половецкий стан» (к «Князю Игорю»), «Идолы», этюд «Речка» и другие. Официального музея при литовском Обществе не было, картины находились в частных руках, и об их судьбе сведения отсутствуют. В настоящее время в Художественном музее Вильнюса имеется картина Рериха «Крик змея» (1914).

Обычная для всех обществ имени Рериха художественная и научно-просветительная деятельность имела в Прибалтике и свои отличительные черты. В тридцатые годы Прибалтика превратилась в арену усиленной антисоветской пропаганды. Буржуазные правительства Латвии, Литвы и Эстонии покровительствовали приспешникам фашизма и тормозили любую деятельность, направленную на культурное, научное и экономическое сближение своих стран с Советским Союзом.

Рерих был горячим патриотом своей Родины и не скрывал своих симпатий к Советскому государству, что учитывалось всеми его врагами. Правительства прибалтийских стран с большим подозрением относились к идеям культурного международного сотрудничества, в котором Рерих отводил ведущую прогрессивную роль именно народам Советского Союза. Надзор за деятельностью Общества имени Рериха в Риге осуществляла полицейская префектура. Прибегая к периодическим регистрациям и перерегистрациям общественных учреждений, она постоянно чинила обществу и Музею имени Рериха всевозможные препятствия. Председатель общества Р.Рудзитис отмечает в этой связи в своем дневнике: «Вызывали в префектуру по поводу деятельности общества. План культурного строительства Рериха, оказывается, для них непригоден, т.к. по их убеждению все это уже осуществлено или осуществляется в жизни народа Латвии. Вспоминаются слова Тентелиса [министр культуры в буржуазной Латвии] относительно Пакта Мира: «Защита культуры в Латвии уже в полной мере реализуется». Указали, что мы слишком выдвигаем женский вопрос и этим создаем впечатление, что женского равноправия в Латвии нет.

Не случайно затронули вопрос и о философии Востока. Есть слухи, что правящие круги «боятся восточной миссии Рериха». Говорят о «троянском коне», подозревают об-во в какой-то тайной политике коммунизма или масонства. «Способствовать дружбе народов и сотрудничеству стран – это входит в компетенцию Министерства внутренних дел». Хотят, чтобы у нас был только музей и чтобы мы не занимались общекультурной деятельностью»¹.

Дневниковые записи Р.Рудзитиса свидетельствуют о больших трудностях, сопровождавших ежегодные обязательные перерегистрации общества. При каждой перерегистрации указывалось на недостаточный латвийский национализм в его программе, на нежелательные интернациональные тенденции. Под угрозу запрета ставилась вся общественная деятельность общества как не отвечающая государственным интересам. Случалось, что прямо обвиняли в симпатиях к коммунистическим идеям: «Сегодня узнал, что Министерство общественных дел дало о нас отзыв как о «политически ненадежных», то есть ориентирующихся на Советский Союз. Поэтому так долго, до последней минуты тянули с перерегистрацией»².

Руководство общества постоянно держало Рериха в курсе всех этих трудностей, в ответ на что последний указывал, что советская ориентация – единственно правильная, и творить дело культуры, игнорируя культурные и экономические достижения народов Советского Союза, просто невозможно. Следуя взглядам и указаниям Рериха, руководство прибалтийских обществ имени Рериха стремилось к налаживанию контактов с советскими учреждениями, помогая в этом и самому Николаю Константиновичу, так как колониальные власти Индии не допускали прямых связей с Советским Союзом. С помощью Р.Рудзитиса и Г.Ф.Лукина осуществлялась пересылка писем, книг, коллекций. Так, например, по запросам академика Н.И.Вавилова из гималайского института «Урусвати» через Латвию направлялись образцы семян во Всесоюзный институт растениеводства.

Многие члены рижского Общества имени Рериха были постоянными посетителями вечеров Клуба дружбы с Советским Союзом, а представители полпредства и Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС) в Латвии посещали музей и организуемые им вечера³.

В 1939 году Общество имени Рериха в Риге при посредничестве ВОКСа обменивается изданиями для книжных выставок в СССР и в Латвии.

¹ Дневниковая запись Р.Рудзитиса от 4 мая 1935 г. и 7 ноября 1938 г. Архив автора.

² Дневниковая запись Р.Рудзитиса от 28 октября 1938 г. Архив автора.

³ См. книгу посетителей, запись от 14 декабря 1939 г. ЦГИА Латвийской ССР, № 1747 (459).

Общество посылает десять своих изданий на выставку латышской книги в Москве. Летом 1939 года в помещении общества с помощью ВОКСа организуется выставка советской детской книги и рисунка. Дарственным документом от 12 января 1940 года полпредство СССР в Латвии передало экспонированные книги Обществу имени Рериха в Риге¹.

Связи Рериха с Прибалтикой глубже раскрывают многие стороны его творческой деятельности. Прибалтика, особенно Литва и Латвия, хранящие в языке своих народов и в фольклоре следы культурного наследия Востока, дала Рериху ценнейший материал в самом раннем периоде его научно-исследовательской работы. Мысли о «заманчивом великом Индийском пути» как отправной точке древнейших миграций народов, заселивших Европу, судя по некоторым высказываниям самого Рериха, возникли у него именно в связи с интересом к Прибалтике: «Обсуждали мы о величественном эпосе Литвы с В.В.Стасовым и Владимиром Соловьевым. У Литвы было всегда много друзей. Слушая о моих картинных планах, Владимир Соловьев тербил свою длинную бороду и повторял: “А ведь это Восток, великий Восток”. А Стасов усмехался в свою еще более длинную седую бороду и приговаривал: “Как же не Восток, если и язык-то так близок к санскриту?”»²

Юго-западный бассейн Балтийского моря послужил Рериху источником для первых научных исследований о соприкосновении скандинавских народов со славянскими племенами. Он же натолкнул начинающего художника на большую и интересную тему – «Путь из Варяг в Греки».

Прибалтийские общества имени Рериха дают богатейший материал для многостороннего анализа общественно-культурной деятельности художника в зарубежный период его жизни. Трезво оценивая идеалистические моменты его философского мировоззрения, мы не можем не отдать должное его прогрессивным общественным взглядам, его патриотизму, его активной борьбе за мир и охрану культурных ценностей. Все это нашло яркое отражение в характере работы прибалтийских обществ имени Рериха, которые выступали против шовинистической и антисоветской идеологии буржуазных правительств своих стран.

Дальновидность Рериха в отношении прибалтийских народов, прочно связавших свою судьбу, свое культурное и экономическое процветание с народами Советского государства, сделало его имя в Прибалтике еще более авторитетным и популярным. Картины художника, собранные в свое время музеем его имени, радуют теперь посетителей Художественного музея Латвийской ССР в Риге. Книги, принадлежавшие Обществу имени Рериха, вошли в фонды Государственной библиотеки имени В.Лациса. Прибалтийские архивы богаты неопубликованным литературным и эпистолярным наследием Н.К.Рериха, изучение которого далеко не исчерпано и может в будущем дополнить наши сведения о его жизни и творчестве.

¹ Архив автора

² *Рерих Н.К.* Литва. // *Zelta gramata*, lt. 16.

1.

В творческом наследии художника стихи занимают особое место. Сам Рерих считал, что именно в стихах находится ключ к сокровенному пониманию его пути. Он говорил, что они имеют программное значение для всего его творчества.

Должно заметить, что стихи Рериха – не плоды любительского увлечения, как можно было бы заранее, до знакомства с ними, предположить. Это не хобби, если прибегать к современному термину. Не являются стихи Рериха и простыми пояснениями к его картинам, как это может показаться с первого взгляда. Конечно, очень легко заметить, что стихи перекликаются с сюжетами картин. Сопоставления напрашиваются сами собой. Образ вестника, столь любимый Рерихом, с одинаковой силой владеет и воображением художника и воображением поэта. Сергей Радонежский, которому медведи помогают в трудах его («Сергий Строитель»), славянский Орфей, завораживающий свирелью бурых хозяев северного леса («Человечьи праотцы»), созвучны образу духовного водителя, как бы перекочевавшему из легенды в стихотворение «Не поняв»:

Как трудно распознать все твои
устремленья. Как нелегко идти
за тобою. Вот и вчера, когда ты
говорил с медведями, мне
показалось, что они отошли, тебя
не поняв¹.

Делать на этом основании вывод, что стихи играют подсобную роль, было бы поспешно и ошибочно. Суть состоит в том, что провести строгую демаркационную линию между стихами и остальным творчеством Рериха нельзя. Для него такого деления не существовало: картины, стихи, сказки, статьи – все это волны единого творческого потока. Естественно поэтому, что стихи и картины перекликаются друг с другом, дополняют и поясняют друг друга. Но стихи, как и картины, имеют свое, самостоятельное значение. Кстати, интерес современников к стихам Рериха был велик. О них спорили, ими восхищались. Известно, что они получили высокую оценку А.М.Горького, Леонида Андреева, Рабиндраната Тагора.

Горький определял стихи Рериха величественным словом «письмена»². Это выразительное слово сразу высвечивает характерную особенность поэзии Рериха. Ведь письмена – не рядовые начертательные знаки, которые мигом могут уложиться в сознании человека. Нет, над письменами надо сидеть, надо думать, их надо, может быть, расшифровывать, «Берегли письмена мудрые тайны», – сказано в одном из стихотворений Рериха. А «мудрые тайны» с наскоку не даются. Они не поддаются поверхностному изучению.

Стихи Рериха это короткая философская притча, иногда – пейзажная зарисовка, вырастающая в символ. Но чаще всего это обращение к самому себе, как бы со стороны, от имени своего внутреннего «я».

Принято говорить о своеобразии стихов Рериха. Они, действительно, необычны. Необычна ритмическая структура белого стиха. Необычна предельная обнаженность мысли. К стихам Рериха вполне приложимы слова Тагора: «Моя песнь сбросила с себя украшения. На ней нет нарядов и убранства. Они омрачили бы наш союз. Они мешали бы нам...»³ Мысль в стихах Рериха не отягощена ничем. Никаких украшений. Никаких подпорок. Она, как провод, освобожденный от изоляции. Любопытно композиционное строение стиха.

¹ Рерих Н. Цветы Мории. Берлин, 1921. С.56.

² См.: Рерих Н. Цветы Мории. С.5.

³ Тагор Р. Сочинения. Т. VII. М., 1957. С.234.

Последнее слово, несущее наибольшую смысловую нагрузку, обязательно выносится в название стихотворения. Получается круг, кольцо, которым, словно стальным обручем, охвачено все стихотворение.

Напряженная мысль имеет все качества магнита, говорил Рерих. Строки его стихов намагничены высокой энергией устремленной мысли.

Как и все созданное Рерихом, стихи носят печать его неповторимой индивидуальности. Но непохожесть его стихов на что-либо другое вовсе не ставит их особняком, где-то в стороне от традиций русской поэзии. Стихи Рериха неразрывны с главной линией нашей философской лирики, представленной именами Державина, Баратынского, Тютчева. В новых условиях они продолжают ее по-новому.

Русская поэзия еще в середине прошлого столетия набросала величественную картину мироздания:

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины –
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены¹.

Стремление к неизведанному всегда пересиливало сомнения и страхи, и ищущий человеческий ум дерзал заглядывать в глубины головокружительной бездны. В борьбе с сомнением и отчаянием, подчиняя себе хаос противоречивых мыслей и желаний, отливался в торжественные строки гордый манифест независимого человеческого духа:

Мужайтесь, боритесь, о храбрые друзья,
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!
Над вами безмолвные звездные круги,
Под вами немые, глухие гроба.
Пускай олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратая, пал, побежденный лишь Роком,
Тот вырвал из рук их победный венец².

Все это находило прямой отклик в душе Рериха. Он ощущал дыхание космоса в каждой былинке, в каждой капле воды. А напряжение духовной битвы не покидало его ни на миг. В стихотворении «Не убьют» Рерих говорит, обращаясь к себе и не только к себе:

Сделал так, как хотел,
хорошо или худо, не знаю.
Не беги от волны, милый мальчик.
Побежишь – разобьет, опрокинет.
Но к волне обернись, наклонись
И прими ее твердой душою.
Знаю, мальчик, что биться
час мой теперь наступает.
Мое оружие крепко.
Встань, мой мальчик, за мною.
О враге ползущем, скажи...
Что впереди, то не страшно.
Как бы они ни пытались,
будь тверд, тебя они
не убьют³.

Не собираюсь искать внешне похожих строчек или повторяющихся мотивов. Стихи Тютчева и Рериха роднит другое: внутреннее единство, единство устремления и духовного настроя. А повторяется в них то, чему суждено повториться еще многократно: призыв к героическому напряжению всех духовных сил человека.

¹ Тютчев Ф.И. Стихотворения. М., 1970. С.24.

² Там же. С.90.

³ Рерих Н. Цветы Мории. С.98.

2.

Философия стихов Рериха – не уход от действительности, не бегство в потусторонние миры. Наоборот, она в высшей степени действенна, ибо связана с живой реальностью. Более того, сквозь своеобразную философскую символику легко угадывается биографическая основа стихов. Леонид Андреев называл Рериха поэтом Севера, а его стихи – северным сиянием. Это очень точная характеристика. Сдержанные краски северного озерного края все время воскресают в философских стихах Рериха. Углубленная внутренняя работа мысли и духа происходит на фоне прозрачных карельских пейзажей:

Зелены были поля.

А дали были так сини.

Потом шли лесами и мшистым болотом.

Цвел вереск. Ржавые мшаги мы обходили.

Бездонные окнища мы миновали¹.

До деталей воспроизведена обстановка, в которой в те годы, живя на одном из островов Ладожского озера, работал Рерих. «На острове – мы. Наш старый дом... Наша пещера. Наши и скалы, и сосны, и чайки. Наши – мхи»². «Настроения, рожденные жизнью, дали притчи: «Священные знаки», «Друзьям», «Мальчику»³, – подчеркивает Рерих. «Настроения, рожденные жизнью...» А в жизни назревают события всемирной значимости, и творчество Рериха насыщено предчувствием грядущего переворота.

Стихотворение «В танце», датированное последним предреволюционным годом, резкими штрихами рисует обобщенный образ буржуазного мира накануне катастрофы с его бездуховностью, с его страхом перед грядущей катастрофой, с его стремлением любым способом уйти от этого страха, забыть, забыться:

Бойтесь, когда спокойное придет
в движенье. Когда посеянные ветры
обратятся в бурю. Когда речь людей
наполнится бессмысленными словами.

Страшитесь, когда в земле кладами
захоронят люди свои богатства.

Бойтесь, когда люди сочтут
сохранными сокровища только
на теле своем. Бойтесь, когда во зле
соберутся толпы. Когда забудут о
знании. И с радостью разрушат
узнанное раньше. И легко исполнят
угрозы. Когда не на чем будет
записать знание ваше. Когда листы
писаний станут непрочными,
а слова злыми. Ах, соседи мои!

Вы устроились плохо. Вы все
отменили. Никакой тайны дальше
настоящего! И с сумою несчастья
вы пошли скитаться и завоевывать
мир. Ваше безумие назвало самую
безобразную женщину: желанная!
Маленькие танцующие хитрецы!

Вы готовы утопить себя
в танце⁴.

¹ Там же. С.51.

² Там же. С.55.

³ Беликов П., Князева В. Рерих. М., 1972. С.137.

⁴ Рерих Н. Цветы Мории. С.28-29.

Удивительно современные стихи. Буржуазный мир если и изменился в наши дни, то только в том смысле, что бездуховность его стала глобальнее, ритмы танцев бесноватее, а страх еще животнее.

Приметы внешнего мира и внешней жизни в стихах Рериха очерчены достаточно четко. Но, разумеется, ими не исчерпывается содержание стихов. Оно глубже, тоньше, сокровеннее. В них запечатлен духовный и творческий поиск художника.

3.

Поэтическое наследство Рериха невелико. Если исключить ранние подражательные вещи, почти все стихи собраны в книге «Цветы Мории», изданной в 1921 году. Основу книги составили стихи «карельского» периода (1916–1918), созданные на переломном рубеже жизни. Но есть в книге стихи, датированные и более ранними и более поздними годами. Последняя и самая значительная вещь Рериха – поэма «Наставление ловцу, входящему в лес» – написана в 1921 году.

В одном из писем Рерих отмечал: «Публика совершенно не понимает «Цветы Мории», но все-таки чувствует, что есть какое-то внутреннее значение»¹. Поэт придавал большое значение именно внутреннему настрою книги, внутренней связи между стихами. Не случайно ее четырехчастное, симфоническое построение: три цикла стихов, названных Рерихом «сюитами», и поэма «Наставление ловцу, входящему в лес» как бы символизируют восходящее по ступеням движение и развитие человеческого духа, призванного к творчеству.

Первый цикл объединен названием «Священные знаки». Здесь все подчинено ключевой теме – пробуждению пытливого человеческого духа. Он лишь смутно различает, он не видит, а скорее угадывает светлые знаки, которые затемнены для него и ночью мглой, и туманом суетливой повседневности, и пеленою собственных сомнений и страхов. Это как бы начало трудного, но радостного пути восхождения.

Во втором цикле – «Благословенному» смутное ожидание открытия вырастает в уверенность. Человек слышит свой внутренний голос, зовущий к труду и творческому напряжению. Горы, облака, небо – все пронизано зовом: «Встань, друг. Получена весть. Окончен твой отдых»².

В третьем цикле – «Мальчику» творческий дух человека – мальчик делает первые робкие, но уже самостоятельные шаги. В духовной битве, битве света и тьмы, мальчик вырастает в воина. Ему сужден подвиг. «Победа тебе суждена, если победу захочешь»³.

Четвертую часть книги составляет поэма «Наставление ловцу, входящему в лес». Для Рериха поэма имела особое значение, он считал ее главной программной вещью. Созданная в радости поэтического озарения (поэма написана за один день!), она предваряет самый важный, самый зрелый период в творчестве художника. Голос творца, осознавшего свое назначение, звучит здесь с полной силой. «Это твой час... Радуйся! Радуйся! Радуйся! Ловец, трижды позванный»⁴.

4.

Понимание своеобразного творческого письма Рериха некоторым его современникам давалось нелегко. Камнем преткновения становилась для них образная символика поэта. Образы истолковывались подчас однозначно. Вырванные из живой ткани стиха, они казались отвлеченными, архаичными. Да и само своеобразие воспринималось прямолинейно и оценивалось по формальным признакам: белый стих, поэзия мысли. Между тем подлинная оригинальность поэтического мышления Рериха совсем в другом. Истинное своеобразие его стихам придает дыхание восточной мудрости, ставшей живой и радостной реальностью всего его творчества. Но это не было подражанием чужим образцам или стилизацией.

¹ Рерих Н. Письмена. М., 1974. С.18.

² Рерих Н. Цветы Мории. С.42.

³ Там же. С.100.

⁴ Там же. С.121.

Это был органический сплав духовного мира современного человека с миром высоких мыслей восточной (и прежде всего индийской) культуры.

Духовное сродство с Индией – так говорил о стихах Рериха Рабиндранат Тагор. В стихах Рериха сближены русские и индийские поэтические традиции. Не поняв этой особенности, нельзя понять и главного: в чем новизна поэтического слова Рериха, в чем сокровенный смысл стихов.

Мир философских мыслей и поэтических образов Индии, как ничто другое, будит его творческое воображение, рождает созвучный отклик в его душе. Индийский писатель и литературовед Генголи, анализируя поэзию Рериха, приходит к выводу, что она «раскрывает его как величайшего мыслителя и пророка». Он пишет: «Его сборник поэм «Пламя в чаше» полон глубоких поучений, которые иногда вторят мыслям Упанишад»¹.

Образы Рериха восходят к индийской символике. Достаточно сравнить его стихи с книгой Тагора «Гитанджали», которая, по признанию художника, была для него целым откровением, чтобы понять это. Слова «царь», «владыка», «могущий» и в тех и в других стихах вырастают из своего первоначального смысла, превращаются в символы и аллегории:

«Ночной мрак сгустился. Наша дневная работа кончилась. Мы думали, что уж прибыл последний гость, и все двери в деревне были заперты. Но кто-то сказал:

– Еще придет царь.

Мы засмеялись и сказали:

– Нет, этого не может быть.

Нам показалось, что кто-то постучал в дверь, и мы сказали, что это только ветер. Мы погасили светильники и отошли ко сну. Но кто-то сказал:

– Это вестник.

Мы засмеялись и сказали:

– Нет, это ветер»².

А вот чрезвычайно тонкое по рисунку мысли стихотворение Рериха «Нищий», где слово «царь» тоже играет организующую роль:

В полночь приехал наш Царь.

В покой он прошел. Так сказал.

Утром Царь вышел в толпу.

А мы и не знали...

Мы не успели его повидать»³.

Конечно, если игнорировать философскую наполненность образа, если подойти к нему прямолинейно, тогда затуманится совершенно очевидное: слово «царь» – это слово-аллегория, оно символизирует творческое начало мироздания, внутреннее творческое «я» человека. Утверждение «царственности» творческого труда – вот пафос стихов Рериха. Воспитай в себе «царя» и «владыку» собственной жизни, стань радостным творцом жизни – вот зов стихов Рериха.

Краеугольным для обоих поэтов было понятие «учитель». В Индии, и вообще на Востоке, очень развито почитание этого понятия. В него вкладывают возвышенный смысл. Оно священо.

В полном согласии с индийской традицией в поэтической системе Рериха образ Учителя, то четко очерченный, то ускользающий и сливающийся с небесной синевой, является главной пружиной динамического движения стиха. Даже название книги образовано от имени великого восточного учителя мудрости Мории. На первый взгляд одинаков поэтический прием Тагора и Рериха: форма обращения к Учителю. Но здесь есть разница. В стихах Тагора ученик обращается к Учителю, а в стихах Рериха – Учитель к ученику. Разница не формальная, а принципиальная, особенно если вспомнить, что торжественные слова «владыка», «учитель», «царь» обозначают творческий зов жизни.

¹ Nicholas Roerich by his contemporaries. Bangalore, 1964, p. 8. «Пламя в чаше» – так называлось английское издание стихов Рериха.

² Тагор Р. Сочинения. Т. VII. С.142-143.

³ Рерих Н. Цветы Мории. С.18.

В первом случае человек хочет услышать зов, но еще не слышит и ждет, а во втором – слышит и потому обязан действовать. Понятие «учитель» приобретает конкретную направленность.

Как и Тагор, Рерих иногда превращает Учителя в сказочного Владыку. Но, как правило, Учитель у него олицетворяет то внутреннее «я», что, как точка света, живет в человеке, борется и побеждает его низменные чувства и низменную природу. Поэтическое воображение Рериха наделяет внутреннее «я», в котором сконцентрированы лучшие мысли и чувства, самостоятельной жизнью. Как бы отделившись от человека, оно зовет его ввысь.

Этот неожиданный прием придает поэтической речи Рериха неповторимую специфику. Стихи приобретают безличный характер; авторское «я» отступает на задний план, исчезает, растворяется в порыве духовной радости. Вот почему столь частые обращения к «мальчику» вовсе не назидание, не сентенция, не напутствие кому-то. Нет, это обращено к себе, это призыв к мобилизации своих духовных сил. Слово «Учитель» для Рериха – формула действия. Все, что зовет вверх, и есть Учитель!

5.

... Берегли
письмена мудрые тайны.
... сказка-предание сделалась
жизнью¹.

Эти строчки, пронизанные предчувствием открытия тайн, дают настрой всей поэтической книге. В них запечатлено отношение Рериха к легенде. Легенда, сказка, предание играли исключительную роль в творчестве художника. Смешение реального и легендарного, пожалуй, самая характерная особенность его стиля. Граница между ними у него исчезающе зыбка и подвижна. На его картинах реальные предметы, окружающие нас, незаметно приобретают сказочные очертания; в прозрачных контурах облаков и гор внезапно различаешь величественно-одухотворенные лики, а персонажи народных сказаний (Гэсэр-хан, Матерь Мира) «заземлены», наделены человеческими чертами.

Понимание Рерихом сокровенной значимости легенды не только эмоция, не только интуиция, оно базируется на опыте, наблюдениях, на глубоком изучении исторического материала. «...Самые серьезные ученые, – говорит художник, – уже давно пришли к заключению, что сказка есть сказание. А сказание есть исторический факт, который нужно разглядеть в дымке веков»². «Неведомые нам слова, все они полны смысла»³.

Письмена, берегущие «мудрые тайны», – не только иероглифы или клинописные знаки, над расшифровкой которых бьются умы выдающихся ученых. Для Рериха понятие «письмена» выступает в расширенном и глубинном значении слова. «Мудрые тайны» хранят не только умершие языки древности, их дыхание доносит до нас и поэзия народных преданий. Мы же однозначно и придиричиво-педантично подходим к легенде. По существу, мы усваиваем лишь внешнее начертание образа, не пытаемся проникнуть в первозданность смысла его, забывая, что язык легенд это язык древних символов. Этот язык нами утрачен, и его надо восстанавливать: «Знание преобразуется в легендах. Столько забытых истин сокрыто в древних символах. Они могут быть оживлены опять, если мы будем изучать их самоотверженно»⁴.

Но здесь, как нигде, неуместно буквальное прочтение текста, узколобый педантизм, который, тщательно пронумеровав каждое дерево в отдельности, не замечает, как деревья превращаются в лес. Открытие тайны приходит как результат озарения.

¹ Рерих Н. Цветы Мории. С.12-13.

² Рерих Н. Держава света. Нью-Йорк, 1931. С.18.

³ Рерих Н. Цветы Мории. С.12.

⁴ Рерих Н. Держава света. С.40.

Вот уж где ученый обязательно должен соединиться с поэтом: «Истина не познается расчетами, лишь язык сердца знает, где живет великая Правда, которая, несмотря ни на что, ведет человечество к восхождению. Разве легенды не есть гирлянда лучших цветов? О малом, о незначительном человечество не слагает легенд»¹.

Сказочные образы вырастают из реальных, а не иллюзорных устремлений людей и народов. Основа легенд и преданий при всей их внешней фантастичности жизненна и достоверна. Это для Рериха несомненно. «Фольклор снова идет рука об руку с находениями археологии, – с радостью отмечает художник, – песня и предание подкрепляют пути истории»².

Отношение Рериха к прошлому действенно. Оно по-своему даже практично. «Только немногие невежды скажут: “Что нам до наших истлевших праотцов!” Наоборот, культурный человек знает, что, погружаясь в исследования выражения чувств, он научается той убедительности, которая близка всем векам и народам. Человек, изучающий водохранилища, прежде всего заботится узнать об истоках. Так же точно желающий прикоснуться к душе народа должен искать истоки. Должен искать их не надменно и предубежденно, но со всею открытостью и радостью сердца»³.

«Древность выдает нам свои тайны, и будущее протягивает свою мощную руку восхождения»⁴, – утверждает Рерих, ибо для него неделим процесс, связующий воедино прошлое и будущее, историю и современность. Крайности, односторонне обозначающие ту или иную тенденцию (будь то идеализация прошлого или, наоборот, огульное отрицание прошлого и настоящего), для него одинаково неприемлемы. Механические и искусственные противопоставления прошлого и будущего мертвы. «Странны также противоположения, – пишет художник. – Кто обернут лишь к прошлому, а кто только смотрит на будущее. Почему же не мыслится синтез, связывающий одну вечную нить знания? Ведь и прошлое и будущее не только не исключают друг друга, но, наоборот, лишь взаимоукрепляют»⁵.

Крайности сходятся. Собственно, они немислимы друг без друга, отрицанием друг друга и балаганной шумихой они поддерживают видимость своего существования. Именно видимость, потому что в них нет творческого начала, а следовательно, и жизни. Естественно, что крайности и односторонности в высшей степени чужды духу Рериха, работа которого шла под действенным знаком накопления и сохранения всего позитивного и творческого. Синтетичен был сам склад его дарования. «Его искусство не знает ограничения во времени и пространстве, – справедливо писал о творчестве Рериха индийский критик Генголи, – потому что он рассматривает Вселенную в ее прошлом, настоящем и будущем как одно целое, как нескончаемую песню, связывающую каменный век с веком электричества»⁶.

Отношение Рериха к прошлому лишено намека на сентиментальность или созерцательность. Путешествие по дорогам минувших столетий таит определенную опасность. Голос древности легко может обернуться голосом сирены, завораживающей творческий дух человека.

В непрестанном поступательном движении Рериху претит мысль об остановке, о промедлении. «Промедление смерти подобно» – этому знаменитому изречению Петра I он посвятит целую статью. Малейший перерыв в движении, даже мгновенная остановка в пути духовного развития может быть губельна для человека, убежден Рерих: «Самое страшное это повернуть голову человека назад – иначе говоря, удушить его. В старину говорили, что дьявол, овладевая человеком, всегда убивает, повернув его голову назад. То же самое выражено и в обращении жены Лота в соляной столб. Она, вместо того чтобы устремляться в будущее, все-таки обернулась назад и мысленно и телесно окаменела»⁷.

¹ Там же. С.86-87.

² Рерих Н.К. Нерушимое. Рига, 1936. С.7.

³ Рерих Н.К. Нерушимое. Рига, 1936. С.130.

⁴ Рерих Н. Держава света. С.178-179.

⁵ Рерих Н. Врата в будущее. Рига, 1936. С.169.

⁶ Nicholas Roerich by his contemporaries, p. 7.

⁷ Рерих Н. Врата в будущее. С.199.

Да, он настаивает на изучении древности: «Мы будем изучать ее вполне и добросовестно и доброжелательно»¹, но его обращение к прошлому подчинено организующей идее: «Такие... изыскания позволят нам выбрать то, что наиболее ясно применимо в проблемах будущего»².

Его чеканные афоризмы свидетельствуют о целенаправленности, о постоянной устремленности к творческому созиданию. «Прошлое лишь окно в будущее». «В будущем – благо. В будущем – магнит. В будущем – реальность. Любите прошлое, когда оно вынырнет из нажитых глубин, но живите будущим». «Из древних, чудесных камней сложите ступени грядущего»³.

6.

Встань, друг. Получена весть.

Окончен твой отдых.

«Стучится вестник, и чем необычнее час, тем трепетнее ожидание»⁴, – говорит в одной из статей художник. Но получить весть не так просто. Для этого надо быть бдительным к любым явлениям жизни. Для этого должно напряженно вслушиваться в звучащие дали.

Действительно, кто и как может вычислить то радостное мгновение, когда постучится вестник? «Должен ли он найти вас на башне или должен найти в катакомбах – вы не знаете этого, да и не должно знать, ибо тогда нарушилась бы полная готовность. Будьте готовы»⁵.

Весть может прийти отовсюду, да и вестник может быть самым неожиданным. Поэтическому воображению художника он иногда рисуется огненным гонцом, встающим на столбах света. Он может явиться торжественным посланцем с драгоценным подарком от Владыки: «Эй вы, уличные гуляки! Среди моего ожерелья от Владыки есть данный мне жемчуг!»⁶ Но он может оказаться ничем не примечательным человеком, и тогда его нужно отличать от других людей не по одежде, «но по огню глаз, пламенеющих мыслью».

Рерих как бы раскрывает смысл знаменитой восточной поговорки: «Если надо – и муравей гонцом будет». «Важно не муравей, важна весть, важно услышать и понять сердцем творческий зов жизни, а вестник даже в одежде телеграфиста уже нечто особенное»⁷.

Образ вестника один из самых любимых образов Рериха. Он заставляет обратиться к его биографии, ибо слова «гонимый» и «вестник» выражают существо его творческой устремленности, его жизни, в которой главным мотивом звучало не «я» и «меня», а «через меня». Именно так и воспринимали Рериха его современники. В биографическом очерке о художнике В.Н.Иванов пишет: «И не себя ли... чувствует гонимым и Рерих, когда он идет по миру, пересаживаясь с корабля на поезд, с поезда на автомобиль, подчас рискуя своей собственной жизнью? Какая неслыханная сила влечет его за собой, толкает, заставляет обращаться к миру со своими потрясающими души картинами, со своими глубокими проповедями?..

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

– Как жить, чтобы святу быть?»⁸

7.

¹ Архив П.Ф.Беликова, Таллин.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Архив П.Ф.Беликова, Таллин.

⁵ Рерих Н. Нерушимое. С.274.

⁶ Рерих Н. Цветы Мории. С.69.

⁷ Рерих Н.К. Листы дневника. // Архив П.Ф.Беликова, Таллин.

⁸ Иванов Всеволод. Рерих. Рига, 1936. С.62.

В стихах, объединенных названием «Мальчику», особенно резко проступает и сходство с индийской традицией и различие, о чем уже говорилось. Стихи носят характер внутренних бесед. Я думаю, что почти каждому из нас знакомо то состояние духа, когда во время усиленной внутренней работы или подготовки к чему-то важному, как бы утешая и поддерживая себя, обращаешься к себе во втором лице. В стихотворной сюите Рериха это становится организующим принципом: «Мальчик, ты говоришь, что к вечеру в путь соберешься. Мальчик мой милый, не медли... Если медлишь идти, значит еще ты не знаешь, что есть начало и радость, первоначало и вечность»¹. «Мальчик, с сердечной печалью ты сказал мне, что стал день короче, что становится снова темнее. Это затем, чтобы новая радость возникла, ликование рождению света»². Мысль достигает высочайшего накала, ибо человек поставлен лицом к лицу с беспредельностью, ошеломляющей его своей необъятностью, грозящей растворить его в себе: «Приятель, опять мы не знаем? Опять нам все неизвестно. Опять должны мы начать. Кончить ничто мы не можем»³. Философия Рериха, сгущенная в стихотворные строчки, лишена и намека на пассивность. Это философия активного действия. На первый план выступает требование углубленной работы человеческой мысли.

Круговорот событий стремителен и непостижим. Картины мира, не успев уложиться в сознании, меняются с пугающей быстротой: «Смотри, пока мы говорили, кругом уже все изменилось. Ново все. То, что нам угрожало, нас теперь призывает...»⁴.

Как устоять, как разобраться в этом вечно подвижном разнообразии форм? Есть ли ариаднина нить, ведущая из нескончаемого лабиринта? Есть. «Брат, покинем все, что меняется быстро, иначе мы не успеем подумать о том, что для всех неизменно. Подумать о вечном»⁵.

«Подумать о вечном» – вот ведущий мотив философской лирики Рериха.

Коренные вопросы человеческого бытия Рерих ставит в упор, обнаженно. Предельная четкость и конкретность мысли не допускают никаких ответвлений, уводящих в сторону. Никакой словесной вязи. Она неуместна, когда речь идет о смысле жизни.

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?⁶

Постановка вопроса предваряет ответ. Здесь не может быть «если». И не холодным рассудком можно решить альтернативу, а сердцем. «И зверье, как братьев наших меньших, никогда не бил по голове» – неспроста эти щемящие строчки русского поэта так созвучны самому складу народного характера Индии, где с детских лет приучают чтить любое проявление жизни.

Утверждение доброго начала в людях – вот главный нравственный принцип художника. Не языком холодного и отвлеченного разума говорит мудрость. Она – и сердце и разум, объединенные высоким устремлением духа.

¹ Рерих Н. Цветы Мории. С.75.

² Там же. С.76.

³ Рерих Н. Цветы Мории. С.82.

⁴ Там же. С.92.

⁵ Там же. С.94-95.

⁶ Там же. С.83.

Ей всегда сопутствует человечность, ибо не в себе замкнута мудрость, а для людей и во имя людей она. Поэтому улыбка мудрости ободряюща. Она понимает боязнь первых шагов еще не окрепшего творческого духа: «Замолчал? Не бойся сказать. Думаешь, что рассказ твой я знаю, что мне его ты уже не раз повторял? Правда, я слышал его от тебя самого не однажды. Но ласковы были глаза, глаза твои мягко мерцали. Повесть твою еще повтори»¹. Она понимает самые глубинные и сокровенные движения сердца человеческого.

Не свысока смотрит мудрость на мир, не осудительно. Если порою она проходит мимо, не вмешиваясь во внешнюю суету людей, то только потому, что знает: прямое вмешательство не поможет, наоборот, еще более ожесточит упрямый дух. Надо запастись терпением. Надо подождать, когда дети вырастут во взрослых.

Но духовная работа мудрости, не всегда уловимая человеческим взглядом, не прекращается ни на миг. Она повсеместна. Как детям, которых предостерегают «во время игры не деритесь», она говорит взрослым: «Попробуйте прожить один день, не вредя друг другу. Кажется, что в такой день, который бы человечество прожило без вреда, совершилось бы какое-то величайшее чудо, какие-то прекраснейшие, целительные возможности снизошли бы так запросто, как иногда снисходит добрая улыбка сердца или плодоносный ливень на иссохшую землю»².

8.

«Все полно подвигов. Везде герои прошли»³. Эта тема, однажды появившись, не исчезает; она, подобно нарастающей мелодии в операх Вагнера, возникает вновь и вновь, подключая к себе всю мощь невидимого оркестра.

«Саги и сказки говорят нам о героях, о чудесных строителях, о творцах добра и славы. Саги знают и лебедей белокрылых, и быстрых кречетов, и отважных орлов. Ученые разъясняют, что миф есть отображение действительности. Мифы говорят об истинных, жизненных героях, свершавших свои подвиги здесь, на земле»⁴.

Весь опыт прошлого, действительно приложимый к проблемам современности, наглядно свидетельствует, что «почитание героизма было основой совершенствования личности и прогресса нации. Цинизм есть форма разложения»⁵.

«Наблюдать устремленное шествие героев всех веков это значит оказаться перед беспредельными далями, наполняющими нас священным трепетом. По существу нашему мы не имеем права отступать»⁶.

Героизм, говорит Рерих, это основное качество человека.

Кто притаился за камнем?

К бою! Врага

Вижу я!⁷

«Войны бывают всякие, – поясняет свою мысль художник, – и внешние и внутренние. И зримые и незримые. Которая война страшнее – это еще вопрос»⁸.

«Мы также знаем, что иногда война в духе более опасна, нежели война в поле. Духовное убийство еще более опасно и преступно, нежели физическое»⁹.

Тема духовной битвы так или иначе возникает в любом произведении Рериха. Ее напряжение определяет весь ритм его деятельности.

Встань, мой мальчик, за мною.

О враге ползущем скажи...

Что впереди, то не страшно¹⁰.

¹ Рерих Н. Цветы Мории. С.97.

² Рерих Н. Твердыня пламенная. Париж, 1932. С.71-72.

³ Рерих Н. Цветы Мории. С.12.

⁴ Рерих Н. Нерушимое. С.133.

⁵ Рерих Н. Священный дозор. Харбин, 1934. С.74.

⁶ Рерих Н. Держава света. С.30.

⁷ Рерих Н. Цветы Мории. С.99.

⁸ Рерих Н. Нерушимое. С.335.

⁹ Рерих Н. Держава света. С.186.

¹⁰ Рерих Н. Цветы Мории. С.98.

Не страшно потому, что граница между светом и тьмою легко различима вовне. Но попробуй различить ее, когда речь идет о внутреннем мире человека. Тьма ползет незаметно: «Сколько опаснейших болезней порождены невежеством и его исчадиями: страхом, завистью, корыстью и злобою»¹. «А сколько раз не что иное, как какие-то несчастные вещи делали людей неподвижными. Мы сами видели весьма прискорбные примеры, когда люди, казалось бы, интеллигентные из-за вещей обрекали себя на самое печальное существование. Ох, уж эти вещи! Эти мохнатые придатки пыльного быта. Иногда они начинают до такой степени властвовать, что голос сердца при них кажется не только неправдоподобным, но даже как бы неуместным»².

Бесчисленны аспекты сражения между светом и тьмой. В невидимых человеческому глазу формах ее ярость лишь обостряется. Вот где, действительно, нужны готовность и бдительность, вот где необходима тотальная мобилизация всех духовных сил. Дантовские круги ада поневоле приходят на ум, когда читаешь стихи Рериха о перипетиях этой внутренней борьбы человека.

Ошибаешься, мальчик! Зла – нет...

... Есть лишь несовершенство.

Но оно так же опасно, как то,

что ты злом называешь.

Князя тьмы и демонов нет.

Но каждым поступком

лжи, гнева и глупости

создаем бесчисленных тварей,

безобразных и страшных по виду,

кровожадных и гнусных.

Они стремятся за нами,

наши творенья!³

«Поистине каждый свидетельствует о себе, – говорит Рерих. – В тайных мыслях оформляет будущее действие. Лжец боится быть обманутым. Предатель в сердце своем особенно страшится измены. Невер в сердце своем трепещет от сомнения. Героическое сердце не знает страха. Да, мысль управляет миром. Прекрасно сознавать, что прежде всего мы ответственны за мысли»⁴.

«Мы ответственны за мысли»... Вот почему «глаз должен быть воспитан и мысль должна быть воспитана». Вот почему такой сокровенный смысл обретают звенящие строчки Рериха:

Победа тебе суждена.

если победу

захочешь⁵.

9.

Сказочный элемент вплетается в ткань стихов Рериха. Сама их инструментовка, приподнятая торжественность лексики созвучны строю легенд и преданий. В стихах часто возникают атрибуты сказочного мира. Вот один из призывов к мальчику: «Отломи от орешника ветку, перед собою носи. Под землю увидеть тебе поможет данный мной жезл»⁶. По народным поверьям, с помощью волшебной ореховой палочки люди разыскивали клады, и не только клады, но – что еще важнее – источники ушедшей под землю воды.

Есть в книге стихи, представляющие собой прямое переложение индийской легенды «Лакшми-победительница». Эти стихи замыкают сюиту «Мальчику».

¹ Рерих Н. Врата в будущее. С.79.

² Там же.

³ Рерих Н. Цветы Мории. С.87.

⁴ Рерих Н. Держава света. С.167.

⁵ Рерих Н. Цветы Мории. С.100.

⁶ Рерих Н. Цветы Мории. С.77.

Снова приходится говорить об индийской традиции, ибо сюжет стихотворения заимствован из древневосточной мифологии. В индийской поэзии образ Лакшми – это обобщающий символ. Имя богини красоты и счастья обычно соединяется с понятием родины (стихи Тагора «Бенгалия – Лакшми», «Индия – Лакшми»).

Сюжет легенды несложен. К богине красоты и счастья Лакшми приходит ее злая сестра Сива Тандава, страшный облик которой не могут скрыть ни запястья из горячих рубинов, ни напускной смиренный вид. Она предлагает заключить сделку, выгодную, по ее мнению, для обеих сторон. Воздав хвалу неустанной деятельности богини, ткущей радостные покрывала для мира, сестра по-родственному проявляет озабоченность: «Слишком много прилежно ты поработала... Мало что осталось делать тебе... Без труда утучнеет тело твое... Забудут люди принести тебе приятные жертвы... А ну-ка давай все людские строения разрушим... Мы обрушим горы. И озера высушим. И пошлем и войну и голод... И сотворю я все дела мои... И ты возгоришься потом, полная заботы и дела... Опять с благодарностью примут люди все дары твои...»¹

Прозрачная аллегория легенды раскрывает главную уловку «темных» – поставить себя на одну доску со «светлыми», объявить себя силой, равнозначной Свету. В романе Булгакова «Мастер и Маргарита» князь тьмы Воланд поражает Левия Матвея, незадачливого ученика Иешуа. убийственным софизмом: «Что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?»².

Так что же? Выходит, что «светлые» и «темные» – противоположные полюса, которые, однако, разять невозможно, не уничтожив целостности мира, а борьба между ними и является основным содержанием человеческой жизни? Так ли это? Нет. Не так.

Силам света противостоит хаос. Извечная задача сил света – преобразовывать хаос мироздания, вносить творческое начало и порядок в многообразие еще не сложившихся форм бытия. В этом созидательном процессе негативная деятельность «темных» лишь вредная помеха. Она усложняет и без того сложную работу. Поэтому светлые и темные силы не антиподы, зависимые друг от друга и уравнивающие друг друга, как трубят на всех перекрестках служители тьмы. Это лишь их уловка, жалкая попытка сделать вечным свое существование, которое отнюдь не вечно. Это претензия и потуги играть ту роль, которую они не играли, не играют и играть не будут.

Естественно, что Лакшми, для которой хитроумные ухищрения «темных» ясны заранее, отвергает выдумку злой богини: «Не разорву для твоей радости и для горя людей мои покрывала». Ни с чем уходит Сива Тандава. И когда она, безумствуя, пытается сотрясти землю, Лакшми успевает «набросить свои покрывала». Эти покрывала украшены «новыми священными знаками» – символами неодолимой силы радости и красоты бытия. «Красота мира, – говорит Рерих, – и есть победительница»³.

10.

Поэму «Наставление ловцу, входящему в лес» предваряет вступительное слово, небольшое (всего несколько строк), но очень важное для понимания духовной направленности автора.

Дал ли Рерих из России
– примите.
Дал ли Аллал-Минг-
Шри-Ишвара из Тибета
– примите⁴.

¹ Там же. С.104-105.

² Цит. по: «Москва», 1967, № 1. С.127.

³ Рерих Н.К. Листы дневника. // Архив П.Ф.Беликова, Таллин.

⁴ Рерих Н. Цветы Мории. С.111.

Рерих все время стремится придать безличный характер стихам. Здесь же это стремление провозглашается как принцип.

Мысль об анонимности творчества чрезвычайно дорога Рериху. Он варьирует ее на все лады. Безымянность произведений народного искусства – вдохновляющий пример для художника.

«Какая чудесная школа убедительности заключена в исконном творчестве народов, в анонимном, характерном и всегда живом... В музеях вы видите много анонимных произведений искусства. Имя, как лист отсохший, унесено вихрями времени. Но живет Прекрасное, оно лишь умножается временем»¹.

По мысли Рериха, автор может считать себя создателем произведения лишь номинально, ибо любое произведение, по существу, плод коллективного труда, где провести грань между «своим» и «чужим» невозможно. Недаром, чувствуя условность авторского имени, Рерих настаивает, что на его полотнах должны стоять две подписи: его и жены его, «спутницы, другини и вдохновительницы», как называет он ее в одном из посвящений. Собственное творчество художника лишь ниточка в той пряже, которая ткалась до него и будет ткаться после него: «...в древней мудрости Востока считалось, что если человек утверждает, что сказанное им лишь от себя, то он мертвое дерево, не имеющее корней... Дерево без корней обречено лишь на гниение; лишь корни, проникающие глубоко до самой сущности первичных материалов, могут удержать в равновесии и в расцвете мощный ствол и украсить его изысканным творчеством ветвей и цветами благоуханными»².

«Дал ли Рерих из России – примите. Дал ли Аллал-Минг-Шри-Ишвара из Тибета – примите».

Упоминание и сближение имен России и Тибета не случайны. Поэт как бы говорит: не важно, откуда идет весть – с Запада ли, с Востока (Аллал-Минг-Шри-Ишвара – восточный подвижник древности). Важна сама весть. В английском переводе поэмы слова «Россия» и «Тибет» опущены. Это, несомненно, обеднило содержание стихов. Исчез характерный момент, в значительной мере определивший духовный настрой поэмы.

Поэма носит все черты программной вещи. «Мальчик» вырос. Он стал творцом. Поэма подводит итоги напряженной духовной работы. Мотивы, возникавшие порознь в стихах, сливаются в единую ноту. Они не просто повторяются, а обретают новый характер.

Если раньше стихи заключали в себе призыв к бдительности и готовности: «Встань, друг... Окончен твой отдых», то теперь надежду и интуицию сменяет уверенность в том, что дух человека созрел для действия: «В час восхода я уже найду тебя бодрствующим»³.

Если раньше зов жизни звучал приглушенно, прерывался и становился вовсе неразличимым, то теперь он заполняет все. Он повсеместен. В звучащей сумятице мира человеческое ухо слышит прежде всего властный голос, зовущий ввысь: «Из области Солнца говорю с тобою. Твой друг и наставник»⁴. Духовное зрение человека раздвигает земные горизонты. Творческий дух человека ставит перед собою поистине дерзкие задачи: «Большую добычу ты наметил себе. И не убоялся тягости ее. Благо! Благо! Вступивший!»⁵.

В символике поэмы отражено бесстрашие человеческого духа, устремленного ввысь: «И ты проходишь овраг только для восхода на холм»⁶. Но победа творчества – победа особого рода. Замечательна философия этой победы, уложенная в четкие строки стихов.

Но закидывая сеть, ты знаешь,
что не ты победил. Ты
взял только свое. Не считай
себя победителем. Ибо все –
победители, но точно не
припомнят¹.

¹ Рерих Н. Нерушимое. С.36.

² Рерих Н. Держава света. С.216.

³ Рерих Н. Цветы Мории. С.111.

⁴ Там же. С.118.

⁵ Там же. С.111-112.

⁶ Там же. С.115.

Победа созидания – это не захват чужого. Не за чужой счет пожинает лавры творец. Да и успех – не его исключительная заслуга («не ты победил»). Победа – это результат совместного напряжения человеческих сил. Поэтому разделить ее радость приглашаются даже те, кто и не ведаёт о своей причастности к «лову».

Справедливо будет сказать, что главный герой поэмы – Радость. Ее ликующая нота к концу поэмы нарастает неодолимо. Радость – сила непобедимая:

Знающий ищет, познавший –
находит. Нашедший изумляется
легкости овладения. Овладевший
поет песнь радости.
Радуйся! Радуйся! Радуйся!
Ловец,
Трижды позванный².

* * *

Книгу «Цветы Мории» предваряет эпиграф. Он очень важен. В нем сконцентрировано содержание книги, сформулирован незыблемый символ веры Николая Константиновича Рериха:

«Поверх всяких России есть одна незабываемая Россия.
Поверх всякой любви есть одна общечеловеческая любовь.
Поверх всяких красот есть одна красота, ведущая к познанию Космоса»³.

Несомненно, что здесь есть ключевое слово, к которому, как к магниту, тяготеет вся поэзия возвышенных строк эпиграфа. Это слово – Россия. Тогда не были еще написаны стихи Дмитрия Кедрина, что так созвучны эпиграфу: «Я теперь понимаю, что вся красота – только луч того солнца, чье имя – Россия!»⁴. Ибо Россия для Рериха это и есть любовь в действии, это и есть красота бескорыстного подвига во имя служения человечеству. Ибо деяния России космически значимы. И к этой России, осознающей космичность своей миссии, обращены все мысли художника.

¹ Там же. С.116.

² Там же. С.121.

³ Там же. С.51.

⁴ Кедрин Д. Красота. М., 1965. С.123.

Говорить о Н.К.Рерихе как об ученом и путешественнике, то есть только о некоторых гранях его многообразного дарования – задача большой сложности. Рерих проявил себя в нескольких отраслях знания: он был археолог и этнограф, историк искусства, культур и религий, философ и правовед. Но сегодня эти направления его научной мысли или исследовательской деятельности легче перечислить, нежели достаточно полно анализировать, так как многие из них, например, философские и историко-культурные концепции, требуют специального и притом длительного изучения. В этой статье будут подчеркнуты главным образом те научные интересы Рериха, которые существенно отразились в его художественном творчестве.

Есть веское основание уделить особое внимание Рериху-путешественнику. Огромный запас впечатлений, нашедших затем выражение в искусстве, был почерпнут им в экспедициях. Впрочем, научные исследования и искусство в его мироощущении всегда органически сливались и взаимообогащались. Как же формировался этот удивительный синтез?

Говоря о путешествиях Рериха, нередко имеют в виду прежде всего его знаменитую экспедицию 1925–1928 годов с двукратным пересечением Центральной Азии. Но художническим и исследовательским странствиям Рерих посвятил немало времени и в другие периоды своей жизни.

Корни его научных интересов уходят в ранние годы отрочества – мальчик увлекся книгами о путешествиях, полюбил природу окрестностей Петербурга и уже в школьные годы пристрастился к естествознанию, географии и истории.

С отроческих лет Рерих мог вести счет и собственным путешествиям. Знакомиться с поэтической природой северо-запада России ему помогали не только прогулки и выходы на охоту в окрестностях Извары – пригородного имения отца. Приехавший к ним в гости археолог Л.Ивановский приобщает девятилетнего мальчика к полевым исследованиям – к раскопкам древних захоронений. Увлечшемуся археологией гимназисту и в последующие годы помогают советами авторитетные ученые. По поручению русского Археологического общества семнадцатилетний юноша сам ведет раскопки курганов в бывшем Царскосельском уезде.

Уже первые опыты Рериха как художника и литератора, относящиеся тоже к юношескому возрасту, были обогащены его научными интересами и знаниями. Раскапывая древние городища и могильники, Рерих осознал возможность воссоздавать картины прошлого по остаткам материальной культуры, и это воссоздание в равной степени увлекло и художника и ученого. Творческая интуиция помогала ученому делать умозаключения, а зоркость исследователя питала содержание художественных произведений конкретным осязаемым материалом, сообщала им достоверность.

Только формально можно считать, что у Рериха не было историко-археологического образования. На юридическом факультете, куда он поступил по настоянию отца, будущий ученый сдавал экзамены по вопросам права, одновременно учась живописи, тогда же он прослушал и полный курс лекций на историко-филологическом факультете. Даже его дипломная работа «Правовое положение художников Древней Руси» имела художественно-исторический уклон. Историки и археологи университета помогли студенту-юристу продолжать раскопки древних курганов и рекомендовали его в члены русского Археологического общества. В маршрутах Рерих проводил месяцы летних каникул. Так, в 1894 году он осмотрел 27 курганов, связанных с жизнью племени древней Водской Пятины, и 11 из них собственноручно описал. Это была напряженная и добросовестная работа истинного полевого исследователя, сопровождавшаяся большой подготовкой, изучением источников, расспросами старожилов, маршрутными рекогносцировками. Столь помогавшие ему в дальнейшем чутье и умение угадывать в малых неровностях грунта следы древних захоронений проявились и развивались уже в годы этих «малых» экспедиций.

Рерих и после окончания университета продолжал раскопки, отчитывался о них в Обществе, читал лекции в Археологическом институте. А в сфере искусства его увлечения стали претворяться в создание все более глубоко продуманных и прочувствованных художественно-исторических композиций, словно увиденных глазами свидетеля изображаемых событий.

Органичность такого синтеза науки и творчества Рерих вполне осознавал. В специальной статье о связях искусства с археологией¹ он призывал художников идти «навстречу ученым», чтобы созидать «типичные изображения древней жизни». При этом его заботило, чтобы изображения были не только значительными для науки, но и «не проходящими бесследно для глубочайших тайников души».

Такое сочетание интуиции, вкуса художника и знаний ученого помогало не только историческим перевоплощениям Рериха; ему не в меньшей мере присуща и природоведческая, географическая зоркость. Рерих – поразительно глубокий толкователь природы, в большинстве произведений изображающий ее истинно реалистически.

Правдивость, достоверность и убедительность его пейзажей достигаются не натуралистическим пересчетом деталей. Обобщая, художник умело выбирает основные, определяющие штрихи, самые характерные черты рельефа, облаков, растительности. Такому процессу «генерализации» географы и картографы специально обучаются, чтобы уметь при съемке отбросить как неизобразимые и перегружающие карту лишние овраги, холмы и другие детали рельефа, но отбросить так, чтобы при этом не пострадала, а еще достовернее вырисовывалась более крупная грань или форма рельефа, например целая покатость. Трудно представить, что Рерих достигает этого только интуитивно – в большинстве его пейзажей чувствуются глубокое внимание мастера к внешним проявлениям законов природы и такое понимание этих законов, какое обычно бывает свойственно только ученым-натуралистам.

Уже в северорусских, а позднее в карельских, скандинавских и тибетско-гималайских картинах Рериха правдиво переданы главные и самые характерные признаки разнородных ландшафтов. Его пейзажи живут реальной жизнью наряду с действующими лицами тематических картин, например, таких, как «Ункрада», «За морями – земли великие», «Человечьи праотцы» и другие. Но создавая их, художник не ставил перед собой ландшафтно-изобразительных целей как главных. Выявляя и фиксируя красоту природы, воспевая ее с благоговением, он умел выбрать достойный пейзажный объект, выделить самые нужные и представительные его черты, органически включающие пейзаж в содержание сюжетных картин.

Лицам, незнакомым в натуре с изображенными им ландшафтами, картины Рериха подчас кажутся неправдоподобными, даже сказочными. Но природоведы-профессионалы свидетельствуют, что эти пейзажи отражают истинную, в самой природе существующую сказочность шхер и фьордов, прелесть холмистых озерно-моренных ландшафтов, громоздкость валунов, сглаженность скальных лбищ, напоминающих о древнем оледенении. В таких пейзажах воплощена реальная поэзия русского, карельского, финского и скандинавского Севера, его форм, красок, настроений. Тема Рерих-северовед могла бы стать темой специального исследования для искусствоведов и для географов.

Забегая вперед, скажем, что и в изображении центральноазиатских высей Рерих остался верен правде природы. Чеканные гребни Гималаев, крутые обломы тибетских хребтов, просторы гобийских плоскогорий – все это, как ни велика тут сила мысли и чувств, прежде всего правдиво и достоверно отражает ландшафт.

Ученик замечательного колориста А.И.Куинджи, Рерих нашел свой колорит. Многим краски его поздних произведений кажутся преувеличенно яркими и фантастическими. Но спросим альпинистов, проводивших ночи в высокогорьях, и они скажут, что видели на закатах и восходах именно рериховские краски. Пассажиры реактивных самолетов, легко пересекающие теперь высочайшие хребты мира, удивленно говорят: «Все как у Рериха». Не раз вспоминали это имя и космонавты, видя нашу планету и ее красочный ореол из космоса.

¹ Рерих Н.К. Искусство и археология. // Искусство и художественная промышленность. 1898, № 3; 1899, № 4, 5.

При этом Рерих отнюдь не стремится изображать привычные или обычные состояния ландшафта. Напротив, его больше интересуют исключения, он выбирает периоды гроз с причудливыми облаками, пылающие закаты, любит подмечать в самой природе игру оптических эффектов, увековечивает то, что величаво и впечатляет, что способно ответить чувству торжественности, пылкому экстазу или мудрому раздумью. Поэтому на его полотнах «напряженные» состояния пейзажа встречаются чаще, чем элегические, обыденные, вместе с тем они всегда остаются правдивыми.

Лишь на картинах заведомо фантастических или передающих религиозно-экстатическое содержание Рерих намеренно допускает деформации истинных черт рельефа. Тогда у него можно увидеть и неправдоподобно крутые склоны и вытянутые, словно иглы, вершины гор. Таковы, например, пейзажи картин «Путь», «Видение Магомету на горе Хира». Впрочем, известны два варианта «Видения Магомету»: один с фантастическими искажениями ландшафта, зато второй с таким достоверным изображением рельефа низкогорий, типичного для Передней Азии, что его можно истолковать даже геоморфологически.

В начале XX столетия Рерих совершает экспедиционные поездки совсем нового для того времени типа. Их можно назвать архитектурно-искусствоведческими, если говорить о научной стороне, и своего рода «творческими командировками», если учесть их продуктивность для его живописи.

За два сезона (1903–1904) художник, нередко сопровождаемый молодой женой Еленой Ивановной, объехал и исследовал множество северорусских городов, в их числе Ярославль, Кострому, Ростов Великий, Смоленск, Изборск, Псков, Новгород, Валдай, Тверь (ныне Калинин), Углич, Калязин, Звенигород, Нижний Новгород (ныне Горький), Казань, побывал в некоторых городах Прибалтики и Белоруссии – в Вильно (Вильнюс), Ковно (Каунас), Риге, Митаве (Елгава), Гродно, посетил и Москву.

В этих поездках Рерих проявил себя и как археолог-искусствовед и как художник. Он вел обмеры крепостных башен и стен, выявлял факты разновременных и разностильных реставраций старинных соборов, различал в них надстройки и пристройки, в пламенных публицистических статьях выступал с прославлением старорусского зодчества, призывал к пропаганде его памятников, к их изучению и охране. А как художник Рерих запечатлел эти шедевры, написанные с натуры, на своих картинах и этюдах.

В первые полтора десятилетия XX века Рерих почти ежегодно ездит за границу, видит в подлинниках сокровища живописи, скульптуры и архитектуры в Италии, Голландии, Франции, Бельгии, Германии, Англии, перед ним предстают памятники старинных европейских культур – романской, готической. Эти поездки обогатили палитру художника сюжетами, красками и формами европейского средневековья и эпоса. Поэтом западноевропейских пейзажей Рерих не стал, но в Западной Европе он познакомился с новым типом ландшафта, который в будущем буквально пленит художника. В Швейцарии и Франции (и лишь в 1913 году на Кавказе) Рерих попадает в горы и на всю жизнь становится их певцом и почитателем. Позже в книге «Алтай – Гималаи» он скажет: «Уж очень любим мы горы. Наша собственная планета была бы очень гористой»¹.

Впрочем, и в Гималаи и на Алтай художника привела совсем не одна любовь к горам. На мировоззрение Рериха в эти годы сильно повлияли взгляды буддийских, древне- и новоиндийских философов. Уже в начале века Рерих начал мечтать о более близком знакомстве с культурой Индии.

Ощущение осуществимости этих желаний усилилось, когда художник услышал рассказы об индийских экспедициях, совершенных в 1910–1911 годах востоковедом В.В.Голубевым. Прямой отклик на них – рериховская статья «Индийский путь» (1913).

¹ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. М., 1974. С.145.

Он начинает серьезно думать о совместной с Голубевым новой экспедиции в Индию, надеясь увидеть там не только древние истоки европейских культур, но и искать пути к оздоровлению мировой культуры.

Первая мировая война надолго отдала осуществление этого замысла, но подчеркнем его глубину и серьезность: для художника и мыслителя он стал делом жизни. После того как Рерих оказался за рубежами родной страны, он счел изучение Востока делом для себя более первоочередным, чем возвращение на родину.

В начале зарубежного этапа своей жизни художник совершает турне по Финляндии и скандинавским странам, едет в Англию. Его творчество обогащается формами и красками новых вариантов северных ландшафтов – ладожские шхеры и норвежские фьорды оказываются превосходными «декорациями» для картин с глубоким эпическим и философским содержанием.

С сентября 1920 года по май 1923 года Рерих жил в Соединенных Штатах Америки. В 29 городах с триумфальным успехом прошли его выставки и лекции о культуре и искусстве России. Летние поездки позволили художнику побывать в Аризоне, Нью-Мехико и Калифорнии. Картины, созданные им в ходе и итоге этих поездок (серии «Новая Мексика» и «Сюита океана»), были для американцев своего рода открытием неизвестных черт красоты их собственной природы. Рерих и в Америке проявил себя как ученый-археолог. Он выступил со специальными археологическими статьями, в которых рассказал о своих наблюдениях над следами древних индейских культур (о пещерных жилищах в Санта-Фе) и над современными поселениями индейцев в Аризоне.

В конце 1923 года семья Рерихов прибыла в Индию. Они объехали страну по «люкстрассе» туристов, познакомились с Бомбеем, Джайпуром, Бенаресом (Варанаси), Дели и Калькуттой, с сокровищами архитектуры Амбера и Агры. В декабре они занялись изучением тибетских памятников и религий в индийском княжестве Сикким, базируясь на гималайском курорте Дарджилинг. По Сиккиму и соседнему индийскому же княжеству Бутан семья Рерихов путешествовала «в полном составе» – в поездке участвовали Елена Ивановна и оба сына – Юрий и Святослав.

Сиккимское путешествие продолжалось до осени 1924 года. Уже здесь начались научные исследования и работа Рериха над гималайской серией картин. Но сиккимский этап оказался важным и как подготовительный для предстоящей большой экспедиции – Рерих задумал пересечь Центральную Азию из Индии в Сибирь и из Сибири снова в Индию с проникновением в глубь Тибета. Рерихи познакомились с гималайскими тропами, с бытом тибетцев, поняли возможный характер контактов с тибетским духовенством. Очарованный Сиккимом и Гималаями, Рерих с полной решимостью и конкретным пониманием предстоящих трудностей взялся за организацию главного путешествия.

Для этого пришлось еще раз посетить Европу и Америку. Осенью 1924 года Рерих едет в Марсель и Париж, затем в Нью-Йорк, а вернувшись в Европу, заезжает в Берлин. Здесь состоялась встреча художника с полпредом СССР в Германии Н.Н.Крестинским: ведь Рерих предполагал выйти из Центральной Азии в сибирскую часть СССР. Советский дипломат отнесся к планам путешественника с уважением и обещал содействовать экспедиции. На обратном пути из Марселя в конце 1924 года Рерих посетил Каир, Цейлон (ныне Шри Ланка) и Мадрас, откуда вернулся в Дарджилинг.

В марте 1925 года грандиозная экспедиция началась. Ее отправным пунктом была избрана столица Кашмира – город Сринагар.

Как по длительности (4 года), по преодоленным расстояниям и трудностям, так и по достигнутым научным и художественным результатам экспедиция была беспрецедентной. В первой ее половине – в 1925–1926 годах – с юга на север была пересечена западная часть Центральной Азии (из Кашмира через Гималаи, Каракорум и Куньлунь в Хотан и Кашгар, отсюда через Урумчи и Джунгарию к озеру Зайсан). Тут в основном повторялись пути, уже пройденные другими исследователями. Вторая же половина экспедиции (1927–1928 годы – путь с севера на юг из Улан-Батора через Гоби, Цайдам, страшное тибетское нагорье Чантанг, трансгималайский Гандисышань и Сиккимские Гималаи) была путешествием первопроходцев и оказалась подлинным, хотя и драматическим триумфом Рерихов.

Им первым из русских людей удалось осуществить вековую мечту отечественных исследователей и совершить то, чего не смогли сделать ни Н.М.Пржевальский, ни М.В.Певцов, ни П.К.Козлов – пересечь со стороны Сибири и Монголии весь Тибет с Гималаями и выйти в Индию. При этом были произведены уникальные археологические, этнографические и лингвистические наблюдения, сборы материалов и коллекций как в ранее посещавшихся, так и в совершенно неизученных в то время частях Азии. Ученые совершили ценные открытия древних памятников материальной культуры и пришли к новым толкованиям многих ранее известных фактов. Рерихи изучали состояние религиозных представлений у народов Центральной Азии, характер их жизни. В результате обработки и публикации материалов экспедиции востоковед Ю.Н.Рерих приобрел славу крупнейшего тибетолога мира.

Путешествие обогатило и палитру Н.К.Рериха. К гималайским картинам присоединились тибетская и монгольская серии. Торжественное величие внутренних плоскогорий, оледеневшие престолы Каракорума и Гималаев, суровые контуры древних монастырей, поразительные краски высокогорий – все это было подлинным художественным открытием Центральной Азии. Следует учесть, что архаичный Тибет 1920-х годов увековечен Рерихом через показ его архитектурных памятников без намека на жанровое бытописание, вообще чуждое художнику. Подобно этому, и Монголия, которую в 1926 году художник застал на заре ее революционных преобразований, изображена им как Монголия храмов и памятников старины.

Как полнее представить объем и характер трудностей, преодоленных путешественниками? Напомним, что в середине 1920-х годов экспедиция не располагала почти никакими техническими средствами, которые сегодня стали буднично привычными в любой геологоразведочной партии. У Рерихов не было ни вертолетов, ни вездеходов, они не имели радио и были вынуждены сноситься с внешним миром только с помощью допотопной почтовой связи на перекладных и лишь из некоторых редких центров – по телеграфу. Тысячи километров были пройдены выючно-верховым караваном, как и во времена Пржевальского и Козлова, – в составе каравана шли лошади и верблюды, а временами и яки. Когда на плоскогорьях со спокойным рельефом удавалось пересечь в рессорную коляску, это воспринималось как давно забытый комфорт. На автомобилях экспедицией пройдены лишь немногие десятки километров близ Улан-Батора.

А как огромны, как физически изнурительны были природные препятствия, высоты и расстояния, которые пришлось преодолеть!

Что значит пройти из Кашмира в оазисы Такла-Макана? Здесь на пути встают не одни Гималаи, а целые три горные страны, из которых первая – собственно Гималаи, – хотя преграда и высочайшая по рекордным отметкам отдельных вершин, но не самая трудная: пересечь ее помогают сквозные ущелья и не очень высокие перевалы. Но далее вздымается вторая в мире по высоте горная система – Каракорум. В отличие от Гималаев она не прорезана никакими сквозными теснинами, и именно по ее монолитному гребню проходит один из главных водоразделов Азии – между бассейном Инда, наклоненным к Индийскому океану, и внутренними, не имеющими периферийного оттока бассейнами Центральной Азии. Ни одной седловинной выемки, помогающей перевалить эти горы, здесь нет ниже чем на высоте 5500 метров. Это царство вечных снегов и ледников в сочетании с безжизненным ландшафтом высокогорных пустынь, с морозами и свирепыми ветрами, с резко пониженным давлением и недостатком кислорода – всеми условиями для возникновения горной болезни. А к северо-востоку от Каракорума – еще одна многорядная система хребтов – Западный Куньлунь, подобно Гималаям, прорезанный сквозными ущельями, но и они не избавляют от необходимости пересечь некоторые хребты через нелегкие перевалы.

Позади оставались высочайшие в мире горы. Но это было лишь начало. Впереди расстилалась гигантская плоскодонная Таримская впадина, занятая мертвой пустыней Такла-Макан и лишь по краям окаймленная полосой зеленеющих предгорных оазисов. Путь экспедиции огибал пустыню с запада. Сначала шли по юго-западной стороне дуги, вдоль подножий Куньлуна, где расположены оазисы от Хотана до Яркенда, потом по западной – у подошвы Кашгарского хребта, который, в сущности, образует восточный фасад Памира.

Тут путь пролегал по оазисам от Яркенда до Кашгара. Наконец, пройдена была почти вся северная окраина пустыни, вытянутая вдоль южных подножий Тянь-Шаня с оазисами Аксу, Куча, Карашар. Путешественники миновали наинизшую в Центральной Азии знойную Турфанскую впадину (с отметкой 154 метра ниже уровня океана) и достигли города Урумчи – административного центра тогдашней провинции Синьцзян.

Покинув еще в пределах Каракорума территорию Британской Индии, экспедиция шла по землям, принадлежащим Китаю. И отец и сын Рерихи в своих книгах об экспедиции пишут о притеснениях, которым подвергались путешественники со стороны чиновников китайского правительства. Зато в Урумчи ученые могли опереться на дружескую помощь работников советского консульства. Здесь Рерих даже участвовал в проектировании постаментов к памятнику В.И.Ленину для сада нашего консульства, а потом с горечью писал о самоуправстве местного губернатора, не разрешавшего открыть памятник.

Подчеркнем интерес, с каким в 1926 году, то есть через два года после смерти В.И.Ленина, Рерих собирал о нем сведения, дошедшие в глубинные части Центральной Азии иногда с довольно неожиданными фольклорными наслоениями.

Еще в 1920 году Рерих создал картину, на которой изображение головы гиганта, спящего над бескрайними плоскогорьями, олицетворяло «Сон Востока». В 1927 году, опираясь уже на реальные впечатления о разных странах Азии, Рерих создал как бы в развитие этого сюжета картину «Явление срока», где тоже гигантская голова мудреца бодрствует и, по мысли Рериха, говорит, что «настал срок восточным народам пробудиться от векового сна, сбросить цепи рабства». Аллегорическое значение этой картины усилено тем, что в лице великана, знаменующего пробуждение Азии, улавливается некоторое сходство с Лениным (теперь эта картина находится в Горьковском государственном художественном музее).

Последний отрезок пути экспедиции на север – плоскогорья Джунгарии и перевал через горы Тарбагатай на границе Советского Союза. Близость этой границы путники чувствовали уже давно – почти рядом с трассой экспедиции поднимались горы Памира и Центрального Тянь-Шаня, на противолежащих склонах которых начиналась родная страна. Об этой же близости говорили и уходившие в сторону Советского Союза торговые караваны... Теперь рубеж был достигнут.

Даже в сильно сокращенном для английского издания тексте записок «Алтай – Гималаи» Рерих сумел сохранить волнующие слова радости по поводу свидания с родной землей, слова симпатии и уважения к ее людям, прежде всего к пограничникам с глухой заставы в горах далекого Тарбагатая.

По просторному колесному тракту экспедиция легко достигла берега озера Зайсан, где тогда находился поселок Тополевый Мыс¹. На пароходе по Зайсану и Иртышу путешественники спустились в Омск. Половина экспедиции была закончена.

Из Омска в июне 1926 года Рерихи совершили поездку в Москву. Конечно, этот визит был волнующим и многозначным. Радовали встречи со старыми друзьями и коллегами, радовала сохранность великих памятников культуры и искусства. В неприкосновенной целостности стояли и Кремль со своими дворцами и соборами, и «Василий Блаженный», и Китайгородская стена с древними башнями и воротами... Для Рериха важно было убедиться, что молодое Советское государство уже начало заботиться о поддержании и реставрации памятников культуры и старины.

Очень значительными для Рериха в Москве оказались два свидания: он был принят наркомами просвещения и иностранных дел. А.В.Луначарскому Рерих передал в дар семь картин из серии «Майтрейя Победитель».

¹ После сооружения Бухтарминской ГЭС на Иртыше возник подпор озера Зайсан Бухтарминским водохранилищем, уровень зеркала поднялся на несколько метров, и прежние прибрежные поселки пришлось переносить на другие места. На опубликованной в «Вопросах географии» (1960, № 50) карте маршрута экспедиции ошибочно показано, что ее путь проходил через город Зайсан. Эта же ошибка повторена затем в некоторых других трудах о Рерихе. В действительности город остался восточнее Тополевого Мыса, к которому экспедиция спустилась прямо с Тарбагатая.

С Луначарским Рерих обсуждал научные результаты завершённой половины экспедиции, а также планы осуществления ее второй части (Сибирь – Индия); шла речь и о последующем возвращении художника на Родину. А наркоминдел Г.И.Чичерин содействовал организационному оформлению предстоящего маршрута, в частности получению нужных заграничных виз.

До начала обратного пути в Индию Рерихи совершили еще одну, как бы промежуточную, экспедиционную поездку – их давно привлекал Алтай. Верховым караваном они углубились далеко в горы, почти к самым подножиям снежной Белухи, пожили некоторое время у крестьян-староверов в селе Верхний Уймон, где с увлечением изучали народные художественные промыслы и местный фольклор. Здесь Рериха, в частности, интересовала переключка старинных русских преданий о мифическом Беловодье с тибетским представлением о Шамбале.

Осень и зиму 1926–1927 годов экспедиция провела в Улан-Баторе. Изучение монгольской культуры сочеталось здесь с подготовкой к труднейшему завершающему этапу путешествия – пересечению Тибета. Помощь правительства Народной Монголии и советского посольства существенно облегчали экипировку. Экспедиции были приданы помощники – врач, начальник каравана, проводники из числа бурятских и монгольских лам. И все же, несмотря на все эти усилия, путешествие оказалось глубоко драматичным. Важные научные работы в Гоби, Бэйшане и Цайдаме прерывались разбойничьими провокациями местных кочевых племен. Из Харбина к экспедиции был подослан русский белогвардейский полковник, оказавшийся как это выяснилось впоследствии, агентом британской разведки. Посещение Москвы придало путешественникам, хотя они и двигались под американским флагом, репутацию чуть ли не «красных агентов». С недоверием следили за ее продвижением и китайские чиновники.

Все документы, вплоть до китайского разрешения посетить центр Тибета – Лхасу, у Рериха были в порядке. Тем не менее далайламские власти запретили экспедиции двигаться через Лхасу. Более того, они вынудили путешественников встать на зимовку на высоте более 4000 метров на суровейшем морозном нагорье Чантанг, в сердце Тибета, хотя для такой зимовки экспедиция не располагала ни утепленными палатками, ни одеждой, ни запасами пищи и фуража. Мучительная зима привела к гибели пятерых спутников, к потере 92 из 102 верблюдов каравана, к тяжелейшим физическим и нравственным испытаниям, к утрате части коллекционных сборов, фото- и киноплёнок.

Лишь в марте 1928 года путешественникам было разрешено продолжать путь, но все-таки не через Лхасу, а далекой петлей через Большие Тибетские озера, удлиняющей дорогу на сотни километров. Этот этап экспедиции можно по праву назвать героическим – после всех перенесенных лишений ученые именно на озерном отрезке маршрута сумели сделать наиболее ценные наблюдения и открытия. В книге Н.К.Рериха приозерная часть пути отражена коротко, но зато из записок Ю.Н.Рериха¹ можно видеть все величие работы, проделанной здесь экспедицией.

На трансгималайском хребте Гандисышань был преодолен самый высокий из перевалов, встретившихся Рерихам, – Сангмо-Бертик (5819 м). Спуск с него к Брампутре воспринимался как счастье избавления от перенесенных тягот. Впрочем, и здесь напряженная научная работа не прерывалась.

Изнуренная всем пережитым, экспедиция лишь к лету 1928 года пересекла Гималаи и вышла в Сикким с его пышной влажнотропической природой, завершив, таким образом, огромный круговой маршрут.

Обработкой результатов экспедиции занялся Институт гималайских исследований, основанный Рерихом в том же 1928 году в долине Кулу, в пенджабской части Гималаев (эту долину художник избрал местом своего постоянного жительства). В институте было два отделения: ботаническое, изучавшее флору Гималаев и Тибета, в том числе фармакопею тибетской медицины, и этнолого-лингвистическое, занимавшееся и проблемами археологии.

¹ Roerich G. Trails to Inmost Asia New Haven, 1931.

Ежегодник «Урусвати» публиковал результаты исследований. Институт плодотворно работал вплоть до 1942 года, когда власти Британской Индии, ссылаясь на обстановку военного времени, решили пресечь его деятельность – она вызвала у них подозрения.

Поездки Рериха в Западную Европу и США в 1929 и 1934 годах не носили характера экспедиционных – он выступал с лекциями о проведенной экспедиции, предпринимал решительные шаги по организации международного Пакта по охране культурных ценностей. Но вернувшись в Индию, Рерих в том же 1934 году снова отправился в путешествие – на этот раз по восточной периферии Центральной Азии (Барга, Большой Хинган, Алашань и Дунбэй, то есть северо-восток Китая). Эту экспедицию финансировал Департамент земледелия США, заинтересованный в агроботанических наблюдениях и оценках ресурсов лекарственных растений на этих территориях. Но Н.К. и Ю.Н. Рерихи и здесь продолжали исследования по самой широкой программе, обращая внимание, как и в первом путешествии, на проблемы археологии, этнографии, истории культур и религий, на особенности восточных языков и т.п.

В декабре 1935 года Рерихи вернулись в Кулу.

Подвести научные итоги этих экспедиций – задача, непосильная для краткой статьи. Назовем лишь некоторые из них, имеющие значение для художественного творчества мастера. Особое место занимают наблюдения историко-религиозного и религиозно-философского характера, хотя они наиболее трудно поддаются оценке.

Трудность здесь обусловлена тем, что в этих вопросах сам Рерих выступает не только как исследователь, но и как мыслитель с очень оригинальным и сложнопротиворечивым мировоззрением, в частности как сторонник особой разновидности обновленного буддизма, и потому его выводы в области истории и сущности религий далеко не объективны.

Казалось бы, замечательны критические наблюдения Рериха над состоянием ламаистских форм буддизма в глубинных районах Тибета. Художник иронизирует над примитивным фетишизмом и суевериями, высмеивает шарлатанство фокусников и факиров, нечестность и лицемерие священнослужителей, бичует грубые проявления фанатизма и «обратную сторону» формального буддизма – мракобесие, варварство, корыстолюбие тибетских лам. Подобные свидетельства пригодны даже для атеистической пропаганды. Но Рерих такой цели отнюдь не преследует – его скорее заботит очищение религии от искажений и наслоений, что напоминает устремления русских богоискателей, с которыми так непримиримо полемизировал В.И. Ленин.

Критика в адрес формальной церковности соседствует у Рериха с признанием возможности прозрений, перевоплощения душ, он убежденно говорит о реальности некой космической сверхпрограммы, правящей миром. Рерих выступает против «чудес», отрицая их именно как чудеса, но готов считать их объяснимыми как проявления «особо тонких энергий».

Нередко внутренние противоречия рериховских оценок для нашего читателя совсем удивительны. Так, вполне конструктивные мысли о «незабываемом месте» сибирских кооперативов «среди подобных зачатий нашего отечества»¹, о роли грядущей кооперации в Сибири и о ее великом будущем сопровождаются обещанием, что «труды сибирские» «трижды овеет» своим покровом... преподобный Сергей! Привычное для Рериха заключение даже самых прогрессивных идей в традиционно-религиозные оболочки, столь естественное в тогдашних условиях Индии и Тибета, где во всем общественном бытии так значительна роль религиозной идеологии, выглядит анахронизмом в применении к хозяйственному и культурному прогрессу на советской земле.

Научное значение религиозно-философских исканий Рериха сводится на нет в тех случаях, когда он прибегает к давно испытанной во многих религиозных школах эзотерической логике, противоречащей самой сути его же материалистических деклараций: согласно этой логике некоторые объективно существующие реальности способны открыться только «посвященным». Рерих по сути оправдывает скрытность «знающих», считая, что постижение тайн – удел избранных.

¹ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.238 и др.

Он сочувственно пишет, как легенды грозно отпугивают непосвященных от священных «охраненных мест» – случайно увидевшие то, что неположено, немеют или гибнут...

Однако оценим в связи с этим «посвященность» самого Рериха. Знание буддизма, сочувствие его идеалам немало помогли тому, что перед ним гостеприимно раскрывались двери самых закрытых тибетских монастырей, с ним как с единомышленником и единоверцем делились своими сокровенными надеждами представители буддизма и ламаизма самого разного толка. Роль гуру, признанного учителя, дала возможность Рериху так глубоко изучить религиозно-философские верования, бытующие среди народов Центральной Азии, как это никогда бы не смог сделать «непосвященный» европеец. Помогало делу и знание многих местных языков, которым был вооружен сын художника, он же главный администратор экспедиции, Ю.Н.Рерих.

В историко-религиозных поисках Рериха чрезвычайно привлекло изучение следов взаимодействия религий, в особенности древних ветвей христианства (манихейства, несторианства) с исламом, индуизмом и буддизмом. Но стремясь выявить в каждой религии прежде всего гуманное начало, он проходил мимо теневых – реакционных и антинаучных сторон этих верований.

Некоторые суждения Рериха о синтезе религий субъективны, утопичны и неприемлемы для нашего читателя по своей сути. Но и они помогают раскрытию психологии большого художника, проникновению в его творческую лабораторию, в частности пониманию многих его картин на религиозные темы.

К тому же Рерих зорко улавливает следы взаимных влияний разных религий в стилях живописи и архитектуры. Так, на картинах восточных мастеров он распознает стилистические влияния итальянских фресок. Его интересуют частые сочетания христианских и буддийских символов в орнаментах (крест, копье, диск и лотос на буддийском храме, крест, включенный в китайское тавро, крест, начертанный врачом далайламы на руке тибетской женщины). В Центральной Азии «повсюду знаки креста» – Рерих не преувеличивает значительности этого символа христианства, но считает, что сам факт такого распространения интересен и для историка и для искусствоведа: «отзвучие» ли это крестовых походов или влияние манихейского синтеза верований, пытавшегося уже в древности связать «сознание Востока и Запада»?

Многие страницы сочинений Рериха говорят о другом его увлечении – выявлять взаимовлияния и взаимопроникновения культур. Одним из стимулов для изучения именно Центральной Азии было стремление художника посетить «колыбель человечества», расселявшегося затем по просторам Евразии и несшего в самые дальние ее части свидетельства своей культуры. Рерих с увлечением искал такие следы в орнаментах, в архитектуре, в особенностях быта.

Даже попутные дневниковые записи содержат целую сокровищницу наблюдений, аналогий, гипотез, имеющих глубокое, а нередко и бесспорное научное обоснование. Одни наблюдения наводят на мысль о вероятной общности первоисточков и взаимодействий культур; другие заставляют задуматься, как могла самостоятельно возникнуть та или иная общность (вроде сходства гондол Венеции и Кашмира). Правда, некоторые аналогии, подмеченные им в разобщенных культурах, мог уловить именно взгляд художника, и это служило Рериху скорее поводом для поэтического удивления, чем для сравнительно-исторических выводов. Когда интерьер королевского дворца в Ладакхе оказался похож на созданные им самим декорации для чикагской постановки «Снегурочки», а песни кашмирских гребцов напомнили не баркаролы гондольеров, а наши бурлацкие, это, конечно, были свидетельства не ученого, а художника.

Зато во многих случаях Рерих вполне объективно фиксирует и анализирует проявления общности тибетско-гималайской и русской культур.

Кашмирские кладбища оказались похожими на северорусские жальники. В Ташидинге описаны подобные русским хоровод и костюмы. Даже в нарядах ладакцев оказалось много сходного с русско-византийскими узорами-накидками вроде древнего корзна и шапками «как боярские».

В Санджу, у подножия Куньлуня, Рерих снова видит отороченные мехом шапки, кафтаны, цветные пояса «как в России», в Хотане – белые шапочки у женщин и белую фату – совсем как на византийской миниатюре, в Пемаяндзе – высокие пороги – как в древних деревянных храмах России, в Акине – рисунок кошм и набоек, свойственный русским орнаментам XVIII века и более ранним, в Каргалыке – танцы, аналогичные русским. В Кашмире художник увидел совсем русские розвальни, лапти, сходный с нашим колодезный журавль, а орнаменты, ставни и оконца напомнили ему Ростов Великий и Суздаль. В Санга-Челлинге он обнаружил дверки, выглядящие как ярославские или новгородские. В Гуме обилие родственных русским черт в костюмах оказалось настолько большим, что Рерих счел возможным увидеть здесь персонажей... для всех опер Римского-Корсакова! Пряжки, встреченные Рерихом в Ладакхе, были похожи на аналогичные изделия Византии и Скандинавии, а украшения кашмирских шапочек – сходны с готскими пряжками. Большое число аналогий в памятниках готской культуры и в антропологических типах Западной Европы и Гандисышаня (Трансгималаев) позволило Рериху выдвинуть предположение, что это само по себе может оказаться одним из свидетельств давнего переселения народов из центральноазиатского очага их формирования. На эту же мысль его наводит сходство в изображениях рыб (в качестве «знаков счастья») па иконах Тибета и на стенах римских катакомб.

Рерих не навязывает свои выводы и предположения как окончательные, он только говорит: «Не будем делать выводов, но будем изучать и складывать»¹. Однако и этот этап, лишь «подготовительный» для последующих умозаключений, открывает возможности широчайших обобщений и смелых сопоставлений. Впрочем, указание на сходство технологии русской и тибетской иконописи – это уже не субъективная гипотеза, а компетентное свидетельство мастера-профессионала.

Тибетские керамические кони позволяют Рериху вспомнить о конях Световита в преданиях славянства и о скачке валькирий из древнегерманских мифов. Сопоставимыми оказываются центральноазиатские и сибирские легенды об ушедших в недра земли народах агарти и чуди. В многоруком изображении бодхисатвы Авалокитешвары Рерих склонен видеть аналог русской Сторучицы, а в индусской Тримурти – православной Троицы. С увлечением художник сопоставляет факты почитания пророка Ильи мусульманами и индусами, а образ «пламенеющей чаши» прослеживает от древних культов – зороастрийских, индуистских – и памятников древнеиндийской и тибетской культур к «чаше жизни» друидов, к древнегерманскому Граалю и даже к чаше, от которой причащался Сергей Радонежский.

Поучительны наблюдения Рериха над древнейшими, еще неолитическими памятниками культуры. Наскальные изображения животных и стрелков встречены им в Ладакхе, в Санджу и в Гандисышане – он вспоминает, что аналогичные писанки на скалах известны и в Южной Сибири, и в Северной Америке, и в Скандинавии. Рерих обосновывает эти аналогии как художник и как археолог: «Та же техника, та же стилизация». В его представлении уже «этими древнейшими рисунками» Америка и Азия «протягивают руку друг другу»².

Изучая звериный стиль древних орнаментов Центральной Азии, Алтая и Китая, Рерих считает, что у него единые истоки с романскими образами химер. Детали разрушенного кашмирского храма, по его словам, «могут быть перенесены в любой романский собор»³. Конечно, романские элементы в дальнейшем осложнены здесь формами, связанными с культом Вишну, но общие истоки налицо.

Интересны наблюдения Рериха по поводу места архитектурных сооружений в ландшафте – здесь его взгляду открываются параллели, тоже заставляющие задуматься.

¹ Рерих Н.К. Сердце Азии. Нью-Йорк, 1929. С.22.

² Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.75, 76

³ Там же. С.60.

Замки Ладакха напоминают ему своим размещением на труднодоступных утесах и кручах орлиные гнезда итальянских Фазанцы и Монтефальконе, сходными оказываются подходы к монастырям Сиккима и старой Руси. Иногда Рерих констатирует преемственность не только стилистических, но и конструктивных особенностей сооружений (купола мазара унаследованы от древнебуддийского чортена), он говорит о чертах сходства стилей многоэтажного тибетского строения и... американского небоскреба.

В этом видна еще одна особенность рериховского анализа – его направленность к созиданию. При кажущемся преобладании устремлений в прошлое Рерих постоянно обращается к будущему. В архитектуре Бенареса (Варанаси) он видит не только смешение староиндусских, дравидских и мусульманских черт, но и «новые решения для непредубежденного архитектора», подводящие к дворцам Венеции и... к жилому особняку. «Многие звериные и растительные стилизации», встреченные в Азии, могли бы, по его словам, «выйти из новейшей лучшей мастерской»¹.

Впечатления из глубинной Азии придали новую силу высказываниям Рериха в защиту памятников культуры и старины. Художник отмечает почтение к ним в Монголии, но бьет тревогу или негодует по поводу разграбления старобуддийских фресок Дуньхуана, гибели от «индусского климата» вывезенных в Дели фресок, иконоборческого уничтожения древних шедевров буддийского искусства мусульманами (выжигание фресок кострами, соскабливание ножами и т.п.), увоза частей художественных ансамблей в музеи. Художник сожалеет, что каменная резьба храма в Мадуре «раскрашена грубыми нынешними красками», возмущается невежественным смешением стилей. Рериха заботит, чтобы наследие сибирской художественной старины «не заменялось рыночным безвкусием».

Упрек со стороны художника, что «кто-то» обезобразил Индию «чуждыми ей ложноклассическими колоннами и казарменными белыми баранами», британцы откровенно приняли на свой счет и исключили строки об этом из английского издания книги «Алтай – Гималаи». Еще бы, ведь за упреком следовал и диагноз, поставленный Рерихом: «Это глубокое безвкусие происходит от отсутствия всякого воображения и прозрения»; «Нельзя опоганить весь мир одним казенным бангалом»².

Озабочен Рерих и разрывом между современным ему Хотаном и достижениями старых хотанских мастеров, огрублением изделий из нефрита, обилием подделок под буддийские древности, упадком коврового дела, заменой старинного пения неистовыми выкриками. Он пишет: «Все, что носит признаки старого Хотана, не так было плохо и являет остатки резьбы каких-то украшений и пропорций. Но все новое превратилось в бессмысленные груды глины и жалких кольев». Захватив эту территорию, китайцы остались, по мнению Рериха, «случайными пришельцами, угнетателями и не думают помочь стране хотя каким-нибудь улучшением»³.

Со времени начала центральноазиатского путешествия Рериха прошло уже столетия, и это делает его записи ценнейшими свидетельствами очевидца тогдашней жизни огромных и труднодоступных территорий глубинной Азии. Как бы ни были субъективны и односторонни некоторые оценки, как бы они ни искажались религиозно-философским углом зрения, чрезвычайно важно, что Рерих невольно оказался как бы летописцем небольшого периода в жизни Центральной Азии. Добросовестные авторы будущих историко-географических и политико-географических исследований этих территорий не пройдут мимо рериховских свидетельств о варварстве и мракобесии тибетских лам, мимо картин одичания и разграбления коренных народов Синьцзяна китайскими чиновниками, хозяйничавшими на этой территории, как в настоящей колонии.

Путь экспедиции лежал по глухим западным окраинам страны. Наблюдения над жизнью Синьцзяна приводили его в содрогание.

¹ Там же. С.17.

² Там же.

³ Там же. С.137.

Он писал о чудовищных преступлениях, жестокостях, изощренных пытках, суевериях, подкупе, лжи, лицемерии, убийствах в спину, о вырождении представителей «бывшей великой нации» в Синьцзяне, павших «до уровня тюремщиков»¹, о варварской некультурности губернаторов и градоначальников, которые «доводят население до полного разорения».

Рерих видел, что коренные жители Синьцзяна – уйгуры, кашгарцы, дунгане, ойраты – мечтают освободиться от поборов и притеснений «хозяев». Он фиксировал проявления национального самосознания у поработанного населения и отмечал, что в Хотане «хозяева» выглядят «гостями».

Он клеймил насилия властей, препятствовавших работе экспедиции. Сначала художник ошеломленно недоумевал, а потом негодуя издевался над их запретами писать пейзажи гор (подозрения в съемке карт!). Рерих горестно восклицал: «Истинно хотелось бы писать картины вместо описания этих вредных человеконенавистнических безобразий»².

Глядя на рериховские шедевры из тибетской серии, следует помнить, что эти картины написаны во время труднейшего, физически изнурительного путешествия, многие из них созданы вопреки запретам китайской администрации, страдавшей шпиономанией.

Художник сожалел, что ему пришлось покинуть пределы Синьцзяна с сознанием «пленников, вырвавшихся из гнезда грабительской банды», и тут же писал: «А ведь так искренно хотелось нам сказать о Китае слово полного сочувствия...»³ Однако нигде и никогда Рерих не переходит на шовинистические позиции. Он критиковал не китайский народ, а лишь «старый» милитаристский Китай и его невежественных чиновников.

Большое внимание уделено Рерихом Тибету – в те годы глухой полуколонии, испытывавшей давление как со стороны британских хозяев Индии, так и реакционных правителей милитаристского Китая. Рерих отмечал вырождение былой тибетской культуры, прямо связывая это с засильем лицемерных и бесчестных церковников.

Падение этой культуры Рерих видел в соответствии со своими взглядами прежде всего в области идеологии – в утрате «чистоты принципов» буддизма, но отмечал деградацию и в сфере эстетики: в резком снижении художественной ценности произведений искусства, в преобладании ремесленничества, убожества в живописи. Искусствоведческий анализ старинных тибетских картин и изделий, произведенный Рерихом глубоко и разносторонне, хорошо вскрывает значение различных влияний, которые испытывал Тибет со стороны соседних культур, радуется подлинным открытием новых, дотоле неведомых эстетических ценностей. Рериха с полным правом можно назвать первооткрывателем тибетского искусства в его широком значении.

Активно-прогрессивную позицию художник занимает, касаясь многих сторон жизни Индии, в особенности когда выступает против косности и «неразберихи» кастового порядка. Он упоминает драмы, возникающие в тысячах семей из-за кастовых различий, сочувственно говорит о беседе Р. Тагора с Ганди, направленной против каст, не без юмора рассказывает, как из-за кастовых запретов экспедиции приходилось нанимать излишне много рабочих... С глубокой симпатией к страданиям народа колониальной Индии Рерих писал о его нищете, возмущался капризами и прихотями махарадж. Он с полным правом мог сказать: «Индия, знаю твой скорби»⁴.

Рерих прямо говорил о необходимости «очистить и возвеличить Индию»⁵, отвергая британские пути ее «строительства» (недаром в английском издании книги «Алтай – Гималаи» все абзацы, говорящие об этом, были изъяты).

Когда Рерих отрицал как чуждый Индии ложноклассический, казарменный стиль в реконструкции нового Дели, чувствовалось, что за этим образом кроется большее – отрицание деятельности всей английской колониальной администрации. Но главным при этом для Рериха была не политическая борьба, а лишь «очищение индусского сознания».

¹ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.219 и др.

² Там же. С.186.

³ Там же. С.220.

⁴ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.31.

⁵ Там же. С.17.

Необычная и удивительная личность Рериха стала уже достоянием истории. Мы овладеваем всем его фактически сложившимся наследием – светлым и спорным, гармоничным и противоречивым. Рерих дорог нам не только как русский художник, гуманист-просветитель и патриот, но и как самобытный мыслитель, пытливый ученый и выдающийся путешественник-исследователь. Полная оценка его научных достижений заслуживает внимания специалистов широкого круга наук.

Юрий Николаевич Рерих в своих воспоминаниях об отце писал: «Для Николая Константиновича Алтай на севере и Гималаи на юге были как бы полюсами единого грандиозного горного мира. Недаром дневники экспедиции, куда он заносил свои мысли, родившиеся во время странствования, были названы им «Алтай – Гималаи». Его мысленный взор охватывал весь необъятный простор Внутренней Азии, от вершин Алтая (Белуха, массив Табун-Богдо в Монгольском Алтае) до вершин Гималаев. Характерно, что снежная вершина Гэпанг, возвышающаяся над избранной Николаем Константиновичем для многих лет жизни долиной Кулу в Западных Гималаях, своими очертаниями живо напоминает далекую северную Белуху»¹.

Особое отношение Рериха к Алтаю раскрывается и в его письмах к В.Булгакову: «Глубоко порадовало нас Ваше сведение, что Вы – сибиряк и притом большой патриот своего отечества. Вы ездили по горам Алтайским, а Алтай является не только жемчужиной Сибири, но и жемчужиной Азии. Великое будущее предназначено этому замечательному средоточию. Долина между Уймоном и Катандою будет местом большого центра. В Париже, когда Вы посещали наш Центр, Вы, наверное, видели мой этюд «Белуха». Там было три этюда прекраснейших высот Азийских: Канченджунга, Белуха и Эльбрус. Итак, когда мы знаем, что Вы – алтаец, Вы нам еще и еще ближе»².

Обе эти записи свидетельствуют о том, что посещение Алтая было значительным событием в жизни Николая Рериха. Однако в изданных о художнике монографиях, альбомах, статьях этот этап его путешествия или вообще не упоминается или освещается крайне скудно.

На картах-схемах азиатских путешествий Рериха путь экспедиции по Алтаю обычно не указывается. Лишь на карте, приложенной к английскому изданию книги «Алтай – Гималаи», которая дает наиболее подробно схему всего путешествия, к общему, обычно даваемому маршруту экспедиции Рериха по Советскому Союзу от пограничного пункта у озера Зайсан до Омска и далее через Новосибирск до Улан-Удэ, добавлена еще кривая, соединяющая пункт в окрестности г. Усть-Каменогорска (через алтайское село Катанду) с Новосибирском. Но она не только не воссоздает ясную картину путешествия Рериха по Алтаю, но, напротив, очень затрудняет выяснение дороги, по которой экспедиция прибыла на Алтай. Создается впечатление, что это произошло со стороны Казахстана, через г. Усть-Каменогорск, Лениногорск, по горным перевалам. И только опираясь на воспоминания людей, сопровождавших Рериха по Алтаю, удастся выяснить действительный маршрут экспедиции.

Скудость сведений в литературе о путешествии Рериха по Советскому Алтаю во многом обусловлена тем, что материалы экспедиции первоначально публиковались за рубежом.

Экспедиция Рериха шла под флагом США, государства, не имевшего в то время дипломатических отношений с СССР, исходным и конечным пунктом была колониальная Индия, контакту которой с Россией англичане упорно препятствовали даже до Октябрьской революции. Следовательно, ни в США, ни тем более в Англии и Индии Рерих не мог поднимать вопроса о прохождении его экспедиции по территории Советского Союза.

Некоторые иностранные биографы Рериха обходят молчанием факт посещения в 1926 году Рерихом Советского Союза. Даже книга «Алтай – Гималаи», изданная в Нью-Йорке в 1929 году, претерпела много сокращений, о чем говорит и сам Николай Константинович в «Листах дневника»: «Наверно друзья удивляются, почему из писаний ушло яркое, точно бы все делается по уровню полицейского. Вот из «Алтай – Гималаи» пришлось выкинуть более трети книги – могло кому-то не понравиться»³.

¹ Рерих Ю.Н. Листки воспоминаний. Приключения в горах. М., 1961. С.57.

² Булгаков В. Встречи с художником. Л., 1969. С.268.

³ Рерих Н. Голос Горького. // «Октябрь», 1960, № 10. С.231.

Таким образом, в обширных путевых заметках, сделанных художником о пройденных маршрутах, отведенная Алтаю глава занимает небольшое место, хотя само название книги ориентирует читателя именно на этот этап грандиозной по масштабам экспедиции.

Знакомство с архивными материалами подтверждает, что из рукописи «Алтай – Гималаи» Николаю Константиновичу пришлось изъять места о Ленине, о встречах с членами Советского правительства в Москве, о достижениях народов Советского Союза и о том, что наступает период прямого участия народов Востока в решении судеб всего мира. Несмотря на сокращения, само название путевого дневника – «Алтай – Гималаи» – осталось. Но материал, помещенный в этой книге в главе «Алтай», недостаточен для раскрытия работы экспедиции на Алтае, к тому же он расположен в этой главе не хронологически.

Без точного представления о пребывании Рериха на Алтае и выяснения обстоятельств, приведших его туда в 1926 году, в жизни и деятельности художника оказывается много существенных пробелов, остается также непонятной и его особая приверженность к Алтаю.

Выявление характера сокращений записей об Алтае и воссоздание подлинной картины пребывания там Рериха потребовали не только использования архивных материалов и воспоминаний самого художника («Листы дневника»), но и организации поездок по следам его экспедиции на Алтай, обращения к воспоминаниям людей, лично встречавшихся там с Николаем Константиновичем.

Такие поездки были осуществлены автором этой статьи, а на основе собранного материала составлена уточненная карта маршрута экспедиции Рериха по Алтаю.

* * *

В путевых заметках Николая Константиновича есть сведения о том, что еще задолго до вступления на алтайскую землю, находясь в Ладаке, он задумывает картину «Ойрот – вестник Белого Бурхана – поверие Алтая».

Тогда же Рерих записывает алтайскую легенду о Белом Бурхане. 24 апреля 1926 года, пройдя с экспедицией до Урумчи, Николай Константинович заносит в дневник: «И странно и чудно – везде по всему краю хвалят русский Алтай. И горы-то прекрасны, и недра-то могучи, и реки-то быстры, и цветы-то невиданны. А на реке Катунь должна быть последняя в мире война, а после – труд мирный»¹.

Подходя к Алтаю, Рерих пишет: «Глуше и дичее становятся горы от Чугучака к Алтаю. Странно впервые увидеть ойротских наездников – финно-тюркский род, затерянный в Алтайских горах. Только недавно эта область, полная прекрасных лесов, гремящих потоков и белоснежных хребтов, получила собственное имя – Ойротия»².

На территорию Советского Союза экспедиция Рериха вошла 29 мая 1926 года в непосредственной близости от Алтая. От озера Зайсан Рерих и его спутники едут вниз по Иртышу на судне «Лобков». В дневнике Николая Константиновича есть запись, датированная 3 июня: «С утра мы проходим утесами. Серые глыбы сгрудились до самого течения. А там деревянный городок Усть-Каменогорск, и за ним кончаются горы. Иртыш развернулся в широкую плавную реку, а на горизонте остались отдельные гребни и пирамиды ушедших гор»³.

Встреча с Родиной после восьмилетней разлуки была для художника особенно многозначающей. Вспоминая о ней, он впоследствии писал: «В последний раз мы прикоснулись к русскому народу во время экспедиции 1926 года, когда ехали через Козеунь, через Покровское к Тополеву Мысу, а оттуда плыли по Иртышу и далее до Омска. И в Покровском, а затем на пароходе к нам приходили самые разнообразные спутники. Велика была их жажда знания. Иногда чуть ли не до самого 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.

¹ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. М., 1974. С.203.

² 1 июня 1922 года Постановлением ЦИК РСФСР была образована Ойротская автономная область с центром в Улале (ныне г. Горно-Алтайск), в 1948 году переименованная в Горно-Алтайскую автономную область.

³ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.232.

Нет, люди хотели знать и при этом высказывали, насколько их мышление уже было поглощено самыми важными житейскими задачами. Народ русский испокон веков задавался вопросом о том, как надо жить»¹.

Путь Рерихов до Омска и далее совершался без особых остановок, уже 13 июня Николай Константинович, Елена Ивановна и Юрий Николаевич были в Москве.

Из Москвы, следуя на Алтай по железной дороге, 26 июля экспедиция прибыла в Новосибирск. Вместе с Рерихами были музыковеды Морис Михайлович Лихтман с супругой Зинаидой Григорьевной Фосдик, представители Музея имени Рериха в Нью-Йорке, и лама Геген, ученый тибетец, ассистент Юрия Николаевича.

27 июля был продолжен путь пароходом вверх по Оби с однодневной остановкой в Барнауле. Другим пароходом 30 июля экспедиция прибыла в Бийск. Здесь водный путь кончался. Наняв проводников с лошадьми и погрузив багаж на четыре брички, путешественники двинулись в глубь Алтая. Их дорога шла через села: Красный Яр, Алтайское, Баранчи, Таурак, Мариинское, Черный Ануй, Муту, Усть-Кан, Карлык, Абай, Юстик, Усть-Коксу до Верхнего Уймона. За селом Мариинским после переправы Рерих записал: «А когда перешли Эдигол, раскинулась ширь Алтая. Зацвела всеми красками зеленых и синих переливов. Забелела дальними снегами. Встала трава и цветы в рост вершников. И коней не найдешь. Такой травный убор нигде не видали»².

В Усть-Коксе путешественники впервые могли увидеть главную алтайскую реку Катунь. В начале главы «Алтай» в дневнике записано: «Шамбатион-река стремительно катит по дорогам и камням. Кто не пострашится – перейдет ее. Катит камни Катунь настоящая. “Катунь” по-тюркски – “женщина”»³. Здесь уместно напомнить, что в алтайском устном творчестве река Катунь обычно сравнивается с женщиной благодаря ее красоте, извилистости и стремительности. Существует популярная алтайская легенда, согласно которой горячо любящие друг друга красавица Катунь и мужественный Бий были разделены злобными духами гор, воздвигшими между ними высокие хребты. Но неукротимо стремясь друг к другу, Катунь и Бий вырвались на равнину и встретившись образовали реку – Обь.

Весь путь от Бийска до Верхнего Уймона проходил в трудных метеорологических условиях. Шли дожди, дороги были плохими, часто ломались подводы. 7 августа экспедиция, переправившись на пароме через Катунь, прибыла в Верхний Уймон.

Анализируя маршрут и характер движения экспедиции, видим, что путь на Алтай был заранее детально разработан, заранее базой экспедиции было избрано село Верхний Уймон, выбор которого не мог быть случайным. Трудно спустя полвека определить все мотивы, заставившие Николая Константиновича выбрать в целях исследования Алтая именно это село. Но все же многие моменты можно восстановить.

Во-первых, Верхний Уймон расположен на правом берегу Катунь у самого подножия Катунского хребта с его вершиной, легендарной Белухой, которая для Рериха представляла большой интерес. Подтверждение этого мы находим в книгах художника: «С вершины Студеного белка лучше всего видно самую Белуху, о которой шепчут пустыни»⁴.

«Перед Зайсаном наш калмыцкий лама указывает на юго-восток, где серебрится снегами хребет: «Вот там священная наша гора Саур. С вершины ее в ясные дни видны горы Священной Страны. Под горою засыпан песками город Аюши-Хана. Можно видеть еще и стены, и храмы, и субурганы»⁵.

«Кузнецы куют судьбу человечества на горах Сивер. Могила Святогора на горе Сивер. Горы Сивер, Сумир, Субур, Сумбир, Сибирское-Сумеру: точный центр между четырьмя океанами. На Алтае, на правом берегу Катунь, есть гора. Ее значение уподобляется мировой горе Сумеру»⁶.

¹ Рерих Н.К. Листы дневника. // «Прометей», № 8. С.244.

² Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.238-240.

³ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. // Архив мемориальной квартиры Ю.Н.Рериха, Москва.

⁴ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.242.

⁵ Рерих Н. Сердце Азии. // Нью-Йорк, 1929. С.108.

⁶ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.242

Таким образом, именно Белуха представляла для Рериха первостепенный и очень разносторонний интерес.

Верхний Уймон – наиболее древнее село в этом районе. Его основали около 300 лет назад беглые крестьяне из западных областей России, бежавшие от крепостного гнета и реформ Никона и Петра Первого. Поиску укромных с урожайными землями мест способствовала и вера в существование легендарной земли – Беловодья. Со временем Беловодьем стали называть плодородные и богатые природными дарами земли этого уголка Алтая, хотя народная устная традиция относит местонахождение Беловодья гораздо дальше на юг.

Для поселения крестьян географические условия здесь были весьма благоприятны: многочисленные отроги Катунского хребта, создающие закрытые долины, труднопроходимая Катунь, непосредственная близость гор и тайга. В условиях известной изолированности вплоть до начала XX века среди жителей села сохранились многие древние легенды, черты древнерусского уклада жизни, крестьянские ремесла и прикладное искусство. Здесь можно было встретить расписанные характерными травяными узорами избы, прекрасные образцы народной одежды, древние иконы XVI–XVII веков, множество рукописных книг с многоцветными миниатюрами.

Наличие богатого этнографического материала было важным моментом при выборе места базы экспедиции. А древние погребения в окрестностях села могли дать материал для изучения жизни древних кочевников, для решения проблем, связанных с переселением народов. Кроме того, именно в Верхнем Уймоне жил известный проводник Вахрамей Семенович Атаманов, сопровождавший в походах исследователя Белухи и Алтая Василия Васильевича Сапожникова¹ и алтайского художника Григория Ивановича Гуркина².

Рерихи разместились на втором этаже дома Атаманова. Этот дом считался заметным в селе. Морис Михайлович с Зинаидой Григорьевной остановились неподалеку в доме крестьянина Куприна, в одной из комнат его была древняя роспись с красной чашей³.

Между Рерихом и Вахрамеем Атамановым сложились близкие и сердечные отношения. Рерих образно описал этого крестьянина: «И считает Вахрамей число подвод с сельскими машинами.

После индустриальных толков Вахрамей начинает мурлыкать напевно какой-то сказ.

Но Вахрамей не по одной кооперации, не по стихирям только. Он, по завету мудрых, ничему не удивляется; он знает и руды, знает и маралов, а главное и заветное – знает он травки и цветики. Это уж неоспоримо. И не только он знает, как и где растут цветики и где затаились коренья, но он любит и любит ими. И до самой седой бороды набрав целый ворох многоцветных трав, он просветляется ликом и гладит их и ласково приговаривает о их полезности. Это уже Пантелей Целитель – не темное ведовство, но опытное знание. Здравствуй, Вахрамей Семеныч! Для тебя на Гималаях Жар-Цвет выраст»⁴.

Вахрамей Атаманов, очевидно, напоминал Рериху персонаж из его картины «Пантелей-целитель», созданной еще в 1916 году. Художник и потом возвращался к этой теме неоднократно. В Новосибирской картинной галерее есть небольшая картина, написанная Рерихом в сороковых годах, – изображение седого длиннобородого старика, собирающего целебные травы.

¹ Сапожников Василий Васильевич (1861–1924) – профессор Томского университета, ботаник. Совершил несколько путешествий на Алтай. Автор научных трудов по Алтаю («Катунь и ее истоки», «Пути по Русскому Алтаю» и др.).

² Гуркин Григорий Иванович (1872–1937) – живописец, пейзажист. Большинство картин посвятил горам Алтая. Учился в Петербурге в Академии художеств, ученик И.И.Шишкина.

³ Это был двухэтажный бревенчатый крестьянский дом с внутренней лестницей, балконом. Таких зданий в селах Алтая того времени встречалось немного. В конце XIX века одна из комнат нижнего этажа использовалась как моленная староверов-беспоповцев, красная чаша на стене имела культовое значение. В бытность Рерихов дом использовался как жилое помещение. Теперь этот дом одноэтажный. Нижний ветхий этаж снесен. Верхний этаж, где жили Рерихи, сохранился.

⁴ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.241–242.

Наряду с обычными занятиями земледельца и проводника Вахрамеем Семенович самостоятельно, по выписываемым книгам и журналам достиг определенных знаний в медицине и применял их с успехом, врачую своих односельчан. Впоследствии из Индии Николай Константинович прислал в Верхний Уймон журнал, где была фотография Вахрамеем с Рерихом на фоне гор. Некоторое время они переписывались. Атаманов высылал художнику в Индию лекарственные растения.

О целях экспедиции по странам Азии сам Николай Константинович писал: «Конечно, мое главное стремление как художника было к художественной работе.

Никакой музей, никакая книга не дадут право изображать Азию и всякие другие страны, если вы не видели их своими глазами, если на месте не сделали хотя бы памятных заметок. Убедительность, это магическое качество творчества, необъяснимое словами, создается лишь наслоением истинных впечатлений действительности. Горы – везде горы, вода – всюду вода, небо – везде небо, люди – везде люди. Но тем не менее, если вы будете, сидя в Альпах, изображать Гималаи, что-то несказуемое, убеждающее будет отсутствовать»¹.

В условиях путешествия Николай Константинович работал над этюдами и зарисовками, картинами. По воспоминаниям людей, бывавших у Рерихов в Верхнем Уймоне, вся комната художника была увешана этюдами и картинами. Были дни, когда Николай Константинович работал здесь над живописными полотнами².

Почти ежедневно совершались поездки с Вахрамеем Атамановым в окружающие горы с целью сбора этюдного материала. Художник побывал на белках³ Студеный, Погорелка, Большой Батун, Малый Батун. Выезжали обычно рано утром. Вставали Рерихи в 6 часов утра. После возвращения с гор все члены экспедиции собирались у Рерихов, обсуждали собранные материалы, составляли планы.

В книгах Николая Константиновича находим записи, относящиеся к этим поездкам:

«Задумана картина «Сосуд нерасплесканный». Самые синие, самые звонкие горы. Вся чистота»⁴.

«Строительная хозяйственность, нетронутые недра, радиоактивность, травы выше всадника, лес, скотоводство, гремящие реки, зовущие к электрификации, – все придает Алтаю незабываемое значение»⁵.

«Приветлива Катунь. Звонкие синие горы. Бела Белуха. Яркие цветы и успокоительны зеленые травы и кедры. Кто сказал, что жесток и неприступен Алтай? Чье сердце убоилось суровой мощи и красоты?»⁶

Белуху художник писал многократно. Высочайшая гора Алтая расположена среди других хребтов и увидеть ее непросто. Этюды этой горы Николай Константинович делал с нескольких точек. С Атамановым они поднимались на Теректинский хребет, параллельный Катунскому, чтобы с вершины его увидеть Белуху издали. Ездили и к подножию Белухи с северной ее стороны, вдоль реки Кучерлы.

Известная картина Н.Рериха «Белуха»⁷ написана с южного склона горы. Чтобы ее увидеть в таком повороте, надо было пересечь Катунский хребет с севера на юг. Существует несколько перевалов в этом направлении, но, судя по воспоминаниям крестьян, Атаманов вел Николая Константиновича к южной стороне Белухи через перевал на Холодном белке. Именно с юга Белуха открывается во всей полноте и величии. Гору Рериху удалось увидеть в ясную погоду, без тумана, что случается нечасто.

Картина «Белуха» написана в звонких светлых тонах. Ясно читаются Западная и Восточная вершины, отчетливо рисуется на переднем плане ледник Геблера, за ним заснеженный Раздельный гребень, пересекающий ледники Катунский и Берельский.

¹ Рерих Н. Сердце Азии. С.10-11.

² См.: Лантеев П. Первооткрыватель красоты. // «Советская Россия», 11 февраля 1965 г.

³ Белок, белка (областное) – покрытая вечным снегом горная вершина на Алтае.

⁴ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.241.

⁵ Рерих Н. Сердце Азии. С.43.

⁶ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.247.

⁷ Впоследствии Рерих послал эту картину в Общество Музея имени Рериха в Париж.

Есть записи в книгах Николая Константиновича о Белухе: «Семнадцатого августа смотрели Белуху. Было так чисто и звонко. Прямо Звенигород»¹.

«Владычица Алтай, белоснежная гора Белуха, питающая все реки и поля, готова дать свои сокровища»².

«За Белухой кажется милый сердцу хребет Кунь-луня, а за ним – «Гора божественной владычицы» и «Пять сокровищниц снегов» и сама «Владычица белых снегов» и все писаное и неписаное, сказанное и несказанное»³.

Из Верхнего Уймона Рерихами была совершена поездка по долине Усть-Коксы. Эта шириной в девять километров просторная долина лежит на левом берегу Катунь, растянувшись на полсотни километров от села Усть-Кокса до Катанды. Благоприятные климатические условия здесь создает пологий Теректинский хребет, заслоняющий долину от северных ветров. Крестьяне хорошо помнят слова Рериха, что это один из прекраснейших уголков страны, обладающий живописной природой, геологическим богатством, прочной почвой, на которой можно строить многоэтажные здания, что в будущем здесь будет построен город, и очень подходящим названием для него будет – «Звенигород»⁴.

Проезжая по долине Усть-Коксы, Рерих интересовался проходившими здесь сражениями во время гражданской войны. Просил показать памятники павшим героям. Места захоронений одиннадцати партизан в Околе около Верхнего Уймона оказались ничем не отмеченными. Николай Константинович сделал на каменной плите надпись и положил ее лицом к могиле⁵.

В селе Тюнгур Рерих был у памятника Петру Сухову, о чем свидетельствует запись в дневнике: «Все носит следы гражданской войны. Здесь, на Чуйском тракте, засадою был уничтожен красный полк. На вершине лежат красные комиссары. Много могил по путям, и около них растет новая густая трава»⁶.

Об Аккемском озере и реке Аккем, впадающей в Катунь недалеко от Тюнгура, Николай Константинович записал: «Вода в Аккеме молочно-белая. Чистое беловодье. Через Аккем проходит пятидесятая географическая широта»⁷.

В поездках по горам собирались целебные травы, маралий корень. У Ф.П.Лаптева, работавшего тогда агентом Заготпушнины в Верхнем Уймоне и часто общавшегося с Рерихами, были куплены для них маральи панты, используемые для лечебных целей. В книге «Алтай – Гималаи» есть строки: «Рога марала и мускус кабарги донныне считаются ценным товаром. Нужно производить исследования целительных свойств порошка из рогов марала. Весенняя кровь, наполняющая эти покрытые шерстью рога, конечно, насыщена сильнодействующими отложениями. В чем различие между мускусом тибетского барана и мускусом алтайской кабарги? Кабарга питается хвоей кедров и лиственницы»⁸.

В Верхнем Уймоне Рерихом делались и этюды с крестьян. Известен, в частности, этюд, написанный с молодой крестьянки Бочкаревой Варвары Ипатьевны, одетой в яркий народный костюм.

На Алтае Рерихи собирали образцы народной одежды, покупали узорчатые пояса, опояски. Юрий Николаевич снимал кинокамерой Вахрамеев Атаманов с дочерью Агафьей, одетой в бухтарминский⁹ цветистый сарафан, яркую шаль. Было сделано множество фотоснимков горных пейзажей, сел и их жителей. Был заснят фильм о горах Алтая и его людях. К сожалению, киноплёнки погибли во время вынужденной зимовки на тибетском нагорье в 1927 году¹⁰.

¹ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.247.

² Рерих Н. Сердце Азии. С.44.

³ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.247.

⁴ По воспоминаниям В.В.Атаманова, с. Усть-Кокса.

⁵ По воспоминаниям В.В.Атаманова.

⁶ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.247.

⁷ Там же.

⁸ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.246.

⁹ Бухтарма – река казахского Алтая. В ее бассейне было много сел староверов. Отсюда и название одежды алтайских староверов.

¹⁰ Рерих Н. Сердце Азии. С.62

Образцы народного прикладного искусства, в основном декоративные росписи, виденные здесь художником, и их создатель Агафья Семеновна Атаманова, которую Рерих называл Еленой¹, были отмечены в дневнике Николая Константиновича: «А вот и Вахрамеева сестра, тетка Елена. И лекарь, и травчатый живописец, и письменная искусница. Тоже знает травы и цветики. Распишет охрой, баканом и суриком любые наличники. На дверях и на скрынях наведет всякие травяные узоры. Посадит птичек цветастых и желтого грозного лёву-хранителя. И не обойдется без нее ни одно важное письмо на деревне: “А кому пишешь-то, сыну? Дай-ко скажу, как писать”. И течет длинное жалостливое и сердечное стихотворение-послание. Такая искусница!»²

Росписи Атамановой отличались яркостью декоративных отношений, смелыми тональными контрастами, изяществом рисунка, нанесенного ловкой, уверенной рукой. Они говорят о таланте и богатой фантазии этой художницы-самоучки. Ее работы воспроизведены в альбоме «Очерки по народному искусству Алтая»³. Многие ее росписи хранятся в Музее изобразительного и прикладного искусства Алтая в г. Барнауле.

Изучая сохранившееся в алтайских семьях народное искусство, Рерих был далек от преклонения перед укладом жизни отживших эпох. В книге «Сердце Азии» художник пишет: «Конечно, старый склад жизни с ее живописными резными домиками, с парчовыми сарафанами и древними иконами, уже отошел. Мы пожелали, чтобы при новых формах жизни старина не заменялась рыночным безвкусием. Ведь в Сибири, где такие минеральные сокровища и прочие естественные богатства, народ имеет наследие высокохудожественных сибирских древностей, наследие Ермака и отважных искателей»⁴.

За короткий срок пребывания на Алтае у Рерихов не было возможности предпринять широких изысканий в области археологии. В основном велся сбор исторического и фольклорного материала, который нашел отражение в книге Н.Рериха «Сердце Азии»: «Алтай в вопросе переселения народов является одним из очень важных пунктов. Погребение, уставленное большими камнями, так называемые Чудские могилы, надписи на скалах, все это ведет нас к той важной поре, когда с далекого юго-востока, теснимые где ледниками, где песками, народы собирались в лавину, чтобы наполнить и переродить Европу. И в доисторическом и историческом отношении Алтай представляет нескрытую сокровищницу»⁵.

«В пределах Алтая можно также слышать очень значительные легенды, связанные с какими-то неясными воспоминаниями о давно прошедших здесь племенах. Среди этих непонятных племен упоминается одно под именем Курумчинские кузнецы. Само название показывает, что это племя было искусно в обработке металлов, но откуда и куда направилось оно? Не имеет ли в виду народная память авторов металлических поделок, которыми известны древности Минусинска и Урала? Когда вы слышите об этих кузнецах, вы невольно вспоминаете о сказочных Нибелунгах, занесенных далеко на запад»⁶.

В книге «Алтай – Гималаи» есть следующие строки: «Курумчинские кузнецы. Странные, непонятные народы не только прошли, но и жили в пределах Алтая и Забайкалья. Общепринятые деления па гуннов, аланов и готов разбиваются на множество необъясненных подразделений. Настолько все неизвестно, что монеты с твердыми датами иногда попадают в совершенно несоответственные, временно установленные периоды. Оленьи камни, керексуры, каменные бабы, стены безымянных городов, хотя и описаны и сосчитаны, но пути народов еще не явили. Как замечательны ткани из последних гуннских могил, которые дополнили знаменитые сибирские древности!»⁷

Много лет спустя, в 1944 году, Рерих написал картину «Нибелунги». На небольшом по размеру холсте изображены кузнецы, кующие меч в каменном гроте при свете костра.

¹ По воспоминаниям В.В.Атаманова.

² Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.242.

³ Каплан Н.И. Очерки по народному искусству Алтая, М., 1961.

⁴ Рерих Н. Сердце Азии. С.42.

⁵ Там же. С.44.

⁶ Рерих Н. Сердце Азии. С.43-44.

⁷ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.244.

Их одежда указывает на отдаленную историческую эпоху. Фон полотна напоминает о горной местности. Герой картины наделен ярко выраженными чертами, характерными для коренных жителей Алтая. Изображение входа в пещеру напоминает горные алтайские пещеры.

Многие легенды связываются с многочисленными древними курганами – так называемыми «чудскими», или «скифскими», могилами, разбросанными как по территории степного и Горного Алтая, так и в соседних районах, в том числе в Монголии. Есть много разновидностей погребений, относящихся к разным историческим эпохам. На некоторых курганах сохранились «каменные бабы», или «кезеры», представляющие собой замечательные образцы древних каменных изваяний. Написанная в Индии в 1941 году картина Рериха «Страж пустыни» изображает характерный тип такого погребения. В центре кургана фигура «кезера» с мечом. Кругом поставлены остроконечные камни, количество которых указывает число врагов, сраженных погребенным здесь героем.

Наиболее популярная легенда, связанная с этими курганами, – легенда о Чуди. В Верхнем Уймоне ее знает каждый¹. Легенда повествует, что здесь когда-то леса были только темные, хвойные и люди были темного цвета кожи. Но когда стала расти белая береза, народ решил, что придет белый царь, завоюет их и не будет им жизни. Люди выкопали ямы, поставили стойки, камни сверху навалили. Потом сами под низ подлезли, вырвали стойки и камнями засыпались.

Другой вариант легенды указывает, что Чудь не закопалась, но ушла тайными подземельями, и круги щебенки, оставшиеся на курганах после раскопок или хищений, будто бы являются засыпанными ходами.

В книге «Алтай – Гималаи» эта легенда дана очень сокращенно: «А как выросла белая береза в нашем краю, так и пришел белый царь и завоевал край наш. И не захотела Чудь остаться под белым царем. Ушла под землю и захоронилась камнями»².

Расширенное изложение этой легенды со следующим окончанием есть в книге «Сердце Азии»: «...только не навсегда ушла Чудь. Когда вернется счастливое время и придут люди из Беловодья и дадут всему народу великую науку, тогда придет опять Чудь со всеми добытыми сокровищами»³.

Отношение Рериха к народным сказаниям и легендам раскрывается в словах, часто им повторяемым и хорошо запомнившихся Ф.П.Лаптеву: «Все легенды от были». Рерих в легендах искал отзвуки реальных исторических событий, видоизмененных народным воображением.

Легенда о Чуди связана с переселением народов, что отмечает Рерих в дневнике: «Тут-то и ушла Чудь подземная. Запечатлелось переселение народов»⁴. В легенде есть намек на существование донны где-то, возможно, в скрытом месте, народа с высокой культурой и знаниями. В этом отношении легенда о Чуди перекликается с легендой о скрытой стране Беловодье⁵ и с легендой о подземном городе народа Агарты, распространенной в Индии.

Легенде о Чуди была известна Николаю Константиновичу и раньше, так как в 1913 году он написал картину «Чудь подземная», где уходящие в расщелины древние люди изображены на фоне холмистой местности. Но второй вариант этого сюжета, «Подземный народ», написан им в 1927 году, то есть после пребывания на Алтае.

На этом полотне ясно выражена высокогорная местность. Через своды обледенелой сталактитовой пещеры видны пики высоких заснеженных гор. Люди в островерхих шапках уходят в глубокое подземелье, унося с собой свои сокровища. Они спокойны и уверены в будущем. Представление Рериха о связи легенды о Чуди с легендами о Беловодье и о подземном народе Агарты дает более широкую интерпретацию этим картинам.

В книге Рериха «Сердце Азии» записана легенда:

¹ Легенда о Чуди исследована в статье А.Уманского «Безмолвные стражи Алтайских степей». // «Алтай», 1966, № 2. С.93.

² Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.240.

³ Рерих Н. Сердце Азии. С.113.

⁴ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.240.

⁵ Легенда о Беловодье исследована в кн. «Бухтарминские старообрядцы», вып. 17. Л., 1930.

«В середине 19-го столетия необычайная весть была принесена к алтайским староверам. В далеких странах, за великими озерами, за горами высокими, там находится священное место, где процветает справедливость. Там живут высшее знание и высшая мудрость на спасение всего будущего человечества. Зовется это место Беловодье».

Седобородый строгий старовер скажет вам, если станет вам другом:

“Отсюда пойдешь между Иртышом и Аргунью. Трудный путь, но коли не затеряешься, то придешь к соленым озерам. Самое опасное это место. Много людей уже погибло в них. Но коли выберешь правильное время, то удастся тебе пройти эти болота. И дойдешь ты до гор Боготорше, а от них пойдет еще труднее дорога. Коли осилишь ее, придешь в Кукуши. А затем возьми путь через самый Ергор, к самой снежной стране, а за самыми высокими горами будет священная долина. Там оно и есть, самое Беловодье”»¹.

В книге «Алтай – Гималаи» легенда о Беловодье не приводится, дается лишь немного материала о ней: «“Беловодье! Дед Атаманова и отец Огнева ходили искать Беловодье”. “В 1923 году Соколиха вместе с бухтарминцами пошла искать Беловодье. Никто из них не вернулся”».

“С каких пор стали проявляться вести о Беловодье?”

“Весть пришла от калмыков и монголов, первоначально они рассказали нашим праотцам, которые жили по старой вере и древнему благочестию”.

Значит, в основе сведений о Беловодье лежит сообщение из буддийского мира. Путь между Аргунью и Иртышом ведет к тому же Тибету»².

Анализируя возникновение легенды, слышанной им на Алтае, Рерих находит исторические и географические факты, указывающие на давние путешествия русских людей в Центральную Азию.

Сюжетной основой картины «Ойрот. Алтай», задуманной Н.Рерихом еще в Ладаке, явилась легенда о Белом Бурхане, распространенная на Алтае. В селе Кырлык, где у Рерихов была вынужденная остановка, Николай Константинович записал: «Не жаль просидеть ночь на месте, где родилось учение о Белом Бурхане и его благом друге Ойроте. Имя Ойрота приняла целая область. Именно здесь ждут прихода Белого Бурхана»³.

В этой записи идет речь о веровании алтайцев, возникшем в 1904 году⁴ и получившем в исторической литературе название бурханизма⁵. Оно создано на почве древней алтайской легенды, повествующей о хане Ойроте, последнем потомке великого хана Чингиза, ставшего правителем Алтая. Княжество Ойрота со всех сторон теснили враги, и чтобы не быть покоренным, ему ничего другого не осталось, как неведомо куда уйти. Хан обещал вернуться через много лет, восстановить свое ханство и дать народу счастливую свободную жизнь. Легенда указывала и время возвращения Ойрота: когда упадут все три спицы снежных вершин горы Катынбаш, то есть Белухи, считавшейся в старину среди алтайских племен священной.

В 1900 году одна из спиц Белухи изменила свой контур, а в 1904 году упала вторая спица этой вершины, и незначительно изменился силуэт третьей. Это усилило в народе ожидание близкого свершения, предсказанного легендой.

В исторических материалах о возникновении бурханизма нет сведений. Алтаец чабан Чет-Челпанов, живший близ реки Кырлык, стал организатором и вдохновителем нового движения. Алтайцы, украшенные цветными лентами, без оружия начали собираться в логу Дерен, где совершались под руководством Чет-Челпанова моления Белому Бурхану, ожидалось знамение на солнце и приход хана Ойрота. Но эти явления культового характера имели и явную политическую окраску, выразившуюся в категорическом непризнании правомочий над алтайцами власти губернских должностных лиц и полиции в связи с тем, что у алтайцев «скоро будет свой царь».

¹ Рерих Н. Сердце Азии. С.110.

² Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.241.

³ Там же. С.240.

⁴ См.: Бакай Н. Легендарный Ойрот-хан. // «Сибирские огни», 1926, № 4. С.120.

⁵ Бурхан – изображение будд и других буддийских божеств.

Бийское начальство встревожилось «бунтом инородцев». Вскоре в селе Онгудае было собрано войско из кулацких ополченцев под предводительством полицейских приставов, отправившихся ночью в лог Дерен и жестоко расправившихся с безоружными алтайцами, не ожидавшими внезапного нападения.

Чет-Челпапов был арестован и в 1906 году его судили в Бийске на выездной сессии томского окружного суда. Но так как во время революции 1905 года это своеобразное национальное движение алтайцев получило широкую огласку среди прогрессивной общественности России, из Петрограда в Бийск приехало для защиты Челпанова трое адвокатов. В конце 1906 года Челпанов был на свободе¹.

В дневнике Рериха о бурханизме записано:

«Темнеют конические юрты, крытые корою лиственницы. Видно место камланий. Здесь не говорят «шаман», но «кам». К Аную и Улале еще есть камы, заклинатели снега и змей. Но к югу шаманизм заменился учением Белого Бурхана и его друга Ойрота. Жертвоприношения отменены и заменились сожжением душистого вереска и стройными напевами. Ждут скорое наступление новой эры»².

Анализируя происхождение бурханизма, Рерих отмечает: «Белый Бурхан, конечно, он же Благословенный Будда»³. Подобные выводы о буддийском влиянии на культовую сторону бурханизма были сделаны во время судебной сессии над Челпановым⁴.

На картине Рериха «Ойрот. Алтай» (вошла в цикл «Знамена Востока») изображен горный пейзаж, характерный для окрестности Усть-Кана, местности зарождения бурханизма. Он написан в мягкой лиловой гамме. Светом луны освещены заснеженные вершины гор и фигура всадника на белом коне – легендарного хана Ойрота. Мудрое лицо Ойрота наделено типичными алтайскими чертами. В центре композиции изображена фигурка девушки, закрывшей лицо руками при его появлении.

Экспедиция Рериха на Алтае ставила и цели исследования геологических богатств массива Белухи. Сбором геологического материала заведовал Лихтман. Старожилы Верхнего Уймона С.С.Атаманов и А.В.Зубакина хорошо помнят, как Морис Михайлович опробовал камни. Почти каждый день делались выезды в горы с проводниками. По просьбе членов экспедиции все особого вида камни собирали и крестьяне. Велись записи, с каких мест они взяты. Затем три дня по этим местам ездили члены экспедиции для проверки. Находили свинец, каменный уголь, золото, железо. Для сбора минералов женщины шили мешочки.

Книга «Алтай – Гималаи» и «Сердце Азии», воспоминания старожилов Верхнего Уймона свидетельствуют о том, что изучение геологических богатств Алтая не было для Рериха отвлекающей научной задачей. Мысли об огромных богатствах природы этого района и неразвитости здесь промышленности появлялись у художника уже на подступах к Алтаю, после Урумчи, весной 1926 года: «Опять вы поражаетесь, насколько богат этот край и насколько мало он исследован и совершенно не использован.

Не менее глух и заброшен Алтай, так называемая теперь Ойротия»⁵. По воспоминаниям Ф.П.Лаптева экспедицией были посланы письма из Верхнего Уймона в Москву наркому Чичерину и в Горно-Алтайск председателю Горно-Алтайского облисполкома Алыгазову с предложением о заключении концессионного договора на разработку полезных ископаемых горной системы Белухи совместными усилиями Советского Союза и США. По этому вопросу проводилось заседание Горно-Алтайского облисполкома.

Этот план предполагал постройку новых рудников, завода, возобновление работы старых заводов, строительство города и железной дороги от Барнаула до Катанды. О городе в долине Усть-Коксы, для которого здесь были найдены очень благоприятные условия, сам Рерих затем писал неоднократно как о будущем центре культуры.

¹ См.: Бакай Н. Легендарный Ойрот-хан. // «Сибирские огни», 1926, № 4. С.120.

² Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. Архив мемориальной квартиры Ю.Н.Рериха, Москва.

³ Там же.

⁴ См.: Бакай Н. Легендарный Ойрот-хан.

⁵ Рерих Н. Сердце Азии. С. 42.

Такое предложение экспедиции Рериха о концессионном договоре не было в то время чем-то исключительным. Надо помнить, что в 20-е годы, годы восстановления промышленности и сельского хозяйства, такого рода договоры с представителями иностранных держав на разработки на взаимовыгодных началах полезных ископаемых явились частью ленинской новой экономической политики.

Соавтором экономического предложения Рерихов, направленного на стимулирование хозяйственного и культурного развития Алтая, был М.М.Лихтман. В роли соискателя концессии мог выступить только он как гражданин США и представитель деловых кругов этой страны. Сами же Рерихи, так и не принявшие до конца своей жизни иностранного подданства и не владевшие крупными средствами, не могли быть соискателями концессии.

Будучи в Москве в 1926 году, Лихтман приглашал советских ученых на научную конференцию в Америку¹. Известно, что Рерих совместно с Зинаидой Григорьевной и Морисом Михайловичем отобрали в Москве для передвижных выставок по Америке и отправили в США две коллекции произведений советских художников.

Жители Верхнего Уймона хорошо помнят слова Николая Константиновича о задуманном городе Звенигороде. С Вахрамеем Атамановым Рерихи были на заводе в Околе, недалеко от Верхнего Уймона, где добывали асбест. Завод строили братья Минешевские, которые, застраховав завод на большую сумму, сами его сожгли. Завод был заброшен. Рерихи говорили крестьянам: «Это возобновим. Сможете подработать. Здешняя местность как вчера родилась. Золотые здешние места»².

О том, что существовали планы постройки города на Алтае, свидетельствует запись в самом начале главы об Алтае в книге «Алтай – Гималаи»: «И не построен еще город на месте новом»³. Этот широкий план отмечен только вскользь: «На следующий год планируется продлить железнодорожную линию до Катанды, в двух перегонах от Белухи. До Катанды даже в довоенное время планировалась железнодорожная линия из Барнаула, чтобы соединить сердце Алтая с Семипалатинском и Новосибирском. Говорят, уже тогда инженеры прошли по этой линии»⁴.

В этих скупых строках не говорится о строительстве рудников, завода, города, не упоминаются ни автор плана, ни время, ни цели этого замысла. Разумеется, в книге не могло найти место конкретное описание предложения членов экспедиции Советскому правительству о строительстве горной промышленности на Алтае. План Рериха об использовании природных богатств массива Белухи и о постройке города с предложенным им названием Звенигород, до сих пор был малоизвестным.

И все же планы Рериха косвенно, на иной основе осуществились в наше время. В современном Горном Алтае высоко развито сельское хозяйство, промышленность, культура. Из села Улала вырос город Горно-Алтайск. Работает Акташский ртутный рудник, металлургические, деревообрабатывающие и лесохимические заводы, построены гидроэлектростанции, ведутся систематически геологоразведочные работы. Молодежь учится в педагогическом институте, различных техникумах, училищах.

14 августа 1926 года к Рерихам в Верхний Уймон пришли члены геологической экспедиции, инженер-геолог Падуров из Ленинграда и молодой студент университета, которые продолжительное время работали в районе Белухи, в Аккеме. Они приглашали Рериха принять участие в экспедиции ленинградских ученых на следующий год. Тогда же к Рериху приезжала молодая художница Наталия Николаевна Нагорская⁵, работавшая в селах Усть-Коксинского района по заданию Новосибирского краеведческого музея по сбору и зарисовке народного прикладного искусства.

¹ По воспоминаниям В.В.Атаманова.

² Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. // Архив мемориальной квартиры Ю.Н.Рериха. Москва.

³ Там же.

⁴ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. // Архив мемориальной квартиры Ю.Н.Рериха. Москва.

⁵ Нагорская Наталия Николаевна (род. 1894) – художница. Училась у В.А.Фаворского во Вхутемасе. С 20-х годов живет в Новосибирске. Ее произведения, в основном в технике акварели, находятся в Новосибирской картинной галерее.

Об этих двух встречах есть запись: «Приходит заезжая художница. Приходит геологическая экспедиция. Говор о художниках. Крепко стоят Юон, Машков, Кончаловский, Лентулов, Сарьян, Кустодиев... Ушел в Литву Добужинский, не упоминают Сомова, не знают, что Бакст умер. Нарастают молодые. Смело действуют Щусев и Щуко. И ходит художница и зарисовывает старые уголки: ворота, наличники окон, резные балки и коньки крыш. Точно последний списочек вещей перед дальним путем. И уйдут с крыш резные коньки. И пусть уйдут так же, как и узоры набойки. Но чем заменятся они? «Венский» стул и линючий ситец не вводят в культуру. Вот молодым-то и задача. Дайте облик будущей жизни. Из фабричных гудков и колокольного звона ладили симфонию. Если даже это не удалось, то сама затея была звонка. Вот и для обстановки дома нужны находчивая рука и затея без предрассудков. Вот мастерские палехские и хохломские иконники обновили и продолжают свою работу. Как красивы их вещи в кустарном музее»¹.

Согласно воспоминаниям Нагорской в тот день Рерих чувствовал себя нездоровым, и их встреча была недолгой. На вопрос Нагорской, вернулся ли он на Родину, художник ответил словами, раскрывающими его отношение к своим заграничным поездкам: «Я никогда не покидал Родины, я путешествую».

Старожилы Верхнего Уймона подтверждают, что Рерих переписывался с ученым Пономаревым (находившимся в то время в Казахстане), который собирался исследовать Белуху. Николай Константинович договорился с ним о встрече в Верхнем Уймоне. Но так как отъезд экспедиции Рериха с Алтая состоялся раньше намеченного срока, то Николай Константинович оставил ученому письмо у Атаманова. Впоследствии Пономарев приезжал в село и некоторое время жил в доме Атамановых².

На Алтае Рерихи интересовались состоянием школ и образования. Посетили Дом инвалидов в селе Верхнем Уймоне, в пользу которого были принесены денежные средства.

Все те, кто встречался с Рерихами на Алтае, отмечают их большую общительность и сердечность. О Рерихах до сего времени в селе помнят, хотя с тех пор прошло почти полвека. Характерны воспоминания Агафьи Вахрамеевны Зубакиной, занимавшейся хозяйством в семье Рерихов во время их жизни в доме Атаманова. Запись ее воспоминаний приводится дословно: «Шибко хорошие люди были. Молодолицы, разговорчивые. Сама была вся беленькая, светлая. И волосы светлые и глаза. Шибко красивая была. Длинный сарафан у нее был, долгая одежда. Широкое, очень длинное носила. Вся одежда здешняя. Окошки открывать любила. Возле окна обычно сидела, писала. Все на свете рассказывала. По младшему сыну скучала, плакала. Три года его не видела. Учился все где-то. Сам тоже весь светлый был. С седой бородой, в сером костюме, хоть и жарко на дворе, в тюбетейке, а поверх тюбетейки на улице еще шляпу надевал. А глаза светлые, пристальные. Когда посмотрит, как будто насквозь видит. Много книг у него было. Сам все книги показывал, всяко разрисованные.

А Юра простой, простой был. Двадцать три года ему было. Молод был, а бороду не брил. Здесь рубашку купил коленкорovou зеленую. Навыпуск ее носил. Все в ней бегал. Мне та рубашка совсем не нравилась, как у всех мужиков. А она ему почему-то мила была. До дому хотел довести. Осторожно велел стирать, чтобы не полиняла, не порвалась.

Три года по всем дорогам путешествовали. Много повидали, обо всем рассказывали. На Беловодье были. Три дня там прожили. Фотографии показывали оттуда. Василисе скатерть подарили, кому-то рубаху оттуда. Скатерть белая, вышитая черными цветами. Шаль белую вязаную, рубашку. Мне полушалок, флакон духов подарили. Сама сказала: «Только положи в сундук, вся одежда пахнуть будет. Тебе надолго хватит».

В шесть часов утра вставали. Шибко много работали. А придут вечером, переоденутся и опять на работу. Три минуты им дороги. Керосин не жгли. При свечах вечером жили.

Старик больше у себя сидел, а Юра бегал или в горы выезжал. А иногда вместе ездили. И туда ездили и туда. Мой батюшка их водил. И сама ездила. Ей коня смиренного нашли. Здесь ездить училась. Говорила: «Теперь уже смелее езжу».

¹ Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. С.245.

² По воспоминаниям В.В.Атаманова.

Оля¹, дочь моего брата Прокопия, очень ей нравилась, просила отдать ей девочку в дети. Года четыре Ольге тогда было.

Такие хорошие люди были и собирались приехать. Сынишку моего учить хотел. Сам говорил: “Я приеду и Ваню грамоте научу”.

А сколько лет прошло».

Высказывания Рериха о повторном приезде на Алтай помнят многие сельчане. Николай Константинович проявлял большой интерес к Алтаю, и возможно, что у него были планы дальнейшего изучения этого края.

Отъезд из Алтая был внезапным – экспедиция собиралась провести в Верхнем Уймоне около месяца, но пробыла 12 дней. Перед отъездом Рерих пригласил своего проводника по Алтаю принять участие в дальнейшей их экспедиции по странам Азии, но Вахрамеем Атамановым отказан от этого предложения. Выехала экспедиция из Верхнего Уймона 19 августа. Обратный путь, выбранный В.С.Атамановым, был более удачен в смысле маршрута и состояния дорог. Он шел через Усть-Коксу, Усть-Кан, Черный Ануй, Туманово, Матвеевку, Карпово, Солоновку до Бийска. Вахрамеем Атаманов дошел с Рерихами до Бийска.

На пароходе «Жорес» 26 августа путешественники отправились в Новосибирск, где были уже на следующий день. В Новосибирске Рерихи пробыли 8 дней. Сюда для встречи с Рерихом приехал его брат Борис Константинович. 3 сентября Рерихи направились через Верхнеудинск, Бурятскую АССР в Монголию. Морис Михайлович Лихтман с супругой возвратились в Нью-Йорк, чтобы продолжать работу в разных культурных организациях, созданных Рерихом.

Отмечая пребывание Рериха в Сибири, новосибирский литературно-художественный журнал «Сибирские огни» напечатал в 1927 году статью Г.Гребенщикова о Музее Н.К.Рериха в Нью-Йорке. В редакционном предисловии говорится: «Известный русский художник Николай Рерих летом 1926 года, побывав на Алтае, проехал через Новосибирск и Верхнеудинск в Улан-Батор-Хото (Монголия), где в настоящее время знакомится с искусством этой своеобразной страны.

Полотна Рериха, посвященные Индии и Тибету, мало известны в Сибири, поэтому редакция помещает снимки трех из них и отрывок из статьи Г.Гребенщикова»². В журнале были напечатаны репродукции картин Рериха «Пророк», «Саракха», «Жемчуг исканий».

Изучение Алтая было для Рериха совершенно необходимым. Оно явилось одним из звеньев обширной программы исследования культур Востока, которая была задумана и начала осуществляться Рерихом еще до первой мировой войны.

¹ Атаманова Ольга Прокопьевна. Теперь живет в г. Бийске.

² «Сибирские огни». 1927, № 2. С.147.

14 апреля 1954 года в Гааге по инициативе ЮНЕСКО (Организация по вопросам образования, науки и культуры ООН) была созвана межправительственная конференция для обсуждения проблем, связанных с защитой народного культурного достояния при вооруженных столкновениях. 14 мая конференция завершила свою работу принятием «Гаагской конвенции 1954 года о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта».

В конференции принимали участие представители 56 государств. Советский Союз и социалистические страны в первую очередь ратифицировали подписанную конвенцию.

В 36-й статье принятой международной конвенции записано: «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»¹. В такой краткой юридической формулировке, по существу, заключена вся история конвенции до того, как она получила международный правовой статус.

Идея создания организованной охраны культурных ценностей принадлежала Николаю Константиновичу Рериху. Она возникла у него еще в самом начале столетия при изучении памятников отечественной старины. В 1903 году Рерих выступил в Обществе русских архитекторов в Петербурге с докладом о плачевном состоянии исторических памятников и о срочных мерах для их охраны. Тогда же он писал: «Обыкновенно у нас принято все валить на неумолимое время, а неумолимы люди, и время лишь идет по стопам их точным исполнителем всех желаний»².

Рерих хорошо знал, что самым жестоким врагом многовековых культурных накоплений являются войны. Русско-японская война 1904 года заставила художника серьезно задуматься над той угрозой, которая таилась в техническом усовершенствовании военных средств разрушения. В 1914 году, с началом первой мировой войны, Н.К.Рерих обратился к русскому правительству и правительствам других воюющих стран с предложением обеспечить сохранность культурных ценностей путем заключения соответствующего международного соглашения. Обращение Рериха осталось тогда без ответа, и художнику не удалось добиться проведения своей гуманной идеи в жизнь.

В 1929 году, после окончания многолетней Азиатской экспедиции, он вторично, но уже в более широких масштабах, вынес на обсуждение мировой общественности вопрос об охране культурного достояния народов при вооруженных столкновениях. Текст окончательно разработанного документа содержал в своих начальных параграфах следующие основные положения: «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 будут 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 (красная окружность на белом фоне с тремя кругами в середине), который дает право на особенное покровительство и уважение со стороны воюющих государств и народов Высоких Договаривающихся Сторон»³.

Флагу, названному Рерихом «Знаменем мира», придавались функции флага Красного Креста. Поэтому художник нашел для него лаконичную, красивую и убедительную форму.

¹ Полный текст конвенции см.: Международное право в избранных документах. Т. III. М., 1957. С.112-140.

² Рерих Н.К. Собрание сочинений. Кн. 1. М., 1914. С.72.

³ Н.К.Рерих. Рига. 1935. С.69.

Символический знак, предложенный художником для Знамени мира, истолковывался им самим как вечность (замкнутая окружность), осуществляемая в человеческом обществе преемственностью прошлого, настоящего и будущего (три заключенных в окружность кружка). Рерих не возражал и против иных толкований, указывая, что всякая интерпретация, если она исходит из понятия синтеза жизни, близка смыслу этого знака, происхождение которого имеет очень древние корни. Несмотря на незапамятную древность происхождения, он никогда не использовался как отличительный знак какой-либо народности или религии, что имело важное значение. Ведь в свое время знак Красного Креста, например, оказался неприемлемым для многомиллионного магометанского мира, где его пришлось заменить полумесяцем. Вероятно, Н.К.Рерих учел все эти обстоятельства, создавая знак для Знамени мира. Однако Гагская конвенция учредила иной, более упрощенный знак: щит, заостренный снизу, разделенный на четыре части синего и белого цвета.

Идея Пакта, предложенная русским художником, была сама по себе близка идее Красного Креста, что им неоднократно подчеркивалось. В статье «Красный Крест культуры» Рерих писал: «Человечество привыкло к знаку Красного Креста. Этот прекрасный символ проник не только во времена военные, но внес во всю жизнь еще одно укрепление понятия человечности. Вот такое же неотложное и нужное от малого до великого и должен дать, подобный Красному Кресту, знак Культуры»¹.

Мысль Рериха – поставить на правовую основу дело охраны исторических памятников и учреждений науки и просвещения – нашла широкую поддержку в прогрессивных кругах мировой общественности. Рабиндранат Тагор, С.Радхакришнан, Ромен Роллан, Бернард Шоу, Томас Манн, Альберт Эйнштейн, Герберт Уэллс и многие другие видные деятели науки и культуры горячо приветствовали смелое начинание русского художника и ученого.

В 1929 году был учрежден постоянный комитет Пакта в Нью-Йорке. О резонансе, вызванным предложением Рериха, свидетельствует его выдвижение на получение Нобелевской премии мира 1929 года. Кандидатура Рериха была заявлена департаментом международного права Парижского университета и поддержана научными учреждениями других стран. Это шло на пользу пропаганды Пакта и Знамени мира, хотя реальных шансов на присуждение премии у Н.К.Рериха не было. Одновременно с ним на эту премию претендовали государственный секретарь США Ф.Келлог и английский премьер-министр Д.Макдональд. Кроме того, просоветские настроения Рериха и посещение им в 1926 году Москвы не отвечали политическим интересам западных стран, что для присуждения Нобелевской премии играло не последнюю роль.

Несмотря на видимую «аполитичность» Пакта Рериха, он рассматривался многими политиками как далеко не безобидный для них документ. Приобретая сторонников среди видных ученых, писателей, художников, общественных деятелей, Пакт становился мощным средством антимилитаристической пропаганды. Поэтому некоторые военные заправилы западных стран выступали с критикой Пакта, указывая, в частности, что соблюдение его условий явится помехой для военных действий. Отвечая на такую критику, Рерих неизменно указывал, что помеха военным действиям и является одной из основных целей Пакта, и странно, что кто-то этого не может или не хочет понять.

В 1930 году постоянные комитеты Пакта Рериха были учреждены в Париже и в Брюгге. Тогда же Пакт был одобрен Комитетом по делам музеев при Лиге наций и передан на рассмотрение Международной комиссии интеллектуального сотрудничества. Рабиндранат Тагор писал Рериху по этому случаю: «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»².

¹ Рерих Н.К. Твердыня пламенная. Париж. 1932. С.382.

² Цит. по ст.: Рерих Ю.Н. Н.К.Рерих в борьбе за мир. // «Московский комсомолец», 17 августа 1971 г.

В 1931 году в Брюгге под руководством члена Комиссии по охране исторических памятников К.Тюльпинка был организован Международный союз Пакта Рериха, ставший центром распространения идеи Пакта и Знамени мира. В сентябре этого года в Брюгге была созвана первая международная конференция Пакта, в работе которой приняли участие официальные представители многих стран и общественных организаций. На конференции был разработан план официального продвижения Пакта. По решению конференции были также налажены постоянные 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 8000 фотографий архитектурных памятников, которые выдвигались в первую очередь как неприкосновенное культурное наследие народов, нуждающихся в охране.

Третья конференция Пакта была созвана в ноябре 1933 года в Нью-Йорке. В ней приняли участие официальные представители от 36 государств. Конференция вынесла рекомендацию о принятии Пакта правительствами всех стран.

Сам Рерих на конференциях не присутствовал. Обращаясь к участникам первой конференции, он писал из Индии: «Если знамя Красного Креста не всегда доставляло полную безопасность, то все же оно ввело в сознание человеческое огромный стимул человеколюбия. То же и Знамя, нами предложенное для охраны культурных сокровищ, если оно и не всегда спасет драгоценные памятники, то все же оно постоянно напомнит о нашей ответственности и необходимости забот о сокровищах человеческого гения. Это Знамя внесет в сознание еще один стимул, стимул Культуры, стимул уважения ко всему, что создает эволюцию человечества»¹.

15 апреля 1935 года, когда Николай Константинович был с экспедицией в отдаленных районах Северо-Западного Китая, государства Америки подписали в Вашингтоне Пакт Рериха, и президент США Франклин Рузвельт, выступая по радио, сказал: «Предлагая этот Пакт для подписания всем странам 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»².

В этот же день Рерих заносил в свои «Листы дневника»: «В Белом доме сегодня с участием президента Рузвельта подписывается Пакт. Над нашим байшином уже водрузилось Знамя. Во многих странах оно будет развеиваться сегодня. Во многих концах мира соберутся друзья и сотрудники в торжественном общении и наметят следующие пути охранения культурных ценностей. 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»³.

Николай Константинович особенно подчеркивал морально-воспитательную сторону идей Пакта и Знамени мира. Он считал, что их назначение – привлекать внимание широкой общественности к проблемам мира и культурного строительства. Риск случайного, бессмысленного уничтожения плодов научного и художественного творчества существует постоянно. Непоправимые ошибки против культуры отнюдь не всегда сопровождались громом пушечных выстрелов. «Тихими погромами» назвал Рерих невежественные «реставрации» памятников русской старины в начале нашего столетия. Еще тогда он писал: «Незаметно погромляется все то, что было когда-то нужно, все то, что составляло действительное богатство и устои народа. Погром страшен не только в шуме и свисте резни и пожаров, но еще хуже погром тихий, проходящий незаметно, уносящий за собою все то, чем люди живы»⁴.

¹ Рерих Н.К. Держава света. Нью-Йорк. 1931. С.100.

² Цит. по кн.: Н.К.Рерих. С.69.

³ Рерих Н.К. Нерушимое. Рига. 1936. С.152.

⁴ Рерих Н.К. Собрание сочинений. Кн. 1. С.174.

Рожденная заботами о нерушимой преемственности вековых накоплений творческого гения родного народа, идея Н.К.Рериха разрослась до масштабов общечеловеческой правовой защиты мира и мирного культурного строительства. Благодаря его неутомимой энергии эта идея стала объединять вокруг себя прогрессивно мыслящих деятелей культуры и формироваться в общественно значимое движение.

В сентябре 1936 года многочисленные комитеты Пакта Рериха поддержали воззвание Рабиндраната Тагора о сохранении мира, на что великий индийский писатель и гуманист отозвался таким письмом к 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. На 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 лишь только надеяться, что мир станет чище после этой кровавой бойни. Но нужно быть слишком смелым, чтобы испытать это пророчество в эти тревожные дни»¹.

Человечество не избежало испытания, которого опасался Тагор. Губительные последствия второй мировой войны, развязанной германским фашизмом, не поддаются исчерпывающим подсчетам. И на этот раз предложенный Рерихом Пакт по охране культурного достояния народов не смог выполнить своего благородного назначения. С началом войны комитеты Пакта оказались вынужденными замолчать. Однако Николай Константинович никогда не терял веры в человека. «Разрушено человеческим заблуждением и восстановлено человеческой надеждою»², – сказал он о разрушениях первой мировой войны.

По окончании второй мировой войны художник возобновил прерванную работу по продвижению предложенного им Пакта. Уже в 1945 году Н.К.Рерих пишет в США из Индии о необходимости обратить внимание самых широких масс на еще дымящиеся руины, чтобы этот очередной трагический урок истории не пропал даром. Николай Константинович указывает, что прежде всего требуется наладить систематическую работу среди молодежи, которая часто не представляет себе всего значения культурных ценностей для будущего. «Эта война была беспримерно разрушительна и жестока. Как апофеоз разрушения встал дикий призрак атомных бомб»³, – писал художник, призывая к действию комитеты Пакта.

6 декабря 1945 года Нью-Йоркский комитет Пакта и Знамени мира Рериха официально возобновил свою деятельность. В течение 1946 года он восстанавливал прерванные контакты, привлекал к делу Пакта новые силы, подготавливал издание, в котором наиболее полно отражалась история возникновения и продвижения Пакта Рериха.

В 1946 году за принятие Пакта Рериха высказалась Всеиндийская конференция культурного единства. В 1948 году, уже после кончины художника, Пакт был одобрен правительством свободной Индии, возглавляемым Джавахарлалом Неру.

В 1950 году после тщательной подготовки вся документация по Пакту Рериха была передана главному директору ЮНЕСКО доктору Торезу Водэ, чтобы на основе проделанной работы стимулировать продвижение Пакта в рамках этой международной организации. Новый этап внедрения идеи Н.К.Рериха в жизнь завершился принятием «Гаагской конвенции 1954 года о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта».

«Нравственные принципы Рериха в отношении культурного наследия народов Земли стали нормами международного права»⁴ – так определил значение принятой конвенции народный художник СССР Сергей Тимофеевич Коненков. Долгий и трудный путь к этому был предпринят Николаем Константиновичем из любви к русскому искусству, из любви к Родине, которую он считал главным оплотом мира на Земле.

¹ Архив мемориальной квартиры Ю.Н.Рериха, Москва.

² Рерих Н.К. Держава света. С.95.

³ American Russian Cultural Association. Annual Report. New York. 1945. P.20.

⁴ См.: С веком наравне. Т. II. М., 1969. С.4.

В статье «Мир» художник писал: «Оборона культуры, оборона Родины, оборона достоинства не мыслит о насильственном вторжении. Броня обороны не есть яд разрушения. Оправдана оборона и осуждено нападение. Не удивительно ли, по-русски слово «мир» единозвучно и для мирности и для Вселенной. Единозвучны эти понятия не по бедности языка. Язык богатый. Единозвучны по существу. Вселенная и мирное творчество нераздельны»¹.

Защита культурного достояния народов, задачи которой были четко сформулированы и поставлены Н.К.Рерихом перед нынешним и будущими поколениями, неотделима от их духовного процветания.

¹ Рерих Н.К. Нерушимое. С.338.

Музей имени Н.К. Рериха в Нью-Йорке

Рерих-художник, археолог, мыслитель вызывал к себе глубокий интерес не только со стороны художественного мира, но также среди самых разнообразных кругов широкой публики. Прежде чем говорить подробно о нем и музее его имени в Нью-Йорке, хотелось бы остановиться на времени его прибытия в Америку и последующих событиях, связанных с его пребыванием в этой стране.

В 1920 году Николай Константинович, его жена Елена Ивановна и их два сына, Юрий и Святослав, прибыли в Нью-Йорк. Первая выставка Николая Константиновича открылась в декабре того же года в галерее Кингора – одной из лучших в городе, на ней было показано около 115 картин, привезенных художником. Картины эти явились откровением для американцев и глубоко поразили их. Это была первая большая выставка русского искусства, совершенно нового для американцев, и искусство Рериха сделалось буквально темой дня в прессе. Американская публика охотно посещала выставку, изучая картины и проявляя также острый интерес к личности художника, – успех был исключительный! Как сейчас помню первый день выставки и толпу, через которую трудно было пробраться.

Доктор Бринтон, известный искусствовед, написал предисловие к каталогу выставки, комитет которой состоял из именитых граждан Нью-Йорка. Сами картины, их сюжеты, их «русскость», совершенно неизвестная американцам, восхитила зрителей. «Идолы», «Сокровище Ангелов», «Экстаз», «Ладьи строят» и другие поражали своим замыслом публику, привыкшую к приятной повседневности. Перед глазами вставала Древняя Русь, растущая в муках, трудах и устремлениях к будущему. Яркость красок, насыщенность и смелость линий и рисунка – все это оказывало влияние на посетителей, они долго стояли перед картинами, всматриваясь в них, в эту чужую, совершенно незнакомую жизнь славян, искания и устремления героического народа. С этой выставки начался вклад Рериха в искусство Америки и в ее культуру.

В письме от 29 января 1931 года Альберт Эйнштейн писал Рериху: «Я восхищаюсь искренне Вашим искусством и могу сказать без преувеличения, что никогда еще пейзажи не производили на меня столь глубокое впечатление, как эти картины».

Личность художника также притягивала американцев из различных слоев – художников и писателей, известных общественных деятелей и молодежь. Пресса писала о «методе» работы Рериха, о гармонии его красок и тонов, и художники приходили изучать их. Устраивались частые собеседования Рериха с художниками, и, несмотря на свою исключительную в то время занятость, он всегда находил время для таких бесед, отвечая на бесчисленные вопросы и раскрывая перед любознательными художниками весь диапазон своего искусства. Это продолжалось во время выставки в Нью-Йорке, а затем в других 29 городах, куда последовала выставка. Она путешествовала больше года, и Рериху приходилось ездить по многим городам, выступать с лекциями и докладами перед самой разнообразной аудиторией, неизменно рассказывая о русском искусстве, с которым он широко знакомил Америку. Русский художник открывал американцам глаза на Россию. Это и позволило ему создать ряд художественных и просветительных учреждений, почва для которых была готова.

Первым учреждением, основанным Рерихом в 1921 году, был Институт объединенных искусств. В своих лекциях Рерих рассказывал о школе Общества поощрения художеств в Петербурге, директором которой он был. В этой школе были классы по преподаванию многих искусств, программа включала иконопись, графику, археологию и другие предметы. В школе училось свыше 2000 учеников, от рабочих до представителей высших кругов, и она поддерживалась из государственных фондов. По такому образцу Рерих стремился создать Институт объединенных искусств в Нью-Йорке, куда были приглашены талантливые преподаватели. Идея института была настолько нова и значительна, что вначале только мы – русская группа – приняли ее с полным энтузиазмом.

Первые классы были посвящены музыке, живописи, скульптуре, архитектуре, балету и театру.

И хотя институт начался в скромных размерах, в программу были введены лекции, концерты и выставки учеников. Несколько культурных американцев, узнавших поближе Рериха, зажглись идеей «всех искусств под одной крышей» и вошли позже в нашу первую группу как активные участники. Помещение, в котором началась деятельность института, оказалось малым при росте классов и учеников. Был найден другой дом в верхней части города, вполне отвечавший нашим задачам.

Николай Константинович привлек новых, получивших известность преподавателей по музыке, живописи, драме, балету. Это были музыканты Димс Тейлор, Феликс Салмонд, Эрнст Блох, балетмейстеры Михаил Мордкин, Михаил Фокин. В институте преподавали художники Рокуэлл Кент, Клод Брэгдон, Джорж Беллоуз, Норман Бель Геддес, Говард Джайлс и другие.

Институт постепенно вырос в общепризнанное просветительное учреждение, в котором действительно объединились все искусства. За несколько лет тысячи учеников учились в нем, образовались кадры новых, молодых преподавателей, музыкантов, артистов, художников. Шла большая, интенсивная работа, и ее первые годы проходили под непосредственным руководством Рериха. Он вел беседы с учителями, учениками, читал лекции, образовывал новые классы, как-то: классы музыки и скульптуры для слепых, что в то время считалось немыслимо трудным.

Заветы Рериха выявили новое направление для того времени – служение культуре. Ученики воспитывались в духе приобщения к синтезу искусства во всех его проявлениях. В первое десятилетие существования Института объединенных искусств свыше 150 специалистов преподавали в нем все виды искусства.

Рерих не мог ограничиться основанием лишь этого учреждения. Пульс культурного прогресса в Америке бился медленно, и он зорко следил за ним, желая влить свежую струю в жизнь молодой страны. «Свет искусства будет влиять на многие сердца новой любовью... Дайте искусство народу, которому оно принадлежит», – так говорил и писал Рерих, и это явилось девизом для нового, основанного им в 1922 году учреждения – Международного центра искусства, или «Корона Мунди», «Венец Мира». Это название символизировало идею доступности искусства всех народов для масс в его воспитательном, эстетическом и художественном значении. Как и раньше, думы Рериха встретили поддержку истинных друзей искусства и смогли быть осуществлены.

«Корона Мунди» открылась выставкой картин Рериха, созданных им в Америке. В этих картинах (сюита «Океан», серии «Новая Мексика», «Аризона») был воплощен дух Америки, ее надежды на будущее. По указаниям Рериха была выработана программа для привлечения искусства других наций, а также народностей, малоизвестных в Америке. Международный язык искусства как средство взаимопонимания – такова была давнишняя мечта Рериха. Поощрение творчества молодых художников для более широкого признания искусства в Америке – стране, стоявшей довольно обособленно от других стран, являлось, по словам Рериха, крайней необходимостью.

Начиная с 1923 года состоялись выставки таких общеизвестных американских художников, как Роберт Генри, Джон Слоун, Рокуэлл Кент, Морис Стерн, Джером Майерс, и знаменитых американских скульпторов, как Уильям Зорах, Гастон Лашиз. Экспонировались рисунки мастеров итальянской и фламандской школ – Веронезе, Симоне Мартини, Рубенса, Дирка Хальса, Иеронима Босха и других художников. Выставки рассылались по крупным городам, в университеты, музеи и галереи страны. В 1924 году была показана выставка русских икон, позже – тибетского искусства и танки. Затем последовали рисунки американских индейцев, искусство Австралии, Бразилии, современные художники Индии, Франции, Германии, южноамериканское современное искусство и т.д. Широко проводились идеи Рериха – выявлять искусство в народном и национальном масштабе.

После отъезда Рериха и его жены в Индию центром «Корона Мунди» руководил Святослав Николаевич Рерих. Уже входивший в известность, молодой художник блестяще проводил идеи своего отца и воплощал их в многочисленных выставках, приглашал при этом лучших американских и европейских художников и скульпторов. Пресса всегда отмечала высокое качество выставок «Корона Мунди».

В первые годы после отъезда Рериха из Америки оба основанных им учреждения не только развивали свою деятельность, но также активно подготавливали основание музея Н.К.Рериха в Нью-Йорке. Он открылся официально для публики 24 марта 1924 года. Надо особо отметить, что в то время это был единственный в Америке музей, посвященный творчеству только одного художника.

8 мая 1923 года Рерих с семьей выехал из Америки в Индию с целью снаряжения экспедиции для проникновения в еще не исследованные области Центральной Азии. Экспедиция эта была полностью утверждена сотрудниками института и «Корона Мунди» и наиболее близкими друзьями художника. Во время этой экспедиции, продолжавшейся почти пять лет, Рерих написал около 500 картин и этюдов. Почти все они постепенно поступили в коллекцию музея его имени в Нью-Йорке.

С первой базы экспедиции в Сиккиме было прислано 80 картин, в том числе сюиты: «Его страна», «Сикким», «Гималайский и Тибетский пути», а также шесть картин из серии «Знамена Востока». В 1925 году в музей прибыли 95 картин и много этюдов (часть их была написана в 1917 году в Финляндии).

В 1925 году музей обогатился новой коллекцией – 72 картины Ладака и Малого Тибета, а также 13 картин из серии «Знамена Востока». Все они были впервые показаны в июне 1926 года.

В 1927 году прибыло 107 картин монгольской серии, в том числе картины: «Будда Испытатель», «Приказ Ригден-Джапо» и «Монастырь Ламаюру». Последующими добавлениями явились: диптих «Агни Йога», картины «Гибель Атлантиды», «Кришна», «Арджуна, вызывающий молнию», «Страна Ману», «Повелитель Шамбалы», «Цам – монгольские танцы».

После того как Рерих обосновался в долине Кулу в Западных Гималаях, он продолжал посылать в Нью-Йорк написанные им картины.

Но вернемся к деятельности Музея имени Рериха после его возникновения.

Началась она в доме № 310 на Риверсайд Драйв, где уже находились и активно работали с 1921 года два основанных Рерихом учреждения. Музей занимал тогда только один этаж. К 315 картинам присоединились 150 картин, оставшихся после выставок, прошедших по 29 городам. Это были главным образом вещи раннего периода, из которых надо особо отметить следующие: «Идолы», «Заморские гости», «Сокровище Ангелов», «Борис и Глеб», «Варяжское море», «Ункрада», «Человечьи праотцы», ряд этюдов Финляндии и Карелии, а также костюмы и декорации к операм Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского, Вагнера, к пьесам Ибсена и Метерлинка и другие.

Рерих был убежденным реалистом, верившим в силу науки и знания. Вместе с тем он был художником-поэтом. Среди картин, привезенных им в 1920 году в Америку, находились также «Меч Мужества», «Крик Змия», «Град Обреченный» (1912–1914). В Америке они получили не без основания название «пророческих». Серии картин «Аризона», «Большой Каньон», «Новая Мексика», написанные во время пребывания в Америке, также поступили в первый музей его имени. Серия «Учителя Востока» привлекала общее внимание посетителей, и о ней много писали.

По мере того как музей постепенно расширялся, директора его убеждали в невозможности достойно представить творчество Рериха в имеющемся помещении. Проекты нового, значительно большего здания, а затем музея-небоскреба часто обсуждались и в конечном результате, получив одобрение Рериха, были одобрены директорами. Был утвержден план 24-этажного дома. Первые три этажа предназначались для музея, института и «Корона Мунди», на других этажах могли помещаться культурные и научные организации и общества. Были запланированы залы для лекций, концертов, а также небольшой театр для оперных и драматических спектаклей, утвержден план тибетской библиотеки, в которой должны были находиться 333 тома «Канджур-Танджур» – священные тибетские писания. Эта библиотека предназначалась для востоковедов-тибетологов и санскритологов и позже полностью оправдала свое назначение. Остальные этажи отводились для жилых помещений, а весь план дома был подчинен определенной цели – приобщению его жильцов к американской и мировой культуре.

Лекции, выставки, концерты должны были быть бесплатными для всех, живущих в доме. Солярий на верхнем этаже предназначался для встреч и взаимного общения жильцов. Плата за квартиры предусматривалась низкой, широкодоступной для артистов, художников, музыкантов, учителей, научных работников и т.д. В будущем проектировалось отдать несколько этажей под музеи американского, русского, индийского, латиноамериканского и других искусств. Этот исключительный по замыслу проект был успешно осуществлен известным архитектором Гарви В. Корбеттом. Отклики в печати и энтузиазм, последовавшие после публичного оглашения всего плана, превзошли все ожидания директоров.

Дом-музей строился несколько лет и был закончен в 1929 году. В июне этого года после окончания Центральноазиатской экспедиции Рерих прибыл в Америку и был принят президентом Гувером в Белом доме. Президент интересовался результатами экспедиции Рериха и тогда же получил в дар от художника картину «Гималаи».

17 октября 1929 года состоялось торжественное открытие нового здания музея. Оно совпало с 40-летием художественной деятельности Рериха. По этому случаю знаменитый парижский гравёр Генри Дропси изготовил медаль, которая была преподнесена Рериху. На открытие музея прибыли представители государств Европы, Азии, Южной Америки, а также лидеры науки и искусства. Были получены приветствия от президента Соединенных Штатов и глав многих стран.

Музей развил широкую деятельность, и имя его утвердилось в международном масштабе благодаря новаторству идей и искусства Рериха. Специальным актом, одобренным директорами, он был объявлен даром американскому народу на все времена – ежедневно открытый бесплатный музей.

За первые годы существования музея была осуществлена внушительная программа выставок, лекций и концертов. Немыслимо их перечислить все, а потому назовем лишь наиболее значительные выставки: «Художники Канады», «Искусство Мексики», «Акварели и графика польских художников», «Болгарская выставка народного искусства», «Искусство Финляндии», «Художники Японии», «Тибетские танки» и «Искусство Тибета», «Румынские художники», состоялись также выставки отдельных американских и иностранных художников, большинство их показывалось затем в музеях, университетах, колледжах и библиотеках по всей Америке. Состоялись серии концертов: «Композиторы Финляндии», «Баллады Англии, Шотландии и Ирландии», «Хор византийской музыки», «Песни и танцы Мексики», «Оперы Перголезе», показы танцев Марты Грэхем, Фокина и других. Были прочитаны лекции: «Современные русские композиторы», «Мистицизм и готика», «Испанская архитектура», «Русские иконы», «Кашмир и Тадж», «Искусство и археология», «Искусство, культура и обычаи Японии», «Урожай и цивилизация», «Проблемы современной женщины» (лектор Элеонора Рузвельт) и множество других.

Свыше пятидесяти обществ имени Рериха, возникших в Европе, Индии и Америке, находилось в постоянном контакте с музеем. При музее возникла Всемирная Лига Культуры (в начале 1930-х годов), о которой Рерих писал: «Понятие всемирности не нуждается ни в каких объяснениях, ибо правда одна, красота одна и знание одно...» Где бы Николай Константинович Рерих ни был – в Индии, Азии, в экспедициях – он продолжал руководить работой.

Но тут следует вернуться на несколько лет назад...

Во время строительства музея его президент и казначей Л.Хорш настоял на добавлении еще трех этажей, якобы необходимых ввиду дальнейшего роста музея. Хорш лично вел все переговоры с банком о ссуде капитала на постройку нового здания; он же и подписал обязательство о получении добавочной суммы для лишних трех этажей. Первоначальная цифра, уже согласованная с банком, значительно увеличилась, что привело к трудным условиям по уплате ежегодной суммы процентов и постепенному погашению всего долга банку. Рерих протестовал в своих письмах против лишних затрат и обязательств, связанных с ними, но будучи далеко, не мог остановить Хорша.

Когда строительство закончилось, половина квартир в доме была уже сдана, музей и все учреждения работали полным ходом. Однако денежная часть, руководимая Хоршем, пришла в расстройство.

Дополнительные этажи (включая большой ресторан, построенный по прихоти Хорша) оказались ненужными и явно убыточными. Хорш начал откладывать перевод банку обусловленных сумм, что заставило банк два года спустя потребовать уплаты через суд. В этих условиях Хорш стал настаивать на том, чтобы все доходы с активно работающих других учреждений – института и «Корона Мунди» – поступили в его руки, а он употребит их на уплату банку. Эти требования (совершенно незаконные) привели к хаосу в делах учреждений. Пришлось приостановить устройство новых выставок, лекций, работу многих классов, плату преподавателям.

Судебный процесс с банком продолжался около трех лет. Общественное мнение было на стороне музея, происходили публичные собрания при участии представителей просветительных учреждений, университетов, музеев, видные культурные деятели открыто выступали в защиту музея, указывая на его значение в культурной жизни страны. Со всех сторон шли требования о сохранении музея и его деятельности. В мае 1935 года суд вынес постановление об отсрочке платежей для улучшения финансового положения музея.

В апреле 1934 года состоялся последний приезд Рериха в Америку, когда он принял предложение Департамента земледелия организовать экспедицию по отысканию засухоустойчивых трав в Китае и Монголии. Рерих прибыл в Нью-Йорк со своим сыном Юрием Николаевичем, также приглашенным участвовать в этой экспедиции. В конце апреля Рерих с сыном оставил Америку.

В июне 1935 года Л.Хорш и Э.Лихтман (одна из сотрудниц музея) поехали в Осло, якобы для совещаний с Комитетом по Нобелевским премиям по вопросу о присуждении Рериху Нобелевской премии мира. Связь и переговоры с этим комитетом были начаты в предыдущие годы, и члены его благоприятно относились к этой идее. По возвращении Хорша в Америку он продолжал руководить денежными делами всех учреждений. В июле на очередном собрании директоров музея Хорш неожиданно объявил о своем нежелании продолжать деятельность музея, а также об устранении Рериха от руководства. К Хоршу присоединились его жена Нэтти Хорш, Эстер Лихтман и Сидней Ньюбергер – директора музея и других связанных с ним учреждений. Остальные четыре директора – М.Лихтман, Ф.Грант, З.Лихтман и С.Шафран были потрясены этим решением, зная, что все официальные документы музея и всех учреждений, а также доверенность Рериха на ведение всех дел и акции остальных директоров находились в руках Хорша. Как выяснилось позже, Хорш и его сообщники при содействии своих адвокатов подготовили новые, подложные документы, удостоверяющие, что музей с 1006 картинами Рериха, институт и «Корона Мунди» со всем их имуществом, русскими иконами, ценнейшими коллекциями тибетских танок и священных книг принадлежат Хоршу.

Снести с Рерихом было невозможным, ибо он находился в экспедиции в Монголии, а Е.И.Рерих в Индии была серьезно больна. Четирем директорам, находившимся в Нью-Йорке, пришлось начать судебный процесс против Хорша и неслыханного захвата им и его сообщниками музея. Во время судебного процесса стало очевидным, что Генри Уоллес, вице-президент Соединенных Штатов, пригласивший Рериха в экспедицию в Монголию и Китай, действовал заодно с Хоршем, хотя в течение многих лет, до сближения с Хоршем, он был ярким сторонником идей Рериха и почитателем его искусства и называл себя его учеником. Со стороны Хорша продолжались ложные показания, дискредитация ценных документов и главных бумаг, удостоверяющих права директоров, борющихся против Хорша. Со стороны Уоллеса, пользовавшегося своим положением, следовали нажимы на судей в пользу Хорша и его адвокатов.

Судебное разбирательство тянулось несколько лет. Обнаружилось, что Уоллес, будучи в долгах, охотно принял предложение Хорша помочь ему, так как последний был маклером на бирже и занимался биржевыми спекуляциями. В апреле 1938 года Хорш тайком ночами вывез из музея все 1006 картин Рериха, все ценные предметы искусства, книги и издания, выпущенные за эти годы, а также важные материалы и архивы.

К концу 1940 года суд вынес неслыханное по цинизму решение в пользу Хорша, хотя и музей и все картины Рериха были принесены в дар американскому народу, о чем говорилось в свое время в печати, во многих выходивших периодически изданиях музея, а также в особом письме президенту Соединенных Штатов. Директорам, которые боролись за охрану музея и творчества Рериха, удалось все же спасти и вывезти некоторые архивы и документы. Остаться в здании дома-небоскреба было немыслимым, и сотрудники покинули его. Но прежде всего следовало позаботиться о продолжении работы института с оставшимися преподавателями и учащимися. Директор института З.Лихтман обратилась к Рериху, прося его разрешения переименовать институт в Академию искусств имени Н.К.Рериха. Николай Константинович дал свое согласие на это и на поиски временного помещения для классов по музыке, живописи, скульптуре, графике и керамике.

Работа продолжалась несколько лет в разных помещениях. В то же время сотрудники и преданные идеалам Рериха друзья стремились к восстановлению музея. Наконец, им удалось приобрести пятиэтажный дом в верхней части города. Постепенно собирались картины Рериха, находившиеся в коллекциях нескольких сотрудников и друзей в Америке и за границей. Ряд картин поступил из Новой Мексики, из Художественного музея Окленда в Калифорнии, а также из Европы. В Бельгии и Франции находились многие значительные картины Рериха, которые были привезены впоследствии З.Лихтман-Фосдик для их размещения в новом Музее имени Н.К.Рериха. Позже была возвращена коллекция картин из аргентинского музея, находившаяся там несколько лет. Таким путем составлялась и росла внушительная коллекция, главным образом из картин циклов Гималаев, Тибета и Индии. Крупным вкладом явилось поступление коллекции «Древняя Русь» (42 картины), одолженной на долгий срок музею председательницей музея К.Кэмпбелл-Стиббе¹. Ежегодно в дар музею поступали картины Н.К.Рериха из частных коллекций.

Во время долгого периода восстановления музея, с самого начала 1940-х годов, когда еще был жив Николай Константинович, между ним и сотрудниками продолжалась постоянная переписка. Этот период также ознаменовался основанием Американо-русской культурной ассоциации – АРКА. Она явилась последним учреждением, созданным по инициативе Рериха в США. Здесь невозможно подробно описать ее деятельность, но важно подчеркнуть, насколько глубоко Рерих понимал необходимость истинной культурной связи Америки с Советским Союзом: благодаря неслыханному мужеству советского народа, его подвигам в защиту Родины во время второй мировой войны к СССР было приковано внимание всего мира.

Новый Музей имени Н.К.Рериха начал широкую общественную деятельность. Помимо большой постоянной экспозиции картин Рериха (они занимают три этажа), показываются ежемесячные выставки современных художников, американских и иностранных в специально для этого построенной галерее музея. Проводятся частые лекции и концерты, открытые безвозмездно для публики. Совет директоров всецело руководит всей деятельностью музея, художественной и финансовой. Установилась прочная связь с известными музеями Европы по обмену изданий. Директора многих музеев и художественных обществ проявляют постоянный интерес к творчеству Рериха во всех его аспектах и запрашивают материалы о нем, его книги и статьи, которые рассылаются нашим музеем.

Еще в первый приезд в Америку в 1920 году Рериха поразило отсутствие в среде американской интеллигенции стремления к изучению культурных ценностей и достижений других стран. Особенно он удивлялся, не видя широкой тяги к искусству. Искусство было «не для всех», а лишь для определенного слоя публики, для профессионалов. Рерих внес новый сильный стимул в духовную жизнь Америки и направил ее на искание истинных ценностей.

¹ В 1974 году С.Н.Рерих при встрече с К.Кэмпбелл-Стиббе в Швейцарии предложил ей передать указанные картины на родину их создателя. В декабре того же года С.Н.Рерих привез в СССР дарственную К.Кэмпбелл-Стиббе. Сами картины были доставлены в Москву в 1976 году и впервые демонстрировались летом 1977 года в Музее искусства народов Востока.

Творческие замыслы и идеи великого русского художника и мыслителя, каковым его признали в Америке, привели к нему не только художников и интеллигенцию, но главным образом молодежь. Студенты университетов и колледжей из многих штатов страны, а также из Англии, Франции, Индии, Канады и других стран приезжали в музей для ознакомления с Рерихом-учителем, воспитателем и руководителем молодых душ, ищущих «правды» в жизни. Это течение и устремление к Рериху для знаний в самом широком смысле делается более и более очевидным за последние годы. Обширная литература о нем, а также его книги: «Держава Света», «Твердыня Пламенная», «Адамант», «Алтай – Гималаи», «Сердце Азии» и другие пользуются непрерывным спросом и изучаются. Каждый день приходят письма, в которых идет речь о его статьях по искусству, науке, образованию, философии, о его отношении к миру, к Востоку, о его этике, морали и т.д. Его зов к будущему, к радости труда, к взаимопониманию народов притягивает многие сердца. В год празднования столетия со дня рождения Рериха тяготение к его идеалам и творчеству заметно увеличилось. Нужно также отметить, что Рерих «открыл путь» к русскому искусству, литературе и огромным достижениям народа русского – то, что представлялось туманным и малоизвестным даже просвещенным умам Америки.

О нем распространялись самые фантастические легенды, его картинам приписывались целебные свойства, да и он сам, по многим рассказам, мог исцелять людей силою своего взгляда и вносить счастье в их жизнь. Но Рерих был не мечтателем, а «практическим идеалистом», как он сам говорил о себе. Сила его устремлений, терпимость, неустанный труд для общего блага всегда указывали путь эволюции, путь разумного созидания, путь к красоте. «Из древних чудесных камней сложите ступени грядущего», – призывал Рерих еще в 1910 году. А значительно позже, в 1934 году, он писал: «Новый Мир идет... в нем искусство и знание будут устоями любви... знаки синтеза, гармонии и совершенства выявляются... при изучении будущего значения красоты и мудрости человечество найдет пути к творчеству и истинному труду... Искусство для всех... Врата священного источника должны быть широко открыты для всех...»

Подводя итог истории музея его имени в Нью-Йорке и его значению для многих культурных достижений, можно сказать с уверенностью, что Рерих сдвинул мышление известной части общественности, направив его к новым исканиям и устремлениям, к познанию культуры. Не будучи политиком, он всегда оставался истинным глашатаем своей Родины. О России, народе русском и его будущем он писал больше всего, ибо не только верил в него, но и предвещал его величие в будущем.

Закончим же этот обзор его словами, такими сильными и убедительными: «Постигающий значение культуры прежде всего вычеркивает из своего сердца всякое понятие страха, боязнь смерти, боязнь врагов. Если в сердце своем он твердо знает, что он непоколебимо идет к свету, то единственный враг его будет тьма. Но тьма рассеивается от внесения света. Значит, вдохновенное сердце, несущее свет, уже является победителем тьмы... Во имя Света и Сердца, во имя Красоты и Знания, во имя живых устоев эволюции приветствую Вас от белоснежных высот Гималаев».

Многие подробности жизни Николая Константиновича Рериха до сих пор остаются неизвестными, так как непосредственными свидетелями их был весьма ограниченный круг людей. В частности, жизнь Н.К.Рериха в Индии протекала в уединенных горных районах, и регулярные контакты с внешним миром поддерживались лишь перепиской.

Приехав в Индию 30 ноября 1923 года, Рерих покидал ее пределы только для участия в экспедициях и для кратковременных поездок в США и европейские страны по делам, связанным с научно-исследовательской работой.

В самой Индии Рериха посещали местные ученые, художники, общественные деятели. Приезжали из других стран Азии, а также из Америки и Европы научные сотрудники института «Урусвати». Изредка наносили визиты путешествовавшие по Индии европейцы. Так, например, в начале тридцатых годов в Кулу побывал известный болгарский художник Борис Георгиев (1888–1962), ученик Рериха по Школе Общества поощрения художеств в Петербурге.

Борис Георгиев прожил в Индии с 1931 по 1935 год, много путешествовал по стране, встречался с махатмой Ганди, Рабиндранатом Тагором, Джавахарлалом Неру, создал ряд прекрасных произведений на индийские темы. Проникновенно вспоминал он о своем свидании с Рерихом: «...много раз, изнуренные до изнеможения, мы поднимались на снежные перевалы, затем снова спускались в глубину долин с надеждой найти убежище в Кулу и так приближались к Нагару, где живет Рерих. Он знал о нашем прибытии, и у подножия гор, где он жил, нас ждали три тибетца с оседланными конями, чтобы встретить гостей и проводить их по крутым отрогам. После долгого путешествия по тенистым дорожкам мы, наконец, вошли в типичное гималайское селение Нагар, а немного дальше были уже около белого дома, расположенного на высоком склоне, откуда перед нашими глазами открылась замечательная панорама гигантской снежной цепи Гималаев.

Перед входом в дом нас ждал седобородый старик брамин, служивший в поддерживаемом Рерихом небольшом храме, чтобы приветствовать нас с приездом и преподнести цветы. И вот вслед за ним выходит встретить нас Рерих с супругой и сыновьями. Они принимают нас с чисто русской сердечностью и задушевностью. Мои радость и волнение были очень велики – через столько лет видеть своего знаменитого учителя, и где и в какой обстановке! Перед нами предстал царственного вида древневосточный мудрец, который собирался ввести нас в свое волшебное царство. И действительно, мы почувствовали это, как только переступили порог его дома. Восторг и очарование возрастали по мере того, как мы проходили мимо необыкновенной красоты бесчисленных художественных произведений, собранных в Тибете, Гималаях и Монголии во время экспедиций Рериха по этим странам. Это были буддийские хоругви, картины на религиозные темы, бронзовые алтари с индусскими божествами, аллегорические животные и драконы, роскошные ткани и невиданные по красоте ковры из всех частей Азии. В этой сказочной атмосфере восхищение еще больше возросло, когда великий мастер показал нам свои последние творения, созданные в Западном Тибете, вдохновленные его легендами и красотой»¹.

Любопытные детали о жизни Рерихов содержатся в воспоминаниях одной англичанки, прожившей много лет в Индии, которая писала: «...я провела лето 1942 вблизи Нагара, где живут Рерихи, чрезвычайно интересные люди. Они не похожи на других здешних европейцев, ведут свой особый образ жизни [...], поэтому о них ходит масса совершенно нелепых сплетен, например, что госпожа Р. – сестра последнего русского царя, что они держат у себя русских рабов (речь идет, вероятно, о двух крестьянских девушках, которые служат у них в доме), что они – шпионы, что они – американцы. Я знаю только, что они долго жили в Америке и потеряли там много денег в процессе с каким-то богатым американцем, который финансировал их экспедицию в Центральную Азию.

¹ «Литературный голос». София, 17 июня 1936 г. Перевод с болгарского П.Ф.Беликова.

При этом произошли разногласия, дело дошло до суда. Понятно, что такие люди должны возбуждать интерес населения.

Видеть профессора Рериха можно только по соглашению, что и понятно. Если бы человек с его талантами и интересами должен был принимать каждого туриста, который слышал о его славе, у него не осталось бы времени для работы.

Когда я получила ответ от секретаря проф. Рериха, что смогу его навестить, я наняла пони и отправилась в Нагар [...]. В Нагаре была Мэла-ярмарка. Лил дождь. Я приехала после обеда и пошла к храму, где собрались все танцоры. Прямо против меня, под шамианой, навесом, стояли сыновья проф. Рериха вместе с пандитом Неру и его дочерью, украшенные гирляндами цветов. Местные обыватели толпились вокруг них. Неру жили у Рерихов несколько дней [...]. На следующий день было яркое солнце, и я отправилась к Р., как мы условились, в 11 ч. Я ужасно нервничала.

Дом стоит на холме над деревней, приблизительно на высоте 6000 футов, и хорошо виден отовсюду. При входе меня встретил сам профессор с сыном Георгием (Юрием Николаевичем. – П.Б.). Они провели меня наверх через первую гостиную в другую, меньшую, откуда был прекрасный вид на всю долину. Удивительная панорама, которая должна давать вдохновение.

Старый профессор был в шерстяном костюме кремового цвета из очень мягкой и хорошей материи ручной ткани, в бархатной шапочке гранатового цвета. Он прекрасно выглядел. Я никогда не думала, что могу назвать старого господина красавцем. Но в своем мягком шерстяном костюме, в круглой шапочке, с длинной белой бородой и с кротким выражением лица он выглядел как какой-то благословенный патриарх. У него такое ясное и спокойное выражение лица, что его можно легко посчитать старше его лет [...]. Его присутствие успокаивает, хотя, как все действительно великие люди, он не обесценивает и не умаляет свои достижения. Я уверена, что он не гонится за рекламой для собственной выгоды. Если я и не увижу никогда больше Р., то всегда буду чувствовать его влияние [...].

2.XI.42. Я опять была в Нагаре и снова виделась с Рерихами, на этот раз в довольно большом обществе. Проф. Р. сказал, что его жена больна невралгией и не может прийти. Я не знала, правда ли это или же она не хочет встречаться с англичанами, так как слышала, что она настроена против британцев. Разговор был смешанный. Мы очень церемонно сидели за чаем в огромной столовой за очень длинным столом. На одном его конце не было слышно, что говорили на другом, и надо было перекрикиваться, чтобы вести общий разговор. Я заметила, что Рерихи как хорошо воспитанные и очень вежливые люди старались вести разговор на такие темы, которые, по их мнению, могут интересовать их гостей, и не поощряют гостей расспрашивать о них самих. Но я бы предпочла встретиться с Р. не в таком обществе, а наедине и постаралась бы побольше узнать об их жизни и их интересах»¹.

Приведем еще воспоминания советского журналиста О.Л.Орестова, посетившего Кулу в 1946 году: «Странно было встретить русскую семью, сохранившую все русские обычаи и привычки где-то в далекой Индии, на границе вечных снегов. Вместе с Рерихом жили и его сыновья: С.Н.Рерих – тоже художник, женатый на известной индийской киноартистке, Ю.Н.Рерих – талантливый исследователь Тибета и Монголии, лингвист и этнограф. Гостеприимный дом Рерихов, где я провел один день, напоминал музей. Здесь были богатые и интересные коллекции, собранные Рерихами во время их длительных экспедиций по Центральной Азии.

Мы прошли в мастерскую Н.К.Рериха, через стеклянные стены которой открывался незабываемый вид на горы. Последние годы художник почти целиком посвятил свое творчество Гималаям. Одну за другой ставил он передо мной свои картины на мольберт. Горы, освещенные первыми лучами утреннего солнца, горы, обогранные алым закатом, могучие гималайские пики, залитые солнцем, – невиданное богатство тем черпал Рерих в любимых Гималаях. На некоторых полотнах лежал отпечаток своеобразного, рериховского мистицизма.

¹ Из письма А.И.Игумновой от 10.X.1960 г. из Братиславы к вдове акад. Н.Д.Зелинского – Н.Е.Зелинской. Архив Н.Е.Зелинской, Москва.

Характерно, что и здесь, в долине Кулу, художник иногда все же возвращался к русской старине, к русскому фольклору, которые были характерны для его раннего творчества.

Н.К.Рерих был хорошо известен в Индии как художник и мыслитель. В печати его именовали не иначе, как «Гурудев» – «Великий учитель». Многие видные деятели Индии посещали Рериха в его горном убежище.

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. Он рассказывал, с каким волнением вся семья просиживала дни и вечера у радиоприемника, слушая вести о подвигах русских воинов во время войны. Рерих мечтал как можно скорее уехать в СССР, к родному народу, чтобы своим опытом помочь молодым советским художникам»¹.

Воспоминаний подобного характера можно привести много. Однако кратковременные встречи, как и само «гостевое» положение, оставляли за пределами подобных наблюдений обычную рабочую атмосферу дома Рерихов. Лишь длительное пребывание под их кровлей, участие в их повседневных делах, известная заинтересованность в них могли бы предоставить сведения о жизненном укладе художника, о методах его творчества, о стимулах его широкой международной культурной и научной деятельности. Перед исследователями жизни и творчества Рериха рано или поздно возникает вопрос: от кого могли бы исходить свидетельства, обоснованные такими систематическими наблюдениями?

Перечисляя лиц, близко связанных с Рерихом в индийский период его жизни, мы в первую очередь должны назвать Владимира Анатольевича Шibaева, секретаря гималайского института научных исследований «Урусвати», автора ряда статей о жизни и творчестве художника.

В письмах 1971–1973 годов и приложенных к ним черновых отрывках «Воспоминаний очевидца» В.А.Шibaев сообщил автору настоящей статьи много ценнейших сведений для информации советского читателя. Ниже приводятся отрывки из его воспоминаний, непосредственно и свежо воссоздающие минувшие события.

Совпадение взглядов Рериха и Шibaева на политическую обстановку, сложившуюся после Октябрьской революции, и на ту роль, которую суждено играть в дальнейшем развитии мировой истории новому Советскому государству, создало атмосферу взаимопонимания между художником и его секретарем, что придает особую ценность свидетельствам последнего. На Западе было не так уж много лиц, которым Рерих мог безбоязненно поверять свои убеждения.

8 мая 1923 года Рерих покидает США. Шibaев встречается с ним в сентябре в Сан-Морице (Швейцария), где проводит в семье художника десять дней. Его поездка в Индию на этот раз откладывается. 17 ноября 1923 года Рерих с семьей выезжает из Марселя в Бомбей. Он пишет Шibaеву с дороги, шлет телеграмму о благополучном прибытии в Индию, дает ряд поручений из Сиккима, где проходили первые азиатские экспедиции художника. В частности, через В.А.Шibaева ведется теперь переписка с родными и знакомыми, проживающими в Советском Союзе. В письме от 29 декабря 1923 года Рерих просит Шibaева: «Перешлите открытку моему брату и попросите его писать мне через Вас. Сюда нельзя посылать марки его страны. Уже три письма были распечатаны»².

Переписка Рериха с Шibaевым в этот период представляет значительный интерес тем, что в ней отображены подробности пребывания художника за рубежом, его намерения и планы научной работы, всегда неотторжимые от отечественного востоковедения, а также различное отношение к нему сторонников освобождения Индии от колониальной зависимости и английских властей.

¹ Орестов О. Семь лет в Индии. М., 1958. С.163.

² Письма Н.К.Рериха к В.А.Шibaеву. Архив Г.Р.Рудзите, Рига.

24 августа 1924 года Рерих информирует Шибаева о том, что предполагает на короткое время приехать в Европу и Америку по делам, связанным с организацией большой экспедиции в Центральную Азию. Интересно отметить, что художник просит В.А.Шибаева узнать, где находится А.М.Горький, чтобы встретиться и переговорить с ним¹.

Рерих назначает Шибаеву свидание в Париже с тем, чтобы вместе с ним направиться в Индию: «Так состоялась моя третья встреча с Николаем Константиновичем, и вдвоем с ним мы выехали на японском судне «Катору Мару» из Марселя. Плавание по Средиземному, Красному и Аравийскому морям длилось более двух недель с одной лишь остановкой в Порт-Саиде, откуда сначала на машине до Гизе, а затем на традиционных верблюдах ездили к пирамидам. Там была снята интересная фотография верхом на верблюдах на фоне пирамид, досланная нам вдогонку фотографом и полученная в Индии много позднее. Где она осталась, к сожалению, за эти годы мне не удалось выяснить. Далее опять на такси в Суэц, где «Катору Мару» уже ожидал нас и всех других участников этой небольшой гизейской экспедиции, в которой большинство составляли японцы.

Долгое чудесное путешествие по тихим морям наедине с Николаем Константиновичем, постоянные беседы с ним в прогулках по палубе как нельзя полнее открывали для меня всю глубину замечательной личности Рериха, все сильные, незаурядные черты его характера. Я стал лучше понимать этого трижды премудрого красотворца. Грандиозный масштаб его духовной жизни до сей поры мной лишь предчувствовался и как-то подсознательно почитался.

В представлении Рериха весь мир был богатым, радостным и увлекательным, но для осознания всего этого человеку нужны строгая самодисциплина, расширение и утончение сознания, накопление и соизмеримое расходование творческой энергии, полное искоренение таких недопустимых в человеческом обществе явлений, как ложь, лицемерие, самость, своекорыстие, пьянство. Даже страх он считал недопустимым, так как рассматривал его проявлением невежества, нежеланием знать больше и уметь смотреть правде в глаза.

Сам Николай Константинович и Елена Ивановна вели размеренный трудовой, можно даже сказать суровый образ жизни. Никогда не жаловались ни на какие лишения, совершенно не считались с ними. За долгий период времени, проведенный в доме Рерихов, я наблюдал всегда лишь степенную торжественность во всех их действиях и разговорах, а также чувство глубокого человеческого достоинства. Они всегда передавались от Николая Константиновича к его собеседникам, будь то скромный человек, ищущий решения своим житейским или духовным заботам, или знатный представитель общественности. И это создавало между беседующими какую-то особую обстановку благородства и благожелательства»².

Сделав остановку в Коломбо, Н.К.Рерих и Шибаев осмотрели многие достопримечательности Цейлона, а затем через Талейманар и Адамов мост по восточному побережью Индии последовали в северном направлении. По пути была сделана короткая остановка в Мадрасе с посещением расположенного в его окрестностях Адьяра – главного центра Теософского общества³. Как и многие видные индийские общественные деятели, Рерих положительно отзывался о первом президенте общества Е.П.Блаватской за ее антиколониальные взгляды и тот интерес к Индии, который она сумела пробудить в западных странах.

¹ См.: Беликов П.Ф. Рерих и Горький. // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 217. Тарту, 1968. С.263.

² Шибаев В.А. Воспоминания очевидца. Архив П.Ф.Беликова, Таллин. Далее все цитаты из воспоминаний Шибаева приводятся по этому источнику.

³ Теософское общество – основано в 1875 году в Нью-Йорке Е.П.Блаватской и Г.Олкоттом. В 1879 году Центр общества был перенесен в Индию, в Адьяр – предместье Мадраса. Религиозно-мистическое учение теософии сложилось под влиянием индийской философии и восточных эзотерических доктрин (учение о карме, перевоплощении человеческой души и космической эволюции как манифестации духовного абсолюта). В Индии к Теософскому обществу примыкал в свое время такой видный деятель партии «Индийский национальный конгресс», как Мотилал Неру, что обуславливало позитивное значение общества в борьбе за самостоятельность Индии.

Однако близких контактов с современными ему руководителями общества у Рериха не завязалось, и вопреки некоторым голословным утверждениям ни он, ни члены его семьи никогда к Теософскому обществу не принадлежали.

Продвигаясь из Мадраса на север, Рерих и Шибаяев достигли бывшей столицы Индии – Калькутты: «Тут повидали братьев великого поэта Рабиндраната Тагора – Абининдраната и Гогогендранатха (сам поэт был в отъезде) в их чудесном отцовском доме, поразительным своей простотой и красотой. В больших комнатах было мало предметов, но каждый из них сам по себе представлял ценнейший шедевр искусства. В Калькутте посетили и другие, заслуживающие внимания исторические места и, наконец, через Силигури взвились по спирально-винтовому подъему узкоколейки в самый Дарджилинг.

Там Елена Ивановна и Юрий Николаевич уже нетерпеливо ожидали Николая Константиновича. Жили Рерихи в большой вилле, именуемой «Холлистейт», но более известной среди местных сиккимцев и тибетцев под названием «Талай-Пхо-Бранг», так как здесь останавливался сам далай-лама, когда совершал из Лхасы путешествия. Поэтому даже при Рерихах это место часто посещалось тибетскими паломниками и ламами [...].

В «Талай-Пхо-Бранге» мы много работали с Николаем Константиновичем. Он диктовал мне статьи и очерки для публикации, а также множество писем. Рерихи готовились в дальнее путешествие по Центральной Азии с заездом в Советский Союз, и мое пребывание в Дарджилинге оказалось недолгим. Покидая Индию, я вез с собой много рукописей для их дальнейшей пересылки в другие страны и много разных иных поручений Н.К.Рериха. Поэтому, уезжая из Бомбея, я твердо верил, что вернусь сюда еще, хотя, конечно, и не мог знать, когда именно, так как Рерихи предприняли очень длительную и полную опасностей экспедицию по малоисследованным и труднопроходимым областям Азии»¹.

До тех пор пока была возможность пользоваться почтой, Н.К.Рерих писал В.А.Шибаяеву в Ригу и сообщал ему подробности путешествия. 12 июля через Шибаяева посылается в Советский Союз краткое сообщение мужу сестры Н.К.Рериха – А.Д.Озерову: «Последний привет перед Тибетом с последней почтовой станции! Теперь сообщаться будет труднее. Всего светлого»².

Корреспонденция Н.К.Рериха во время трехлетней экспедиции по Центральной Азии порой прерывалась на такие сроки, что возникали даже слухи о гибели его каравана. Только 28 мая 1928 года Рерих, перевалив с экспедицией Гималайский хребет в восточной его части, возвратился в Дарджилинг, откуда в марте 1925 года начал свое беспримерное в истории изучения Центральной Азии путешествие. О прибытии был немедленно извещен Шибаяев: «Мне неожиданно сообщили по телефону из Рижского коммерческого банка о поступлении денежного перевода на мое имя. Одновременно пришла и телеграмма из Дарджилинга, отправленная оттуда 4 июня 1928 года, с вызовом меня к Н.К.Рериху. Так, на пароходе «Мултан» я опять отбыл из Марселя в Бомбей и оттуда через Калькутту поехал в Дарджилинг. Там меня уже ждала знакомая комната в «Талай-Пхо-Бранге» и большая веранда с громадными, от самого пола окнами на север и запад. Отсюда открывался незабываемый вид на Канченджунгу и цепь высочайших в мире Гималайских вершин. Во многих картинах Николая Константиновича воспроизведена эта, ни с чем не сравнимая панорама.

Эту встречу с Рерихами в Дарджилинге я даже не считаю четвертой. Она была как бы продолжением предыдущей, так как жизнь под одной кровлей с Рерихами в Индии слилась для меня в неделимый и единственный по своей значимости период моей жизни.

Рерихи вернулись из Тибета в Сикким, минуя Лхасу. Юрий Николаевич распаковывал экспедиционные коллекции, и среди них ценнейший Канджур-Танджур (тибетский буддийский канон). Возобновлялась интенсивная переписка с друзьями и различными научными и культурными учреждениями.

¹ Шибаяев В.А. Воспоминания очевидца.

² Рукописный отдел ГТГ, фонд Н.К.Рериха, № 44.

Было принято решение учредить специальный научно-исследовательский институт «Урусвати», чтобы продолжить успешно начатую в экспедиции научную работу»¹.

Однако Рерихи прожили в Дарджилинге недолго. Этот шумный торговый город, центр чайной промышленности и летний горный курорт, был не особенно удачным местом для проведения тех научных исследований, которые задумал Н.К.Рерих после окончания Центральноазиатской экспедиции. Николай Константинович стал подыскивать другое место для института «Урусвати» и остановил свой выбор на долине Кулу (Западные Гималаи), известной своей древней культурой, чрезвычайно интересной в этнографическом отношении. Было принято решение перебраться туда еще до того, как Н.К.Рерих и его старший сын посетят западные страны, от сотрудничества с научными учреждениями которых во многом зависел успех работы вновь организуемого института. Поэтому сборы к переезду по возможности ускорили. Не было даже предварительно разведано о возможности устройства в Кулу, многое решилось уже в пути.

«...Остановились в Симле, чтобы навести некоторые справки. И здесь, в отеле. Николай Константинович случайно познакомился с раджей Манди, владельцем недвижимости в самом Кулу. Раджа и его жена предпочитали жить в крупных центрах, подолгу оставались во Франции и Италии и редко задерживались в своих гималайских владениях. Как выяснилось из разговора, раджа был не прочь в будущем даже расстаться с некоторыми своими поместьями, которыми он не пользовался [...].

На расспросы Рериха, где лучше всего в Кулу остановиться, раджа рекомендовал обратиться к плантатору Дональду, владельцу нескольких домов. Сразу же было написано письмо, и вскоре получен от Дональда ответ, что у него свободна вилла «Манор» в Нагаре, которую он согласен сдать в аренду.

Таким образом, только в Симле определился для путешественников весь их маршрут, и они двинулись дальше. До Патанкора можно было доехать поездом, дальше же пришлось снаряжать караван из автомашин и конный.

Кроме четырех Рерихов и меня, ехали также две помощницы по хозяйству, присоединившиеся к экспедиции Рериха в Монголии, – сибирячки из казачьей семьи, сестры Людмила и Раиса Богдановы. На несколько машин погрузили домашнее имущество, картины, коллекции, различное экспедиционное оснащение. Особняком шла вся конюшня, находившаяся в ведении Юрия Николаевича, за исключением его любимого рысака, на котором верхом прямо из Дарджилинга следовал опытный тибетский конюх Танзин.

Первую ночевку организовали в Палампуре на высоте тысяча метров. Помню, это было в конце декабря 1928 года. Мне удалось достать елочку и маленькие свечи, и в далеких Гималаях засверкала традиционная русская рождественская елка. Следующая остановка была в Манди, где раджа предоставил для ночевки большую удобную дачу. К вечеру третьего дня, проехав на машинах ущелье Ут, мы достигли долины Кулу, которую местные жители часто называют «Долиной трехсот шестидесяти богов». В то время горные дороги в этих местах были так узки, что движение по ним происходило лишь в одну сторону с двухчасовыми перегонами и разъездами. Только в особо важных случаях, по специальному указанию раджи посылались по станциям распоряжения о задержке встречного проезда. Такой привилегией, как правило, пользовались Рерихи, что значительно ускоряло их поездки.

За долиной Ут мы нашли местечко Добби, где нас встретил плантатор Дональд с тем, чтобы проводить в Катрайне к мостику через реку Беас, так как вилла «Манор» находилась на другом берегу этого шумного горного потока. Мост тогда был старый, бревенчатый. Пришлось слезать с лошадей и вести их под уздцы. Отсюда начинался крутой подъем по тропинке. Все мы, за исключением Елены Ивановны, поехали верхом на лошадях, а Елену Ивановну понесли в «данди». Это – род портшеза, где сидят, протянув ноги, как на кушетке. Несут его на плечах шестеро парней, и рядом идут шестеро запасных, подпирающих «данди» на трудных, крутых подъемах и каждый час сменяющих друг друга.

¹ Шибачев В.А. Воспоминания очевидца.

Так Рерихи достигли Нагара, где на высоте двух тысяч метров им было суждено провести около двадцати лет, вплоть до самой кончины Николая Константиновича.

Помню, как сейчас, на следующее утро встали все очень рано, вышли на площадку перед домом, где лежал первый снег. Слегка щипал мороз, но светило яркое солнце, воздух был чудесно чист и прозрачен, как нигде, кроме Гималаев, мне не приходилось испытывать. Все чувствовали себя прекрасно, особенно Елена Ивановна, которой после полной лишений Центральноазиатской экспедиции нужно было быть очень осторожной. Врачи как раз и рекомендовали ей высокогорные условия жизни.

Стоя на площадке мы наблюдали протекавшую с севера на юг реку Беас. Маленькими точками вдали казались дома в Добе, Катрайне и Манали. Выше на севере красовалась двуглавая вершина, вечно покрытая снегом. Она напоминала букву «М», как и окрестила ее за отсутствием местного названия Елена Ивановна.

Позднее мы вышли на прогулку по единственно пролежавшей здесь тропинке. Пройдя сколько-то к северу, мы обнаружили большой каменный двухэтажный дом, который заметили еще накануне из долины. Дом был идеально расположен на отроге горного хребта и оказался не заселенным. Сторож-индус показал нам фруктовый сад и все постройки. Представьте наше удивление, когда мы на садовой и домашней утвари обнаружили монограмму «H.R.», то есть английские инициалы Елены Ивановны (Helene Roerich). Потом мы узнали, что это инициалы покойного Хенри Ренника, построившего этот дом по возвращении из бирманского похода. Постройка была солидной, каменные стены – полуметровой толщины. Теперь дом принадлежал радже Манди, однако он годами пустовал, так как сам раджа в такое уединенное место не заглядывал.

Николаю Константиновичу и Елене Ивановне очень понравился этот дом, и они решили, что он больше всего подошел бы им для постоянного жилья, тем более что несколько выше по склону находилась другая площадка со строениями, которые после реконструкции можно было бы приспособить для института «Урусвати». Приступили к сложным и длительным переговорам с министром финансов раджи (сам раджа непосредственно такими делами не занимался). В конце концов виллу, носившую название «Hall Estate», удалось приобрести вместе с близлежащим участком земли для института и довольно замысловатыми правами и обязанностями, среди которых фигурировало письменное условие между богом Джамму, британским правительством и владельцем участка и дома о пользовании водой»¹.

Еще до оформления купчей, в январе 1929 года Рерихи торжественно справили новоселье. По своей архитектуре и внутреннему устройству дом очень прост. Это – квадратная в плане постройка, примерно по 15 метров в длину и ширину, разделенная внутри двумя парами параллельных стен. Таким образом, в каждом этаже выходило по девять комнат. Из них угловые были 4×4 м, промежуточные наружные между ними 7×4 м и по одной внутренней безоконной комнате 7×7 м в каждом этаже. После переезда Рерихов комнаты были распределены следующим образом.

На первом этаже: 1. Секретариат. 2. Личная комната В.А.Шибаяева. 3. Ванная. 4. Студия Н.К.Рериха. 5. Столовая. 6. Проходная комната, служившая кладовой. 7. Кабинет Ю.Н.Рериха. 8. Вестибюль. 9. Комната для прислуги.

На втором этаже: 1. Кабинет Е.И.Рерих. 2. Личная комната Е.И. и Н.К. Рерихов. 3. Ванная. 4. Гостиная и библиотека. 5. Зал. 6. Личная комната Ю.Н. и С.Н. Рерихов. 7. Студия С.Н.Рериха. 8. Вестибюль с выходом на крытый балкон. 9. Ванная.

Кроме того, имелись: 10. Оранжерея и главный вход в виллу. 11. Открытые балконы. 12. Крытый балкон над главным входом. 13. Крытый проход в кухню. Кухня, по индийскому обычаю, находилась в отдельной пристройке. Вода для кухни и ванн привозилась на муле из близлежащего леса, где бил кристально чистый горный родник.

Перестроенное для нужд института «Урусвати» здание, вновь возведенный в 1932 году дом для биохимической лаборатории и помещения для сотрудников находились в нескольких стах метрах в стороне, немного выше по крутому склону горы.

¹ Шибаяев В.А. Воспоминания очевидца.

Здесь же на откосе, спускающемся к небольшой речке Чаки, были разбиты опытные плантации лекарственных растений, которыми ведал Святослав Николаевич. Юрий Николаевич с сотрудниками института, ученым ламой Лобзанг Менгюром изучали и переводили с древних тибетских фармакопей данные о свойствах и способах применения этих растений.

Если не считать сотрудников «Урусвати» и жителей Нагара, приходивших по делам или с приветствиями в различные памятные дни, то посторонние посетители не так уж часто нарушали трудовой распорядок Рерихов. Попасть к ним было сложно. Зимой подчас сообщение вообще прерывалось из-за снежных заносов, летом же от ближайшей железнодорожной станции добраться до Нагара можно было лишь с двумя-тремя ночевками в пути. И лишь в тех случаях, когда по распоряжению раджи Манди временно закрывали встречное движение, выехав из Патанкора в 6 часов утра, можно было к позднему вечеру доехать до Катрайна, откуда начиналась крутая четырехкилометровая горная дорога к вилле Рерихов. У катраинского моста обычно встречали гостей, чтобы проводить их дальше. На автомобиле в то время можно было добраться только до этого места, и гараж Рерихов находился внизу.

Въезд на территорию виллы открывали низкие ворота на каменных столбах. За ними вдоль укрепленных каменной кладкой откосов поднималась дорожка к самому дому. Его окружал фруктовый сад, достопримечательностью которого был громадный гималайский кедр. Под этим великаном на низеньком постаменте стояла старинная каменная статуя всадника. Ее нашли неподалеку в поле и поначалу не придали особого значения. Однако оказалось, что это изображение одного из почитаемых покровителей здешних мест старого раджпурского раджи Гуги-Чохана. На фотографиях и на картинах художника эта статуя неоднократно воспроизводилась. Она пользовалась большой популярностью и привлекала паломников даже из дальних окрестностей.

Главный вход в дом вел через небольшую оранжерею в вестибюль, откуда можно было попасть в кабинет Юрия Николаевича (дверь налево), а также через столовую в студию Николая Константиновича или тем же путем к секретарю института «Урусвати» В.А.Шибяеву.

Стены рабочего кабинета Юрия Николаевича, где обычно в первую очередь принимали посетителей, были заставлены книжными шкафами и увешаны танками – тибетскими священными картинами, исполненными на мягком китайском шелке, с круглыми палочками наверху и внизу, на которые танки накручивались при перевозках. На стульях были накинuty леопардовые шкуры, пол застлан тибетскими ковриками. На подставках и каминной полке – много скульптурных изображений, собранных в экспедициях.

В столовой оставалась приобретенная вместе с домом обстановка – большой сервант, обеденный стол, жесткие полукресла. Стены задрапированы тканями, по стенам развешаны танки, старинный русский складень, фотографии и репродукции с картин Николая Константиновича. Камин украшало трехстворчатое зеркало, перед которым стояли большие часы и вазы для цветов. В саду выращивали много роз, так что с ранней весны до поздней осени комнаты наполнялись их ароматом.

Студия Николая Константиновича выходила двумя громадными окнами на запад и, кроме двери в столовую, имела отдельный выход в сад. В саду перед дверью стояли две небольшие каменные статуи всадников, уже полуразрушенные от древности, и кадки с теплолюбивыми растениями, которые к зиме убирались в оранжерею. Студия находилась рядом с секретариатом и соединялась с ним дверью. Посетителей, приходивших с деловыми визитами, Рерих принимал обычно в студии. В случае надобности всегда можно было без проволочек навести справку у секретаря, продиктовать письмо, подписать документ, дать какие-то указания.

Сообщая о жизни в Нагаре, В.А.Шибяев пишет: «Во втором этаже дома была как бы “святая-святых” – самое прекрасное и заветное место, можно сказать, подлинный музей.

Из вестибюля вы попадали в центральный безоконный зал, украшенный многими танками на стенах и большой позолоченной статуей Будды над камином, приобретенной у Дональда (эта статуя в 1957 году была привезена Ю.Н.Рерихом в Москву и находится в его московской мемориальной квартире. – *П.Б.*). Камин в доме стояли задрапированными, ими не пользовались, а отапливали комнаты зимой специальными керосиновыми печками. По углам зала были расставлены стол, диван, кресла. На полу – громадный персидский ковер. У большой стоячей лампы (электричества тогда там не было) находился хороший американский патефон, опять-таки не электрический, а старинный – заводной.

На запад от зала была гостиная – длинная комната с балконом над поросшей белым клевером площадкой в саду. В гостиной висели на стенах самые любимые или только что законченные картины Николая Константиновича. Некоторые большие картины стояли прямо около стен до упаковки и отправки их за границу. Тут также были танки на стенах, портреты Н.К.Рериха кисти Святослава Николаевича и два больших шкафа с многими редкими изданиями и манускриптами.

В верхнем зале и гостиной тоже иногда принимали посетителей, но редко, лишь самых близких друзей. Как правило, прием проходил внизу, и если гостям показывали новые картины, то их приносили с верхнего этажа в студию Николая Константиновича.

Из гостиной на балкон вела широкая стеклянная дверь. Вид с балкона был чудесный – на всю долину. Но балкон был шаткий, и мы побаивались выпускать на него сразу помногу людей.

Еще более прекрасный вид был из углового кабинета Елены Ивановны: из северного окна на истоки реки Беас и белоснежные вершины горы “М”, из западного окна на противоположный берег реки Беас, который замыкался на горизонте горной грядой с вечно заснеженными вершинами высотой до шести тысяч метров.

Каждый вечер после ужина в большом центральном зале собирались Елена Ивановна, Николай Константинович, Юрий Николаевич и Святослав Николаевич, когда они не бывали в отъездах. Здесь беседовали, обсуждали планы предстоящей работы или в тишине слушали музыку. Елена Ивановна и Николай Константинович выбирали программу, а я заводил патефон и ставил пластинки, примерно три-четыре вещи в вечер. Репертуар, может быть, был и не столь обширным, но разнообразным и отличным. Вечерние часы, проведенные в тишине и полумраке слабоосвещенной комнаты ежедневно с 1929 по 1939 год, остались в моей памяти какими-то несказанно возвышенными. Я всегда с трепетом ожидал наступления вечера, задушевных бесед, обычно на философские темы, глубоких раздумий под звуки музыки.

Небезынтересно вспомнить, какие именно музыкальные произведения Рерихи любили больше всего. Среди наиболее часто проигрываемых были: тетралогия Вагнера “Кольцо Нибелунга” (“Золото Рейна”, “Валькирия”, “Зигфрид”, “Гибель богов”), “Мейстерзингеры”, “Лоэнгрин”, “Парсифаль”. Не менее часто ставился Скрябин – “Поэма экстаза”, “Прометей”, “Поэма огня”. Любили “Жар-птицу”, “Весну священную” и “Петрушку” Стравинского. Очень ценили “Шехерезаду”, “Садко”, “Золотого петушка” Римского-Корсакова, равно как и “Любовь к трем апельсинам” Прокофьева. Не уставали слушать Грига (“Пер Гюнт”), Равеля (“Болеро”), Дебюсси (“Послеполуденный отдых фавна”), Сезара Франка (симфония) и Сибелиуса (“Финляндия”, “Туонельский лебедь”, “Куллерво”). Елена Ивановна часто просила ставить “Неоконченную симфонию” Шуберта. Все очень любили Мусоргского и часто проигрывали “Бориса Годунова” и “Ночь на Лысой горе”. Из Баха помнится “Бранденбургский концерт”, из Листа – его “Венгерские рапсодии”, из Бетховена – сонаты (“Патетическая” и другие).

Елена Ивановна прекрасно знала музыку, любила ее и сама была хорошей пианисткой. В тиши Гималайских гор по вечерам не было никаких отвлечений и занятий, поэтому музыку слушали ежедневно без пропусков, и даже когда Николай Константинович с сыновьями уезжал в экспедиции, концерты слушала одна Елена Ивановна.

В.А.Шибав в своих письмах и приложенных к ним отрывках воспоминаний точно и образно воспроизводит домашнюю обстановку Рерихов в Кулу.

Значительно сложнее рассказать об их каждодневных занятиях. Научная деятельность Николая Константиновича, Елены Ивановны, Юрия Николаевича и Святослава Николаевича, искусство Николая Константиновича и Святослава Николаевича, международная культурно-гуманистическая деятельность Николая Константиновича – все это большие темы, которым посвящалось много специальных публикаций. Однако в них почти полностью отсутствуют сведения о методах работы Николая Константиновича, о тесном сотрудничестве членов его семьи, о том главном направлении творческих усилий, в котором раскрывались бы их характеры. Воспоминания В.А.Шибачева во многом восполняют этот пробел: «Утром Николай Константинович всегда приходил после завтрака наверху вниз, в свою мастерскую или в прилегающий к ней маленький кабинет, служивший мне канцелярией. Я уже ждал его там, зная, что у него наготове не только новая статья, но обычно и несколько писем. Статью он диктовал мне прямо на машинку. Я читал небольшими отрывками уже напечатанное, он внимательно слушал и иногда добавлял или исправлял что-то, после чего диктовка продолжалась дальше. Но система диктанта была так налажена, что в большинстве случаев статья или письмо с первого же раза выходила готовой для подписи и отправки. Все копии аккуратно складывались в архив.

В тех случаях, когда надо было писать на английском языке, Николай Константинович все-таки предпочитал диктовать по-русски, я же вслух переводил фразу на английский. Он иногда переделывал мой перевод, вставляя обычно некоторые свойственные его стилю выражения. Таким образом, статьи или письма появлялись без рукописных черновиков. Вообще же Николай Константинович редко изменял продиктованный текст, так же, как редко переписывал картины, работая над ними. Это было результатом очень четкого, логического мышления. Подобно шахматному гроссмейстеру, Рерих всегда видел на много ходов вперед.

Работать с Николаем Константиновичем было легко, радостно и очень интересно. Увлекала сама методика его мышления, которая могла бы послужить предметом особого психологического анализа. Развивая какую-либо свою мысль или строго очерченную проблему, Рерих очень считался с уровнем сознания, жизненными условиями, мировоззрением тех, кому конкретно предназначались его статьи или адресовались письма. Поэтому одна и та же проблема получала самое разнообразное освещение и множество реальных подходов к ее решению. Говорить на языке собеседника было одним из основных правил Рериха. Думаю, что будущие исследователи его литературного и эпистолярного наследия должны обязательно считаться с такой особенностью статей и писем Рериха. Однако, подчеркиваю, что при этом он никогда не отказывался от своих основных взглядов на жизнь, не поступался своими принципами и не потакал слабостям или ошибкам тех, кто обращался к нему с вопросами или с кем он имел постоянные деловые отношения. Это было настоящим большим искусством общения с людьми и привлекало к Рериху сотрудников, которые по тем или иным причинам считали друг друга врагами и между собой не общались.

Думается, что период пребывания Н.К.Рериха в Нагаре был для него наиболее насыщенным в художественном и литературном творчестве. Именно здесь, под сенью могучих гималайских вершин, вдали от городского шума, телефонных звонков, официальных визитов, он мог всецело сосредоточиться на определенных задачах и углубленно вникать в них.

Работал Н.К.Рерих очень усердно и планомерно. Он не был ни в чем педантом, но считал обязательным как для себя, так и для всех своих сотрудников точно отрегулированный трудовой ритм. Время распределялось так рационально, что не терялось напрасно ни минуты. В воскресные и иные праздничные дни никто из Рерихов не прерывал своих повседневных занятий. За многие годы совместной жизни я никогда не видел Рериха праздным, бездействующим, рассеянным или суетливым. Самые сложные и запутанные вопросы решались согласованно, спокойно, с достоинством. Я бы сказал даже – научно, так как решения отличались не только внутренней логикой, но и соизмеримостью по отношению к масштабам всех стоявших перед ним в данное время задач. Николай Константинович часто повторял: «Что есть большое и что есть малое?»

И действительно, не проходил безучастно мимо самомалейших явлений, но и не уделял им больше внимания или времени, чем они на самом деле этого заслуживали. Думаю, что именно поэтому он и успевал везде и во всем».

Кроме В.А.Шибоева, в одном доме с Рерихами жили также сестры Л. и И. Богдановы. В 1927 году в Улан-Баторе Елена Ивановна, бывшая единственной женщиной в экспедиции, стала подыскивать себе помощницу по хозяйству. Ей рекомендовали молодую девушку из русской казачьей семьи – Людмилу Михайловну Богданову. Девушка очень привязалась к Рерихам и, захватив с собой 13-летнюю сестру, отправилась с ними в далекое путешествие по Тибету.

Людмила Михайловна, которую в семье окрестили Петей, оказалась умелой и расторопной хозяйкой. Постепенно в ее руки перешло все домоводство Рерихов. В индийских условиях управлять им было не так уж просто. Давали себя знать кастовые предрассудки. Прислуги приходилось нанимать гораздо больше, чем на самом деле требовалось, так как каждый считал приемлемым для себя исполнять лишь очень ограниченный круг обязанностей. В результате Людмиле Михайловне приходилось иметь дело с уборщиками, поварами, прачками, судомойками, водовозами, огородниками и т.п. вместе с их подчас многочисленными семьями, о которых также нужно было как-то позаботиться. Месяцами задерживались у Рерихов портные, обшивавшие хозяев и слуг, столяры, изготовлявшие на месте мебель, строительные и ремонтные рабочие. Все они подразделялись на старших, младших и учеников, в зависимости от чего и следовало давать им поручения. Главный из слуг – Киндху, прислуживавший в торжественных случаях в белых перчатках за столом, ходил в чалме с большой кокардой. По полной достоинства походке и манере держаться его можно было принять за самого раджу Кулу. Некоторые слуги питались при доме, так что заготовка продуктов была довольно сложной проблемой. Правда, много доставлялось местными крестьянами, большой огород обеспечивал овощами, но за некоторыми продуктами и товарами приходилось ездить на автомобиле из Катрайна в Кулу-Султанпур.

Обедали Рерихи в час дня. Николай Константинович и Елена Ивановна строго придерживались вегетарианского режима. Однако к обеду часто приглашались постоянные или приезжие сотрудники института «Урусвати», а также посторонние лица, приехавшие по делам. Поэтому к столу обычно подавались также курица, фазан, рыба или баранина.

Соотечественники Н.К.Рериха, попадавшие к нему в гости, всегда приятно удивлялись той атмосфере, которая царила в его доме. Ехали они зачастую с мыслями об ожидавшей их «индийской экзотике», а попадали в дорогой их сердцу уют домашнего очага, так напоминавший далекую Родину.

Конечно, стоило лишь посмотреть в окно, как впечатление менялось. На фоне гор можно было увидеть жителей Нагара в их своеобразных даже для Индии костюмах. Сказочно выглядели местные охотники, вооруженные трезубцами. Они часто приносили Рерихам шкуры убитых в окрестностях диких зверей. В то время их было много, так что леопарды ночами подбирались к самой вилле «Холл», и собак нельзя было выпускать без специальных ошейников с набитыми на них острыми шипами.

Заглядывали в усадьбу и бродячие факиры, исполнявшие ритуальные танцы и различные «индийские чудеса». Поглядеть на их фокусы и представления собирались даже соседи. Долго жил на дворе у Рерихов и собирал вокруг себя любопытных гималайский медведь, принесенный охотниками еще полуслепым. Он привык к людям и не трогал тех, кто за ним ухаживал, однако когда вырос, стал опасен для посторонних, так что его пришлось свезти в Лахорский зоологический сад.

Местное население относилось к Рерихам с большим доверием и уважением. В праздники многие считали своим долгом приходить по утрам с приветствием и одаривать Николая Константиновича традиционными индийскими цветочными гирляндами. Иногда появлялись пандиты из ближайших храмов. Расположившись на площадке перед домом, они читали нараспев священные веды. Заглядывали и проходившие через перевал в Тибет или из Тибета ламы и паломники-буддисты.

Все это не нарушало общего распорядка в доме Рерихов, а как-то органически вписывалось в него. Непрерывно шла напряженная научно-исследовательская работа в институте «Урусвати», директором которого был Юрий Николаевич Рерих.

Николай Константинович вел обширнейшую переписку с научными, культурными, общественными организациями многих стран, так же, как и с отдельными деятелями науки и культуры. В.А.Шибает вспоминает: «Поддерживалась связь почти со всеми значительными журналами, издававшимися в Индии. Назову “Модерн ревью” (Калькутта), “Двадцатый век” (Аллахабад), трехмесячник “Вишва Бхарати”, “Мира”, “Сколяр” (Палгат), “Хиндустан академи джёрнал”, “Арийский путь” (Бомбей), “Современная девушка” (Лахор). Эти и многие другие журналы и газеты постоянно просили Н.К.Рериха дать им статьи. У Николая Константиновича под влиянием частого чтения на английском языке и работ для английских публикаций выработался даже целый ряд излюбленных английских выражений и оборотов речи, которые иногда сказывались и в русских оригиналах, так как двуязычная диктовка статей стала обычным явлением, и иностранные публикации большею частью опережали публикации на русском языке. Все же русские тексты сам Николай Константинович считал оригиналами и следил за тем, чтобы написанное по-английски обязательно оформлялось бы и в русском варианте. Из русских текстов составлялись книги: “Пути благословения”, “Держава Света”, “Твердыня Пламенная”. Даже в экспедициях Рерих не прекращал систематических записей. Из них сложились книги: “Алтай – Гималаи”, “Сердце Азии” и многие очерки “Листов дневника”, вошедшие в сборники “Врата в будущее” и “Нерушимое”.

В Нагаре, помимо “Ежегодника Гималайского института научных исследований”, подготавливался и редактировался журнал “Фламма” (на английском языке), отображавший в основном культурно-просветительную работу связанных с деятельностью Николая Константиновича лиц и организаций, в том числе комитетов Пакта Рериха по охране культурных ценностей.

Николай Константинович постоянно обменивался письмами с Рабиндранатом и Абининдранатом Тагорами, одним из руководящих художников Школы искусств и ремесел в Лакнау – Бирешваром Сенем, секретарем “Гильдии писателей” Моханалал Кашиапом, президентом Индийского исторического конгресса Браддж Мохан Виасом, ученым санскритологом из Дели Рахулом Санкритияном, основателем известного института в Калькутте, лауреатом Нобелевской премии Джагадисом Босе и многими другими. Помню, что некоторые из перечисленных лиц наезжали в Нагар, как, например, махапандит Рахул Санкритиян. Дж. Босе за дальностью расстояния в Нагаре не бывал, но навещал Николая Константиновича, когда тот еще жил в Дарджилинге.

Уже после моего отъезда из Нагара в ноябре 1939 года у Рерихов бывал Джавахарлал Неру с дочерью Индирой. Джавахарлал Неру с большим уважением относился к Рерихам, высоко ценил их научную и культурную деятельность, а также искусство Николая Константиновича и Святослава Николаевича. Святослав Николаевич написал в Нагаре несколько этюдов и большой портрет Неру. Неру очень любил Гималаи и даже приобрел у Дональда виллу “Манор”, ту самую, в которой около двух месяцев прожили Рерихи сразу по приезде в долину Кулу».

В литературе о Рерихе еще недостаточно освещена тема творческого сотрудничества художника со своей верной спутницей жизни Еленой Ивановной. Между тем в «Листах дневника» Николай Константинович отмечал: «Дружно проходили всякие препоны. И препятствия обращались в возможности. Посвящал я книги мои “Елене, жене моей, другине, спутнице, вдохновительнице”. Каждое из этих понятий было испытано в огнях жизни. И в Питере, и в Скандинавии, и в Англии, и в Америке и по всей Азии мы трудились, учились, расширяли сознание. Творили вместе, и недаром сказано, что произведения должны бы носить два имени – женское и мужское.

Как всегда, остаются незаписанными лучшие переживания. Может быть, и слов для них недостаточно. Нигде не записаны труды и познания моей Лады»¹.

¹ Рерих Н.К. Листы дневника. Очерк «Сорок лет». Архив П.Ф.Беликова, Таллин.

Будучи близким и многолетним свидетелем семейной жизни Рерихов, В.А.Шибает писал о ней: «О той громадной роли, которую Елена Ивановна играла в жизни, деятельности и творческих достижениях Николая Константиновича, следовало бы создать отдельную монографию, и я уверен, что со временем она будет написана. Во всех отношениях Елена Ивановна была “ведущей”, как это Николай Константинович изобразил на некоторых своих полотнах. Часто, занимаясь в своем кабинете по соседству со студией художника, где он работал над новыми картинами, я видел, как он отходил на несколько шагов от мольберта, чтобы примерить расстояние, и стоял, что-то обдумывая. Затем шел вверх и возвращался с Еленой Ивановной. Они смотрели вместе на незаконченное полотно и обсуждали его. Николай Константинович глубоко ценил и принимал во внимание малейшие советы Елены Ивановны. Бывало, что она подсказывала и какую-то новую тему, за которую всегда особенно горячо принимался Николай Константинович. Нигде и никогда ранее или позже я не видел такой согласованности, взаимопонимания и единства устремлений. При этом их неустанный и напряженный труд всегда сопровождался трогательной заботой друг о друге. Сама Елена Ивановна работала целыми днями у себя в кабинете. У нее была очень большая переписка, а при отсутствии Николая Константиновича в экспедициях на ее плечи ложилась и часть его корреспонденции. Кроме того, она занималась переводами, собирала древние и современные исследования по Востоку, главным образом восточной философской мысли, и, может быть, самое важное, вела пространный дневник своих наблюдений, которому еще надлежит быть опубликованным».

Полное взаимопонимание и обоюдная помощь в творческой работе передались от родителей и к их детям. К наблюдениям В.А.Шибаета можно лишь добавить слова Святослава Николаевича из его выступления на встрече во Всесоюзном географическом обществе 17 июля 1960 года в Ленинграде: «Работа Юрия Николаевича тесно была связана с работой Николая Константиновича, так же, как и моей матушки – Елены Ивановны. Мы все были очень тесно связаны и всегда работали вместе. Мы старались помогать друг другу, дополнять друг друга. И я должен сказать, что в Николае Константиновиче, моей матушке и Юрии Николаевиче я имел самых близких помощников, друзей, к которым я обращался со всевозможными вопросами, возникавшими в моих поисках в искусстве»¹.

В.А.Шибает прожил в Нагаре вместе с Рерихами до конца 1939 года. В письмах к автору настоящей статьи он сообщил: «Когда началась вторая мировая война и зарубежная поддержка институту “Урусвати” прекратилась, работы стало меньше. Ввиду того, что я свыше двенадцати лет не видел своих родителей, я отпросился в отпуск, и Николай Константинович меня отпустил. Позднее было привходящее обстоятельство – я женился, считая, что семейный образ жизни предпочтительнее для меня, и остался работать в Дели. Я был редактором журнала и продолжал переписываться с Николаем Константиновичем. Я публиковал статьи о его великом искусстве, помещал цветные репродукции с его картин, и он одобрял мою работу. Елена Ивановна поручила мне даже продолжать издание журнала “Фламма” [...]. Кстати, Вы где-то помянули, что я несколько лет был секретарем, а как-то чувствуется, что я и по сей час еще секретарь Николая Константиновича и был таковым с конца 1919 года...»² Сведения, которыми В.А.Шибает любезно поделился в своих письмах и воспоминаниях, существенно дополняют уже известные страницы жизнеописания русского художника и ученого, проведшего многие годы вдали от Родины и до конца оставшегося ее верным сыном. Заслуживают внимания и его оценки личности Н.К.Рериха, выведенные из собственных наблюдений и тех отношений к нему третьих лиц, свидетелем которых Шибаету пришлось быть в течение стольких лет: «В постоянном напряженном труде Н.К.Рерих ничего не требовал для себя лично, довольствовался самым малым и строго осуждал стремление к роскоши. Он считал, что роскошь несоизмерима ни с красотой ни со знанием и является очагом всякой пошлости. С роскоши начиналось разложение целых государств, и она всегда была признаком упадка силы народного Духа.

¹ Стенограммы выступлений С.Н.Рериха в Москве и Ленинграде в 1960 году. Архив П.Ф.Беликова, Таллин.

² Архив П.Ф.Беликова, Таллин.

Также и собственность рассматривалась Н.К.Рерихом как временное нахождение каких-то предметов и возможностей в одних руках только для того, чтобы они приносили пользу всем. Он часто указывал, что владеть чем-либо имеет право только тот, кто совершенствует свою собственность для передачи ее другим в уже улучшенном виде. Так, очень щедрый в отдачах, Николай Константинович был предельно скромен в личных потребностях. Даже к мелким предметам обихода он относился с такой бережностью, что они служили ему удивительно долго.

Другое замечательное качество Н.К.Рериха – бесстрашие. Он испытал много опасностей в экспедициях, попадал в сильные морские штормы, неоднократно сталкивался с различными жизненными трудностями, извещал предательства и злостную клевету. Все это он встречал мужественно и говорил, что любые препятствия при отсутствии страха идут только на пользу, так как обостряют находчивость и открывают перед человеком новые возможности.

Николай Константинович не поощрял уныния, пессимизма, голословного осуждения людей за их несовершенства. Если он был с чем-то не согласен или хотел исправить чьи-то ошибки, то применял обычно тактику “большого действия”. Я приведу небольшую цитату из книги Н.К.Рериха “Пути благословения” (страница 77): “Однажды великий Акбар провел черту и попросил своего мудреца Бирбала, чтобы тот сократил ее, не урезывая и не касаясь концов ее. Бирбал параллельно провел более длинную линию, и тем самым линия Акбара была умалена. Мудрость заключается в проведении более длинной линии”.

Так Рерих боролся с врагами прогресса и гуманизма, так он привлекал к себе их поборников. Таким в неуклонном подвиге творческой жизни прокладывающим “более длинную линию” действия и остался навсегда Николай Константинович в моей памяти. В Индии к его имени обычно прибавляли обращение – архат или махариши, что больше всего соответствует русскому понятию “великий подвижник”. Иначе, как о самоотверженном подвижнике на благо своей Родины и всего человечества, я и не способен о Рерихе думать или говорить».

С отъездом В.А.Шибеева из Кулу жизнь в доме Рериха продолжала идти установленным порядком. Хотя в связи с войной и пришлось законсервировать деятельность института «Урусвати», это не сказалось на рабочем ритме членов семейства Николая Константиновича. Сам он много занимался живописью (например, в 1940 году было создано 100 произведений, в 1941 – 130, и в 1943 – даже 210), а также по-прежнему писал и публиковал статьи и очерки. Между прочим, к этому периоду относятся некоторые их рукописные черновики.

С 1936 года Николай Константинович вообще не покидал долины Кулу. С этого времени началась его подготовка к возвращению на Родину, прерванная началом второй мировой войны. Также и Юрий Николаевич, занятый научными изысканиями и переводами древних манускриптов на европейские языки, редко выезжал из Нагара. Святослав Николаевич чаще появлялся в Дели и в других городах Индии, особенно в годы Великой Отечественной войны, когда по инициативе Н.К.Рериха организовывались выставки, продажи картин и сборы денежных средств в пользу советских воинов.

В 1945 году в уединенном доме Рерихов на гималайских склонах зазвучал новый мелодичный голос, и к гостям стала выходить молодая красавица хозяйка, от которой было трудно отвести глаза. Николай Константинович пишет в Прагу В.Ф.Булгакову, что Святослав: «...женится на Девике Рани, самой блестящей звезде Индии в киноискусстве. Помимо великой славы в своем искусстве, Девика – чудный человек, и мы сердечно полюбили ее. Такой милый задушевный член семьи с широкими взглядами, любящий новую Русь. Елена Ивановна в восторге от такой дочери»¹.

Прожитые годы, напряженный труд и волнения, вызванные мировой войной и сложностью обстановки, сложившейся при разделе Индии, все чаще и чаще стали сказываться на здоровье Николая Константиновича. Но это не походило на старческое увядание: «...До самого конца пламя его внутреннего устремления горело все ярче и ярче.

¹ Булгаков Валентин. Встречи с художниками. Л., 1969. С.283.

По мере того как он слабел физически, его духовный мир разворачивался все шире и шире, все сильнее чувствовалась в нем духовная мощь, преодолевавшая все физические преграды»¹.

Николай Константинович не покидал своего боевого поста до 13 декабря 1947 года, когда приступ сердечной недостаточности оборвал нить его жизни. В опустевшей мастерской на мольберте осталась незаконченная картина, изображавшая величественный гималайский пейзаж; и отлетающего белого орла на его фоне.

Вскоре после кончины Николая Константиновича Юрий Николаевич с Еленой Ивановной переселились в Калимпонг, где Юрий Николаевич мог продолжать научную работу при местном университете, а Святослав Николаевич с Девикой – в Бангалор, где они постоянно проживают до сей поры, проводя ежегодно несколько летних месяцев в Нагаре. Елена Ивановна скончалась в Калимпонге в 1955 году. В 1957 году Юрий Николаевич возвратился на Родину. Он умер в Москве в 1960 году.

Многое с тех пор изменилось в доме Рерихов. Над его главным входом висит дощечка с надписью: «Галерея Рериха». В нижнем этаже виллы размещена теперь выставка картин художника. В 1964 году Святослав Николаевич сообщал: «В этом году прибавили еще 25 картин Николая Константиновича. Лично мне кажется, что больше пятидесяти картин здесь выставлять сейчас не нужно. Оформляем постройку особого здания музея. Нелегко, так как подавать строительный материал надо на людях. Большая дорога еще не дошла. Все это берет много времени [...], кругом идут работы по заготовке материалов для постройки, а вокруг памятника Николаю Константиновичу и на дорожках, ведущих к нему, укладываются каменные плиты. Будет хорошо. Очень много посетителей»².

Теперь дорога³ доведена уже до самого Нагара, и к дому Рерихов можно подъехать на автомашинах. Это, конечно, во много раз усилило приток посетителей, которым всегда рады Святослав Николаевич и Девика. Особенно радушно встречают они гостей из Советского Союза. Не оставлена мысль о возобновлении работы в институте «Урусвати» с участием советских ученых. Тщательно оберегаются его коллекции, ценнейшая библиотека и все, связанное с именем «великого русского риши», как обычно называли художника местные жители.

Меняется облик долины Кулу, давно уже сверкающей по ночам яркими электрическими огнями. Происходят перемены в самой вилле «Холл». Поэтому нам представляется немаловажным запечатлеть ту обстановку, в которой протекли последние восемнадцать лет жизни Н.К.Рериха, тот распорядок, которого он строго придерживался. И мы выражаем глубокую признательность Святославу Николаевичу Рериху и Владимиру Анатольевичу Шibaеву за их воспоминания и многочисленные фотографии тридцатых-сороковых годов, оказавшие неоценимую помощь в осуществлении этой задачи.

¹ Письмо С.Н.Рериха к П.Ф.Беликову от 19 марта 1965 г. Архив П.Ф.Беликова. Таллин.

² Беликов П.Ф. Николай Рерих и Индия. // Страны и народы Востока. Вып. XIV. М., 1972. С.231.

³ С 1974 года эту дорогу стали называть именем Н.К.Рериха.

Всю свою жизнь Рерих любил писать камень: и природный, дикий – в скалистых берегах Балтики, моренных валунах и холмах поморского Севера и камень рукотворный – в дивных творениях славянского зодчего. В последнюю треть своей жизни Рерих приходит к «краю земли», высочайшему горному массиву – Гималаям.

Парадоксально, но в Индии, где на севере вздымается высочайшая горная гряда, художники нового и новейшего времени до посещения страны Рерихом гор не писали, хотя издавна с областью гор были связаны древние религиозные представления, мифы и предания, а также и поздняя светская литература. Писанием условных горных ландшафтов занимались в Индии лишь в позднее средневековье художники-миниатюристы. Им приходилось иллюстрировать исторические хроники, относящиеся к жизни и деяниям владык, пришедших в Индию через северные горные проходы из Центральной Азии и Афганистана и подчинивших себе земли в горных районах.

Рассматривая такие листы, как «Состязание Бабура и двух его военачальников в быстроте езды» или же «Бегство мятежного эмира Хасана Якуба» (собрание миниатюр к «Бабур-намэ», Музей культуры народов Востока), можно увидеть изображенные всегда одинаково нагромождения камней, напоминающие скорее какие-то пещерные сталактитовые наросты.

Спустя два века после создания этих миниатюр манера индийских художников в изображении гор мало изменилась, хотя место пребывания лучших школ миниатюристов в силу ряда исторических причин переместилось из равнинной Индии в ее горную часть и вплотную приблизилось к Гималаям. В изображении холмистых пейзажей, растительности, человеческих фигур, интерьеров миниатюристы школы Кангры (высшее достижение миниатюрной живописи, последняя четверть XVIII века) значительно приблизились к реалистической трактовке изображаемого. Но горы по-прежнему оставались самой условной частью пейзажа. Это особенно заметно в иллюстрациях к «Шива Пуране» (Чандигархский музей), выполненных лучшими кангрскими миниатюристами при дворе махараджи Сансара Чанда.

Согласно индусским верованиям Шива пребывает в Гималаях на горе Кайласа, и связанные с именем этого бога чудесные события происходят в его высокой горной обители. И вот горы пишутся художником, словно языки пламени или сосульки, растущие вверх (листы «Кама, поражающий Шиву любовной стрелой», «Рати, молящая Шиву воскресить ее супруга Каму», «Шива в своей обители» и др.).

В XIX веке миниатюрная живопись в Индии существует лишь как ремесленническое копирование манеры и стиля прошлых эпох. Англичане, принешие в Индию технику европейского рисунка, делали много этнографических зарисовок, а также рисовали памятники архитектуры равнинной Индии.

Начавшееся на рубеже XX века движение за развитие новой национальной школы живописи привело к образованию направления, известного под названием Бенгальского Возрождения. Оно возникло на широком историческом фоне пробуждения национального самосознания и консолидации антиколониальных сил. Группа художников Бенгальского Возрождения и примыкавших к ней мастеров в течение первой четверти нашего века много раз обращалась к традиционным для индийского искусства образам. Но даже там, где по смыслу необходимо было написать горный пейзаж, художники либо погружали все в какой-то клубящийся туман (Н.Бошу «Шива, выпивающий яд»), либо писали нечто вроде театрального задника (Гогонендранатх Тагор «Песня Гималаев»), где горы с симметричными ледниками-водопадами походили на трубы органа.

Мы начали обзор «горописания» в Индии несколько издалека с тем, чтобы показать, что до Рериха художники-профессионалы совсем не касались этой темы, а на протяжении всего XIX и первой четверти XX века продолжали создаваться ремесленные работы, повторяющие манеру средневекового мастера.

Своим неповторимым искусством в передаче горного ландшафта Рерих увлек индийских мастеров, заставил их обратиться к характернейшей части родного пейзажа. И уже в самом начале 1930-х годов мы находим первых его последователей.

Пионером в новой области индийской пейзажной живописи стал Бирешвар Сен, в творчестве которого после знакомства с Рерихом начался новый этап. До этого он писал в стиле школы Бенгальского Возрождения (она уже шла к закату) внешне красивые элегические вещи с печальной женской фигурой в центре композиции. «Работа Бирешвара Сена в его поздний “гималайский” период, – пишет искусствовед Р.Рао, – несет ясный отпечаток влияния Николая Рериха, встреча с которым в 1932 году была поворотным пунктом в творчестве Сена»¹. В нашей индоведческой литературе на это же указал С.И.Тюляев². И Рао и Тюляев отмечают более сдержанную, камерную манеру Сена по сравнению с Рерихом.

Работы Сена хорошо представлены в Музее современной живописи в Дели, они свидетельствуют о тонком проникновении их автора в мир индийских гор, об умении запечатлеть сложную гамму красок, меняющихся в зависимости от времени дня. В небольших по размерам акварелях, а также написанных гуашью и пастелью картинах Сена горы предстают то в предрассветной дымке, то в последних догорающих отблесках солнца, окрашивающих вершины и склоны в нежно-розовые и золотистые тона. По сравнению с эпическим и монументальным стилем Рериха манеру Сена отличает лиризм. В его картинах не найти рериховского пантеизма, не услышать торжественно звучащего гимна Духу гор. И пожалуй, только в одной картине – «Трон богов» можно уловить надмирность неприступного каменного царства. На заднем плане в центре возвышается бело-голубая хрустальная глыба – Нанга-Тарбата, ее округлая вершина почти упирается в верхний край рамы, по высоте ей нет ничего равного вокруг. Контрастом этой громаде служат два темных хребта, идущих от правого и левого краев рамы почти к подножию этого белого чуда, и перспективное удаление боковых гор еще больше подчеркивает вознесенность, недостижимость одинокой вершины. Картина символизирует непреходящее, вечное в природе, ее первозданную красоту.

Несмотря на отличия (масштаб дарования, техника исполнения, само видение одного и того же пейзажа), у Рериха и Сена все же есть много общего, но это общее – не механический повтор великого примера русского мастера индийским художником, а сходство принципиальных методологических и композиционных решений.

Сена и Рериха роднит, например, созерцание человеком-«песчинкой» величавых гор, бесконечных в своих красочных явлениях-ликах. Сена в присущем ему микромасштабе следует и таким принципам композиции Рериха, когда первый – сюжетный, «человеческий» – план напоминает авансцену, на которой происходит какое-то действие, длящееся определенный отрезок времени. А второй план – кулисы и задник – это торжественная декорация, призванная подчеркнуть скоротечность происходящего на первом плане. Вспомним для сравнения такие полотна Рериха, как «Майтрейя – Победитель», «Кулута», «Помни!» и работу Сена «Гималаи». Здесь на первом плане изображен всадник, приближающийся к придорожному буддийскому субургану, около которого сидит отдыхающий путник; все это на фоне высокой горы, первый и задний планы разделены туманной дымкой, скрывающей переходы.

В пейзажах Сена много верно наблюденного. В «Голубых горах» соотнесение горного массива с крохотными террасными полями и домиками селения у подножия горы в нижнем правом углу картины дает представление о реальных масштабах природного и созданного человеком. Очень правдив его пейзаж «Золотая гора»: невысокая гора у излучины реки, окрашенная теплым золотистым светом.

¹ Rao Ramachandra. Modern Indian Painting. Madras, 1953. P.23.

² Тюляев С.И. Искусство Индии. М., 1968. С.173.

Вслед за Сеном в Индии появилась целая плеяда мастеров, которые с увлечением писали горные ландшафты, причем в реалистической манере, а это, как мы увидим ниже, совпадало с общими тенденциями развития изобразительного искусства в Индии в 1940-е годы. Основное внимание этих художников было направлено на передачу красочных светотеневых контрастов, эффектов освещения снежных вершин, оттененных глубокой синевой неба, и т.д. Такова, например, «Канченджунга» Рамендранатха Чакраварти: в сумерки погрузились склоны близлежащих гор, лес, изображенный на первом плане, и только вдаль, господствуя над горной страной, золотятся склоны «вершины мира» в лучах давно зашедшего солнца.

Красива, сочна по колориту акварель Н.Ч.Бхаттачарьи «Храм в Кедарнатхе». Эта святыня индусов расположена высоко в горах. Одиноким храм окружают со всех сторон горы. Творение рук человеческих – красивое по силуэту здание как бы оправлено в естественно-природную раму гор, замыкающих все пространство вокруг храма. Паломники пестрой цепочкой движутся по тропинке, ведущей к храму, поднимаются по каменной лестнице, идут по платформе, на которой он выстроен, и исчезают под темными сводами входа. Работа Дж. Бхаттачарьи «Снежный пик неподалеку от Бадринахта» близка названным работам. И здесь художник стремится рассказать живописным языком о конкретном, известном месте.

То же в ранней работе С.Х.Разы, задавшегося целью передать красочность золотой осени в долинах и на склонах гор в Кашмире. В этой работе, названной «Осень», деревья, лодки, вода озера, в котором отражаются дома противоположного берега и горы за этими домами, покрытые лесами, расцвеченными всеми цветами пылающих осенних красок, – все залито солнцем, все слилось в звучный мажорный аккорд.

Канвал Кришна и Р.Бишт (в ранних работах) пишут и снежные Гималаи и цветущие яблоневые сады в долинах и предгорьях.

Художники продолжают писать горные пейзажи и в наши дни. За это время менялась манера письма даже у одного и того же мастера, появлялись новые школы и направления, но и в самых, казалось бы, неожиданных случаях мы находим переключку с тем, что было заложено в искусстве Индии творчеством Рериха.

Наиболее ярким примером косвенного аналога может служить живопись одного из ведущих современных индийских художников Г.Р.Сантоша. В его абстрактно-экспрессионистской работе «Воды озер Кашмира» еще легко прочитывается образ той земли, откуда он родом и где провел многие годы жизни: снежные вершины, отраженные в белесовато-зеленых водах озера. Эта и другая его работа 1960-х годов – «Автопортрет» созданы на основе аккумулированных впечатлений, навеянных природой родного Кашмира. То же можно сказать о его работах 1970-х годов, целиком построенных на символах, заимствованных из эзотерических течений индуизма, каким, например, является тантризм. Безусловно, здесь может быть прослежена лишь приблизительная, отдаленная параллель, но именно такая параллель напрашивается и допустима. Причем творчество Сантоша являет собой на сегодня крайнее удаление от реалистического и вообще фигуративного искусства. Но в Индии есть немало художников, остающихся на позициях неискаженного отображения окружающего мира, в том числе и в жанре пейзажной живописи (Индра Дуггар и другие).

Необходимо подчеркнуть еще одно существенное обстоятельство.

Рерих приехал в Индию, будучи мастером с мировым именем, и провел он в этой стране больше времени, нежели любой другой иностранный художник.

В это самое время в западноевропейском искусстве господствовали школы сюрреализма, «чистой пластики» Мондриана, новый импульс получали направления, идущие от Кандинского и Малевича. В художественной практике индийского искусства происходило постепенное угасание школы Бенгальского Возрождения. Поэтизация прошлого приходила в столкновение с драматическими реалиями современной жизни и с дальнейшим этапом развития национального самосознания, в духовной жизни Индии все сильнее начинали заявлять о себе протест, критика, стремление кардинально пересмотреть оценочные нормы в области этики и нравственности.

В этот переходный период, а затем и на стадии становления реалистического искусства Рерих явился активным ферментом процесса обновления художественной жизни Индии. Этого бы не случилось, если бы художник не был столь целен в своем творческом кредо, в своих идейно-эстетических убеждениях. В годы, отмеченные творческими метаниями, зыбкими, неустойчивыми взглядами на историю, общество, искусство, мораль и прогресс, Рерих занимал твердую нравственно-этическую позицию последовательного гуманиста. Позиция эта подвергалась испытаниям в разной обстановке и в разное время и выдержала их с честью. Вот почему то, что судьба привела на землю Индии такого художника, каким был Рерих, имело столь большое значение.

Весьма важно указать, что продолжатель художественных традиций дома Рерихов – С.Н.Рерих также играет заметную роль в искусстве Индии наших дней. При этом и у него следует отметить ту же черту – верность избранной эстетической позиции: ведь известно, что многие индийские художники, пусть и в несколько своеобразной интерпретации, часто становились и становятся жертвами американо-европейской моды в искусстве. В 1960-х годах, то есть в разгар моды на абстрактное искусство в Индии, С.Н.Рерих оказался одним из немногих художников, раскрывавших в своем творчестве человеческие отношения, общественные связи. Его живопись и тогда и сейчас отличают, с одной стороны, проникновение в красочный мир индийской природы, стремление передать духовный мир ее людей, с другой – интерес к социальной, общечеловеческой теме, к индустриальным мотивам, мотивам урбанистических контрастов и ярко выраженный протест против разрушительных сил войны.

Не впадая в крайность преувеличения роли Рерихов в истории индийского искусства, необходимо со всей объективностью, опираясь на бесспорные данные и факты, и с естественным чувством гордости за русских художников отметить существенный вклад, который был внесен ими в современное изобразительное искусство Индии.

Комплексный институт «Урусвати» имеет свою трудную и славную историю. Он основан Н.К.Рерихом 24 июля 1928 года¹ в Дарджилинге после завершения им Центральноазиатской экспедиции. В декабре 1928 года институт был перебазирован в долину Кулу, где и оставался до момента своей консервации.

Долина Кулу... Узкая полоса плодородной земли, втиснутая между западными и восточными отрогами Гималайских гор. Весь район расположен далеко от крупных городов Индии, от широко известных центров ее культуры. Тем не менее эта отдаленная и малоизученная область представляет собой осколок древнейшей культуры Индии. Вряд ли еще можно найти в этой стране столь своеобразное и интересное место. Склоны Гималайских гор вплотную подходят к реке Беас, протекающей по дну долины. В некоторых местах достаточно пройти несколько сот метров, чтобы оказаться на тропе, которая поднимается прямо в горы. До сих пор цивилизация мало коснулась Кулу. Долину и сейчас можно считать богатейшим историко-этнографическим и природным заповедником. К Кулу прилегают малоизученные области индийских Гималаев – Лахул, Спити, Чамба. Все вместе взятое представляет огромный интерес для различного рода наук, начиная с геологии и кончая этнографией и археологией. Этот малоизученный регион интересен также с точки зрения важных проблем, связанных с этногенезом народов Индии. Таким образом, у Н.К.Рериха было достаточно оснований, чтобы выбрать это место для Гималайского института научных исследований.

Институт «Урусвати» был задуман Рерихом как научно-исследовательское учреждение комплексного изучения обширных территорий Азии, заселенных народностями, древнейшая культура которых оказала в свое время исключительное влияние на развитие мировой культуры, в первую очередь культуры европейских народов, что порой подвергалось забвению.

Несправедливая недооценка прошлого, настоящего и будущего народов Востока, с умыслом или непреднамеренно подкрепляемая различными европоцентрическими теориями, уже сама по себе являлась для Рериха острейшей научной проблемой, требующей немедленного и коренного пересмотра. Поэтому и значение Рериха как ученого нельзя определять, исходя только из тех научных дисциплин, в которых он вел прямую научную работу. Рерих был также и замечательным организатором науки, ее идеологом, активно боровшимся за то, по его словам, «руководящее знание», которое содействовало бы воцарению справедливости на Земле.

Суммируя предпосылки возникновения института «Урусвати», их можно в основном свести к следующему:

1. Научная деятельность Н.К.Рериха до 1917 года, выражавшая общие традиции русских востоковедов и исследователей Центральной Азии.
2. Экспедиция 1925–1928 годов, блестяще завершившая деятельность русских путешественников XIX и начала XX века тем, что впервые был проложен маршрут из Сибири через Тибетское нагорье и Трансгималаи прямо в Индию.
3. Необходимость научной обработки собранных в экспедиции материалов.
4. Повышенный интерес Н.К.Рериха к Индии и его давнишнее стремление наладить регулярное научное и культурное сотрудничество между Россией и Индией.

Мы сейчас не касаемся художественных интересов и устремлений Н.К.Рериха. Он всегда и при всех обстоятельствах, конечно, оставался художником. Искусство народов Востока, в том числе и индийское искусство, было ему бесконечно дорого и оказало на его живопись заметное влияние. Однако было бы ошибочно полагать, что единственно оно привело Рериха в Азию.

¹ Дата принята согласно указаниям самого Н.К.Рериха. См.: Твердыня пламенная. Париж, 1932 (1933). С.229.

Достаточно упомянуть, что одним из первых его визитов, нанесенных по приезде в Индию в 1923 году, было посещение научного института Дж. Боса в Калькутте. Известный индийский ученый серьезно отнесся к предложению Рериха о сотрудничестве и вскоре навестил его в Сиккиме. В дальнейшем институт Дж. Боса и «Урусвати» не прерывали научных контактов.

Задачи, поставленные Рерихом перед новым научно-исследовательским учреждением, были поистине грандиозны, а то, что «Урусвати» находился в тогда еще колониальной Индии, намного усложняло их решение. Поэтому вряд ли стоит удивляться тому, что далеко не все намеченное Рериху удалось полностью реализовать. Более достойно удивления то, что ему удалось так много сделать в неимоверно трудных условиях двадцатых и тридцатых годов и что многие поставленные им проблемы не только не потеряли актуальности в наше время, но и приобрели еще большее значение. Предвидение крутого поворота в судьбах народов Востока не обмануло Рериха, а все его начинания оказались на редкость перспективными.

Первыми практическими шагами по укреплению положения института «Урусвати» была поездка в западные страны. В июне 1929 года Николай Константинович и Юрий Николаевич посетили Нью-Йорк.

Интерес к недавно закончившейся Центральноазиатской экспедиции Рериха был в США исключительно велик, так как экспедиция эта была осуществлена при содействии американских научных и культурных организаций, шла она под американским флагом и еще до ее окончания Нью-Йоркский музей имени Рериха получил от художника в дар около 300 полотен азиатской тематики, вызвавших усиленный приток посетителей.

Для дальнейшего развития научной работы в Индии Рериху американская поддержка была необходима, она придавала институту «Урусвати» респектабельность в глазах английских властей и способствовала созданию его материально-технической базы. Поэтому при Музее имени Н.К.Рериха в Нью-Йорке сразу же было открыто отделение «Урусвати», которому художник пожертвовал ценнейший «Канджур-Танджур» – буддийский священный канон на тибетском языке, состоящий из трехсот книг. Другой «Канджур-Танджур», также вывезенный из Центральной Азии, остался в Кулу.

Рерих довольно скоро наладил деловые связи с научными учреждениями Америки и Европы, заинтересовал их обменом научной информации и предоставлением, помощи на местах ученым, посещающим Азию. В частности, сразу же была достигнута договоренность об оказании организационной помощи сотруднику Мичиганского университета доктору Вальтеру Кёльцу, выехавшему в долину Кулу для изучения и сбора альпийской флоры Гималаев.

Весной 1930 года Николай Константинович и Юрий Николаевич после посещения Парижа и Лондона были уже готовы выехать обратно в Индию, но их задержали совершенно непредвиденные обстоятельства. Позже, отмечая трехлетие работы института «Урусвати», Рерих писал: «Не забудем, что из тридцати шести месяцев существования более восьми месяцев ушло на прискорбные и совершенно ненужные трения, нанесшие глубокий как денежный, так и моральный вред»¹.

Эти трения, грозившие срывом всех планов Рериха, были вызваны попыткой англичан воспрепятствовать возвращению Рерихов в Индию. Это была уже вторая акция британского Министерства иностранных дел, направленная против Рериха. Первая, чуть было не стоившая жизни всем членам Центральноазиатской экспедиции, была предпринята зимой 1927 года, когда по требованию англичан экспедиция была задержана лхаскими воинскими подразделениями на высокогорном плато в Тибете.

Не добившись в Лондоне въездных виз в Индию, Николай Константинович и Юрий Николаевич выехали в принадлежавшую тогда Франции Пондишери, где занялись обследованием местных древних погребений с урнами и саркофагами.

¹ Рерих Н. Твердыня пламенная. С.300.

Только к концу 1930 года Рерих и его старший сын попадают обратно в Кулу, где безвыездно находилась жена художника Елена Ивановна и приглашенный еще в июне 1928 года из Риги в Индию секретарь института «Урусвати» Владимир Анатольевич Шибаев.

По возвращении в Кулу Николай Константинович приступает к подготовке новых экспедиций как в самой долине, так и прилегающих к Западным Гималаям областях Тибета. В 1931 году Н.К.Рерих уже ведет экспедицию из Кулу через перевал Ротанг в Лахуль. Перевалы Западных Гималаев, да и весь Кашмир представляли для него исключительный интерес, так как через них шли пути к Средней Азии, пески которой скрывали остатки древних культур народов, общавшихся на востоке и юге с Китаем и Индией, а на западе и севере с европейскими странами и Сибирью.

В течение двух лет институтом «Урусвати» было проведено пять экспедиций непосредственно в долине Кулу и экспедиции в Лахуль, Бешар, Кангру, Лахор, Ладак и Занскар, систематизированы находки Центральноазиатской экспедиции, подобрана научная библиотека, богатая оригинальными древними манускриптами. В музее института появились ценные ботанические, орнитологические, зоологические коллекции, возведено новое здание биохимической лаборатории. При институте «Урусвати» были открыты: археологический отдел, отделы естественных наук и медицины, научная библиотека, музеи для хранения экспедиционных находок. Отделы имели свои специализированные подразделения. Так, например, при археологическом отделе существовали секции общей истории, истории культуры народов Азии, истории древнего искусства, лингвистики и филологии. Отдел естественных наук занимался ботаникой и зоологией, метеорологическими и астрономическими наблюдениями, изучением космических лучей в высокогорных условиях. В медицинском отделе наряду с изучением древнетибетской медицины и фармакопеи была организована биохимическая лаборатория, в которой исследовались современные средства борьбы с раком.

Руководство институтом «Урусвати» было возложено на Юрия Николаевича Рериха, который и состоял его бессменным директором. Универсальные познания Ю.Н.Рериха позволяли ему следить за разнохарактерными областями научных исследований, координировать и направлять их работу.

Сам Николай Константинович, проводивший ежедневно несколько часов за мольбертом и обремененный обилием других дел, в том числе перепиской, насчитывавшей несколько сот корреспондентов, не переставал уделять институту «Урусвати» много внимания и был его вдохновителем и идеологическим наставником. Большую помощь ему оказывала жена – Елена Ивановна, которая была президентом-основателем института, и младший сын – Святослав Николаевич, художник, знаток древнего искусства и местных фармакопей, хороший ботаник и орнитолог. Многосторонность знаний и занятий каждого члена семьи Рерихов при их слаженном сотрудничестве и неутомимой энергии давала особенно эффективные результаты и много способствовала успеху и широкому признанию института «Урусвати» как в самой Индии, так и далеко за ее пределами.

Деятельность института опиралась на методы международного обмена научной информацией и ее накопления из тех первоисточников, которые предлагали сотрудникам института малоизученные области Азии. Николай Константинович писал по этому поводу: «Когда мы основывали институт, то прежде всего имелась в виду постоянная подвижность работы. Со времени основания каждый год происходят экспедиции и экскурсии. Не нужно отказываться от этой уже сложившейся традиции. Если все сотрудники и корреспонденты будут привязаны к одному месту, то сколько неожиданных и хороших возможностей замерзнут [...]. Нужно то, что индусы так сердечно и знаменательно называют “ашрам”. Это – средоточие. Но умственное питание “ашрама” добывается в разных местах. Приходят совсем неожиданные путники, каждый со своими накоплениями. Но и сотрудники “ашрама” тоже не сидят на месте. При каждой новой возможности они идут в разные стороны и пополняют свои внутренние запасы»¹.

¹ Рерих Н.К. Врата в будущее. Рига, 1936. С.76.

Некоторые экспедиции института возглавлялись самим Николаем Константиновичем. Так в 1931 году он посетил Лахуль, в столице которого – Кейланге был создан филиал «Урусвати» для регулярных наблюдений. В последующие годы летом туда обычно выезжала месяца на два Елена Ивановна.

Путевые записи Рериха свидетельствуют, что как историк он всегда мыслил широко и стремился объяснить причины глубочайшего взаимопроникновения древних культур. Так, в Лахуле Рерих записывал: «В историческом и археологическом отношении край мало исследован. Картина “Менгиры в Гималаях” будет напоминать о менгироподобных камнях, утверждаемых с древнейших времен и до наших дней на горных перевалах. Обычай этот имеет несомненную связь с древними менгирами Тибета, открытыми нашею экспедициею в 1928 году, подобными менгирам Карнака [...]. Ладак, Дартистан, Балтистан, Лахуль, Трансгималаи, часть Персии, Южная Сибирь (Иртыш, Минусинск) изобилуют разнообразными сходными в техническом отношении изображениями, невольно напоминающими скалы Богуслана и изображения остготов и прочих великих переселенцев»¹.

Одновременно с походом в Лахуль другая группа сотрудников «Урусвати» находилась в Ладаке, где собирала превосходные коллекции в окрестностях Леха.

Придерживаясь собственных научных концепций и неприемлемых для западных колонизаторов взглядов на ближайшее общественно-политическое развитие стран Востока, Рерих отнюдь не игнорировал значения американских и европейских культурных и научных организаций и налаживал с ними контакты, без которых деятельности «Урусвати» грозила бы некоторая односторонность.

Так, например, уже первые экспедиции, проведенные силами института, позволили собрать и обработать: для Мичиганского университета в США богатую энтомологическую коллекцию и гербарий из 3700 единиц, представлявших около полутора тысяч видов растительности; для Нью-Йоркского ботанического сада была составлена коллекция семян и собрано 3800 образцов растительного мира Гималаев; Департаменту земледелия США (Вашингтон) послали коллекцию семян; музею Гарвардского университета (Кембридж, США) – зоологическую коллекцию; Национальный музей естественной истории в Париже получил около 2000 образцов разновидностей горной растительности и коллекцию семян.

Медицинский отдел института «Урусвати» наладил сотрудничество с биохимиками Гарвардского университета. Большой интерес вызвали переводы на европейские языки древних манускриптов по тибетской медицине и фармакопее. При участии лам-лекарей впервые был составлен атлас тибетских лекарственных растений.

Сразу же завоевали признание труды Юрия Николаевича Рериха по лингвистике и филологии. Его сотрудничество с известным знатоком тибетской литературы и местных диалектов профессором Дарджилингского университета ламой Лобзанг Мингюр Дордже было особенно плодотворным. Лобзанг Мингюр Дордже подолгу оставался в Кулу для совместной с Юрием Николаевичем работы.

Тесные связи с такими светилами индийской науки, как Чандрасекар Раман, Джагадиш Чандра Бос, с такими видными представителями индийской литературы, философии, искусства, просвещения, как Рабиндранат Тагор, Абининдранат Тагор, Асит Кумар Халдар, Сунити Кумар Чаттерджи, Рамананда Чаттерджи, Сарвапалли Радхакрипшан, Свами Сананд Сарасвати, Тейджа Сингх, Дас Гупта, К.П.Тампи, Р.М.Равал и многими другими, придавали институту «Урусвати» особый вес и значение в глазах западных ученых. Большую популярность деятельности института принесли и изданные в Нью-Йорке, Лондоне и Париже книги Николая Константиновича и Юрия Николаевича об азийских путешествиях и исследованиях.

¹ Рерих Н. Твердыня пламенная. С.261.

Не удивительно, что в списках почетных советников по науке, членов-корреспондентов и постоянных сотрудников «Урусвати» скоро появились и имена таких известных западных ученых, как лауреаты Нобелевской премии А.Эйнштейн, Р.Милликен, Л.Бройль, президент Американского археологического института профессор Р.Маггофин, знаменитый путешественник доктор Свен Гедин, профессор Института Пастера в Париже С.И.Метальников, профессор Гарвардского университета индолог Чарльз Ланман, профессор К.К.Лозин-Лозинский (Париж), французский археолог Ш.Бюиссон, директор ботанического сада в Нью-Йорке профессор Меррил и много других выдающихся лиц.

О доверии к институту «Урусвати» и признании за ним больших научно-исследовательских возможностей свидетельствует и последняя экспедиция в Азию, проведенная в 1934–1935 годах под личным руководством Н.К.Рериха и при участии Ю.Н.Рериха и нескольких ботаников-специалистов. Эта экспедиция была предпринята по инициативе Департамента земледелия США и имела свои специфические задания. Американское сельское хозяйство из-за хищнического использования земельных и лесных угодий несло большой урон от эрозии почв. Полное обеззеленение в некоторых районах страны влекло за собой распространение пустынь. Департамент земледелия, обеспокоенный угрожающим характером этих явлений, предложил Н.К.Рериху организовать изучение и отбор засухоустойчивой барханной растительности, которую можно было бы использовать на сожженных солнцем полях западных районов США.

В апреле 1934 года Николай Константинович договорился в Нью-Йорке об условиях финансирования и оснащения экспедиции, а в мае уже направился в Манчжурию, где экспедиция приступила к работе в районах степной Барги и западного нагорья Хинганского хребта.

В 1935 году экспедиция была переброшена в Северный Китай и исследовала предгорья Хингана и окраины пустыни Гоби. Всего Рерихом было послано в США около двух тысяч посылок различных травяных семян, разнообразных видов засухоустойчивых трав и кустов. В Америке они испытывались и размножались на специальных плантациях, откуда и поступали в оголенные равнины западных штатов.

Кроме прямых заданий экспедиции, ее участники, как и всегда, занимались археологической разведкой, сбором фольклорного и лингвистического материала. Удалось также собрать много образцов лекарственных растений, а в одном из старинных монастырей был обнаружен и переписан редчайший тибетский лекарственный манускрипт. Н.К.Рерих и Ю.Н.Рерих вернулись в Кулу в декабре 1935 года.

Цели экспедиции 1934–1935 годов не были для Рериха случайными. Актуальная для нашего времени проблема охраны природы тревожила его с самого начала столетия, а в двадцатых и тридцатых годах он неоднократно выносил этот вопрос на широкое обсуждение и писал: «Люди, которые еще в простоте душевной полагают, что “Бог траву родит”, забывают пословицу: “На Бога надейся, а сам не плошай”. Когда приходится видеть систему орошения египетских пустынь, мне всегда приходит мысль: как сравнительно мало нужно сделать, чтобы, казалось бы, мертвая поверхность опять зацвела! И в этом смысле каждый, как специалист, так и доброжелательный обыватель, одинаково должны сойтись, чтобы помочь целым странам. И в этой помощи будущим поколениям будет одно из тех безымянных благодеяний, которыми держится бытие [...]. Да, нужно уметь беречь не только рукотворные ценности человечества, но и простирать ту же заботливость и ко всем истинным источникам жизни. Потому оживление пустынь, как в своем буквальном значении, так и в переносном, духовном понимании, является благородною задачей человечества. Да процветут все пустыни!»¹

Непродолжительное по времени существование института «Урусвати» было на редкость продуктивным. Успешная деятельность превратила его в одно из крупных научных учреждений Индии. Институт сотрудничал со многими научными организациями стран Европы и Америки. Обменивался публикациями с 285 институтами, университетами, музеями, библиотеками, научными обществами.

¹ Рерих Н.К. Пусть процветут все пустыни. // «Рубеж», Харбин, 1935. № 43.

Выпускался ежегодник «Журнал института гималайских исследований «Урусвати». Многие научные учреждения различных стран стремились получить это издание. Статьи, содержащиеся в нем, затрагивали важнейшие проблемы, связанные с рядом ведущих научных дисциплин. В журнале публиковались материалы по археологии, этнографии, лингвистике, философии, ботанике, фармакологии, геологии и другим отраслям знаний. Большой раздел журнала был посвящен отчетам и дневникам регулярно проводившихся экспедиций.

В этой связи необходимо отметить выдающуюся роль Юрия Николаевича в научной работе института и его публикациях. Статьи Ю.Н.Рериха занимали значительное место в журнале «Урусвати». Им были опубликованы ценнейшие работы, такие, как «Проблемы тибетской археологии», «К изучению Калачакры», «Тибетский диалект Лахула» и т.д. Отдельными изданиями вышли такие работы Юрия Николаевича, как «Звериный стиль у кочевников Северного Тибета», где он проследил контакты различных культур и цивилизаций, «По тропам Центральной Азии», в основу которой легли его дневники, сделанные им в Центрально-азиатской экспедиции. Время от времени публиковались и монографии сотрудников. Среди этих монографий важнейшее место занимала серия «Tibetica», посвященная древностям Тибета. Ю.Н.Рерих был ее создателем.

Работая в качестве директора института и будучи его ведущим ученым, Юрий Николаевич оказал огромное влияние на организацию и развитие разнообразных исследований. Он первым произвел ряд археологических раскопок в Кулу и в прилегающих к ней областях индийских Гималаев. В Лахуле он обнаружил три типа древних погребений, по преданию, принадлежавших пришельцам с севера. В погребениях нашли останки, этническую принадлежность которых трудно было установить, железные изделия и керамику. Как археолог и этнограф Юрий Николаевич всегда стремился проследить взаимные влияния различных культур. Он иногда наталкивался на поразительные аналогии. Так, изучая резьбу по дереву лахульских горцев, он отмечал, что «некоторые орнаменты любопытно напоминали одну из нордических резьб по дереву».

В Кулу, Лахуле, Спити Ю.Н.Рерих собрал ценнейшую этнографическую коллекцию и провел лингвистическое обследование Лахула. В старинных буддистских монастырях ему удалось собрать уникальную коллекцию тибетских рукописей и книг. Вместе с этим Ю.Н.Рерих упорно трудился над созданием тибето-санскритско-русско-английского словаря, макет которого впоследствии был передан им Институту востоковедения АН СССР.

Вся эта деятельность Юрия Николаевича снискала ему мировое признание в востоковедческих кругах. В формировании его как ученого важнейшую роль сыграли постоянное сотрудничество с отцом и работа в институте «Урусвати».

Николай Константинович Рерих рано начал готовить своего старшего сына к востоковедческой деятельности. Еще в Петербурге в гимназические годы Юрий Николаевич учился у знаменитого русского египтолога Б.А.Тураева и монголоведа А.Д.Руднева. С 1919 по 1923 год он обучался в Школе восточных языков Лондонского университета, затем в Гарвардском университете и Школе восточных языков при Сорбонне (Париж). К двадцати двум годам жизни он получил степень бакалавра по отделению индийской филологии и звание магистра индийской филологии.

Когда в конце 1923 года Юрий Николаевич приехал в Индию, он был уже хорошо подготовленным индологом, тибетологом, тюркологом и иранистом. Путешествие по обширным неисследованным районам Азии, многогранность отца, его связи и организаторские способности открыли перед молодым ученым такие возможности и такое поле деятельности, которые редко кому предоставляются. Эти возможности Юрий Николаевич блестяще использовал.

Весьма плодотворной была работа института в области естественных наук. Регулярно проводившиеся экспедиции значительно расширили наши знания об одном из малоисследованных районов Гималайских гор. Собранные во время экспедиций коллекции, такие, как ботанические, зоологические, палеонтологические, геологические, орнитологические, представляли научный материал огромной ценности.

Сотрудники института регулярно участвовали в международных научных конгрессах. Скоро уже не сам институт, а другие научные учреждения Европы и Америки стали искать контактов с «Урусвати». Предлагали сотрудничать в организации разного рода экспедиций, в области изучения раковых заболеваний, интересовались переводами тибетских трактатов, посвященных древней медицине. Настойчиво добивались сотрудничества Парижский госпиталь и Парижский национальный музей, Американская ассоциация медицинских колледжей, разного рода востоковедческие научные учреждения.

Однако, несмотря на это, институт испытывал большие затруднения. Причина этого крылась в самом обычном – отсутствии средств. Их поступление носило спорадический характер и зависело от финансовых возможностей сотрудничающих научных и культурных учреждений, от единовременных частных или общественных субсидий, от издательской деятельности. В начале 1930-х годов западные страны были охвачены жесточайшим экономическим кризисом. Суммы для обеспечения бесперебойной работы института складывались все труднее и труднее. Подчас приходилось довольствоваться только личными доходами Н.К.Рериха от продажи картин, а этого, конечно, не могло хватить для научно-исследовательской деятельности целого коллектива ученых.

В 1938 году Николай Константинович с болью писал: «Пресекались средства. Одними картинами не удастся содержать целое научное учреждение. Давали все, что могли, а дальше и взять негде. Между тем общий интерес к Гималаям все возрастает. Ежегодные экспедиции направляются сюда со всех концов мира. Новые раскопки раскрывают древнейшие культуры Индии. В старых монастырях Тибета обнаруживаются ценнейшие манускрипты и фрески. Аюрведа опять приобретает свое прежнее значение, а самые серьезные специалисты опять устремляются к этим древним наследиям. Стоит лишь вспомнить, какие интересные исследования произвел д-р Бернارد Рид, доказавшие, что основы древнейшего письма близки нынешним открытиям. Все есть, а денег нет»¹.

На третьем томе пришлось прекратить издание ежегодника «Урусвати». В 1935 году американский бизнесмен Луис Хорш путем обманных махинаций с акциями присвоил небоскреб Музея имени Н.К.Рериха в Нью-Йорке со всем его имуществом. Это усугубило и без того трудное финансовое положение института. Однако деятельность его не только не прерывалась, но в некотором направлении даже форсировалась Рерихом.

Рерих стремится установить связи с советскими научными организациями, которые могли бы оказать ему содействие, имея в виду уже конкретно намеченный срок возвращения в Советский Союз. В «Листах дневника» Рерих отмечает: «В 1926 году было уговорено, что через десять лет и художественные и научные работы будут закончены. С 1936 года начались письма, запросы. Г.Г.Ш.² извещал, что Суриц³ предложил пожертвовать для музеев четыре картины. Наше французское общество писало Верховному Совету о Пакте⁴. Писали в Комитет по делам искусства. Посылали книги. Ждали вестей»⁵.

Всегда благожелательное отношение к Советскому Союзу, статьи об экономических и культурных достижениях его народов, горячий патриотизм Рериха, а также его дружба с лидерами освободительного движения в Индии вызывали подозрительность у английских властей, которые установили над ним неусыпное наблюдение. Николай Константинович вынужден был прибегать к сугубой осторожности. Прямая переписка с советскими учреждениями, даже получение из Советского Союза научных изданий были крайне затруднены и грозили самыми нежелательными последствиями. Поэтому Рерих прибегал к помощи третьих лиц, проживавших в основном в Париже и Прибалтике, возможно, надеясь использовать последнюю в качестве промежуточного этапа возвращения на Родину. В письме от 24 августа 1938 года к председателю рижского Музея имени Рериха он выражает желание переслать из Индии в Ригу свои архивы и просит сообщить ему о возможности их размещения в помещении музея.

¹ Рерих Н.К. Из литературного наследия. М., 1974. С.125.

² Г.Г.Шклявер – секретарь французского Общества имени Рериха.

³ Я.З. Суриц – посол СССР во Франции (1937–1940).

⁴ Речь идет о Пакте Рериха по охране культурных ценностей при вооруженных столкновениях.

⁵ Рерих Н.К. Из литературного наследия. С.245.

В 1937 году в «Урусвати» обращается с рядом вопросов наш известный биолог и генетик Николай Иванович Вавилов. Между ним и Святославом Николаевичем, специально изучавшим растительный мир Гималаев, состоялся обмен письмами, в результате которого в ботанический сад Академии наук СССР были посланы семена редких злаков. Как для переписки, так и для транспортировки посылок опять-таки приходилось прибегать к содействию членов правления Музея имени Рериха в Риге Р.Я.Рудзитиса и Г.Ф.Лукина. Однако, несмотря на риск, Рерих пытался установить и прямые связи с советскими учеными и организациями. Так, в письме к Р.Я.Рудзитису от 15 января 1938 года он сообщает: «Мы получили из того же учреждения, где Вав[илов], запросы о семенах и пошлем их непосредственно. Нет ли у Вас новостей в этих направлениях, расписок и тому под.?»¹

В 1939 году рижский Музей имени Рериха выпустил альманах «Мысль», а в 1940 году «Литературные записки», в которых наряду с патриотическими статьями самого Николая Константиновича были помещены статьи советских авторов и опубликованы различные данные об экономических и культурных достижениях в Советском Союзе.

Сложнейшая политическая обстановка перед началом второй мировой войны тормозила многое, что было предпринято Н.К.Рерихом, она же оказывала и отрицательное воздействие на его усилия по установлению регулярной связи с советскими научными организациями и затрудняла подготовку к его возвращению в СССР.

Война, вспыхнувшая в 1939 году, не замедлила губительно сказаться на работе института «Урусвати». Уже в июле 1940 года Н.К.Рерих, предвидя его неминуемую консервацию, заносил в листы дневника: «Сперва мы оказались отрезаны 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. Вот и в Португалию уже нельзя писать. На телеграмму нет ответа из Риги. Дальний Восток примолк. Из Швейцарии Шауб Кох еще двадцатого мая просил срочно прислать материалы для его книги. Но и Швейцария уже оказалась заколдованной страной. Всюду нельзя. И на Родину невозможно писать, а оттуда запрашивали о травах. Кто знает, какие письма пропали? [...]

Грустно видеть, как события обрубают все ветви работы. И не вырасти новым побегам на старых рубцах. Будет что-то новое, но когда?»².

Николай Константинович Рерих так и не получил ответа на этот вопрос. 13 декабря 1947 года, в самый разгар послевоенных сборов на Родину, счет его земным дням оборвался. Тем не менее начинания, которые он сам не успел завершить, далеко не исчерпаны.

Значительная часть художественного и литературного наследства Рериха согласно его заветному желанию привезена в Советский Союз, получила широкое признание и продолжает служить гуманным идеалам нового человеческого общества, в победу которого всегда неуклонно верил Николай Константинович.

Разделявшиеся Н.К.Рерихом научные взгляды на Восток и его значение в прошлом и будущем человечества заняли свое прочное место в нашем востоковедении, а сотрудничество между советскими учеными и учеными стран Востока, в том числе и Индии, полностью оправдало его прогнозы.

Между тем научная деятельность Николая Константиновича, отважного путешественника, впервые проложившего прямые маршруты между Россией и Индией через Центральную Азию, все еще недостаточно освещена. Институт «Урусвати», прекративший свою работу в 1940 году, остается в законсервированном состоянии. Рерих не успел распорядиться его судьбой при жизни, как сделал это со своим художественным наследством, отобрав для отправки в Советский Союз свыше 400 картин. Их привез с собой в 1957 году его старший сын Юрий Николаевич, чье возвращение на Родину имело большое позитивное значение для нашего востоковедения.

¹ Архив Г.Р.Рудзите. Рига.

² Рерих Н.К. Из литературного наследия. С.191-200.

Юрий Николаевич Рерих проработал у нас лишь два с половиной года. Его преждевременная кончина в 1960 году была воспринята как тяжелая потеря для советского и мирового востоковедения.

Святослав Николаевич Рерих передал привезенную братом из Индии библиотеку в распоряжение Института востоковедения АН СССР, где на ее базе был организован научный кабинет имени Ю.Н.Рериха. Это позволило сотрудникам и ученикам Юрия Николаевича успешно продолжать начатую им работу. Однако многое, что намечал и мог бы с пользой для отечественного востоковедения сделать Ю.Н.Рерих, осталось неосуществленным. Среди этого многого едва ли не первостепенное по значению место занимает дальнейшая судьба научных материалов и исследований института «Урусвати».

Одному из авторов этой статьи – Л.В.Шапошниковой весной 1972 года пришлось побывать в Кулу и при содействии Святослава Николаевича Рериха подробнее ознакомиться с положением дел на месте. По-видимому, здесь мало что изменилось после смерти основателя института «Урусвати». Только к вилле Рерихов и зданиям института пролегла узкая асфальтированная дорога. А в те далекие годы снизу в горный поселок Нагар приходилось добираться на лошадях. О прошлом еще напоминают ставшие ненужными теперь керосиновые лампы: по вечерам окна виллы светятся электрическим светом. Такие же огоньки мерцают и внизу по всей долине.

Каждый день к дому Рерихов поднимаются группы экскурсантов, те, кто проводит жаркий сезон в Кулу, шумные компании студентов. Они останавливаются у ворот виллы и робко спрашивают, здесь ли находится галерея картин Николая Рериха. Их встречает седой неизменно приветливый Святослав Николаевич. Он ведет посетителей в комнаты первого этажа, где по стенам развешаны гималайские этюды его отца. Люди подолгу стоят у этих картин, удивляются, что они написаны русским, а потом спускаются вниз по склону к серому камню, на котором высечены слова: «Тело Махариши Николая Рериха, великого друга Индии, было предано сожжению на сем месте 30 магхар 2004 года Викрам эры, соответствующего 15 декабря 1947 года. ОМ РАМ». Надпись сделана на языке хинди.

...Чуть выше виллы стоит деодаровая роща. Вместе со Святославом Николаевичем поднимаемся по тропинке, выходящей по некрутому склону. Метров через 500 мы оказываемся на небольшой площадке, поросшей ярко-зеленой травой. Здесь стоят два здания Гималайского института научных исследований. На одном из них еще сохранилась вывеска: «Урусвати».

«Весь этот склон и роща, – говорит Святослав Николаевич, – принадлежат институту. Всего 20 акров земли, которую мой отец, Николай Константинович, выделил для этой цели. Вот в этом доме, – Святослав Николаевич показал на первый из них, – работали и жили зарубежные сотрудники института, а в следующем размещались индийские ученые».

Чуть в стороне, ниже по склону, виднеется груда камней, бывшая, очевидно, когда-то фундаментом. Оказалось, что там стоял дом, в котором жили тибетские ламы, помогавшие Юрию Николаевичу Рериху в его исследованиях.

Мы начинаем осмотр домов. Шаги гулко отдаются в пустых помещениях. Комнаты тянутся одна за другой. В одном из помещений мы останавливаемся перед дверью. На ней висит массивный замок. Его заржавевший механизм долго не поддается. Наконец, он со скрипом открывается, и мы, толкнув дверь, оказываемся в большом зале. Свет с трудом пробивается сквозь плотно закрытые ставни. Когда глаза привыкают к этому сумеречному полумраку, мы видим повсюду ящики, громоздящиеся друг на друга и покрытые слоем пыли. По стенам стоят застекленные шкафы.

«Наши коллекции», – коротко бросил Святослав Николаевич. Выяснилось, что здесь хранятся коллекции, частично оставшиеся от Центральноазиатской экспедиции, и коллекции, собранные экспедициями самого института. Богатейший научный материал, к которому несколько десятков лет не прикасалась рука ученого. В застекленных шкафах и ящиках – ценная этнографическая и археологическая коллекция. Орнитологическая коллекция насчитывала около 400 видов редчайших птиц, некоторые из них сейчас уже исчезли. Ботаническая коллекция полностью представляла флору долины Кулу.

Геологическая – содержала немало редких минералов. Тут же находились зоологическая, фармакологическая, палеонтологическая коллекции.

Мы проходим в следующее помещение, по стенам которого тянутся полки с книгами. Библиотека насчитывает четыре тысячи томов. Кроме книг, в распоряжении Святослава Николаевича находится рукописный архив Рерихов, который ждет своих исследователей.

В одном из зданий мы обнаруживаем остатки оборудования биохимической и физической лабораторий. Книги уже давно никто не снимал с полок, лабораторным оборудованием не пользовался. Тем не менее все это не производит тягостного впечатления запустения и упадка. Кажется, что люди только недавно покинули эти помещения, оказавшись по каким-то не зависящим от них обстоятельствам неожиданно оторванными от интересной работы, успев лишь упаковать коллекции и закрыть на замки двери библиотеки и лаборатории...

Много лет назад Николай Константинович Рерих писал: «“Урусвати” – Гималайский институт научных исследований начался в 1928 году под самыми хорошими знаками»¹.

Может быть, действительно, эти знаки были хорошими? И может быть, наступит время, когда откроют ящики с коллекциями и шкафы с книгами, расставят по своим местам беспорядочно сложенное лабораторное оборудование, и ныне пустые комнаты наполнятся звуками шагов и голосами. А в институте, основанном большими русскими учеными Рерихами, начнут работать те, для кого, собственно, все и создавалось, – ученые разных стран.

¹ Рерих Н.К. Из литературного наследия. С.124.

Святослав Николаевич Рерих

Гуманистическую миссию семьи Рерихов, славной талантами в искусстве и науке, заслугами в великом деле защиты мира и сближения народов, продолжает теперь Святослав Николаевич Рерих – замечательный художник, общественный деятель, исследователь.

Его перу принадлежит много, большей частью еще не опубликованных работ по художественной культуре, его кисти – оригинальные по замыслу и композиции, выдающиеся по живописному мастерству произведения. Будучи прекрасно знаком с мировым искусством, Святослав Николаевич активно претворил в своей живописи многие лучшие достижения западноевропейского искусства. Живя долгие годы в Индии, он постиг дух культуры великого индийского народа, изучил его древнее и современное искусство. Он показал замечательное качество русского человека – умение с подлинной симпатией глубоко проникнуть в сокровенную суть душевных качеств другого народа и понять характер культуры такой своеобразной страны Востока, как Индия, с ее огромным историческим прошлым, великим художественным наследием и духовным богатством. Все это дает неисчерпаемый материал для тем и сюжетов его картин, в которых по-новому зазвучала выразительность линий и декоративная красочность.

Искусство Святослава Рериха не может быть отнесено только к русскому или западноевропейскому или индийскому истокам: оно гармонично объединяет их в себе. Вот почему на фоне современного мирового искусства Святослав Рерих является глубоко своеобразным и ярко индивидуальным художником.

* * *

Святослав Николаевич родился 23 октября 1904 года и вместе со старшим братом Юрием воспитывался в условиях чрезвычайно благоприятных для развития душевных качеств и творческих сил.

Все семья Рерихов с глубоким интересом изучала не только искусство различных стран, но и историю, философию, литературу. Многосторонние интересы объединяли семью в дружной увлекательной творческой работе, в непрестанном стремлении к познанию.

Первые уроки рисования были преподаны Святославу в одном из лучших учебных заведений Петрограда гимназии Мая, где он учился два года (1914–1916). Дома оба брата рисовали много и совершенно самостоятельно: писали с натуры пейзажи и портреты, копировали фламандских и нидерландских мастеров из коллекции Николая Константиновича. В этот период некоторое влияние на Святослава оказал художник Борис Григорьев, который неоднократно писал портреты Николая Константиновича, одобрявшего его работы. В двенадцать лет Святослав уже помогал отцу натягивать на подрамники холсты и готовить краски. Постепенно дети стали получать от отца отдельные художественные задания вспомогательного характера, в частности по театральным эскизам. Они могли наблюдать работу художников, исполнявших театральные эскизы Николая Константиновича.

В Финляндии, куда семья Рерихов переселилась в декабре 1916 года, оба брата продолжали активное обучение у частных профессоров общему гимназическому курсу.

В марте 1919 года Николай Константинович с семейством покинул Финляндию, а осенью того же года обосновался в Лондоне, где в Ковент Гардене осуществлялись в его оформлении постановки «Снегурочки» и «Князя Игоря». По заданию отца Святослав исполнял детали эскизов декораций и костюмов для этих опер.

В Лондоне интересы братьев определились: Юрий поступил на индоиранское отделение Школы востоковедения при Лондонском университете, а Святослав прошел специальный курс архитектуры, причем изучал и ее инженерную сторону.

В 1920 году Рерихи переехали из Англии в США и поселились в Нью-Йорке. Вскоре Юрий поступил в Гарвардский университет, Святослав – в Колумбийский на архитектурное отделение, для чего пришлось сдать за два года общий университетский курс. После обучения он смог поступить в архитектурную школу при Гарвардском университете. Это была отличная школа, имеющая архитектурно-художественный уклон.

В ней преподавали и некоторые известные архитекторы из парижской Школы изящных искусств. Изучая архитектуру, Святослав Николаевич одновременно посещал Массачусетский технологический институт, где была возможность лепить с натуры на скульптурном отделении. Однако станковая скульптура влекла его не как архитектора, а как художника, и вскоре ему стало ясно, что главное для него не архитектура, но живопись.

В Бостоне Святослав Николаевич поставил свой балет модернистского типа на тему борьбы добра и зла. Его соавтором был Джеймс Хёлл – тоже студент Гарвардского университета, музыку написал студент Алек Штейнерт.

Будучи в Америке, Николай Константинович оформил ряд постановок русского цикла для чикагской оперы, и Святослав Николаевич помогал отцу создавать костюмы как для этого театра, так и для выступлений отдельных балерин США. В 1922 году эта деятельность была в самом разгаре.

Одновременно Святослав Николаевич писал довольно много портретов. Как правило, он работал быстро: графические портреты, лишь слегка расцвеченные красками, он исполнял в два-три сеанса, а иногда заканчивал портрет за пару часов! Но, естественно, портрет с антуражем и деталями требовал гораздо больше времени, как, например, замечательный портрет Елены Ивановны, находящийся в США.

В 1922 году на выставке зарубежного русского искусства в Нью-Йорке были представлены графические работы Святослава Николаевича – своеобразные иллюстрации со сказочными персонажами, исполненные черной тушью на бумаге.

В ноябре 1923 года вся семья Рерихов отбыла в Индию – в Бомбей. Оттуда было совершено большое, хотя и кратковременное путешествие по стране.

В сентябре 1924 года Святослав Николаевич вернулся из Индии в США и привез много своих работ. В 1925 году он создал большие декоративные полотна на восточные сюжеты. На выставке в Филадельфии эти работы Святослава Николаевича получили первую премию. Художественные критики отмечали, что талант Святослава Рериха расцвел как-то сразу, это было видно уже в 1925 году.

В США Святослав Николаевич вел активную работу в качестве директора «Международного центра искусств» и вице-президента Музея имени Рериха и одновременно много писал. Занятый кипучей деятельностью в организациях, основанных отцом, Святослав Николаевич оставался в США до 1928 года, после чего присоединился в Дарджилинге к семье, возвратившейся из Тибета. С 1930-х годов Святослав Николаевич все больше занимается живописью и все теснее связывает свою деятельность с Индией, где находился и Николай Константинович. Они устраивали тогда много выставок своих картин.

Святослав Николаевич отмечает, что у него не было непосредственного желания что-нибудь заимствовать от отца, но он привык мыслить в искусстве в русле художественных убеждений Николая Константиновича, органически восприняв их.

Он так же, как отец пристально изучал натуру, стремился выявить в конкретных явлениях их глубокий смысл и выразить его в обобщенных образах. Он также придавал большое значение цвету.

Вместе с тем Святослав Рерих – оригинальный художник, проявивший себя в ряде жанров живописи, не свойственных его отцу, причем характер его искусства и манера письма в целом своеобразны. Он изучал манеру письма некоторых особенно интересовавших его мастеров кисти, но не подражая никому.

Круг его любимых мастеров искусства широк и разнообразен. В 1920-х годах Святослав Николаевич особенно высоко ценил итальянцев: Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело. Теперь, как говорит сам художник, он стал еще больше чувствовать; и ценить искусство Италии времени перехода от XIV к XV веку. Он высоко ценил Эль Греко. Его очень интересовали также Веласкес, Франс Хальс, Рембрандт и Вермеер. Вместе с тем он любит Поля Гогена, Чюрлениса, монументалиста Риверу, признает большой талант Пикассо и Матисса, хотя не во всем согласен с некоторыми аспектами их искусства. Он лично знал испанского художника баска Зулоагу, интересовался его композиционными и цветовыми решениями, считая его большим и напрасно забытым художником.

Одним из самых блестящих портретистов XX века он считает Сарджента, американца по рождению, жившего в Англии и Париже. По воспоминаниям Святослава Николаевича, Сарджент говорил, что портрет без живописного искусства в широком смысле – ничто: «Станьте художником, а потом портретистом, иначе будете ничем!» Святослав Николаевич высоко ценит многих советских художников-живописцев, особенно Корина, Сарьяна, Чуйкова, из скульпторов – Коненкова. Однако Святослав Николаевич не признает прямого влияния на него каких-либо художников.

Окончательно поселившись в Индии, Святослав Николаевич изучает ее глубоко и всесторонне, постоянно путешествуя по стране, открывая для себя повсюду все новые и новые замечательные по красоте местности, памятники архитектуры и изобразительного искусства, встречаясь с удивительными людьми.

Он рассказывает обо всем этом весьма выразительно: «Мы приехали в страну, которая нас не только интересовала, но к посещению которой мы готовились в течение многих лет. Не только искусство Индии, не только ее философия, культура, география, а все нас интересовало. И поэтому я путешествую все время. И все же бесконечно количество мест, которых я не видел. Каждое из них насыщено своей историей, искусство в нем своеобразно. И могу сказать, что этот процесс изучения художественного наследия Индии бесконечен... Но есть нечто одно, общее, связующее все искусство Индии воедино, выявляющее собой его единый облик – это единство мышления... В работе сменявшихся поколений мастеров была полная последовательность и никаких случайностей, полная преемственность мысли на протяжении столетий».

«Мой подход к Индии был не только через искусство, но также через жизнь, через мысль Индии, представляющихся совершенно исключительным феноменом. Она выкристаллизовалась на протяжении столетий, тысячелетий. Там есть замечательные философские системы, и это я считаю настоящим ключом к жизни Индии».

«Все это говорит о древней культуре, которая проникает все искусство. Эта культура исключительно высокого уровня, это то, что делает Индию такой великой страной».

«И все, что я видел, все эти яркие краски, они существуют. Очень часто меня спрашивают, могут ли быть такие сочетания, комбинации красок? Да, не только такие, но и гораздо ярче! Критик А.А.Сидоров¹ по окончании беседы сказал, что все эти краски и оттенки он сам видел в период его пребывания в Индии. Я это очень оценил, так как я старался отразить, что видел»².

Действительно, в Индии, и особенно в Гималаях, не только горы, снежные вершины и ледники, но сама красочная игра атмосферных явлений изумительна богатством и великолепием сочетаний тонов. К тому же облака в Индии как-то необыкновенно тягучи и потому могут принимать четко пластические формы, нередко напоминающие фантастические фигуры людей и животных. Это их свойство, как известно, широко использовал Николай Константинович, создавая свои символические образы. Географы отмечают, что в его пейзажах структура гор передана абсолютно верно.

Последнее всецело относится и к живописи Святослава Николаевича, но у него все оттенки неба, облаков и самих гор нежнее, тоньше. Примером служит чудесный пейзаж «Тайный час» (темпера, 1955, собственность автора). Это Канченджунга с востока и первый луч, осветивший на рассвете эту гору. В долинах еще темнота, ночь, плывут облака, и вдруг зажигается вершина. Этот захватывающий момент пробуждения природы передан так, что чувствуется движение атмосферы, нарастание света – через несколько мгновений сокроуенный «тайный час» исчезнет! Цветовые контрасты здесь тоже сильные. Но акцент сделан не на контрасте локальных цветов, а на атмосферной среде, смягчающей контуры, затушевывающей дали, игре света, придающей очаровательную живость пейзажу.

Также типичен для кисти художника пейзаж «Гирнар» (темпера, 1944, собственность автора). На западе Индии, в Катхиаваре, климат сухой, горы ниже.

¹ Сидоров Алексей Алексеевич, член-корреспондент Академии наук СССР, доктор искусствоведения, профессор.

² Здесь и далее высказывания С.Н.Рериха цитируются по записям его выступлений в Москве и Ленинграде в 1960 г. Мемориальная квартира Ю.Н.Рериха в Москве.

Вблизи их структура выделяется четко и передана художником детально. На переднем плане – скала розовато-песочных оттенков. Она кажется пустынной, но ее вершина неожиданно оживлена белоснежным храмом, точно чудом вознесенным к небу! Вдали местность слегка розоватых оттенков, при закате солнца она исчезает в воздушной перспективе, уходя в беспредельность. С тонкими оттенками красок контрастируют темно-синие тени долин и впадин.

С пленяющей легкостью написан пейзажный фон в картине «Когда собираются йоги» (темпера, 1939, Гос. Эрмитаж, Ленинград). Громады синеющих гор не подавляют своим величием. Золотистое небо, тонкие гряды полупрозрачных тучек создают впечатление тишины и мира, которое объединяет этот пейзаж и живописную группу странствующих отшельников, расположившихся на отдых.

Восхитителен пейзаж «Весна в Кулу»: осыпаны розовыми цветами древесные кроны, свежая зелень луга четко граничит с холодной синевой дальнего плана. Кажется, что чистый горный воздух напоен ароматом цветения.

Первым живописным увлечением Святослава Николаевича были портреты. Он написал их множество: «Когда я пишу портрет, меня главным образом интересует характер человека и я стараюсь писать портреты с тех людей, которых я знаю. Иногда прочесть характер человека довольно просто, но все же лучше его узнать, изучить».

Портреты родителей – одни из лучших. Превосходен портрет отца (1936, Люксембургский музей, Париж). За рабочим столом – человек твердой, непреклонной воли с лицом ученого, мудреца. Складки портьеры служат прекрасным фоном, за ними – дальний вид Гималаев. Портрет, по словам автора, был особенно труден ввиду сложности освещения: «Свет ламп, свечей – с одной стороны и с другой – голубоватый мягкий свет вечерних сумерек Гималаев».

Замечателен и поясной портрет Елены Ивановны Рерих (Нью-Йорк). Необыкновенно живо написаны ее лучистые красивые глаза, в них светятся доброта, высокий интеллект, духовная чистота. Прямая тонкая линия губ выражает недюжинную волю. Удивительно выразителен и изящен жест руки, которой Елена Ивановна опирается на кресло. Невольно вспоминается индийское искусство игры пальцев – «мудра», родившееся в индийском танце и глубоко укоренившееся в скульптуре и живописи. «Мудра», по выражению Джона Рескина, – это «жест души», эстетический эквивалент моральной красоты. Фон – художественный рисунок ткани, бронзовая статуэтка божества любви Кришны, играющего на флейте, – написан свободно и легко. Он не навязчив и вместе с тем глубоко продуман. В портрете воплощена возвышенная духовная жизнь Елены Ивановны.

Декоративная красочность и проникновенность выражения отличают портрет жены художника, госпожи Девики Рани Рерих (темпера, 1951, собственность автора). В красоте ее облика сквозят душа артистки, изящество чувств и мыслей, благородство и очаровательная женственность. Она держит крупные желтые цветы. В слегка склоненном лице – задумчивая мечтательность. Это настроение подчеркивает жест ее тонких пальцев, легко и нежно касающихся цветов. Пластичны складки накинутой сверху шали, интенсивного, но спокойного коралло-красного цвета. Над головой динамично изогнулась цветущая ветвь кораллового дерева. Желтые цветы, эффектно выделяясь на глубоком сине-белом фоне, искусно завершают красочную гамму портрета. Создан живой ритм цвета и движения. Весь портрет, включая красочный, активно действующий фон, полон лирической поэтичности.

Святослав Николаевич всегда интересовался жизнью окружающих его простых людей, трудящихся на поле и на море, кормящихся от природы, зависящих от ее стихий. У него есть замечательный цикл – «Мои соседи», который он продолжает бесконечно. Но это не просто бытовые сценки: в конкретности жизненных ситуаций выражается философская концепция бытия.

Вот что пишет художник о картине «Вечная жизнь» (темпера, 1954): «Это исконная жизнь тех мест Индии, где мы живем. Я выбрал женщину с ребенком, типичную для юга страны. В отдалении молодая девушка несет плоды, а позади проходит процессия людей – вы видите как бы цикл вечно обновляющейся жизни. И люди и природа типичны для тех мест.

Земля там красная, насыщенные краски закатов отражаются на земле, загораются особым тоном, бледно-изумрудная зелень светится, как бирюза, позади – черно-лиловые валуны».

В этой картине особенно выразительна фигура женщины, сидящей справа на переднем плане, она созерцательно смотрит вперед, поверх движущихся людей. Напротив нее ребенок сосредоточенно рассматривает цветок в своей ручонке. Оба как бы олицетворяют мир и спокойствие вечного великого бытия. И в то же время композиция картины полна движения: женщина и ребенок, сидя друг против друга, образуют статичную группу, девушка направляется в их сторону, а толпа – в противоположную. Так, неизменное бытие и движение слиты в гармоничное целое.

В прелестной сценке «Наперегонки» (темпера, 1958, собственность автора) изображена бегущая девушка, за которой спешит черная свинка. Оборачиваясь, девушка подхватила конец желтой ткани, оставляющей открытыми ее плечи и ноги. Восхитительна глубокая человечность этой наивной сценки, воплощенная в ней радость жизни. В смело обобщенном пейзажном фоне красно-кирпичная и розовая земля дана широкими массивами, как и желто-оранжевые и сине-зеленые купы деревьев. Картина особенно близка по духу индийским традициям: человек и природа, единение всего живого!

Среди целой серии картин, посвященных сценам труда, едва ли возможно выбрать наиболее выдающуюся, каждая из них впечатляюща по-своему. И всюду в конкретности фактов ощущаются идеи общечеловеческого значения. Таковы «Дочери моря» (темпера, 1947). «Это рыбацки. Они сами выходят в море, ловят рыбу, сушат ее, носят по базарам – очень независимые, энергичные сильные женщины», – говорит художник. Три из них образуют тесно слитную группу, красиво объединенную энергичным ритмом поз: одна поднимает с земли поднос с рыбой, другая полулежит на песке, третья стоит, сильно выпрямившись в статной позе. Четвертая рыбацка с напряжением несет тяжелый широкий поднос, полный морской добычи. Ее фигура создает необходимое зрительное равновесие с группой ее товаров. Природный фон дан в сильно обобщенной трактовке, в контрасте с полуобнаженными бронзовыми фигурами «дочерей моря». В картине ощущаются вечность и ценность труда.

Видное место в искусстве Святослава Рериха занимает индийский эпос, в частности интересное изображение им легенд о боге Кришне. В подобных картинах художника прошлое сливается с настоящим. Это не удивительно: ведь предания и легенды древнего эпоса доныне распространены в народе, события из жизни Кришны реальны в его сознании, что связано с особенностями быта, который в сельской Индии мало изменился.

В картине «Священная флейта» (темпера, 1955, собственность автора) сидящий на земле мальчик с упоением играет на флейте. Поблизости пасутся зебу. Остановившись, они как бы прислушиваются к пению флейты. Цвет их шерсти, отливающий синевой или рыжий, выделяется на фоне коричневато-красной почвы. Несмотря на то что животные написаны в отдалении, можно распознать столь характерные для зебу огромные, ласковые и доверчивые глаза! Подальше – одинокое манговое дерево с пышной кроной и четкие синие силуэты гор на фоне золотистого неба – пейзаж Южной Индии. Эффектное сочетание красок передает реальную игру света. Распознать Кришну в юном пастухе можно лишь по синевато-лиловому оттенку кожи, так как в традиционном искусстве Индии Кришна всегда изображался синим. Но эта условность цвета не подчеркнута, а только намечена с большим тактом, приближая впечатление к реальности, поскольку на юге у населения более темная кожа, чем на севере страны. В картине нет ничего фантастического, она лишь намекает на легенду.

Видное место в творчестве Святослава Николаевича занимают картины библейского и аллегорического содержания.

Вторая большая выставка произведений С.Н.Рериха (189 картин) была привезена им из Индии в ноябре 1974 года и в связи с 70-летием художника экспонировалась в Третьяковской галерее и Эрмитаже, в музеях Улан-Удэ и Новосибирска и других городах.

Выставка отмечала более чем сорокалетний творческий путь художника, причем более ста ее картин было написано после 1960 года, а из этого числа половина – в последние пять лет, что говорит о непрекращающейся интенсивной творческой деятельности Святослава Николаевича.

Особый интерес представили на выставке портреты. В портрете «Карма Дордже» (1974) кремового оттенка одеяние тонко и приятно гармонирует с голубовато-белым фоном гор, а в портрете «Пандит Мору Рам» (1973) создан эффектный контраст малиновой одежды и синеватого горного пейзажа. Импозантные фигуры этих представителей индуизма и ламаизма превосходно обрисованы не только внешне: их внутренний мир выявлен настолько выразительно, что невольно чувствуется их некое духовное родство.

Портретом-пейзажем может быть названа картина «Моя страна прекрасна» (1974). Это изображение молодой женщины из штата Карнатака. Она написана портретно, окружена прекрасной природой и мыслится только в слиянии с нею.

Пейзаж в полном смысле слова – картина «Дамодар Кунд» (1944). Позади водоема, расположенного в уединенном живописном ущелье, возвышаются пики гор. Храмы на краю ущелья гармонируют с мирным спокойствием этого своеобразного уголка природы. Чувствуется, как прохладен и прозрачен воздух над коричневатой-изумрудной гладью воды. Целый ряд превосходных пейзажей Святослава Николаевича был посвящен Гималаям.

Широко были представлены на выставке бытовые сцены из жизни народа Индии. В картине «Эти краски никогда не должны поблекнуть» (цикл «Мои соседи», 1964) показана работа красильщиц тканей на юге Кералы. Здесь поражает светоносная сила красок. Фигуры трех женщин на фоне ярких тканей на берегу моря создают динамический ритм, чему вторят изгибы узкой полосы материи. Именно о таких сценах мирного труда на лоне природы, типичных для Индии, Манохар Кауль сказал: «На его картинах мы видим смелые, прекрасно построенные композиции, ясную цветовую гармонию, могучую и простую красоту линии, неповторимое чувство целого; эта живопись, выражающая сокровенные мысли и миролюбивые устремления художника, принадлежит высокому искусству»¹.

Святослав Николаевич придает большое значение технике живописи: она освобождает от долгих ненужных поисков, но отнюдь не является самоцелью. В неустанной практике у Святослава Рериха постоянно возникают новые технические проблемы, открываются новые горизонты и решения. Вместе с тем это движение идет по определенному руслу, и основы стиля не меняются.

В климатических условиях Индии Святослав Николаевич предпочитает работать темперой. На протяжении веков и в настенных росписях и в миниатюрной живописи индийские художники всегда применяли яичные краски. Но ввиду различия в климате местные художники варьировали методы работы темперой, сохраняя свои секреты сложных рецептов. В течение столетий их краски оставались яркими и прочными.

Что касается масляной живописи, Святослав Николаевич говорит: «Я по возможности краски przygotowляю сам. Конечно, в моей живописи маслом я часто пользуюсь французскими или английскими красками, добавляя свои. Часто для своих пигментов пользуюсь именно французскими красками. Может быть, я к ним привык, они мне как-то ближе, ими также работал и Николай Константинович. Но przygotowляю и замешиваю краски сам. Считаю, что гораздо лучше писать свежими красками».

На вопрос о том, как художник достигает впечатления, что его краски как бы излучают свет, Святослав Николаевич поясняет: «Если вы создадите правильный контраст и правильно наложите тени, то получится правильное звучание тона – он начинает светиться. Гоген говорил, что свет нельзя изобразить, но можно пытаться его передать, то есть можно создать иллюзию света».

«Я работаю над многими картинами сразу – рассказывает Святослав Николаевич, – чтобы не утомились глаза от цвета и композиции».

¹ Цит. по изд.: Святослав Николаевич Рерих. Выставка работ к семидесятилетию со дня рождения. Каталог. М., 1974. С.9.

Я пишу также много композиционных этюдов, так как я заинтересован проблемами композиции как таковой. Портреты пишу с натуры: только тогда можно достичь более верного отображения».

Святослав Николаевич говорит об истоках своего творчества: «Можно ли сказать, что мне помогает русский реализм? Да, мои истоки здесь, в России, я был полон русского искусства. Затем я изучал искусство почти всех стран, и нет такой страны, которая бы так или иначе мне что-то не дала». И далее: «В своем подходе к живописи я вполне разделяю точку зрения Николая Константиновича. В картине прежде всего нужно передать общий синтез, не только синтез того, что вы видите, но и того, что вы ощущаете, то, что вы восприняли с самого начала. И вот это первое впечатление является самым важным для художника. Николай Константинович считал его самым важным».

Передача в искусстве общего синтеза объективной реальности считалась и в Индии первой задачей художника. В древних трактатах говорится, что если надо создать фигуру, например какого-нибудь животного, то художник, держа в памяти оригинал, должен воплотить в его образе идеальные признаки данного вида животного на основе художественного обобщения его форм. А то, что Святослав Николаевич считает самым важным в портрете, разве не созвучно древнему правилу: художник должен выразить «ручй» – внутреннюю сущность изображаемого! Подлинное искусство создается воплощением в нем этих принципов.

Николай Константинович Рерих говорил об искусстве сына: «Если сравнить его достижения за последние годы, то можно видеть, как неустанно совершенствуется та же основная песнь красок. Форма и раньше была четкой и выразительной. Краски были сильны, но сейчас с каждым годом вы изумляетесь прозрачности и возвышенности этих красочных сочетаний».

В картинах Святослава замечаем именно гармоническую напряженность всех частей картины. Великое качество произведений, если в него не вкралось безразличие... Так же точно в искусстве, в творчестве мастера будет жить решительно все. В этой взаимной вибрации заключена мощь великих произведений искусства»¹.

В беседах с посетителями выставки своих картин в Советском Союзе в 1960 году Святослав Николаевич высказал ряд интересных мыслей об искусстве. Приводим некоторые из них: «Искусство является тем, что особенно сближает людей, служит дружбе и миру».

«Именно это внутреннее горение и желание создать что-то более прекрасное возвышает человека над повседневностью, ничто так не воодушевляет его, как стремление к прекрасному в жизни. Я искал это в искусстве и в моей жизни, потому что в конце концов и жизнь и наше творческое выражение – это одно, и вы не можете их разделить. И вот это стремление дает наибольшую радость, счастье, полноту жизни...»

«Ключ к моим картинам, к моему творчеству – в моем отношении к жизни. Меня интересовала не только жизнь людей, но жизнь всей природы. Я всегда уже с детства увлекался природой, увлекался всем, что природа нам дает. И теперь ничто не доставляет мне столько удовольствия и радости, как погружаться в природу и читать эту книгу мудрости. И эта радость, которую я ощущаю именно в контакте с природой, и есть ключ к моему творчеству».

«Красота – это реальность, и, открывая эту красоту, мы несем ее другим и тем самым служим человечеству».

Говоря о Святославе Николаевиче как о художнике, многие сравнивают его с отцом, но при этом не следует забывать и об оригинальности искусства сына. Искусствовед-индолог Герман Гётц пишет: «Живопись Святослава очень отличается (от искусства отца. – С.Т.), несмотря на некоторое чисто внешнее сходство. В ней та же монументальность замысла, та же ритмичная линия, тот же интенсивный цвет и восточная тематика. Но Святослав не мечтатель о прошлом, русском или центрально-азиатском».

¹ Рерих Н.К. Из литературного наследия. М.; 1974. С.396-397.

Он острый критический наблюдатель нашего времени»; «Мир Святослава это современность – пейзаж и народ Индии»¹. Здесь неверно лишь то, что Восток Николая Рериха, как и Русь, якобы весь в прошлом; люди Гималаев, Тибета и Монголии у него современные, а их предания и легенды живут доньше. А если термин «мечтатель» тоже отнесен к отцу, то и это не совсем подходит к нему, поскольку он прежде всего был человеком действия. Но духовная общность у них глубочайшая: кисть обоих несет людям красоту, идеи мира и гуманизма.

Джавахарлал Неру писал по случаю открытия выставки Святослава Николаевича в Дели в 1960 году: «Совершенно очевидно мы имеем на этой выставке нечто весьма замечательное и не только прекрасное, но непреходящее, что окажет могущественное воздействие на умы тех, кто ее смотрит. Во всяком случае, это то впечатление, которое остается у меня, и я уверен, что большинство людей испытает то же чувство».

Индийские авторы единодушны в высокой оценке этой выставки, отмечая в искусстве художника те или иные аспекты и художественные качества. Художественный критик Х.Л.Прашер в газете «Таймс оф Индия» противопоставлял живопись Святослава Рериха «нефигуративному» искусству, волна которого тогда захлестнула Индию: «Во времена, когда мы мечемся в волнах бурного моря абстракции и экспериментальной живописи и когда практически не существует якоря спасения, он возвышается над ареной современного искусства, как маяк, несущий далеко и широко свет вечных критериев ценности искусства, его дисциплины и классической сдержанности... Вся его деятельность и творчество идут от внутреннего источника мира и глубины, которые он частично унаследовал от своего знаменитого отца Николая Рериха и которые он развил главным образом дисциплиной мысли».

Некоторые авторы особое внимание обращают на то, что в творчестве С.Н.Рериха выражается общее в духовной культуре России и Индии. Именно в таком смысле высказался Кришна Менон: «Картины Рериха убедительно показывают, что искусство возвышается над всеми национальными и политическими границами. В искусстве С.Рериха встречаются два мира: мир Индии и мир России. Это не удивительно, потому что он сам принадлежит обоим этим мирам [...]. По происхождению он русский, по окружающей среде он индеец [...]. В его живописи наследственность и окружение, вдохновляющие идеи России и Индии, прекрасно и гармонично слились. Это подтверждает мое убеждение, которое я давно лелеял, что имеется много общего у духовных достижений Индии и России»².

Характерную для русского человека способность понять культуру другого народа и правдиво ее отобразить отмечала народный художник СССР Е.А.Белашова в своей речи на открытии выставки С.Н.Рериха в Москве в мае 1960 года:

«Мы горды, зная, что Святослав Рерих с характерной для русской души глубиной мог так мудро понять жизнь народа этой великой страны и отразить в своем искусстве его духовные качества, его культуру и неповторимую природу Индии, создавая живописные произведения, полные жизни, поэтические и лирические. В них тонко раскрыта красота народа Индии и величие его натуры. Реальность, показанная с могущественной силой в художественных образах, всегда будет волновать душу народа».

Побывав на Родине в 1960 году, художник обрел новый духовный стимул: «Поездка в Советский Союз была поворотным пунктом в нашей жизни. Провести дни и недели в музеях Москвы и Ленинграда значило укрепить мою веру в то, что народ обладает неограниченной способностью воспринимать искусство. И мы вернулись в Индию, укрепленные в своей решимости приблизить искусство к миллионам и миллионам людей этой страны... В Советском Союзе я нашел новую реальность, и это выражается сейчас в моих новых работах»³.

Картины Святослава Николаевича Рериха находятся в его студии (в Татгунни, под Бангалором) и во многих частных собраниях и музеях мира.

¹ Goetz Hermann. Between Yesterday and Tomorrow. // Svetoslav Roerich. Bangalore–4, Judge Press. P.5-6.

² Менон Кришна. Речь на открытии выставки произведений С.Н.Рериха в Москве в Музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина 11 мая 1960 года.

³ «Московский художник», 1967, 4 августа.

В Советском Союзе они хранятся в Третьяковской галерее, Эрмитаже, в Государственном художественном музее Латвийской ССР, в Новосибирской картинной галерее, в мемориальной квартире Юрия Николаевича Рериха в Москве (всего около 50 произведений).

В Индии деятельность Святослава Николаевича Рериха получила широкое признание. Правительство наградило его высоким гражданским орденом Падма Бхушан. Написанный им превосходный посмертный портрет Джавахарлала Неру помещен в зале заседаний парламента, в галерее выдающихся национальных деятелей Индии, боровшихся за ее независимость и строивших новую страну.

Художник постоянно ведет научно-исследовательскую, просветительную и организационную работу в области индийской художественной культуры. Он много сделал для укрепления дружественных связей между Индией и Советским Союзом.

Так вырисовывается облик Святослава Николаевича Рериха, выдающегося и своеобразного художника, продолжателя культурной и гуманистической миссии своего отца.

Имя Юрия Николаевича Рериха принадлежит к числу крупнейших имен в истории русского востоковедения XX столетия.

Ю.Н.Рерих родился 16 (29) августа 1902 года в Новгородской губернии близ села Окуловки. Детские и отроческие годы будущего ученого прошли в Петербурге в атмосфере семьи, где интерес к духовной культуре Востока был очень велик.

Уже с гимназических лет (Ю.Н.Рерих учился в известной петербургской гимназии Мая) древние культуры Египта и Вавилонии захватили воображение подростка. В его начальном увлечении Востоком большую роль сыграли, конечно, занятия с выдающимся русским египтологом академиком Б.А.Тураевым, память которого он глубоко чтит, посвятив ему одну из своих первых научных статей¹. Интересы юноши, постепенно расширяясь, переходят от Ближнего Востока к отдаленным районам Азии. Вскоре он начинает изучать монгольский язык и литературу с известным монголистом А.Д.Рудневым, и с той поры Центральная Азия все больше и больше начинает приковывать к себе его внимание.

Следует отметить, что рубеж XIX–XX веков вообще ознаменовался глубоким интересом к Востоку в определенных кругах образованного русского общества того времени. После почти двухвекового контакта России с Европой, начавшегося в эпоху Петра Великого, этот интерес русской интеллигенции к Востоку был далеко не случаен. Достаточно вспомнить знаменательные слова Достоевского: «Да, если и есть один из важнейших корней, который надо бы у нас оздоровить, так это именно взгляд наш на Азию...»²

Конечно, глубокий интерес всей семьи Рерихов к Востоку во многом предопределил путь начинающего ученого. Проблемы Великого переселения народов, загадки рождения и гибели кочевых империй, тайны древних курганов и могильников Великой Евразийской степи – все это с юношеских лет глубоко запало в сознание будущего востоковеда, непрестанно питая его творческое воображение.

С конца 1916 года семья Рерихов жила в Финляндии, откуда переехала в Англию, где в 1919 году семнадцатилетним юношей Ю.Н.Рерих поступил на индоиранское отделение Школы восточных языков при Лондонском университете, где начал заниматься персидским языком и санскритом у профессора Денисона Росса. К этому времени он уже хорошо знал греческий и латынь и свободно владел многими европейскими языками. Свои занятия Ю.Н.Рерих продолжал в Америке, в Гарвардском университете, где углублял свои знания по санскриту у профессора Ч.Л.Ланмана, который уже тогда сразу оценил его необыкновенные дарования. В это же время Ю.Н.Рерих начинает изучать пали и китайский язык. В 1922 году, закончив Гарвардский университет со степенью бакалавра по отделению индийской филологии, Ю.Н.Рерих завершает свое образование в Школе восточных языков при Парижском университете – крупнейшем центре европейского востоковедения. Здесь он серьезно занимается тибетским языком под руководством профессора Ж.Бако, а также продолжает занятия санскритом, монгольским, китайским и иранскими языками. Учителями Ю.Н.Рериха были такие выдающиеся ученые, как П.Пеллио, С.Леви, А.Мейе, А.Масперо, В.Ф.Минорский. С профессором В.Ф.Минорским у Ю.Н.Рериха вскоре установились самые тесные научные контакты и дружеские взаимоотношения, продолжавшиеся на протяжении всей его жизни. В 1923 году Ю.Н.Рерих блестяще заканчивает Парижский университет и удостоивается степени магистра индийской филологии.

Как ученый-исследователь с необычайно широким кругозором Юрий Николаевич Рерих сформировался во время замечательной Центрально-азиатской экспедиции его отца академика Н.К.Рериха, которому осенью 1923 года удастся осуществить свою многолетнюю мечту.

¹ См.: Roerich G.N. Un grand orientaliste: Boris Touraev. // *La vie des peuples*, N 44, Paris, 1922; Зелинский А.Н. Экспедиция Н.К.Рериха в Центральную Азию. // «Природа», 1974, № 10.

² Достоевский Ф.М. Геок-Тепе. Что такое для нас Азия? // Полное собрание сочинений. Т. XXI. СПб., 1896. С.514.

Годы учения сразу остаются позади, и перед Ю.Н.Рерихом раскрывается необозримое поле для приложения накопленных знаний, позволивших ему уже с двадцати одного года начать самостоятельную научно-исследовательскую работу.

Эта работа началась в Восточных Гималаях, в княжестве Сикким, одном из древних центров буддийской культуры. Здесь, по преданию, жил Падма Самбхава, основатель красношапочной секты, и проходил на Тибет Атиша, принесший из Индии учение Калачакры. Базируясь в Дарджилинге, экспедиция Н.К.Рериха проработала в Сиккиме с конца 1923 года до весны 1925 года. Результатом работ экспедиции явилась богатейшая коллекция тибетских писанных образов, подробный анализ которой был дан Ю.Н.Рерихом в его первой большой научной работе «Тибетская живопись»¹, где дается детальный разбор тибетской буддийской иконографии в историческом аспекте и определяется роль и значение тибетского буддийского искусства. Во время работы в Сиккиме молодой ученый впервые смог применить на практике свои знания тибетского языка и войти в контакт с местными учеными-тибетцами.

В начале осени 1925 года экспедиция Н.К.Рериха двинулась из Кашмира через Каракорумский хребет в Синьцзян по одной из самых высоких караванных дорог мира. «В течение пяти лет экспедиция Н.К.Рериха, в которой мне пришлось участвовать, – писал Юрий Николаевич, – прошла громадный путь из Индии на север до Алтая и снова на юг в Индию через нагорье Тибета»².

Научные результаты экспедиции, содержащие ценнейшие географические, этнографические, археологические и лингвистические наблюдения в почти совершенно неизученных областях Азии, легли в основу монографии Ю.Н.Рериха «Пути к сердцу Азии»³, которая сразу поставила молодого автора в ряд крупнейших ученых. В этой книге Юрий Николаевич предстает перед нами как достойный продолжатель славных традиций Пржевальского, Роборовского, Потанина и Козлова. Точное географическое описание ландшафта перемежается в книге с историческими экскурсами в далекое прошлое оазисов Тарима, степей Монголии и нагорьев Тибета. Много страниц в этом труде уделил автор кочевникам Северного Тибета, сохранившим в своей культуре традиции далекого прошлого кочевников Евразии.

Во всех трудностях и испытаниях этого долгого пути, который по праву может быть назван научным подвигом семьи Рерихов, Ю.Н.Рерих был незаменимым помощником своего отца. Помимо большой научно-исследовательской работы, на нем лежала почти вся организационно-административная часть этой экспедиции, которая, несмотря на все трудности и лишения, в мае 1928 года достигла Индии.

Экспедиция позволила Ю.Н.Рериху ближе узнать живой тибетский язык и его диалекты, побывать в простых юртах кочевников, где живы предания о Гэсэре, и в недоступных горных монастырях Южного Тибета – настоящих музеях древнеиндийского, непальского и тибетского искусства. С этой поры тема Тибета в историческом аспекте Центральной Азии становится лейтмотивом, проходящим через все многообразие научных интересов ученого. Особое значение Ю.Н.Рерих придавал изучению кочевого Тибета, являющегося до сих пор хранителем и носителем совершенно своеобразной формы звериного стиля, родственного в древности всему скифскому миру от южнорусских до центральноазиатских степей. Свои открытия в этой области, сделанные им во время экспедиции, Ю.Н.Рерих обобщил в своей классической работе «Звериный стиль среди кочевников Северного Тибета», ставшей теперь библиографической редкостью.

«Великие кочевые империи, колоссальные по замыслу и занимаемому географическому пространству, – писал он в этой работе, – остаются и поныне почти неисследованными...

¹ Roerich G.N. Tibetan Painting. Paris. 1925.

² Рерих Ю.Н. Экспедиция академика Н.К.Рериха в Центральную Азию. // Вопросы географии, сб. 50. М., 1960. С.257; Зелинский А.Н. Экспедиция Н.К.Рериха в Центральную Азию. // «Природа», 1974, № 10.

³ Roerich G.N. Trails to Inmost Asia. London. 1931.

Единственными вещественными памятниками этих народных сдвигов являются многочисленные группы курганов или могильников, разбросанных на всем протяжении русско-азиатских степей, этой несравненной колыбели кочевого быта»¹. Именно просторы этих степей, протянувшихся почти сплошной полосой от Карпат на западе до Большого Хингана на востоке, на протяжении многих веков служили жизненной основой и ареалом кочевых культур скифов, хуннов, тюрок и монголов. Эти сменявшие друг друга кочевые культуры Ю.Н.Рерих рассматривал как предмет специальной отрасли востоковедения – номадистики (то есть науки о кочевниках).

Решающее значение эти взгляды ученого имеют для изучения истории и культуры народов Центральной Азии, так как до недавнего времени их кочевое прошлое нередко рассматривалось только в связи или в зависимости от истории соседнего Китая. Плодотворная позиция Рериха-востоковеда в данном вопросе характерна именно для передовых представителей отечественной науки. И это закономерно, ибо в силу своего географического положения и исторической преемственности Россия занимала и занимает ведущую роль в изучении Центральной Азии.

В конце 1928 года семья Рерихов, как известно, обосновывается в долине Кулу (Западные Гималаи), лежащей на границе Тибета и индийского мира. Богатая археологическими памятниками и развалинами древних буддийских храмов, долина Кулу овеяна легендами и воспоминаниями о древнейших представителях индийской мысли. Здесь, по преданию, была написана «Атхарваведа» и жил Вьяса, легендарный слагатель «Махабхараты». Именно здесь был основан Н.К.Рерихом в 1928 году как наиболее важный результат экспедиции Институт гималайских исследований (Himalayan Research Institute), который стал своего рода выдвинутой в горы комплексной экспедицией. На протяжении двенадцати лет, с 1930 по 1942 год, когда события второй мировой войны временно прервали деятельность этого научного центра, бессменным директором и душой института был Ю.Н.Рерих, который в следующих словах охарактеризовал деятельность этого единственного в своем роде научного учреждения: «Институт гималайских исследований состоял из двух отделений – ботанического и этнолого-лингвистического, которое также занималось изучением и разведкой археологических памятников... Не остался институт чужд и проблемам изучения космических лучей в высокогорных условиях... Была собрана и богатая коллекция тибетской фармакопеи, причем в этих многолетних работах приняли деятельное участие тибетские ламы-лекари»².

Научные интересы Ю.Н.Рериха в этот период необычайно широки. В 1931 году он пишет статью «Проблемы Тибетской археологии»³, где впервые четко определены задачи археологии Тибета, дана периодизация археологических памятников и намечены новые объекты для исследования. В это же время Ю.Н.Рерих пишет статью «Изучение Калачакры»⁴, этого сложнейшего и до сих пор малоизученного трактата буддийской философской мысли X–XI веков. В 1933 году выходит его статья «Тибетский диалект Лахула»⁵, посвященная дотоле совершенно неизученному языку маленького тибетского княжества в Западных Гималаях. Последние три работы Ю.Н.Рериха, как и ряд других, были запечатлены в периодических изданиях Института гималайских исследований.

В 1934–1935 годах Николай Константинович Рерих вместе с Юрием Николаевичем после поездки в Европу и Америку совершают экспедицию в Манчжурию, Западный Китай, Внутреннюю Монголию и посещают Японию.

¹ Рерих Ю.Н. Звериный стиль у кочевников Северного Тибета. Прага, 1930. С.3.

² Рерих Ю.Н. Листки воспоминаний. // Приключения в горах. Кн. 1. М., 1962. С.58.

³ Roerich G.N. Problems of Tibetan Archeology. // «Journal of Urusvati Himalayan Research Institute of Roerich Museum», vol. 1. New York, 1931.

⁴ Roerich G.N. Studies in the Kalacakra. // «Journal of Urusvati Himalayan Research Institute of Roerich Museum», vol. 2. New York, 1932.; Рерих Ю.Н. Избранные труды. М., 1967. О хронологическом аспекте системы Калачакры см.: Зелинский А.Н. «Колесо Времени» в циклической хронологии Азии. // «Народы Азии и Африки», № 2. М., 1975.

⁵ Roerich G.N. The Tibetan dialect of Lahul. // «Journal of Urusvati Himalayan Research Institute of Roerich Museum», vol. 3. New York, 1933.

Вне поля зрения Ю.Н.Рериха не остались и страны Южной Азии. Он побывал на Цейлоне и в Бирме, изучая на месте своеобразные формы самобытной культуры южного буддизма.

Широкое знакомство с культурами разных стран и народов Азии чрезвычайно расширяло кругозор ученого, способствуя энциклопедизму его знаний. Для ученого особенно характерным было глубокое проникновение во внутренний строй изучаемых им народов, а ключом к такому проникновению было редкое знание им восточных языков. Он свободно владел несколькими наречиями тибетского языка, прекрасно говорил на монгольском и хинди, был знатоком санскрита и пали, а также неплохо знал китайский и персидский языки.

Работая постоянно в Западных Гималаях, Ю.Н.Рерих тем не менее поддерживал живой научный контакт с такими крупнейшими востоковедами, как В.М.Алексеев, Б.Я.Владимирцов, Ф.И.Щербатской, В.В.Голубев, Г.В.Вернадский, В.Ф.Минорский, Жозеф Хакэн, Аурель Стейн, Джузеппе Туччи и многими другими представителями русской и зарубежной науки.

Самое значительное научное достижение Ю.Н.Рериха в этот период, принесшее ему мировую славу, – «Голубые анналы»¹. Это перевод и комментарий одного из наиболее важных сочинений по истории Тибета, его создал в 1476–1478 годах тибетский историк Голло-цава Шон-ну-пал. «Голубые анналы» ознаменовали эпоху в тибетологии и продолжают быть одним из фундаментов в изучении истории и культуры Тибета. В этом труде Ю.Н.Рерих впервые пролил свет на сложные и запутанные вопросы истории и хронологии Тибета VII–IX веков.

Вообще Тибет в представлении Ю.Н.Рериха – не изолированный горный район в центре Азии, а место, где надо искать ключи от целого ряда сложных исторических явлений сопредельных стран, часть древней кочевой культуры, давшей эпос о Гэсэре – эту «Илиаду» Центральной Азии. В связи с этим следует отметить, что Ю.Н.Рериху во время одной из его поездок в Восточный Тибет удалось достать там уникальный экземпляр тибетской версии «Гэсэриады», обработанной и изданной Р.Стейном². Насколько тема Гэсэра увлекала Ю.Н.Рериха, можно судить по тому, что еще в 1942 году он пишет работу «Сказание о царе Гэсэре из страны Линг»³, где, обобщая все известные данные о Гэсэре, приходит к выводу, что по стилистическим и языковым особенностям этот эпос относится к VI–VII векам н.э., а его истоки, возможно, к еще более раннему времени.

Интересно отметить, что в теме Гэсэра мы сталкиваемся на почве Центральной Азии со своеобразными эсхатологическими представлениями (то есть с идеями о «конце света», столь распространенными на Западе в начале нашей эры. Древность этой эсхатологии очевидна, а поскольку евразийская степь с незапамятных времен тесно связывала Восток и Запад, то вопрос о взаимных влияниях может быть поставлен на твердую почву. В связи с этим Ю.Н.Рерих даже считал возможным связывать этимологию слова Гэсэр с римским титулом Caesar (Кесарь), который мог быть заимствован тибетскими племенами северозападного Тибета из Хотана, где эллинистическоримские влияния прослеживаются с первых веков нашей эры⁴. Еще Г.Н.Потанин, говоря об эпохе Великого переселения народов, справедливо отмечал, что «от Корсуна в Крыму до Эрдени-цзу на Орхоне господствовали общие культы и жили одни и те же легенды»⁵. Эти мысли об единстве кочевого мира евразийских степей были, как известно, развиты Ю.Н.Рерихом в ряде его трудов, касающихся кочевниковедения. Они продумывались не только в тиши кабинета, но и в походной палатке и в юрте кочевника. Эти мысли были результатом не только всестороннего научного анализа, но и личного соприкосновения с миром кочевой культуры. Вот почему они имеют для нас особую ценность.

¹ Roerich G.N. The Blue Annals, part 1, 1949; part 2, 1953. Calcutta.

² Stein R. L'Épopée Tibétaine de Geser dans la version lamalque de Ling. Paris, 1956.

³ Roerich G.N. The Epic of King Kesar of Ling. // «Journal of the Royal Asiatic Society of Bengal», N 2. Calcutta, 1942; Рерих Ю.Н. Избранные труды. М., 1967.

⁴ Рерих Ю.Н. Избранные труды. С.215.

⁵ Потанин Г.Н. Тангуты-тибетская окраина Китая и Центральная Монголия. Т. II. СПб., 1893. С.9.

В начале 1948 года, вскоре после кончины своего отца, Юрий Николаевич покидает долину Кулу, где прошло почти двадцать лет жизни и напряженных творческих исканий в кругу семьи, научные и духовные интересы которой тесно переплетались с его собственными интересами и устремлениями.

Около десяти последних лет своего пребывания в Индии (с 1949 по 1957 г.) Ю.Н.Рерих проводит в Восточных Гималаях – там, где за четверть века до этого были сделаны первые шаги его самостоятельной научной деятельности. Здесь, в Калимпонге, на границе с Сиккимом, вблизи высочайших вершин Гималаев – Джомолунгмы (Эверест) и Канченджунги, столь ярко запечатленных на полотнах Николая и Святослава Рерихов, он снова продолжает свою неутомимую творческую деятельность, совершенствуя свои знания в освоении и изучении многочисленных наречий Тибета. Поразительное знание Тибета и его наречий делало Ю.Н.Рериха уникальным и непревзойденным «живым носителем языка» и позволяло ему с легкостью преодолевать все лингвистические преграды, начиная с непосредственного общения и кончая пониманием сложнейших буддийских философских трактатов древности.

В этот период из-под пера ученого продолжает выходить множество работ, в частности «Амдосское наречие»¹, исследование до сих пор почти совершенно неизвестного науке амдосского диалекта с приложением в текстах впервые опубликованных в переведенных Ю.Н.Рерихом фрагментов из «Гэсэриады», представляющих большую научную ценность. В это же время он завершает перевод историко-географического памятника «Жизнь Дхармасвамы»², тибетского пилигрима, посетившего в XV веке Индию. Это сочинение имеет большое значение для изучения буддизма в средневековой Индии.

За свои выдающиеся заслуги в области изучения языка, литературы, истории, археологии и этнографии Центральной и Южной Азии Ю.Н.Рерих был избран членом Королевского Азиатского общества в Лондоне, Азиатского общества в Бенгалии, Парижского географического общества, американского Археологического и Этнографического обществ и многих других.

Около тридцати лет прожил Юрий Николаевич в Индии, но все эти годы он, как и его отец, продолжал оставаться патриотом своей отчизны и с честью пронес через Центральную и Южную Азию знамя русской культуры. За все годы пребывания за границей он так и не принял иностранного подданства. Когда летом 1941 года Германия вероломно напала на Советский Союз, он немедленно дал в Лондон телеграмму послу СССР И.М.Майскому с просьбой зачислить его добровольцем в ряды Красной Армии.

Осенью 1957 году свершилась, наконец, заветная мечта Юрия Николаевича – он возвратился на Родину. За два с половиной года напряженной работы в Институте востоковедения АН СССР (ныне Институт народов Азии) он успел сделать существенный вклад в отечественное востоковедение, оживив многие его отрасли. Ю.Н.Рерих руководил всеми тибетологическими работами в нашей стране, возглавлял сектор истории религии и философии Индии в названном институте, был одним из главных инициаторов возобновления работы по переводу древних философских и литературных памятников Востока и активным членом редколлегии «*Bibliotheca Buddhica*», а также впервые в нашей стране начал преподавание ведийского языка. Под его редакцией и при его ближайшем участии была издана «Дхаммапада»³ – сборник изречений, приписываемых Будде, где наиболее сжато изложены основные морально-этические принципы раннего буддизма. Уже в Москве Ю.Н.Рерих работал над завершением большого труда своей жизни – тибетско-санскритско-русско-английского словаря объемом около 100 авторских листов, появление которого в печати ожидается тибетологами всего мира.

¹ Roerich G.N. Le Parler de l'Amdo. Etude d'un dialecte archaïque du Tibet. Roma, 1958.

² Roerich G.N. Biography of Dharmasvamin "(Chag lo tsa-ba Chos-rje dpal). Patha, 1959.

³ Дхаммапада. Перевод с пали и комментарии В.Н.Топорова. // *Bibliotheca Buddhica*. XXXI. М., 1960.

Вышедшая посмертно книга Ю.Н.Рериха «Тибетский язык»¹ появилась 120 лет спустя после «Грамматики тибетского языка» академика Я.Шмидта и почти полвека спустя после «Пособия по изучению тибетского языка» профессора Г.Ж.Цыбикова и стала, таким образом, третьей работой на русском языке, посвященной языку Тибета. Статья Ю.Н.Рериха «Основные проблемы тибетского языкознания»² впервые дает науке лингвистическую карту Тибета, отражающую историческое развитие языка с VI века н.э., а также ставит перед тибетологами проблему создания нового литературного тибетского языка с максимальным приближением к разговорной речи.

За короткий срок своей работы в Москве Ю.Н.Рерих опубликовал и подготовил к печати большое количество статей, многие из которых посвящены одной из его любимых тем – культурно-историческим связям народов Азии. Его статья «Монголо-тибетские отношения в XII–XIV вв.» ставит вопрос о необходимости «отрешиться от некоторых представлений о примитивности монгольского племенного уклада конца XII в.» и раскрывает сложную роль буддийских монастырей в культурно-политической жизни Тибета и его взаимоотношениях с монголами³.

Широта научных интересов ученого хорошо видна из названий некоторых статей, написанных им в последние годы жизни⁴.

Особо следует отметить многолетний труд Ю.Н.Рериха «История Средней Азии», над которым он работал еще в Индии и который намечал завершить на Родине. Этот труд дает обзор политической и культурной истории Средней Азии с древнейших времен до появления на исторической арене Тимура, когда в 1370 году он заложил основы последней великой среднеазиатской империи. Надо подчеркнуть, что под термином «Средняя Азия» Ю.Н.Рерих понимал совокупность обширных областей, простирающихся от Кавказа на западе до Большого Хингана на востоке и от Гималаев на юге до Алтая на севере. Эта работа – единственное в своем роде исследование в культурно-историческом плане, обнимающее в большой перспективе судьбы важнейших государственных и культурных образований Евразии. Особенного интереса заслуживают главы, посвященные эпохе Великого переселения народов, истории монголов и в особенности Тибета.

Большое внимание уделил Ю.Н.Рерих в этом труде и кушанам (I–IV вв. н.э.), этому загадочному полукочевому народу, сумевшему создать на развалинах Греко-Бактрийского царства обширную империю, соперничавшую по блеску с Римом, преградившую путь экспансии Ханьского Китая на Запад и ставшую родиной греко-буддийского искусства и махаянистического буддизма, завоевавшего впоследствии почти всю Центральную и Восточную Азию⁵. Ю.Н.Рерих был также одним из инициаторов предложения о создании международной комиссии из археологов и востоковедов Советского Союза, Индии и Афганистана для всестороннего изучения кушанской проблемы и проведения совместных археологических раскопок на местах.

Одной из излюбленных тем Ю. Н. Рериха была проблема культурных связей между Индией и Россией. Этой теме он не изменял на протяжении всей своей жизни, и среди его исследований, посвященных этой проблеме, есть статьи, относящиеся к самым последним годам его творчества. Еще в 1945 году Ю.Н.Рерих опубликовал работу «Индология в России»⁶, где впервые дал краткий очерк истории развития научной мысли России в сфере индианистики с кратким жизнеописанием всех ее ведущих представителей.

Выступления Юрия Николаевича в Москве и Ленинграде об экспедициях Н.К.Рериха, его жизни и творчестве проходили всегда перед переполненными аудиториями и находили широчайший отклик.

¹ Рерих Ю.Н. Тибетский язык. М., 1960.

² Рерих Ю.Н. Основные проблемы тибетского языкознания. // Советское востоковедение, № 4. М., 1958.

³ См.: Рерих Ю.Н. Монголо-тибетские отношения в XII–XIV вв. // Филология и история монгольских народов. (Памяти академика Б.Я.Владимирцова). М., 1958.

⁴ Библиографию основных трудов Ю.Н.Рериха см.: Народы Азии и Африки, № 4. М., 1962. С.249-252.

⁵ См.: Зелинский А.Н. Кушаны и махаяна. Центральная Азия в кушанскую эпоху. Т. II. М., 1975.

⁶ Roerich G.N. Indology in Russia. // Journal of The Greater India Society. Vol. XII, 1944, N 2. P.69-98.

Юрий Николаевич принимал самое деятельное участие в организациях Союза обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами, и прежде всего в Советско-индийском и Советско-цейлонском обществах. Он был деятельным членом Всесоюзного географического общества.

Ю.Н.Рерих не принадлежал к числу ученых, которые замыкаются в кабинетной науке. Помимо выставок своего отца, на которых он регулярно присутствовал, давая глубокие пояснения всем интересующимся, его можно было встретить и на симфоническом концерте в Московской Консерватории и во МХАТе. С большой любовью Юрий Николаевич относился к русской старине. Весною 1959 года автору настоящих строк довелось побывать с ним на родине Александра Невского – в Переславле-Залесском, где он заинтересовался ведением реставрационных работ в этом одном из уникальных городов древней Ростово-Суздальской земли.

Много мог еще дать Родине и науке этот выдающийся ученый и человек, но внезапная смерть остановила его сердце в самый разгар напряженной творческой работы, когда он был в зените научной славы. 21 мая 1960 года Юрия Николаевича не стало. Он ушел из жизни, не успев до конца осуществить многие научные замыслы.

Глубоко проникая в существо мирного сотрудничества между учеными, Ю.Н.Рерих писал за несколько дней до своей безвременной кончины для выступления на XXV Международном конгрессе востоковедов в Москве: «Народы Азии, пришедшие к новой жизни, бережно хранят свое культурное наследие и черпают в нем вдохновение для новых свершений. Наша задача – всемерно помогать им в этом. Ведь такая помощь укрепляет дело мира и служит науке и мирному сотрудничеству между учеными всех стран»¹.

Признанием заслуг Ю.Н.Рериха явилось торжественное открытие в августе 1960 года в присутствии участников упомянутого конгресса Научного кабинета имени Ю.Н.Рериха в Институте народов Азии Академии наук СССР, где теперь находится его уникальная научная библиотека.

В октябре 1962 года Институт народов Азии торжественно отметил научной сессией 60-летие со дня рождения Ю.Н.Рериха, а на доме, где он жил, была укреплена мемориальная доска. Научная сессия, посвященная памяти выдающегося ученого, получила большой международный отклик. «Я встречал доктора Рериха во время его пребывания в Индии, – писал в своем послании к сессии Джавахарлал Неру. – И на меня произвели огромное впечатление его знания и исключительные лингвистические способности, а также научная работа, которую он вел [...]. Чествование таких людей вполне справедливо, и в связи с тем, что доктор Рерих долго был тесно связан с Индией, я желал бы присоединиться к этому чествованию от лица моего народа»².

Юрий Николаевич Рерих был поистине великим ученым-гуманистом, человеком большого пламенного сердца, которому было чуждо равнодушие к жизни и людям. Предельно скромный, простой в обращении и в высшей степени требовательный к себе, он был безгранично отзывчив к тем, в ком видел истинную жажду познания. Общение с ним не только обогащало научно, но и будило в каждом лучшие стороны его натуры. В сердцах тех, кто знал его лично, светлый облик ученого так же неизгладим, как неизгладим тот глубокий след, который оставил он в истории русского востоковедения и русской культуры второй половины XX столетия.

¹ Рерих Ю.Н. Пусть востоковедение служит делу мира. // Современный Восток. № 7. М., 1960. С.8.

² Цит. по: Азия и Африка сегодня. № 12. М., 1962. С.55.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В.В. Соколовский

Художественное наследие Николая Константиновича Рериха (Перечень произведений с 1885 по 1947 годы)

Огромно художественное наследие Н.К.Рериха. Оно насчитывает несколько тысяч произведений – картин, этюдов, эскизов и рисунков, рассеянных по многим странам и до сих пор полностью не учтенных. Основная масса их хранится в музеях и частных собраниях СССР, США и Индии. Многие картины неоднократно меняли свое местопребывание и владельцев, что подчас послужило причиной изменения их названий.

До настоящего времени нет полного списка произведений художника за весь период его творчества. Первый список его работ был опубликован в книге А.Бенуа, Ю.Балтрушайтиса и других – «Рерих» (Пг., 1916). Второй – в книге С.Эрнста «Н.К.Рерих» (Пг., 1918) и заканчивается 1916 годом. Кроме названий произведений, он содержит некоторые данные о технике их исполнения и местонахождении. Более поздний список произведений Н.К.Рериха, частично охватывающий гималайский период, приведен в книге: В.С.Жаремко «Nickolai Konstantinovich Roerich» (New York, 1931). Этот список заканчивается 1929 годом, и, как и первые два, не содержит полных сведений ни о технике исполнения, ни о размерах произведений.

В середине 1920-х годов Николай Константинович стал составлять перечни своих произведений за каждый год (с 1925 по 1946 год), однако в них художник указывал только названия произведений и их порядковые номера в данном году. Кроме того, часть этих списков до сих пор не обнаружена.

После того, как Юрий Николаевич Рерих привез в 1958 году из Индии в дар Советскому Союзу несколько сотен картин и этюдов Н.К.Рериха, многие из них при экспозиции на выставках получили более или менее условные названия и были датированы приблизительно. Большая работа по датировке и уточнению названий этих картин была проведена сотрудниками Государственного Русского музея В.П.Князевой и Ю.В.Смирновым. Однако работа по атрибуции произведений Н.К.Рериха, написанных в тридцатые и сороковые годы, и теперь еще полностью не завершена.

Настоящий список является первой попыткой дать возможно более полный перечень произведений художника за весь период его творчества с 1885 по 1947 год. В списке кроме названий (по возможности полно) указаны год создания произведения, техника исполнения, размеры и местонахождение, а для произведений, хранящихся в музеях Советского Союза, и инвентарный номер, под которым это произведение числится в музее.

Работу по составлению данного списка невозможно было бы выполнить без большой помощи, оказанной автору сотрудниками музеев и картинных галерей. В связи с этим автор приносит свою благодарность В.П.Князевой, подготовившей все данные по произведениям, хранящимся в Государственном Русском музее и в ленинградских частных собраниях, и Ю.В.Смирнову (ГРМ), А.М.Лукашову (ГТГ), Т.А.Халяпиной (Государственный музей латышского и русского искусства), В.Я.Кашкалда и Г.Л.Лаевской (Новосибирская областная картинная галерея), В.А.Филиппову (Горьковский государственный художественный музей), П.Ф.Беликову, автору ряда публикаций о творчестве Н.К.Рериха, а также И.М.Богдановой.

Многие зарубежные собрания и особенно частные собрания остались автору недоступными, поэтому данный список не может претендовать на исчерпывающую полноту, но все же автор надеется, что этот список поможет как специалистам, так и широкому кругу читателей творчества Н.К.Рериха составить более полное представление об объеме и характере творческого наследия художника.

Список составлен в хронологическом порядке. В перечне произведений каждого года сначала указаны живописные произведения, а затем графика. Как те, так и другие размещены в алфавитном порядке. Произведения, связанные по своей тематике, помещены по возможности вместе.

Произведения, пока точно не датированные, указаны в списке после произведений 1917 и 1947 годов. В тех случаях, когда названия произведений, данные Н.К.Рерихом, не совпадают с теми названиями, под которыми эти произведения экспонировались на первых выставках в СССР в 1958 и 1959 годах, эти последние названия даны в скобках.

Географические названия и собственные имена приведены в той транскрипции, которой пользовался художник при составлении своих списков.

Цифры в скобках обозначают номер того источника, на основании которого данное произведение включено в список. Это относится к тем произведениям, местонахождение которых пока автору неизвестно, а также и к тем, которые указаны в списках, составленных художником.

При составлении списка были использованы следующие источники:

1. Каталог собрания живописи Государственной Третьяковской галереи. М., 1952.
2. Каталог-путеводитель Государственного художественного музея БССР. Л., 1968.
3. Каталог Музея-квартиры И. И. Бродского. Л., 1958.
4. Каталог Горьковского государственного художественного музея. Горький, 1957.
5. Каталог Иркутского областного художественного музея. Л., 1961.
6. Каталог Калужского областного художественного музея. Л., 1959.
7. Каталог Киевского музея русского искусства. Киев, 1955.
8. Каталог Новосибирской областной картинной галереи. Л., 1965.
9. Каталог Одесской государственной картинной галереи. Киев, 1964.
10. Каталог Государственного музея латышского и русского искусства. Рига, 1958.
11. Каталог Саратовского государственного художественного музея имени А.Н.Радищева. М., 1956.
12. Каталог художественной галереи Смоленского областного краеведческого музея. Смоленск, 1958.
13. Каталог Свердловской областной картинной галереи. Л., 1968.
14. Картотеки Государственной Третьяковской галереи.
15. Картотеки Государственного Русского музея.
16. Картотеки Государственного музея латышского и русского искусства.
17. Картотека Новосибирской областной картинной галереи.
18. Картотека Государственного центрального театрального музея имени А.А.Бахрушина.
19. Картотека музея МХАТ имени А.М.Горького.
20. *Князева В.П. и Смирнов Ю.В.* Рукописные материалы для составления каталога Государственного Русского музея.
21. Список картин в книге: *Эрнст С.* Н.К.Рерих. Пг.. 1918.
22. *Князева В.П.* О датировке произведений Н.К.Рериха последнего десятилетия его творчества. Издание Совета по художественным музеям при Академии художеств СССР. М., 1969.
23. *Князева В.П.* Список картин Н.К.Рериха в Государственном Русском музее. Рукопись.
24. Список картин в книге: *Himalayas.* New York, 1920.
25. Список картин в книге: *Jaremenko B.S.* Nikolai Konstantinovich Roerich, his life and creations during the past forty years. New York, 1931.
26. Каталог: *Roerich Museum,* New York, 1930.
27. Рукописные списки картин 1925–26, 1927, 1931, 1932, 1934, 1935–36, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1943 и 1946 годов, составленные Н.К.Рерихом и содержащие только номера и названия произведений.
28. Рукопись *Collection of works by Nikolai Roerich*, полученная библиотекой Государственной Третьяковской галереи из США.
29. Список картин Н.К.Рериха, полученный Государственной Третьяковской галереей от *Master Institute of United Arts, Inc.,* New York.
30. *Rerikh H.K.* Из литературного наследия. М., 1974.
31. *Babentchikof M., Barnett D. Conlan.* Nicolas Roerich. 1939.

32. *Соколовский В.В.* Каталог художественных произведений Н.К.Рериха. Новосибирск, 1974.

Кроме этих основных источников при составлении списка были использованы каталоги и картотеки других музеев СССР, каталоги выставок, на которых экспонировались картины Н.К.Рериха, монографии о его творчестве, а также статьи в журналах и газетах СССР, дореволюционной России, Индии, Великобритании и США.

Для обозначения техники и местонахождения произведений в списке используются следующие сокращения:

х. – холст,
к. – картон,
б. – бумага,
д. – доска,
кар. – карандаш,
акв. – акварель,
цв. тушь – цветная тушь,
темп. – темпера,
паст. – пастель,
ГГХМ – Горьковский государственный художественный музей,
ГМЛРИ – Государственный музей латышского и русского искусства в Риге,
ГРМ – Государственный Русский музей,
ГТГ – Государственная Третьяковская галерея,
ГТМБ – Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина,
МИНВ – Музей искусства народов Востока в Москве,
МРН – Музей имени Н. К. Рериха в Нью-Йорке,
НKG – Новосибирская областная картинная галерея,
арх. гр. – архив графики,
М. – Москва,
Л. – Ленинград,
Пг. – Петроград,
СПб. – Санкт-Петербург.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ, СОЗДАННЫЕ в 1885–1917 годах

а) ДАТИРОВАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1885–1887

Лошадь. Набросок. Масло. 23,5×27,9. США. (26).

Четырнадцать рисунков из альбома школьного периода. США. (26).

1888

Дракон в полете. США. (26).

1889–1890

Альбом «Головы птиц». Пятьдесят листов. Б., кар. 11,7×17,2. ГТГ, № 2384. Семь набросков, сделанных в Изваре. США. (26).

1891

Натюрморт. США. (21, 25).

1892

Собака. Набросок. США. (26).

1893

Академический рисунок с гипсовой статуи. Б., кар. 66,8×45,6. ГТГ, № Р-146.

Аполлон. Академический рисунок. (30).

Голова Антиноя. (30).

Голова Венеры. Академический рисунок с гипса. Б., кар. 58×40. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Голова Зевса. Академический рисунок с гипса. Б., кар. 58×40. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Голова старика в шапке. К. серый, кар., акв., белила. 68,8×52,5. М., Гос. литературный музей, № И. 10421/2.

Голова Юноны. Академический рисунок с гипса. В., кар. 58×40. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Курганы. Два этюда. (21).

Наймит. Б., кар. 34,2×25,5. ГТГ, № 2403, арх. гр.

Плач Ярославны. Академический эскиз. (21, 25).

Святополк окаянный. (21).

Экорше. Анатомический рисунок. Б., кар. 70,5×50. ГТГ, № Р-148.

Три эскиза композиции обложки сборника «Эллада». Б., акв. 30×24. ГТГ, альбом № 2383, арх. гр.

1894

Автопортрет. США. (25).

Береза. Масло. (21, 25).

Варяги. Набросок. Д., масло. 27,9×45,7. США. (28, 29).

Вече. (30).

Воин (натурщик на меховой шкуре). Академический этюд. Х., масло. 81×64. Л., Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР, № Ж-67.

Голова старика. Этюд. Х., масло. 48×38, М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Иван-царевич наезжает на убогую избушку. Масло. Не сохранилась. (21, 25).

Монах. Этюд. Масло. (21, 25).

На границе дикий человек. (30).

Пскович. К., паст., гуашь. 144×75. М., собр. И.А.Зачиняевой.

Пушкари. (30).

Вороны. Эскиз композиции для картины «Зловещие». На обороте левая часть той же композиции. Б., паст. 50,5×30. ГТГ, № Р-143.

Зверя несет. Б., кар. (21, 25).

Интерьер. Эскиз. Б., кар., акв., белила. 33,6×52,4. ГТГ, № 14156.

Пскович. Эскиз. Б., кар. 30×24. ГТГ, альбом № 2383, арх. гр.

Старинное русское оружие. Б., цветн, тушь. 30×24. ГТГ, альбом № 2383. арх. гр.

Ушкуйник. Б., кар. 26×20. Л., собр. С.Н.Валка.

1895

В Греках. Масло. (21, 25).

Вечер богатырства Киевского. Академический эскиз. Масло. (21).

Портрет матери художника. 31,1×18,4, США. (28,29).

Поход. Эскиз. Х. на к., масло. 29×47,7. М., собр. Х.Л.Кагана.

Старик. Этюд. Масло. (21, 25).

Альбом с вклеенными рисунками 1893–1895 годов. ГТГ, № 2383, арх. гр.: Береза. Б., тушь. 24×18. Витязь в бою. Б., кар. 30×24. Витязь на коне. Б., кар., мел. 30×24. Воины у костра ночью. Б., кар., белила. 39×20. Герб семьи Рерихов. Б., тушь. 24×18. Зимняя ночь в лесу. В., кар. 9×12. Изварский могильник. Б., тушь. 18×24. Монахи на корабле несут гроб. Б., кар., акв. 24×30. Море у скал ночью. К., кар. 24×30. Вабросок иконы. Б., кар. 30×24. Развалины. Б., кар. 21,4×31,5. Старушка на мосту встречает воина. К., кар. 20×25. Три охотника на уток в засаде. Б., кар. 13×30. Угол комнаты художника. Б., кар. 24×30.

1896

Вечер Богатырства Киевского. Х., масло. 78×137. Л., собр. А.М.Аронова.

Воин. Масло. 27,9×19,1. США. (28, 29).

Днепр. Масло. (21, 25).

Утро Богатырства Киевского. Масло. (21, 25).

Иллюстрации к «Сборнику литературных произведений студентов Петербургского университета». СПб., 1896: Заглавный лист. Каменная баба. Воевода. В Греках. Иван Царевич наезжает на убогую избушку. Окраина села. Берег моря. Замок. Окно с решеткой. Могильщик. Голова мужчины. Посох. Стог сена. Воробьи на заснеженной крыше. Срубленное дерево. Сова на стопке книг. Верстовой столб. Пруд. Птицы на ветке. Оглавление.

1897

Гонец. Восстал род на род. Х., масло. 124,7×184,3. ГТГ. № 1616.

На чужом берегу. Х., масло. 33,5×135. Саратовский художественный музей им. А.Н.Радищева, № 1162.

Альбом рисунков. Б., техника разная. 12,5×17. ГТГ, № 2381 арх. гр.: Нога лошади. Каменные кресты. Ноги лошади. Крест, вросший в землю. Воин, опершийся на меч. набросок к картине «На чужом берегу». Крест, вросший в землю. Витязь на коне. Орнамент. Витязь с мечом на коне. Натурщица. Орнамент. Витязь на коне. Ведун. Женская фигура. Старик с копьем. Ведун. Орнамент. Старик с копьем. Старик с копьем. Старик с копьем. Старик с копьем. Идол. Идол.

Ведун. Б., тушь, перо. 24×16. ГТГ, № 7651.

Гонец. набросок композиции к картине. Б., тушь, кар. 22,3×35,9. ГРМ, № Р-50497.

Гонец. Рисунок пером. (21, 25).

Мужчина с веслом. набросок к картине «Гонец». Б., кар. 16,9×24,4. ГРМ, № Р-50498.
Нежданные гости. набросок композиции. Б., тушь. 13,3×27,3. ГРМ, № Р-50496.
Нежданные гости. набросок композиции. Б., кар. 13,7×28,1. ГРМ, № Р-50520.
Нежданные гости. набросок композиции. Б., кар., белила. 15×16,9. ГРМ, № Р-50495.

1898

Идол. Эскиз. Масло. США. Музей в Сан-Франциско. (21, 25).
Сходятся старцы. Масло. США, Музей в Сан-Франциско. (21, 25).
Сходятся старцы. Эскиз картины. Х., масло 40×71. ГРМ, № Ж-5504.
Сходятся старцы. Эскиз картины. Масло. 21,6×12,7. США. (21,25).
Сходятся старцы. Эскиз картины. Масло. 17,8×10,3. США. (21,25).
Фигуры старцев. наброски к картине «Сходятся старцы». Б., кар. 11,8×16,9. ГРМ, № Р-50541.

1899

Поход. Масло. (21, 25).
Спас Нередица. Темп. (21, 25).
Старая Ладога. Масло. (21, 25).
Волхов. К., паст. М., собр. Я.Е.Рубинштейн.
Жальник при деревне Вышково. Б., уголь, мел. 23,8×31,7. Костромской обл. музей изобразительных искусств, № 143.
Крыльцо старой церкви. Рисунок. (21, 25).
Курганы при деревне Каменка. Б., мел, уголь. 23,5×31,5. Костромской обл. музей изобразительных искусств, № 17254.
Лучники. Б., акв. (21, 25).
Могила при Ватине. Б., кар. 24×31,5. Костромской обл. музей изобразительных искусств, № КОК 1771.
Охота. Эскиз Б., акв. (21, 25).
Поход. Первоначальный набросок композиции картины того же названия. К., кар., белила. 15,5×14,9. ГРМ., № Р-50499.
Старая Ладога. Крепость. Рисунок. (21, 25).

1900

Волки. Масло. (21, 25).
Ждут. Масло. (21, 25).
Иноземные гости. Б. на к., акв., гуашь, паст. 24,2×63,5. ГТГ, № Р-142.
Курганное поле. Масло. Не сохранилась. (21, 25).
Облачные девы. Эскиз. Масло. (21, 25).
Перед боем. Гуашь. (21, 25).
Поход Владимира на Корсунь (Красные паруса). Х., масло. 27×52. ГТГ, № 1617.
Священный очаг. Х., масло. 94×135. М., собр. И.А.Зачиняевой.
Соглядатай. Х., масло. 79×189. ГГХМ, № 22.
Волки. Рисунок к одноименной картине. (28, 29).
Заморские гости (I вариант). Б., акв. (21,25).
Заморские гости. Эскиз. Б., акв. 11×13 (в свету). М., собр. В.И.Булгакова.
Мужской портрет. Б., кар. 30,5×22,9. ГРМ, № Р-50518.
Натурщики. Рисунок. (21, 25).
Предательница. Эскиз. Б., акв. (21, 25).
Священный очаг. Рисунок. (21, 25).
Сидящий натурщик. Б., кар., уголь. 66,5×49,5. ГТГ, № Р-149.
Соглядатай. Рисунок к картине «Соглядатай». К., уголь. 27×33,3. ГРМ, № Р-46143.

Ворон. Этюд для картины «Зловещие». Б., гуашь. 52×42. Фрунзе, Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР.

Город. Утро. Х., масло. 66,5×210. Саратовский гос. художественный музей им. А.И.Радищева, № 442.

Ждут. Вариант. Масло. Не сохранилась. (21, 25).

Заморские гости. Х., масло. 85×112,5. ГТГ. № Ж-494.

Заморские гости. Эскиз картины. Б., гуашь. (21, 25).

Заморские гости. Эскиз картины. Масло. (21,25).

Зловещие. Х., масло. 103×230. ГРМ, № Ж-1958.

Зловещие. Эскиз к картине того же названия. Х., масло. 40×63. Алма-Ата, Казахская гос. художественная галерея им. Т.Г.Шевченко, № 1332Ж.

Идолы. 2 эскиза. Масло. (21, 25).

Идолы. Эскиз. Х. на к., масло. 33,5×40. Уфа, Башкирский республиканский художественный музей им. М.В.Нестерова.

Идолы. Эскиз. К., гуашь. 49×58. ГРМ, № Ж-1961.

Камни. Этюд для картины «Зловещие». Б., гуашь. 14×30. Астраханская картинная галерея им. Б.М.Кустодиева, № Ж-55.

Княжая охота. Утро. Х., масло. 121×350. Воронежский обл. музей изобразительных искусств, № 310.

Княжая охота. Утро. Эскиз картины. Масло. (21, 25).

Княжая охота. Вечер. Х., масло. 121×350. Воронежский обл. музей изобразительных искусств, № 311.

Рассказ о боге. Масло. (21, 25).

Возвращение с охоты. Набросок к картине «Княжая охота. Вечер». Б., граф, и цвет, кар. 20,2×26,1. ГРМ. № Р-50525.

Заморские гости. Эскиз картины. Б., гуашь, тушь, кар., бронза. 16,6×20,3. ГРМ, № Р-1940.

Заморские гости. Эскиз картины в раме. Б., кар. 17,8×21. ГРМ, № Р-50504.

Зловещие. Набросок первоначальной композиции. Б., акв., кар. 9,2×22,8. ГРМ, № Р-1939.

Зловещие. Этюд для картины того же названия. Б., паст., уголь. 55,7×22. ГРМ, № Р-1942.

Идол. Рисунок. (21, 25).

Княжая охота. Вечер. Эскиз картины. Б., кар. 13,1×25,8. ГРМ, № 50502.

Ладьи. Б., паст., гуашь. 27,6×27,4. ГРМ, № Р-1941.

Паруса и носовые украшения варяжских кораблей. Орнаменты. Зарисовки к картине «Заморские гости», Б., кар. 44,5×35,5. ГРМ, № Р-50540.

Сестра Беатриса. Б., тушь, белила. 13,5×17. М., Гос. литературный музей,

№ 6353

А6428

Человек с рогом (Юноша, несущий рога каменного козла). Б., уголь. 47,4×31,1. ГРМ, № Р-1944.

Череп. Б., паст. 70×50. М., собр. А.В.Смоляникова.

1902

Вороны на камнях. Х., масло. 31,5×40. Город Александров, собр. Е.П.Климова. Городок. Масло. (21, 25).

Городок. Этюд. Масло. (21, 25).

Город строят. Х., масло. 154,5×264,5. ГТГ, № 1618.

День угасающий. Х., масло. 46,8×64,2. М., собр. Х.Л.Кагана.

Домовичи. Окуловка. Масло. (21, 25).
 Заморские гости. К., масло. 79×100. ГРМ. № Ж-1974.
 Заповедное место Масло. (21, 25).
 Идолы. Масло. (21, 25).
 Лес. Окуловка. Масло. Две картины. (21, 25).
 Озеро. (21, 25).
 Озеро. Окуловка. Масло. (21, 25).
 Север. Б., паст., гуашь. 34×89. Киевский музей русского искусства, № РГ-1536.
 Славянская деревня. (21, 25).
 Сосны. Окуловка. Масло. (21, 25).
 Старик. Масло. (21, 25).
 Часовня. Масло. (21, 25).
 Этюд старика. Масло. (21, 25).
 Бой со змеем. (21, 25).
 Варяги. Б., паст. 55,5×75. Кировский обл. художественный музей, № 263.
 Вороны. Б. на к., акв., гуашь, тушь. 25,2×40,5. ГТГ, № 9080.
 Городок. Б., акв. (21, 25).
 Город строят. Этюд к картине. К., паст. 28×32. ГМЛРИ, № Г-4786.
 Город строят. Эскиз Паст. (21, 25).
 Город строят. набросок композиции для картины того же названия. Б., кар. 10×18,8. ГРМ, № Р-50505.
 Город строят. набросок композиции для картины того же названия. Б., кар. 13,2×25,6. ГРМ, № Р-50506.
 Город строят. набросок композиции для картины того же названия. Б., кар. 13,5×25,5. ГРМ, № 50507.
 Городок зимой. Б. на к., акв., кар., гуашь. 9×15. ПГ, № 5414.
 Зловещие. Рисунок. (21).
 Идолы. К., паст., гуашь. 30,8×26,5. ГРМ., № Р-6474.
 Лист из альбома. Рисунок. США. (28, 29).
 Лучник. Паст. (21).
 Над Невою рекою вьются флаги пестрые судов. Б., акв. (21, 25).
 Натурщик. Б., кар. 63×22. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Натурщики. Две мужские обнаженные фигуры. Б., кар. 40×56. ГТГ, № Р-145.
 Поединок. Паст. (21, 25).
 Чайки. Эскиз для майоликового фриза. Б., паст., бронза, уголь. 22,2×73. ГРМ, № Р-50519.

1903

Дом божий. Не сохранилась. (21, 25).
 Заморские гости. (21, 25).
 Лады. Х., темп. 165×170. Омский обл. музей изобразительных искусств.
 Монастырь. К., темп. 41×59. ГТГ, № Р-1237.
 Окрестности Островенки. Д., масло. 16×25,7. ГТГ, № Ж-45.
 Строят лады. Х., масло. 107,8×142. МИНВ.
 Эскиз к картине «Строят лады». К., масло. 38×47,6. МРН.
 Сибирский фриз. Масло. (21, 25).
 Этюды, выполненные во время путешествия по древнерусским городам:
 Боголюбово Церковь Покрова на Нерли. Масло. (21, 25). Палаты Юрия Долгорукого. Масло. (21, 25).
 Венден: Развалины капеллы. Д., масло. 40,7×31,7. США, собр. К.С.тиббе. Этюд замка. Масло. (21, 25).
 Вильна: Остатки замка Гедимины. Д., масло. 39,4×31,7. МИНВ. Улица. Масло. (21, 25).

Владимир: Дмитровский собор. Масло. (21, 25).

Гродно: Четыре этюда старой коллежской церкви. Масло. США. (21, 25).

Изборск: Крест на Труворовом городище. Д., масло. 31×41,3. МИНВ. Башни. Х., масло. 63,5×50,8. МИНВ. Башни. Д., масло. 40,7×31,7. США.

Казань: Башня Сумбеки. Масло. (21, 25).

Ковно: Старый костел. Х. на к., масло. 40×31,7. МИНВ. Горный костел. Масло. (21, 25). Ворота иезуитской семинарии. Масло. (21, 25). Река Неман. Масло. (21, 25). Замок Гелгуд на Немане. Д., масло. 40,7×31,7. МИНВ.

Кострома: Церковь Воскресения на Дебрях. Масло. (21, 25). Башня Ипатьевского монастыря. Д., масло. 40×27,9. США. (21, 25). Терем бояр Романовых. Д., масло. 41,8×31,4. МИНВ. Ворота Ипатьевского монастыря. Масло. (21, 25).

Митава: Площадь. Масло. (21, 25).

Москва: Вид Кремля. Масло. США. (21, 25). Вид Кремля. Масло. (21, 25). Вид Кремля из Замоскворечья. К., масло. 40,7×31,7. МИНВ.

Нижний Новгород: Кремлевская башня. Д., масло. 40,7×30,5. МИНВ. Кремлевская башня. Д., масло. 40,7×31. МИНВ. Кремлевская стена. Д., масло. 32,4×83,2. МИНВ.

Печоры: Вход в монастырь и стена с переходом. Масло. (21, 25). Внутренний вход со старой звонницей. Масло. (21, 25). Ворота. Вход. Масло. (21, 25). Большая звонница. Д., масло. 82,6×31,7. МИНВ. Ризница. Д., масло. 40,7×30,5. МИНВ. Общий вид монастыря. Масло. 31,7×83. США. (21, 25). Монастырские стены и башни. Д., масло. 31,4×40,7. МИНВ. Монастырские стены и башни. Д., масло. 31,8×39,4. МИНВ. Полуверка. (Крестьянка в праздничном наряде). Х. на к., масло. 40,7×30,5. МИНВ. Полуверки. Масло. (21, 25). Погост села Сенно (Псковский погост). Х., масло. 53,4×80,5. Кишинев, Гос. художественный музей Молдавской ССР, № 398/Ж-43.

Псков: Общий вид Кремля. Д., масло. 31,7×83,7. МИНВ. Этюд Кремля. Д., масло. 39,4×31,8. США. (21, 25). Этюд Кремля. Масло. (21, 25). Окна старого дома. Масло. (21, 25). Башни. Х. на к., масло. 27×34,5. Николаев, Художественный музей им. В.В.Вережагина.

Рига: Интерьер собора. Д., масло. 83,7×31,7. МИНВ. Собор. Масло. (21, 25). Старая Рига. Масло. (21, 25).

Ростов Великий: Вид Кремля с озера Неро. Масло. США. (21, 25). Ростов Великий. Д., масло. 31,4×41. ГТГ. № 4683. Церковь Спаса на Сенях. Д., масло. 40,7×31,7. МИНВ. Церковь Спаса на Сенях. Д., масло. 83,7×31,7. МИНВ. Церковь Спаса на Сенях. Х. на к., масло. 41×31,7. МИНВ. Дворик в Кремле. Д., масло. 30,5×40,7. МИНВ. Паперть. Д., масло. 30,5×32,5. МИНВ. Иерарший терем. Д., масло. 41×31,7. МИНВ. Въезд в Кремль. Д., масло. 40,7×31,4. МИНВ. Теремки княжеских палат. Д., масло. 31,4×40,7. МИНВ. Церковь на Ишне. Д., масло. 40,7×31. МИНВ. Внутренняя дверь церкви на Ишне. Д., масло. 40,7×31,7. МИНВ.

Смоленск: Общий вид Кремлевских стен. Д., масло. 32,4×83,2. МИНВ. Башня. Д., масло. 40×31,4. МИНВ. Башня. Х. на к., масло. 40×31,7. МИНВ. Башня. Д., масло. 40×31,4. МИНВ. Крыльцо женского монастыря. Х., масло. 53,3×78,7. МИНВ. Крыльцо женского монастыря. Масло. США. (21, 25).

Суздаль: Монастырь Александра Невского. К., масло. 31,8×39,6. США. (21, 25). Козьмодемьянская церковь (Белая церковь). Масло. (21, 25). Этюд Спасо-Евфимиева монастыря. Д., масло. США. (21, 25). Стены Спасо-Евфимиева монастыря. Д., масло. 31,7×40,7. МИНВ. Церковь в селе Кидекше. Масло. США. (21, 25).

Троки: Этюд Троцкого монастыря. К., масло. 30,5×40,6. США. (21, 25). Этюд Троцкого монастыря. Масло. (21, 25).

Юрьев-Польский: Этюд храма. Д., масло. 38×31,7. МИНВ. Этюд храма. Д., масло. 40,7×31,7. МИНВ. Этюд храма. Масло. США. (21, 25). Этюд храма. Масло. США. (21, 25).

Ярославль: Интерьер церкви. Д., масло. 40,7×31,7. США, собр. К.Стиббе. Интерьер церкви Николы Мокрого. Д., масло. 40,7×30,5. США, собр. К.Стиббе. Вход в церковь Николы Мокрого. Д., масло. 31,7×40,7. МИНВ. Церковь Рождества Богородицы. Д., масло. 31,7×40,7. МИНВ. Церковь Святого Власия. К., масло. 40,7×31,7. МИНВ. Паперть церкви Иоанна Предтечи. Д., масло. 41,7×32,4. США, собр. К.Стиббе. Церковь Благовещения. Масло. США. (21, 25).

Эскизы к «Сибирскому фризу»:

Медведь. Б., паст. 28×120. Филиал Смоленского музея изобразительных и прикладных искусств в Талашкине. Охота. Погоня. Б., паст. 28×120. Смоленский музей изобразительных и прикладных искусств. Несут оленя. Б., паст. 28×120. Смоленский музей изобразительных и прикладных искусств. Сова. Б., паст. 28×120. Смоленский музей изобразительных и прикладных искусств. Охота. Б., паст. 28×120. Смоленский музей изобразительных и прикладных искусств. Бег на колесницах. Б., паст. 28×120. Смоленский музей изобразительных и прикладных искусств.

Эскиз к «Сибирскому фризу». Б., паст. 28×120. США, частное собр. (21, 25).

Два эскиза к «Сибирскому фризу». Б., паст. (21, 25).

Альбом рисунков, выполненных во время путешествия по древнерусским городам
Натурные зарисовки: Церковь в Романове-Борисоглебске. Никольская Надвратная церковь Псковско-Печорского монастыря. Улица. Окно. Изразец. Кресло. Первоначальный набросок композиции картины 1906 года «Бой» и другие: Б., кар. Размер альбома 14×26,5; размер листа 13,1×25,8. ГРМ, №№ Р-50650-50658.

Изборск. Кресты на стенах. Рисунок. (21, 25).

Ковно. Готический фасад дома. Рисунок. США, Музей в Сан-Франциско.

Средневековый Ревель. Б., акв., тушь, перо. 49,5×57,5. Александров, собр. Е.П.Климова.

Старая Вильна. К., уголь. 42×32,6. ГТГ, № п. 44678.

1904

Александр Невский поражает ярла Биргера. К., гуашь. 28×45. ГРМ, № Ж-1960.

Архангел. Эскиз для картины «Сокровище ангелов». Масло. (21, 25).

Гады подземные. Эскиз декоративного фриза. К., гуашь. 12×49,5. Костромской обл. музей изобразительных искусств, № 473.

Древняя жизнь. Х., масло. 20×35. М., собр. А.В.Смоляникова.

Замок. Масло. (21, 25).

Зловещие. Уменьшенный вариант картины. (21, 25).

Каменный век. Вереница оленей. Майолика, 28×94. Филиал Смоленского музея изобразительных и прикладных искусств в Талашкине.

Каменный век. Север. Олени. Проект фриза для майолики. К., гуашь, 12×62. ГРМ, № Ж-1986.

Каменный век. Север. Охота на моржей. Проект фриза для майолики. К., гуашь. 12×62. ГРМ, № Ж-1967.

Каменный век. Север. Пляски. Проект фриза для майолики. Б., гуашь. 13,4×60,8. ГТГ, № 22848.

Каменный век. Олени. Эскиз для фриза. К., кар., гуашь. 6,5×34,5. МИНВ.

Охота. Эскиз картины. (21, 25).

Роспись молельни. Эскиз. К., темпера. 64×50. ГРМ, № Ж-1963.

Святые Борис и Глеб. Х., масло. 98,8×142. США. (21, 25).

Строят храм. Эскиз. Д., масло. 27,9×39,4. США. (21,25).

Этюды, выполненные во время путешествия по древнерусским городам:

Валдай: Палаты Никона. Масло. (21, 25). Иверский монастырь. Масло. (21, 25). Старая печатня. Масло. (21, 25). Стены Иверского монастыря. Масло. (21, 25).

Звенигород: Святые ворота. Масло. (21, 25). Саввино-Старожевский монастырь. Масло. (21, 25).

Калязин: Вход в монастырь. Масло. (21, 25). Башня. Масло. (21, 25).

Псков: Псковский погост. Х., масло. 54×80,5. Смоленский музей изобразительных и прикладных искусств, № 2218. Сенно под Псковом. Масло. США. (21, 25). Старый Псков (Город на заре). Х., масло. 98×190. Донецкий художественный музей, № 285.

Тверь: Барки на Волге. Масло. (21, 25).

Углич: Церковь царевича Дмитрия. Масло. (21, 25). Воскресенский монастырь. Д., масло. 46×83. ГРМ, № Ж-1977. Крыльцо церкви Иоанна Предтечи. Масло. (21, 25). Углич с Волги. Масло. (21, 25).

Александр Невский поражает ярла Биргера. набросок композиции картины того же названия. Б., кар. 9,2×13 8. ГРМ, № Р-50508.

Александр Невский поражает ярла Биргера. набросок композиции картины того же названия. Б., тушь, кар. 10,5 × 13. ГРМ, № Р-50509.

Воины. Паст. (21, 25).

Декоративный фриз (узор для вышивки). К., кар., гуашь. 12×17. ГТГ, № Р-133.

Древняя жизнь. Эскиз. Б., паст. (21, 25).

Древняя жизнь. Эскиз. (21, 25).

Звери. Эскиз. Б., акв. (21, 25).

Кочевники. Паст. (21, 25).

На Дальнем Востоке. Рисунок для открытки издания Общины святой Евгении.

Озеро Пирос (озеро на Валдае). Б., кар. 27×30. Смоленский музей изобразительных и прикладных искусств.

Птицы. Эскиз. Б., акв. (21, 25).

Пять эскизов для резьбы по дереву. Б., акв. (21, 25).

Рыбы. Эскиз. Б., экв. (21, 25).

Хороводы. Б., гуашь. 10×20. Л., собр. Л.Г.Лойцянского.

Эскизы для мастерских в Талашкине: кресло, диван, стол, шкаф, скатерть. (21, 25).

1905

Березы. Б., темп., паст. 51×33. ГРМ, № Ж-1959.

Декоративное панно. Эскиз. Темп. (21, 25).

Дерево. Этюд. Масло. (21, 25).

Дозор. Х., масло. 148×148. ГРМ, № Ж-2003.

Дом в Березке. Масло. (21, 25).

Злые. Эскиз. Масло. (21, 25).

Колдуны. Б., гуашь, паст. 57×70. Киев, Музей русского искусства, № РГ-1532.

Погоня. Эскиз. Масло. (21, 25).

Псков. Масло. (21, 25).

Северный этюд. К., темп. 26,6×62,3. Л., Музей-квартира И.И.Бродского, № Ж-109.

Славяне на Днепре, К., темп. 67×89. ГРМ, № Ж-1975.

Сокровище ангелов. Х., масло. 315×366, США. (21, 25).

Север. Картоны для майоликовых фриз и фронтонов для дома бывшего страхового общества «Россия» на Морской улице (ныне улица Герцена, Л.). Гуашь. Исполнена в майолике П.К.Ваулиным. Фриз погиб во время Великой Отечественной войны, уцелели только фронтоны над окнами.

Архангел с птицами. Б., акв. (21, 25).

Бой. набросок первоначальной композиции картины того же названия. Б., кар. 13,2×25,7. ГРМ, № Р-50523.

Вещий камень. (21, 25).

Виньетки для книги «Талашкино». СПб, 1905. (21,25).

Город. Рисунок. (21, 25).

Древняя жизнь. Б., паст. 32,5×51. М., собр. М.Г.Гордеева.

Заклятие водное. Паст. (21, 25).

Изба смерти. Акв. (21, 25).

Иллюстрации к произведениям М.Метерлинка:

М.Метерлинк, сочинения. Изд. М.В.Пирожкова. СПб., 1906–1907. Принцесса Малэн. Семь принцесс. Аглавена и Селизета. Слепые. За стенами дома. Принцесса Малэн, действие I, сцена 1. Принцесса Малэн, действие II, сцена 3. Сестра Беатриса. Алладина и Паломид. Пелеас и Мелисанда. Ариана и Синяя борода. Монна Ванна. Жуазель. Смерть Тентажиля. Непрошенная гостья. Три заставки.

Летающие Валькирии. набросок к первоначальной композиции картины «Бой». Б., кар. 13,2×25,7. ГРМ, № Р-50524.

Липа. Этюд. Паст. (21, 25).

Профиль колдуна. Рисунок. (21, 25).

Рыбак. Рисунок. (21, 26).

Смотрит. Б., тушь. 14×24,4. М., собр. Г.Б.Смирнова.

Сосны. Этюд. Б., акв. (21, 25).

Царь. Рисунок для журнала «Весны». Б., акв., тушь. Казанская картинная галерея. № ГМТр-1279.

Человек со скребком. Паст. Париж. Люксембургский музей. (21, 25).

Человек с рогом на башне. Рисунок. (21, 25).

Шествие. Заставка. Б., акв. (21, 25).

Эскиз картины «Бой». Б., акв. (21, 25).

Яблоня. Этюд. Б., кар., акв. (21, 25).

1906

Автопортрет. Эскиз. США. (28, 29).

Ангелы у престола. (21, 25).

Бой. Х., масло. 161×299,5. ГТГ, № 1619.

Бой. Эскиз. Масло. 15,2 × 22,8. США. (21, 25).

Бой. Вариант для мозаики. Мозаика выполнена В.А.Фроловым. Л., Мозаичная мастерская Академии художеств СССР.

Голова Спаса. Мозаика церкви села Пархомовка Киевской обл. Выполнена в мозаике В.А.Фроловым по эскизам Н.К.Рериха.

Давассари Абунту. Темп. Две картины. (21, 25).

Заморские гости. Картон для эмали. (21, 25).

Змиевна. К., темп. 50×89. ГРМ, № Ж-1962.

Каменный век. Фрагмент картины «Поединок», Темп. (21, 25).

Поединок. Темп. (21, 25).

Покров Богородицы. Мозаика церкви села Пархомовка Володарского р-на Киевской обл. Выполнена в мозаике В.А.Фроловым по эскизам Н.К.Рериха.

Поморяне. Утро. Х., темп. 165×285,6. Донецкий художественный музей, № 302.

Синяя роспись. Темп. Париж, Лувр. (21, 25).

Спас Нерукотворенный. Масло. Две картины. (21, 25).

Стрелки. Эскиз. 45,7×45,7. США. (28, 29).

Три варяга приближаются. Темп. (21, 25).

Успение. Гуашь. (21, 25).

Успение. Эскиз. Гуашь. (21, 25).

Этюды, выполненные во время путешествия по Италии и Швейцарии: Горы. Паст. (21, 25). Грот. Паст. (21, 25). Долина Роны. (21, 25). Закат в Альпах. Паст. (21, 25). Замок. Б., гуашь. 56×56. Картинная галерея города Рыбинска, № 156. Каменная фигура. Паст. (21, 25). Копия-этюд фрески художника Беноццо Гоццолли. Б., гуашь. 16×39,5. ГТГ, № Р-131. Море тумана. Паст. (21, 25). Сан-Джеминиано. К., паст. 47,3×47,3. ГТГ, № 22746. Сан-Джеминиано. Б., паст. 46,5×46,3. Грозный, Чечено-ингушский музей изобразительного искусства. Снежные горы. (21, 25). Стена в горах. К., темп. 47,2×47,2. ГРМ, № Ж-1922.

Эскизы для мозаик в церкви «На пороховых заводах» (ныне поселок Морозовка) близ Шлиссельбурга (мозаики погибли во время Великой Отечественной войны): Святые Петр и Павел. Мозаика. Святые Петр и Павел и голова Спаса. Мозаика. Святой Михаил Архистратиг. Мозаика. Святые Борис и Глеб. Мозаика. Голова Спаса. Эскиз. (21, 25). Святые Борис и Глеб. Темп. (21, 25). Святые Борис и Глеб. Темп. (21, 25). Святые Петр и Павел. Темп. (21, 25). Святой Михаил Архистратиг. Темп. (21, 25). Святой Михаил Архистратиг. Темп. (21, 25).

Голова Спаса. Эскиз для мозаики церкви села Пархомовка. К., акв., тушь. г.Александров, собр. Е.П.Климова.

Двенадцать эскизов для неосуществленной росписи церкви села Пархомовка (абсида, купол, пилоны). Б., акв. (21, 25).

Колдун. Б., акв. (21, 25).

На мосту стояла старлица. Б., акв. (21, 25).

Охота на медведя. Б., тушь. 5,7×8,7. ГТГ, № Р-134.

Павлин. Рисунок. (21, 25).

Поединок. Эскиз. Рисунок. (21, 25). Три иллюстрации к «Руслану и Людмиле»: Голова, Финн, Черномор. Б., акв. (21).

1907

Березы. Паст. (21, 25).

Варяжский путь. Б., паст. 47×47. Л., собр. С.Н.Валка.

Владыки нездешние. Х., масло. США. (21, 25).

Городок. Б., темпера. 15×23. ГРМ, № Ж-1970.

Заклятие земное. К., темп. 49×63. ГРМ, № Ж-1966.

Зовущий. Эскиз картины. США. (28, 29).

Илья-пророк. Х., темп., паст. 82×88. ГРМ, № ЖБ-596.

Ковер-самолет. Темп., паст. (21, 25).

Пейзаж с придорожным камнем. К., темп, паст. 46×47. ГРМ, № Ж-1989.

Песнь о Викинге. Х., темп. 41,8×80. США. (21,25).

Пещное действо. К., темп, гуашь. 61,5×48,6. ГТГ, № 22847.

Поединок. Паст. (21, 25).

Поморяне. Вечер. Х., масло. 157,5×287. США. (21, 25).

Псковско-Печорский монастырь. Х., темп., паст. 63,5×80. М., собр. А.Л.Мясникова.

Семь сестриц Трясовиц. Эскиз. Темп. (21 25).

Семь сестриц Трясовиц. Паст. (21, 25).

Этюды, созданные в Финляндии:

Вентиля. Паст. (21, 25). Иванов огонь, Паст. (21, 25). Иматра. Паст. (21, 25). Камни. К., паст. 47,4×48. Киев, собр. Б.Н.Маньковского. Камни. Паст. (21, 25). Лавола. Паст. (21, 25). Лес. Три этюда. Паст. (21, 25). Мох. Паст. (21, 25). Нислот. Олафсборг. К., паст. 45,7×45,7. США. (21, 25). Озеро. Паст. (21, 25). Пейзаж с валунами. К., паст. 47×47. ГРМ, № Ж-6947. Полянка. Паст. (21, 25). Пунка-Харью, Б., на к., паст., кар. 46,5×46,5. ГТГ, № 9079. Священное место. Паст. (21, 25). Седая Финляндия. К., паст. 44×43,5. ГРМ, № Ж-8762. Скала. К., паст. 46,8×47,6. Киев, собр. Б.Н.Маньковского. Сосны. Паст. (21, 25). Туман в лесу. Б., паст. 47×47. Владивосток, Приморская картинная галерея, № ПКГ-Г-46.

Иконостас для фамильной церкви Каменских в женском монастыре в Перми: Два архангела. Д., масло. 120×47. Праздники. Д., масло. 127×102. Предстоящие. Д., масло. 127×91. Царские врата. Д., масло. 209×138. Пермская гос. художественная галерея.

Каменный век. Фриз для майолики. (21, 25).

Эскизы декораций для постановки мистерии «Три волхва» на сцене «Старинного театра» в Петербурге в 1907 году: Город. К., акв., темп. 18,5×24,4. ГТМБ, № 6170. Город. Вариант. К., акв., темп. 53×72. ГТМБ, №6171. Город. Вариант. (21,25).

Эскизы декораций к опере Р.Вагнера «Валькирия»: Жилище Гундинга. Темп. (21, 25). Заклятие огня. Темп. (21, 25). Ущелье. Темп. (21, 25).

Италия. Фронтиспис к «Итальянским стихам» А.А.Блока. Б., тушь. 17,5×17,5. Л., Музей Института русской литературы АН СССР, № 53947.

Альбом рисунков, созданных в Финляндии в 1907 г.:

Лес. Охотник в лесу. Рыбак. Острова. Холмы и другие натурные зарисовки. Первоначальный набросок картины «Старый король». Б., кар. Размер альбома 11,5×17; размер листа 10,8×16. ГРМ, №№ Р-50638-50649.

Ворон на трупе коня. Иллюстрация к стихотворению И.С.Никитина «Ни тучи, ни ветра». Б., тушь. 10×24,7. Л., Музей Института русской литературы АН СССР, № 6258.

Ворон на трупе коня. Вариант. Б., тушь, кар. 16,9×30,2. ГТГ, № Р-138.

Лес. Лист из альбома. Б., кар. 10,8×13,6. ГРМ, № Р-50616.

1908

Белые птицы. (Начата в 1905 году). Масло. (28, 29).

Городище (оригинал для школьной картины). (21, 25).

Дорожка. Б., паст. (21, 25).

Задумывают одежду. Темп. (21, 25).

Могила великана. (21, 25).

Святой Георгий Победоносец. Масло. (21, 25).

Собирают дань. К., паст. 60×80. М., собр. М.И.Кнебель.

Собирают дань. Эскиз. К., паст. 13×20. Николаевский художественный музей имени В.В.Верещагина, № Ж-491.

Стрелки. Б., паст. 44,7×44,7. Днепропетровский художественный музей, № 259.

Триумф Викинга (Могила Викинга). К., паст. 52×77. Донецкий художественный музей, № Гр. 116.

Эскиз декорации. Б., паст. 35×46. Историко-краеведческий музей города Серпухова Московской обл.

Эскизы декораций для постановки оперы А.П.Бородина «Князь Игорь» в Париже в театре Шатле в 1909 году:

Половецкий стан. Б. на к., паст., уголь, гуашь. 50×70,5. ГТГ, № 1620. Путивль. Б. на к., темп., паст., уголь. 48,5×63,8. ГТГ, № 1621. Терем Ярославны. К., паст. 50×63. Калужский обл. художественный музей, № 133.

Эскизы декораций для постановки оперы Н.А.Римского-Корсакова «Снегурочка» на сцене Опера Комик в Париже в 1908 году:

Пролог. Лес. Темп. (21, 25). Пролог. Лес. Вариант. К., темп. 53×68. ГТМБ. № 6169. Палата. (21, 25). Слобода. К., паст. 46×64. Смоленский музей изобразительных и прикладных искусств. № СМИ-2252. Урочище. (21, 25). Ярилина долина. К., темп. 48,5×65. Ярославская картинная галерея, № Ж-181.

1909

Варяжский мотив. Паст. (21, 25).

Городище. Паст. (21, 25).

Город у моря. Темп. (21, 25).

Дары. К., паст., темп. (21, 25).

Жальник. Темп. (21, 25).

Изба смерти. Темп. 47×54. М., собр. В.И.Шункова.

Колдун. К., гуашь, паст. 74×49,5. Одесский художественный музей, № 2-1079.

Небесный бой. Темп., паст. (21).

Одинокий корабль. Темп. (21, 25).

Пантократор. Эскиз. К., гуашь, золото, тушь. 28,7×31. ГТГ, № Р-132.

Пленница. (21, 25).

Рейн. Хеймерсгейм. (21, 25).

Ростов Великий. Масло. Рим, Национальный музей. (21,25).

Спас. Картон для мозаики над входом в церковь в имении Талашкино. К., гуашь. 118×130. Смоленский музей изобразительных и прикладных искусств, № СМИ КП-1532.

Спас. Эскиз мозаики над входом в церковь в имении Талашкино. (21, 25).

Старый дом. Вальпортсгейм. (21, 25).

Страшный замок (Этюд пня). Б. на к., акв., гуашь, паст. 46,9×46,7. ГРМ, № Р-53946.

Ункрада. Темп. Не сохранилась. (21, 25).

У стен монастыря. Коричневая б., гуашь. 21,8×18,1. ГТГ, № р-1756.

Эскизы декораций для постановки пьесы А.М.Ремизова «Трагедия об Иуде принце Искаротском» (не осуществлена):

Иерусалим (Сад с золотыми яблоками). Темп. (21). Светлой ночью (замок Царя Искаротского). Темп. (21).

Эскизы декораций и костюмов для постановки оперы А.П.Бородина «Князь Игорь» в Париже в театре Шатле в 1909 году:

Крепость. Б., гуашь, кар. 17×23,5 (в свету). Л., Гос. театральный музей, № КП 14001. Половецкий стан. Б., темп. 42,7×61,2. ГГХМ, № 1222. Половецкий стан. К., темп., паст. 43×60. ГРМ, № Ж-1983. Терем Ярославны. К., темп. 15×21,5. ГТМБ, № Д/2393. Боярыня и дети Б., темп., кар. 26×35. ГТМБ, № 6159. Князь Владимир Галицкий. (21, 25). Князь Игорь. (21, 25). Кончак. К., темп. 31,8×19,1. МРН. Кончак. Вариант. (21, 25). Половец. Два варианта. (21, 25). Половец. Б., гуашь, акв., серебро. 24,5×18. Киев, собр. Ю.А.Ивакина. Половчанка. Два варианта. (21, 25). Полонянка. Б., акв., кар. 31×18 (в свету). Л., Гос. театральный музей, № КП 7324/278.

Эскизы декораций для постановки оперы Н.А.Римского-Корсакова «Псковитянка» в Париже в театре Шатле в 1909 году:

Въезд Грозного. (21, 25). Шатер Грозного. (21), Шатер Грозного. Вариант. Б., паст. 15×21,8. ГТМБ, № 171575/1.

Звонница. Б., соус, растушка. 23,8×23,8. ГТГ, № Р-1236.

Князь Игорь. Затмение. Рисунок. (21).

Светлой ночью. Эскиз. Рисунок. (21, 25).

1910

Богатырский фриз. Декоративное панно, выполненное для столовой в доме Ф.Г.Бажанова в Петербурге: Баян. Х., темп. 203×103. ГРМ, № Ж-7959. Витязь. Х., темп. 203×103. ГРМ, № Ж-7960. Вольга Святославович. Х., темп. 203×495. ГРМ, № Ж-7956. Городище. Х., темп. 66×475. ГРМ, № Ж-7955. Илья Муромец. Х., темп. 203×338. ГРМ, № Ж-7953. Микула Селянинович. Х., темп. 203×495. ГРМ, № Ж-7957. Садко. Х., темп. 203×700. ГРМ, № Ж-7958. Соловей-Разбойник. Х., темп. 202×341. ГРМ, № Ж-7954.

Панно для оконных проемов:

Архитектурный мотив. Два панно. Х., темп. 140×20. ГРМ, № Ж-7964 и Ж-7965. Растительный мотив. Два панно. Х., темп. 35×145. ГРМ, № Ж-7961, Ж-7962. Растительный мотив. Х., темп. 35×145. ГРМ, № Ж-7963. Растительный мотив с птицей. Шесть панно. Х., темп. 138×33. ГРМ, № Ж-7966, Ж-7967, Ж-7968, Ж-7969, Ж-7970, Ж-7971.

Эскизы для «Богатырского фриза»:

Баян. Темп. (21, 25). Вольга Святославович. Темп. (21, 25). Илья Муромец. К., паст. 23×38. М., собр. Г.Н.Середина. Микула Селянинович. Темп. (21, 25). Садко. Темп. (21, 25). Соловей-Разбойник. Темп. (21, 25).

Варяжский мотив. Темп. (21, 25).

Варяжское море. Х., темп. 139×318. США. (21, 25).

Варяжское море. Этюд. Х. на д., темп. 30,8×78,5. Казанская картинная галерея, № 112.

Два эскиза росписи церкви в Талашкине. К., гуашь. 46×99. Филиал Смоленского музея изобразительных и прикладных искусств в Талашкине.

Древний пейзаж. К., темп. 48×55. Куйбышевский городской художественный музей, № Ж-208.

Идолы. (Начато в 1901 году). Темп. США. (21, 25).

Замок у моря. Вариант пейзажа для картины «Варяжское море». Б., гуашь, 21,8×26,2. ГРМ, № Р-50511.

Заморские гости. Х., масло. 76,5×101. (Картина написана в 1901 году, но из-за порчи холста переписана художником заново в 1910 году). Одесский художественный музей, № Ж-530.

Заморские гости. Темп. (21, 25).

За морями земли великие. К., темп., гуашь. 52×43. Историко-художественный музей Новгорода.

За морями земли великие. Два варианта. Темп. (21, 25).

Каменный век (Призыв солнца). К., темп. 47×54,5. США. (21, 25).

Каменный век (Призыв солнца). К., паст. США. (21, 25).

Камни (Эстгольм). Темп. (21, 25).

Князья святые. Эскиз мозаики для Почаевской лавры. К., темп. (21, 25).

Князья святые. Вариант. К., темп. (21, 25).

Поход на Корсунь. Эскиз. Б., гуашь, тушь, кар. 24×33. Красноярская краевая художественная галерея.

Пейзаж для картины «Старый король». (21, 25).

Проект церкви в Скерневицах. (21, 25).

Пустыня. Темп. (21, 25).

Путь великанов. Этюд. Темп. (21, 25).

Святовитовы кони. Темп. (21, 25).

Смоленские стены. Паст. (21, 25).

Старый король. Темп., паст. (21, 25).

Терем Кикиморы. Темп. (21, 25).

У Дивьего камня неведомый старик поселился. Темп., паст. (21, 25).

Эскизы декораций к балету И.Ф.Стравинского «Весна священная»: Великая жертва. Темп. США. (21, 25). Великая жертва. Вариант. Темп. (21, 25). Великая жертва. Вариант. К., темп., паст. 54×75. Киев, собр. В.М.Слонимского.

Царица небесная над рекой жизни. Эскиз росписи церкви в Талашкине. Темп. (21, 25).

Альбом рисунков. Б., кар. 12,1×19,3. ГТГ, № 2385 арх. гр.:

Церковь. Микула Селянинович и Вольга. Садко. Стрелок из лука. Город.

Поединок. Эскиз композиции. Б., кар., тушь, гуашь, паст. 21,2×35. ГТГ, № Р-139.

Шествие. Рисунок. (21, 25).

1911

Городище. Темп. (21, 25).

Дверь Церкви Петра и Павла в Новгороде. К., акв. 52×75. Иркутский обл. художественный музей, № ЖА-163.

Картон для мозаики над входом в церковь в Талашкине. (21, 25).

Книга Голубиная. Б. на к., темп. 46×46. Смоленский музей изобразительных и прикладных искусств, № СМИ-1627.

Проект памятника Н.А.Римскому-Корсакову. (21, 25).

Садко. Темп. (21, 25).

Сеча при Керженце. К., темп. 53×71. М., собр. Н.В.Корсиной.

Сеча при Керженце. Декоративное панно, сопровождавшее исполнение музыкального антракта «Сеча при Керженце» из оперы Н.А.Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» в Париже в театре Шатле. Х., темп. (21).

Синий пейзаж. Темп. (21, 25).

Сошествие в ад. Темп. (21, 25).

Трон невидимого бога. Эскиз росписи церкви в Талашкине. К., гуашь. 59×88. Смоленский музей изобразительных и прикладных искусств.

Человечьи праотцы. Х., темп. 63,3×89,9. Великобритания, Оксфорд, The Ashmolean Museum.

Человечьи праотцы. Эскиз. Б., темп. 12×16. Л., собр. Л.С. и Т.С. Митусовых.

Человечьи праотцы. Пейзаж к картине. Темп. (21, 25).

Эскиз декорации для постановки пьесы Лопе де Вега «Фуенте Овехуна» на сцене Старинного театра в Петербурге в 1912 году. Темп. (21, 25).

Первоначальный эскиз декорации для постановки «Фуенте Овехуна». Рисунок. (21, 25).

Эскизы декораций для постановки драмы Г.Ибсена «Пер Гюнт» на сцене Московского Художественного театра в 1912 году:

Гегстад Темп. (21). Мельница в горах. К., темп 66×86. ГРМ, № Ж-1965. Рондские скалы. Х., масло. 42,5×79,5. Ереван, Гос. картинная галерея Армении, № 977. Гегстад. Рисунок. (21). Вершины гор. Рисунок. (21). Мельница в горах. Рисунок. (21).

Рисунок для обложки сборника «Под благодатным небом». М., 1911.

1912

Ангел последний. К., темп. 52×73,6. США. (21, 25).

Богородица и иноки святые. Мозаика, над западным порталом Троицкой церкви Почаевской лавры. Выполнена в мозаике В.А.Фроловым.

Бой со змеем. Б. на х., темп. 66,5×86. Рязанский обл. художественный музей, № 105.

Внутренняя роспись церкви в Талашкине: Царица небесная над рекой жизни. Князья святые. Отроки святые. Трон невидимого бога. Николай Угодник. Земной свод. Святые. Ангелы. (Начата в 1910 году). Роспись не сохранилась.

Декоративное панно. (21, 25).

Дерево Препологое глазам утешение (Гнездо Препологое). К., темп. 46×46. Филиал Смоленского музея изобразительных и прикладных искусств в Талашкине.

Дух святой и светила небесные. Мозаика на арке входа церкви в Талашкине. Выполнена в мозаике В.А.Фроловым.

Звездные руны. К., темп. 53×75. М., собр. П.М.Норцова.

Князья святые (Трое святых). Эскиз росписи церкви в Талашкине. (21, 25).

Меч мужества. К., темп. 58,5×74. М., собр. Л.А.Руслановой.

Меч мужества. Набросок к одноименной картине. США. (28, 29).

Небесный бой. (Повторение картины 1909 года, находившейся в частном собр. в Великобритании. К., темп. 66×95. ГРМ, № Ж-1978).

Николай Угодник. Эскиз росписи церкви в Талашкине. (21, 25).

Огни подземные. К., темп. 54,5×66. США. (21, 25).

Отроки святые (Святые воины). Эскиз росписи церкви в Талашкине. Х., масло. 178×89. Баку, Азербайджанский гос. музей им. Р.Мустафаева.

Пречистый град врагам озлобление. Темп. (21, 25).

Рейнский этюд. Б., паст. 47×47. Кировский обл. художественный музей, № 264.

Рейнский этюд. Вариант. (21, 25).

Слушай веление бога. (21, 25).

Спас Нерукотворенный и князья святые. Мозаика над южным порталом Троицкой церкви Почаевской лавры. Выполнена в мозаике В.А.Фроловым.

Спас Нерукотворенный. Мозаика над входом церкви в Талашкине. Выполнена в мозаике В.А.Фроловым.

Троица. Фреска над северным порталом Троицкой церкви Почаевской лавры.

Тропа прямоезжая. Б. на к., темп. 44×44. ГТХМ, № 84.

Царица небесная. Эскиз росписи церкви в Талашкине. (21, 25).

Эскизы декораций и костюмов для постановки пьесы А.Н.Островского «Снегурочка» на сцене Петербургского драматического театра Рейнеке в 1912 году: Слобода. Темп. США. (21, 25). Слобода Берендея. Б., кар. 13,7 × 18,3 ГРМ. № Р-50514. Палата. Темп. США. (21, 25). Палата. Эскиз. (21, 25). Урочище. К., темп. 56×70. ГРМ, № Ж-1967. Урочище. Вариант. Темп. (21, 25). Ярилина долина. Темп. (21, 25). Костюм Снегурочки. Б., темп. 24,5×15,5. ГРМ., № Ж-1968. Костюм Мороза. Б., темп 24,5×15,5. ГРМ, № Ж-1969.

Эскизы декораций и костюмов для постановки оперы Р.Вагнера «Тристан и Изольда» на сцене Московской оперы Зимина в 1912 году (не осуществлено):

Брангина. Б., кар., акв. 24×16. ГТМБ, № 6786. Брангина. Б., кар., акв. 25×16. ГТМБ, № 6785. Дама свиты. Б., кар., акв., темп., золото. 24×15,5. ГТМБ, № 6789. Замок короля Марка в Корнваллисе. Б., акв., темп. 17,2×22,7. ГТМБ, № 6174. Замок Тристана в Бретани. К., тушь. 56×80. ГТМБ, № 6173. Замок короля Марка в Корнваллисе. Б., гуашь. 56×80. ГТМБ. №

289124. Изольда. Б., кар., акв., темп., золото. 25×16. ГТМБ, № 6782. Изольда. Б., кар., акв., темп., золото. 25×16. ГТМБ, № 6784. Изольда. К., темп., акв. 25×16. ГТМБ, № 6788. Король Марк. Б., кар., темп. 25×16. ГТМБ, № 6771. Король Марк. Б., кар., акв., темп., золото. 24×14,5. ГТМБ, № 6769. Корабль Тристана. К., гуашь. 66×90. ГТМБ, № 6172. Корабль Тристана. Первоначальный эскиз. Б., кар., гуашь. 15,2×20,5. ГТМБ, № 6175. Корабельщик в желтом костюме. К., кар., акв. 24×16. ГТМБ, № 6773. Корабельщик в коричневом костюме. К., кар., акв. 24×15,5. ГТМБ, № 6779. Курвенал. Б., темп. 24×16. ГТМБ, № 6767. Курвенал. Б., кар., темп. 23,8×16. ГТМБ, № 6768. Малонг. К., кар., акв., белила. 25×15. ГТМБ, № 6775. Охотник. Б., кар., тушь, темп. 24×15,5. ГТМБ, № 6774. Пастух. Б., кар., акв., белила. 24×16,5. ГТМБ, № 6781. Придворный. Б., кар., акв., темп. 24×15,5. ГТМБ, № 6766. Придворный. Б., кар., темп., белила. 24,5×16. ГТМБ, № 6778. Рыцарь. Б., акв., темп. 25×16,5. ГТМБ, № 6777. Рыцарь свиты. К., кар., акв. 25×16. ГТМБ, № 6787. Рыцарь свиты. К., кар., темп. 24×16. ГТМБ, № 6783. Свита. К., кар., акв. 25×16,5. ГТМБ, № 6772. Слуга. К., кар., акв. 24×16. ГТМБ, № 6780. Служанка. К., кар., акв. 24×17. ГТМБ, № 6790. Тристан. Б., кар., акв., темп., золото. 26×16,5. ГТМБ, № 6770. Тристан. К., кар., акв. 25×15,5. ГТМБ, № 6776.

Эскизы декораций и костюмов для постановки драмы Г.Ибсена «Пер Гюнт» на сцене Московского художественного театра в 1912 году:

Гамак. Б., акв. 25×16. Музей МХАТ, № 2746. Гамак. Б., акв. 25×16. Музей МХАТ, № 2747. Гамак. Б., акв. 25×15. Музей МХАТ, № 2748. Гамак. Б., акв. 25×16. Музей МХАТ, № 2749. Доврский дед. Б., гуашь. 25×15. Музей МХАТ, № 2750. Дом в горах. Б., кар., паст. 49×66. ГТМБ, № Д-6165. Дом Сольвейг. Б. на х., темп. 67,5×87,5. ГТМБ, № Д-12238. Египет. К., темп. 64×85,5. Свердловская картинная галерея, № 753. Женский костюм. Б., гуашь, белила. 32×22. ГТМБ, № 6166. Избушка Пер Гюнта. Темп. (21, 25). Каюта. К., гуашь. 49×67. Л., собр. Б.Н.Окунева. Каюта. Б., тушь. 13,7×17,1. ГТМБ, № 6162. Комната Озе. К., гуашь, паст. 53×75. Музей МХАТ, № 2744. Комната Озе. Б., тушь. 16,7×24. ГТМБ, № 6161. Комната Озе. Б., тушь. 16,7×24. ГТМБ, № 1066. Красные горы. К., темп. 64,7×85. США. (21, 25). Марокко. Б. на к., темп. 65×85,8. ГТМБ, № 6160. Мать Сольвейг. Б., темп. 24,3×16,2. ГТМБ, № 64355. Озе. Б., кар., темп., белила. 25×16. ГТМБ, № 12407. Озе. Б., гуашь. 23,5×15. Музей МХАТ, № 2751. Отец Ингрид. Б., гуашь. 25×16. Музей МХАТ, № 2752. Пер Гюнт. Б., гуашь. 23,7×3,5. М., собр. Я.Г.Рубинштейн. Песнь Сольвейг (Избушка в лесу). Б. на к., темп. 65×86. ГТГ, № Ж-378. Пуговичник. К., гуашь. 24×16. Музей МХАТ, № 2753. Рондские скалы. Эскиз. Б., кар., акв. 12,6×17,2. ГТМБ, № 6164. Старик и старуха. Б., гуашь. 23,5×16. М., собр. Я.Г.Рубинштейн. Старый араб. Б., кар., темп., белила. 23×15. ГТМБ, № 281799. Усадьба в Гегстаде. К., темп. 64,5×86,5. М., собр. М.Г.Гордеева. Фантастическая фигура (мужчина с лошадиными копытами и хвостом в костюме патера) Б., акв. 27×17. ГТМБ, № 6188. Холмы. Два варианта. Темп. (21, 25). Царство троллей. К., темп. 64,7×84,9 США. (21, 25).

Эскизы декораций и костюмов для постановки балета И.Ф.Стравинского «Весна священная» в Театре Елисейских полей в Париже в 1913 году: Великая жертва. Б., темп. 53×82. Астраханская картинная галерея им. Б.М.Кустодиева, № Ж-319. Великая жертва. К., темп. 52,5×74. Саратовский государственный музей им. А.Н.Радищева, № 141. Великая жертва. Темп. США. (21, 25). Девушка. Б., акв., темп. 24,7×15,3. ГТМБ, № 6155. Девушка. Б., акв., белила, тушь, кар., бронза. 24,3×15,8. ГТМБ, № 6156. Парень, играющий на рожке. Б., темп., бронза. 25,1×15,8. ГТМБ, № 6157. Поцелуй земле. К., темп. 62×94. ГРМ, № Ж-1979. Поцелуй земле. Вариант. К., темп. 56×81. ГРМ, № Ж-1982. Поцелуй земле. Три варианта. Темп. (21, 25). Старик. Б., темп., акв., бронза, тушь, кар. 25×15,3. ГТМБ, № 6158. Три персонажа (парень и девушки). Б., акв., белила, тушь, кар. 24,8×22. ГТМБ, № 6154. Щеголиха. Б., темп., бронза, белила 24,3×16,3. ГТМБ, № 284725. Щеголиха. Б., темп. 23,5×15,5. Ереван, Государственная картинная галерея Армении, № 365. Эскизы костюмов. Б., акв. 24×14. Краснодарский краевой художественный музей им. А.В.Луначарского, № 784.

Чудовище. Рисунок. (21, 25).

Бой. Цветная литография. Размер изображения 13,2×30, размер листа 16×32,3. ГРМ, № Гр-27529.

Эскиз костюма половца. Б., тушь, акв. 25×15. М., собр. М.Г.Гордеева.

Знамена. (21, 25).

Крик змия. (21, 25).

Кавказские этюды:

Аул. Темп. (21, 25). Бугур Стан. К., темп. 44,4×85. США. (21, 25). Бугур Стан. Темп. (21, 25). Восход. Темп. (21, 25). Горы. К., темп. 25×32. Грозный, Чечено-ингушский музей изобразительных искусств. Гроб гора. (21, 25). Кавказ. К., гуашь. 42×73. Ташкент, Художественный музей Узбекской ССР, № 1157. Облако. Темп. Облако. К., темп. 76×71. М., собр. Х.Л.Кагана. Синие горы. Темп. (21, 25).

Мельница в горах. Повторение эскиза декорации для постановки драмы Г.Ибсена «Пер Гюнт» в Московском Художественном театре в 1912 году. Б. на к., тушь. 48,4×64,1. ГРМ, № Р-1936.

Монастырь. Темп. (21, 25).

Нечисть. Темп. (21, 25).

Святой Никола. Эскиз мозаики. (21, 25).

Сеча при Керженце (Небесная битва). Картон для Казанского вокзала в Москве. Темп. Не сохранилась. (21, 25).

Сеча при Керженце. Вариант. Темп. (21, 25).

Туманный замок. (21, 25).

Чародей. Вариант. Темп. США. (21, 25).

Чудь подземная (Чудь под землю ушла). К., темп. 51×76. Историко-художественный музей Новгорода.

Эскизы декораций для постановки оперы Н.А.Римского-Корсакова «Кашей Бессмертный» на сцене Свободного театра в Москве в 1913 году (не осуществлено). (21, 25)

Эскизы росписей для часовни во Пскове, построенной по проекту архитектора А.В.Щусева:

Два эскиза росписи. Темп. (21, 25). Плафон. К., темп. 47×47,5. ГРМ, № Ж-1972. Спас над дверью. К., темп. 64×77,5. ГРМ, № Ж-1971.

Эскиз мозаики для памятника А.И.Куинджи¹. К., гуашь, бронза. 65×45,3. ГРМ, № Р-35604.

Эскиз росписи моленной. Темп. (21, 25).

Эскизы декораций и костюмов для постановки пьесы М.Метерлинка «Принцесса Мален» на сцене Свободного театра в Москве в 1913 году (не осуществлено): Башня королевы Анны К., темп. 52×76,2. США. (21, 25, 28, 29). Башня королевы Анны. Рисунок. (21, 25, 28, 29). В замке. Б., тушь, кар. 25,7×21,6. ГРМ, № Р-34226. Гобелен (занавес). Рисунок. (21, 25). Двор замка. 76,5×70,5. Хельсинки, музей Атенеум, № АИ-1267. Двор. Б., тушь. 26×24. Л., Гос. театральный музей, № КП-876. Двор перед замком. К., темп. 34×34. М., собр. Г.С.Торсуева. Двор перед замком. К., темп., паст. 50,8×74,9. США. (28, 29). Замок. Темп. (21, 25). Комната королевы Анны. К., темп. 76,2×52,. США. (21, 25, 28, 29). Комната короля. (21, 25). Комната Мален. К., темп., паст. 76,2×71,1. США. (28, 29). Комната Мален. Вариант. К., темп. паст. США. (28, 29). Коридоры замка. Х., темп. 71,1×91,1. США, Музей в г. Омаха. Лес. Два варианта. Темп. (21, 25). Сад. Два варианта. Темп. (21, 25). У часовни. К., темп. США. (21, 25, 28, 29). Темница. Б., тушь, кар. 26×34,5. Л., Гос. театральный музей, № КП-875. Тюрьма в башне. К., гуашь. 40,6×43,9. ГТГ, № Р-1235. Тюрьма в башне. К., гуашь. 55×67,5. М., собр. Б.В.Михайловского. Улица перед замком. Паст. (21, 25, 28, 29). Улица перед замком. К., темп., паст. США. (28, 29). Улица перед замком. Темп. (21, 25). Эскиз декорации. (21, 25). Эскиз декорации. К., паст. 61×46. Таганрогская картинная галерея, № 6540. Эскизы костюмов. Б., гуашь, акв., золото, серебро. 31,5×64,2. Одесский художественный музей, № 2-983.

Альбом рисунков. Б., кар. Размер альбома 8×12,5; размер листа 7,2×11,8.

1. Памятник по проекту архитектора А.В.Щусева, художника Н.К.Рериха и скульптора В.А.Беклемишева открыт в 1929 г. в Александро-Невской лавре в Ленинграде.

Наброски: Шествие волхвов. Заклинатель змей. Прокопий Праведный отводит тучу каменную от Устюга Великого. Пейзажные и архитектурные зарисовки. ГРМ. № Р-50624-Р-50637. Замок у моря. Б, кар., акв. (21, 25). Скит. Акв. (21, 25).

1914

Великанша Кримгерд. Масло. (21, 25).

Вестник. К., уголь, паст. 75,5×89. ГРМ, № Ж-1976.

Вижу врага, Темп. Киев, собр. Я.И.Бердичевского.

Владыка. Темп. Две картины. (21, 25).

Волшебник. (21, 25).

Враг рода человеческого. Темп. (21, 25).

Гнездо Преподобное. К., темп. 46,5×46,5.

Град обреченный. Темп. (21, 25).

Омский областной музей изобразительных искусств, № Ж-557.

Далила. Эскиз костюма. Темп. (21, 25).

Дела человеческие. Фрагмент эскиза росписи. (21, 25).

Замок. Б., гуашь, акв. 24,5×42. Омский областной музей изобразительных искусств, № Ж-556.

Зарево. Темп. (21, 25).

Зарево. Эскиз. (21, 25).

Звездное небо. Б., темп. 46×45. ГРМ, № Ж-1985.

Иллюстрации к книге «Летописный и лицевой изборонок дома Романовых». М., 1914: Вайделоты. Темп. М., частное собр. Заставка. (21, 25). Приезд в Новгород. Темп. (21, 25). Тверское посольство. Б., гуашь. 49×36,5. Л., собр. Б.Н.Окунева.

Короны. Х., масло. 75×119. Киевский гос. музей русского искусства, № Ж-303.

Короны. Эскиз. (21, 25).

Крик змия. Д., темп. 84×98. Псков, Историко-художественный музей, № 2.

Крик змия. Б. на фанере, темп. 27×34. Вильнюс. Художественный музей Литовской ССР, № Т-2949.

Эскизы декораций и костюмов для постановки А.А.Давидова «Сестра Беатриса» (на сюжет пьесы М.Метерлинка) на сцене театра Музыкальной драмы в Петрограде в 1914 году:

В монастыре. К., темп. 75,5×86. ГРМ, № Ж-1981. Зима. Эскиз кулис. Темп. (21, 25).

Костюм Беатрисы. Темп. (21, 25). Костюмы. Темп. (21, 25). Костюмы. Темп. (21, 25). Лето. Эскиз кулис. Темп. (21, 25). Подземелье. (21, 25). Сестра Беатриса. Темп. Два варианта. (21, 25). Сестра Беатриса. Вариант, примененный к постановке. (21, 25). Храм. Эскиз кулис. Темп. (21, 25).

Эскизы декораций и костюмов для постановки оперы А.П.Бородина «Князь Игорь» в театре «Ковент-Гарден» в Лондоне в 1914 году:

Воин с мечом. К., темп. 34,9×50,2. МРН. Воины. К., темп. 34,9×50,2. МРН. Воин и девушки. К., темп. 34,9×50,2. МРН. Двор князя Владимира Галицкого. К., темп. 68,6×71,1. США. (21, 25). Двор князя Владимира Галицкого. Б. на к., гуашь, кар. 50×68,9. ГРМ, № Р-53945. Девушка с розой. К., темп. 34,9×50,2. МРН. Затмение. Темп. (21, 25). Костюм князя Владимира Галицкого. (21, 25). Половецкая девушка. К., темп. 34,9×50,2. МРН. Половецкий стан. К., темп. 50,8×76,2. США, музей в Дейтройте. (21, 25). Половецкий стан. Вариант. К., темп. 34,9×50,2. МРН. (21, 25). Плач Ярославны. Темп. (21, 25). Путивль. К., темп. 68,6×96,5. США. (21, 25). Терем Ярославны. К., темп. 69×96. ГТМБ, № 276977. Терем Ярославны. К., темп. 68,6×96,5. США. (21, 25). Терем Ярославны. Б., кар. 22,1×30,8. ГРМ. № Р-50537.

Панно для моленной виллы Л.С.Лифшиц в Ницце:

Благие посетившие. Х., темп. 320×212. Две картины. Город. Х., темп. 130×160. Две картины. Древо благое произросло. Х., темп. 312×76. Древо благое произросло. Х., темп. 312×75. Орнамент. Х., темп. 216×104. Две картины. Отроки продолжатели. Х., темп. 312×161. Три картины. Отроки продолжатели. Х., темп. 218×110. Хозяин дома. Х., темп.

312×200. Фриз. Х., темп. 100×235. Донецкий художественный музей, № 290. 288, 289, 292, 293, 296, 298, 291, 295, 299, 300, 294, 297, 301.

Пречистый град врагам озлобление. Вариант. К., масло. 43,2×66. МРН.

Покорение Казани. Эскиз панно для Казанского вокзала в Москве. (21, 25).

Покорение Казани. Вариант. Б., темп. 78×73. Ереван. Гос. картинная галерея Армении, № 592.

Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится. К., темп. 70×105, ГРМ, № Ж-1980.

Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится. Эскиз, темп. (21, 25).

Прокопий Праведный отводит тучу каменную от Устюга Великого. Темп. (21, 25).

Прокопий Праведный отводит тучу каменную от Устюга Великого. Рисунок. (21, 25).

Путь великанов. Х., темп. 166×213. Ереван, Гос. картинная галерея Армении, № 274.

Тропа прямоезжая. Вариант. (21, 25).

1915

Берег. Темп. (21, 25).

Веления неба. К., темп. 75×97,5. ГРМ, № Ж-1991.

Веления неба. набросок композиции к картине того же названия. Б., кар. 13,5×17,4. ГРМ, № Р-50516.

Волокут волоком. Х., масло. 60,4×74,8. США (21, 25).

Волокут волоком. К., темп. 37×52. М., собр. Г.С.Торсуева.

Волокут волоком. К., паст. 31×48. М., собр. А.И.Колоскова.

Дом духа. К., темп. 62×80 (в свету). Л., собр. Л.Г.Лойцянского.

Живая и мертвая вода. Темп. (21, 25).

Заклинатель. Вариант композиции по мотивам притчи Н.К.Рериха «Жальник». Б., кар. 8,3×28,5. ГРМ, № Р-50530.

Заклятие оружия. набросок композиции по мотивам притчи Н.К.Рериха «Жальник». Б., кар. 8,3×14,5. ГРМ, № Р-50529

Знамение. Х., масло. 125×138. Одесский художественный музей, № Ж-525.

Ковер-самолет. К., кар. 12,7×15,9. Два наброска композиции. ГРМ, № Р-50517.

Ковер-самолет. набросок композиции. Б. на к., тушь. 20×26,5. ГРМ. № Р-50512.

Мехески – лунный народ. Б. на к., темп. 98×79,5. Казанская картинная галерея, № 113.

Могила великана (начата в 1910 году) К., темп 43,2×60,9. США. (21, 25).

Оборотень. Темп. (21, 25).

Облака. Темп. (21, 25).

Озеро. Темп. (21, 25).

Озерная деревня. К., темп. 47×63. Новгородский историко-художественный музей.

Равнина. Мхи. Темп. (21, 25).

Серебристый ковер. Темп. (21, 25).

Стрелы неба – копыта земли. Х., темп. 103×188. Ашхабад, Гос. музей изобразительного искусства Туркменской ССР, № Ж-1976.

Холмы. К., темп. 53×80. ГРМ, № Ж-5502.

Эскизы декорации трех актов к опере А.П.Бородина «Князь Игорь». Вестник. (21).
Двор князя Владимира Галицкого. (21). Терем. (21, 25).

Великанша Кримгерд. Б., литография с тоном. Размер изображения: 20,5×26,5; Размер листа: 26,5×35,5. ГРМ, № гр. 40143.

Великанша Кримгерд. Б., акв., тушь. 20,1×26,7. ГРМ. № Р-50515.

Вестник. Эскиз. Рисунок. (21, 25).

Враг рода человеческого. Плакат. Хромолитография. Размер изображения: 53,7×39,4; размер листа: 61×43. ГРМ. № Гр. луб. 925.

Граница царства. Рисунок. (21, 25).

Деревня. Рисунок. (21, 25).

Дом духа. Эскиз. Рисунок. (21, 25).

Жальник. Рисунок. (21, 25).
 Кладбище. Автолитография. (21, 25).
 Курганы. Рисунок. (21, 25).
 Облако. Рисунок. (21, 25).
 Могила великана. Б., тушь. 48×63. ГРМ, № Р-35605.
 Рисунок из альбома. США. (21, 25).
 Рисунки к пьесе М.Метерлинка «Принцесса Мален»: Башня. Двор. Двор. (21,25).
 Святая Ольга. Эскиз росписи. Рисунок. (21, 25).
 Тайник. Б., литография с тоном. Размер изображения: 19,7×26,3, размер листа: 26,2×35,5. ГРМ, № Гр-40144.
 Тайник. Рисунок. (21, 25).
 У рубежа. Рисунок. (21, 25).

1916

Белый город. Темп. (21, 25).
 Бугор. Масло. (21, 25).
 Ведунья. Х., темп. 66×80. М., собр. Н.В.Корецкой.
 Взгорье. Темп. (21, 25).
 Вьюга. Паст. (21, 25).
 Граница царства. Х., темп. 115×195. Л., собр. А.А.Тимофеева.
 Грозное облако. Темп. (21, 25).
 Замок. Темп. (21, 25).
 Знак. Темп. (21, 25).
 Зовущий. Темп. США. (21, 25).
 Карелия. Паст. (21, 25).
 Княжич Глеб. (21, 25).
 Князь. Д., темп. 35,5×44,5. Ташкент, Музей искусств Узбекской ССР, № 1458.
 Ковер-самолет. Х., масло. 130×145. Донецкий художественный музей, № 331.
 Лакшми-победительница. Темп. (21, 25).
 Лесовики. Х., темп. 120×150. Донецкий художественный музей, № 330.
 Мудрость Ману. Х., масло. (21, 25).
 Никола. Х., темп. 72×89,5. Киевский музей русского искусства, № Ж-1221.
 Ночь. Масло. 45,7 ×45,7. США. (21, 25).
 Озеро. Темп. (21, 25).
 Отдых охотника. К., темп. 71,5×89. Музей-квартира И.И.Бродского, № Ж-108.
 Отдых охотника. Эскиз. Темп. (21, 25).
 Пантелей целитель. Х., масло. 130×178. ГТГ, № Ж-61.
 Пашня. Эскиз картины «Три радости». Темп. (21,25).
 Персидское панно. Д., клеевая краска. 60×60. М., собр. Л.И.Бродской.
 Покорение Казани. Панно для Казанского вокзала в Москве. Окончание. (21).
 Поля. Масло. (21, 25).
 Разлив. Темп. (21, 25).
 Сеча при Керженце. Панно для Казанского вокзала в Москве. Окончание. (21).
 Скалистый берег моря. Х., темп. 50×77. ГРМ, № Ж-6439.
 Снега. Паст. (21, 25).
 Создатель храма. Темп. (21, 25).
 Тени. К., темп. 48×64 (в свету). Л., собр. Б.Н.Окунева.
 Три радости. Х., темп. 130×175. ГРМ, № Ж-7769.
 Три эскиза декораций к симфонической фантазии М.П.Мусоргского «Ночь на Лысой горе». Темп. (21, 25).
 Холмы. Темп. (21, 25).
 Черный. Х., темп. 119×149. Л., собр. К.Е.Глазуновой.
 Черный берег. Х., темп. 36×80. ГРМ, № Ж-1984.

Аббатство. Рисунок. (21, 25).
 Герой. Эскиз картины. (21, 25).
 Город. Эскиз картины «Черный». Б. на к., гуашь, акв., кар. 48,3×63,5. ГРМ. № 53034.
 Деревня. Рисунок. (21, 25).
 Дорога. Рисунок. (21, 25).
 Каменный век (Свайные постройки на озере). Б., тушь. 16,5×25,3. Кировский областной художественный музей, № 362.
 Моление. Рисунок. (21, 25).
 Облака. Два рисунка. США. (21, 25).
 Облака. Рисунок. (21, 25).
 Пейзаж для картины «Зовущий». Рисунок. США. (21,25).
 Поля. Рисунок. (21, 25).
 Развалины. Эскиз к картине «Мудрость Ману». Рисунок. (21, 25).
 Река. Три рисунка для картины «Три радости». (21, 25).
 Слепец. Рисунок для картины «Три радости». (21, 25).
 Старая Вильна. Б. на к., уголь. 38,8×31,8. ГТГ, № Р-2790.
 Сюита рисунков «Принцесса Мален»:
 Башня королевы Анны. Башня королевы Анны. Вариант. Двор перед замком. Улица. У моря. (21, 25).
 Холмы. Эскиз картины «Столпник». Рисунок. (21, 25).
 Холмы. Два рисунка. (21, 25).
 Шестнадцать рисунков из альбома: Ковер-самолет. Покорение Казани. Лесовики. Прокопий Праведный. Стрелы неба – копыта земли. Священная весна. Варяги. Жальник и другие. США. (21, 25).

1917

Белая ночь. К., темп. 45,7×82,6. США. (24, 25).
 Берег озера в лунном свете. К., темп. 25,3×38,1. США. (24,25).
 Бесконечные шаги. Масло. США. (24, 25).
 Ведунья. Набросок. Темп. (24, 25).
 Вечное ожидание. К., темп. 52×77. г.Александров, собр. Е.П.Климова.
 Воронья скала. Паст. (24, 25).
 «Героическая серия»:
 Ждущие. Темп. (24, 25). Зелье Нойды. Темп. (24, 25). Клад захороненный. Темп. (24, 25). Конец великанов. Темп. (24, 25). Победители клада. Темп. (24, 25). Приказ. Темп. (24, 25). Священные огни. Темп. (24, 25).
 Noncasalon Cuiat. Темп. (24,25).
 Горящее сердце. Темп. (24, 25).
 Горящие камни. Масло. (24, 25).
 Дальние озера. Паст. (24, 25).
 Деревья. Паст. 33×40,6. (24, 25).
 Дождливый день. Паст. (24, 25).
 Еще не ушли. К., темп. 40,7×78,6. США. (24, 25).
 Заговорщики. Два варианта. Масло. (24, 25).
 Залив Дружбы. Паст. (24, 25).
 Залив Лешего. Паст. (24, 25).
 Замковая гора. К., темп. 24,1×71,5. США. (24, 25).
 Замковая гора. Ихин Лахти. Темп. США. (24, 25).
 Зима. Темп. (24, 25).
 Золотые ливни. Набросок. Темп. (24, 25).
 Изгнанники. Набросок к картине. Масло. (24, 25).
 Сюита «Карелия»:

Голубое утро. Х., темп. 31,8×39,4. США. (24, 25). Гора. Масло. США. (24, 25).
 Грозное облако. Масло. США. (24, 25). Желтый берег моря. Масло. США. (24, 25). Заход
 солнца. Масло. (24, 25). Остров с замком. Масло. 45,7×81,2. США. (24, 25). Серое озеро.
 Масло. США. (24, 25). Солнце за облаками. Масло. США. (24, 25). Туман. Масло. 20,3×21,6.
 США. (24, 25). Утро. Масло. (24, 25).
 Камни. Паст. (24, 25).
 Карелия. Паст. (24, 25).
 Кедр. Масло. (24, 25).
 Кирьявалахти. Темп. (24, 25).
 Ландшафт для картины «Сага о Велунде».
 Темп. (24, 25). 276 Ландшафт для картины «Трубка мира».
 Темп. (24, 25).
 Линнасаари. Темп. (24, 25).
 Мечты Нидура. Темп. (24, 25).
 Мистерия. Х., темп. 48,3×76,2. США. (24, 25).
 Молитва. Темп. (24, 25).
 Море вечером. Паст. (24, 25).
 Новый дом. Темп. (24, 25).
 Облака. Озеро Ладога. К., темп. 39,4×47. США. (24, 25).
 Облака. Паст. 40,6×51,4. США. (24, 25).
 Облако над островом. Паст. (24, 25).
 Озеро. К., темп. 28×70,5. Л., Музей-квартира И.И.Бродского, № Ж-110.
 Октябрь. Темп. (24, 25).
 Покаяние. Х., темп. 62×80. США. (24, 25).
 Призраки. Темп. (24, 25).
 Послание Федору Тирону. Масло. США. (24, 25).
 Послание Федору Тирону. Вариант. Масло. (24, 25).
 Превращенный змей. Темп. (24, 25).
 Сага о Велунде. Набросок. Темп. (24, 25).
 Сага о Велунде. Тюрьма Велунда. Набросок. Темп. (24, 25).
 Светаюра. Темп. Две картины. (24, 25).
 Святое озеро. Масло. (24, 25).
 Святой остров. Х., темп. 49×77. ГРМ, № Ж-5503.
 Северные воды. Темп. (24, 25).
 Сказочный остров. Масло. (24, 25).
 Сказочный остров. Паст. (24, 25).
 Смолокуры. Темп. Две картины. (24, 25).
 Стрела. Масло. (24, 25).
 Тишина. Масло. США. (24, 25).
 Утренние птицы. Темп. (24, 25).
 Хартия Мудреца. Темп. (24, 25).
 Холмы на берегу моря. Паст. (24, 25).
 Черная гора. Набросок. Масло. (24, 25).
 Экстаз. Набросок для картины. К., темп. 47×47. США. (24,25).
 Бесконечные шаги. Набросок. Рисунок. (24, 25).
 Ждущие. Рисунок. США. (24, 25, 26).
 Караульщик. Набросок. (24, 25).
 Кирьявалахти. Рисунок. (24, 25).
 Красный знак. Рисунок. (24, 25).
 Облако на закате. Рисунок. (24, 25).
 Пестрый залив. Рисунок. (24, 25).
 Превращенный змей. Рисунок. (24, 25).
 Призраки. Рисунок. (24, 25).
 Приказ. Рисунок. (24, 25).

Рисунок. (21, 25).

Свободная стрела. Набросок. Рисунок. (24, 25).

Тюрьма Велунда. Два рисунка. (24, 25).

Экстаз. Набросок к картине того же названия. К., гуашь. 49×48,3. МИНВ.

б) ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ТОЧНО НЕ ДАТИРОВАННЫЕ

Алые ларуса (Заморские гости). К., темп 45×62. Минск, Гос. художественный музей БССР, № Ю44.

Архангел. Д., темп. 134×58. Свердловская картинная галерея, № 550.

Берег Финского залива. Б., гуашь, паст. 24,5×31,7. ГРМ, № Р-50539.

Березки. Б., паст. 25×50. Ашхабад, Гос. музей изобразительных искусств Туркменской ССР, № Ж-306.

Берег озера. К., паст. 18×46. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Волхов. Ладога. Б., паст. 46×126. Архангельский музей изобразительных искусств.

Голова финна. Д., масло. 25,8×21. ГРМ, № Ж-1988.

Город. Б., темп. 47×63. Краснодарский краевой художественный музей им. А.В.Луначарского, № 421.

Дорожка в парке. Б., паст. 34×39. Владивосток, Приморская картинная галерея, № ПКГ-Г-9.

Женская натура. Этюд. Х., масло. 59×76. Донецкий художественный музей. № 286.

Жертвоприношение. К., гуашь. 68,5×58,5. Орджоникидзе, Художественный музей Северо-Осетинской АССР им. М.С.Туганова, № 330-Г.

Залив. К., темп. 49,1×64,9. Костромской обл. музей изобразительных искусств, № 40.

Замок. Руины. К., паст. 37,5×45,5. ГТГ, № Р-590.

За родину (Поход). Х., масло. 135×147. Минск. Гос. художественный музей БССР, № 955.

Заморские гости. Х., масло. 40,5×64 ГРМ, № Ж-1964.

Крестьянин, сидящий на берегу реки. Х., масло. 32×32,3. ГРМ, № Ж-6437.

Мужская натура. Этюд. Х., масло. 61×96. Донецкий художественный музей, № 287.

Натурщик. Х., масло. 32×39. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Натурщица. К., паст. 38×31. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Облака. Б., паст. 24,4×31,6. ГРМ, № Р-50213.

Облака. Этюд. К., темп. 29×39. ГРМ, № ЖБ-1288.

Облако. Темп., паст. 47,5×66,5. Киев, собр. И.Ю.Ангеницкого.

Окраина села. Х., масло. 33×45. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Охота на лося. К., масло. Л., собр. Л.С. и Т.С. Митусовых.

Парк осенью. Х., масло. 36×57. ГРМ, № Ж-6440.

Пейзаж. Д., масло. 32×41. Фрунзе, Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР, № 2276/892-Ж.

Пейзаж. К., гуашь. 45×45. Саратовский гос. художественный музей им. А.Н.Радищева.

Пейзаж с часовней. К., темп. 49×55. Минск, Гос. художественный музей БССР, № КП-9518.

Пень. Эскиз. Х., масло. 31×31. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Погоня. Эскиз декорации. Масло. 35×44. М., собр. В.И.Шункова.

Половецкий стан. К., масло. 68,5×89. Алма-Ата, Казахская гос. художественная галерея им. Т.Г. Шевченко, № Ж-1425.

Портрет неизвестного (Юноша в шляпе). Х., масло. 60×48. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Путивль. Б., гуашь. 14×19. Красноярская краевая художественная галерея.

Русский воин. Д., масло. 71,0×37,5. Уфа, Башкирский республиканский художественный музей им. М.В.Нестерова.

Склон горы, поросший лесом. Х., масло. 31×40. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Успенская Пароменская церковь во Пскове. Х., масло. 53×79. ГРМ, № Ж-6438.

Фантастический пейзаж. Х., темп. 178×194,5. Калининская обл. картинная галерея, № Ж-202.

Холмистый пейзаж. Д., масло. 24×33. ГРМ № ЖБ-1212.

Эскиз декорации. К., темп. 76,5×52. Л., Музей-квартира И.И.Бродского, № Ж-111.

Эскиз росписи. Б., кар., темп. 23×17. Донецкий художественный музей, № гр-283.

Альбом (наклеенных) рисунков разных лет. Б., техника разная. Размер альбома 21,4×31,6:

Скоморох. Деревья в снегу. Девушки на обрывистом берегу реки. Угол террасы. Голова утки. На чужом берегу. Привязанный к столбу человек. Илья-Муромец. В походе. Заставка для книги. Город за частоколом. Ягдташ. Портрет Н.В.Гоголя. Бутон розы. Царевич и девушка. Телега. Лес в инее. Псковско-Печорский монастырь. Голова старика. Старик. набросок стенной росписи в церкви. Крыша сакли. Холмы у озера. Дверцы старинного шкафа. Облако. Медвежонок. Человек. Ландшафт. наброски зверей. наброски подставок и подсвечников. Церковь. Коленопреклоненные люди перед всадником. Голова Бабы-Яги. наброски деревьев. Враг рода человеческого. наброски женских фигур. Ландшафт. В лесу. Раненый шляхтич. Окно вокзала. Портрет старика. Спящий в вагоне человек. Лежащая собака. Пьяницы за столом. Старинное русское оружие. Растение. Трое запорожцев у сломанного дерева. Развалины мельницы. Окраина села ночью. Избы. Окно и рамы. Каменная баба. Всадник. Воин с копьем. Город. наброски деревьев. ГТГ, № 2383.

Боярин. Б. на к., акв., гуашь, тушь. 22,7×24,9. ГТГ, № Р-138.

Воины-лучники. наброски. Б., кар. 12,7×20. ГРМ, № Р-50526.

Воины со щитами. набросок декоративного фриза. К., кар., акв. 15,6×23,3. ГРМ, № Р-50535.

Воины у замка. набросок декоративного фриза. К., кар. 15,5×25. ГРМ, № 50536.

Вороны на кургане. набросок. Б., кар. 12,3 × 18,5. ГРМ, № Р-50500.

Воскресение. Сошествие во ад. Эскизы росписи для церкви. Б. на к., кар., акв., белила. 25×20. ГТГ, № Р-141.

Горный пейзаж. Б., кар., акв. 24,5×32,5. ГРМ, № Р-50543.

Город. Б., кар., акв. 23,5×46. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Городок. Б., кар. 11,5×27. Л., собр. Л.С. и Т.С. Митусовых.

Грозное облако. набросок. Б., кар. 15,4×23,5. ГРМ, № Р-50545.

Древнеегипетский рельеф. Б., тушь. 13×5,5. ГРМ, № Р-50618.

Древний город. Б., кар., тушь. 20×28. Свердловская картинная галерея.

Замок. Заставка. Б., тушь. 9,8×14,5. ГРМ, № Р-50210.

Заморские гости. набросок. Б., кар. 11,7×17,2. ГРМ, № Р-50503.

Землекопы. Б., кар. 30×39. М., Мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Идолы. Б., акв. 37×19. Краснодарский краевой художественный музей им. А.В.Луначарского, № 373.

Комната Мален. Б., тушь, акв. 22×24,5. Л., Гос. театральный музей, № КП-873.

Ледовое побоище (?). набросок композиции. Б., кар. 22,2×35,8. ГРМ, № Р-50512.

Ловля рыбы острогой. Б., тушь, перо. 32×21,4. ГТГ, № 2401.

Лучник. Воины. Б., тушь. 11,7×8,5. ГРМ, № Р-50501.

набросок к картине «Корона». Б., кар. 13,5×15,5. Донецкий художественный музей, № гр-274.

Натурщик. Б., кар. 42×30. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Натурщик. Б. на к., уголь. 59,8×27. Кировоградский обл. краеведческий музей.

Облака. Б., кар., акв. 23,6×31,7. ГРМ, № Р-50214.

Облака. Б., кар., акв. 16,3×23,8. ГРМ, № Р-50211.

Облака. Б., кар. 16,4×23,4. ГРМ, № Р-50544.

Ожидают на причале. набросок композиции. Б., кар. 9,2×13,8. ГРМ, № Р-50531.

Ожидают на причале. набросок композиции. Б., кар. 9,2×14,9. ГРМ, № Р-50532.

Орнаментальный мотив с птицами. Б., кар., акв., золото. 26,5×47. ГТГ, № 2402.
 Отречение Петра. Эскиз композиции. Б. на к., паст. 27,5×35,2. ГТГ, № Р-140.
 Охотники. Набросок композиции. Б., уголь, мел. 25,4×44. ГРМ, № Р-55993.
 Охотник с собаками в лесу. Набросок. К., кар. 14,1×26,6. ГРМ, № Р-50533.
 Пейзаж. Рисунок для заставки. Б. на к., тушь, кар. 12,3×30,3. ГТГ, № Р-135.
 Пейзаж. Б., акв., тушь. 16,5×11. Донецкий художественный музей, № гр-277.
 Пейзаж с грозовым облаком. Набросок. Б., кар. 15,4×23. ГРМ, № Р-50542.
 План раскопанного кургана. Б., тушь. 47×62. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Погоня. Б., уголь. 15,9×20,6. ГРМ. № Р-50513.
 Покров богородицы. Схематический набросок композиции с иконы конца XVII – XVIII вв. Б., кар. 22,3×21,5. ГРМ, № Р-50617.
 Полуфигура натурщика в обуви древних славян. Ноги в обуви древних славян. Б. на к., уголь. 32×30,2. ГРМ, № Р-50623.
 Пляска. Б., акв. 12,5×16,5. Уфа, Башкирский республиканский художественный музей им. М.В.Нестерова.
 Рисунок для картины. Б., кар., тушь. 8,5×15. Донецкий художественный музей, № гр-275.
 Русский воин в кольчуге. К., уголь. 68×50. Фрунзе, Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР, № 2294/877.
 Священный холм. Набросок. Б., кар., уголь., 23,6×28,3. ГРМ, № Р-50527.
 Север. Охота на оленей. Набросок декоративного фриза. К., кар. 11,2×18. ГРМ, № Р-50510.
 Сидящий старец. Голова старца. Б., уголь, мел. 40,3×30,9. ГРМ, № Р-1943.
 Слепые. Набросок композиции. Б., кар. 25,8×20,8. ГРМ, № Р-50528.
 Смоленские стены. Б., тушь, кисть. 9,2 × 14,5. ГТГ, № Р-1755.
 Старик у костра. К., кар., белила. 22×45. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Траурная процессия. Набросок композиции. Б. на к., гуашь, тушь, кар. 7,8×16,6. ГРМ, № Р-50209.
 У очага. Набросок композиции. Б., кар. 14,4×31,5. ГРМ, № Р-50522.
 У священного дуба (?). Набросок композиции. Б., кар., белила. 16,4×25,4. ГРМ, № Р-50521.
 Фантастические птицы. Набросок декоративного фриза. Б., кар. 12,9×20,1. ГРМ, № Р-50534.
 Холмистый пейзаж. Б., тушь, кар. 25,8×34. ГРМ, № Р-50622.
 Церковь. Б., акв. 12,5×16,5. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Эскиз декорации. К., тушь, сангина, гуашь. 47×67. ГТГ, № 22872.
 Эскиз декорации. Б., акв., кар., белила. 24,1×36,9. ГТГ, № Р-1296.
 Эскиз к картине. Б., тушь, перо. 16,5×22. Донецкий художественный музей № гр-279.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ, СОЗДАННЫЕ в 1918–1947 годах

а) ДАТИРОВАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1918

Белые облака. Масло. (24, 25).
 Белый камень. Этюд. Масло. (24, 25).
 Благовест. Масло. США. (24, 25).
 Закко-Салми. Темп. (24, 25).
 Весна. Этюд. Темп. (24, 25).
 Вечер. Масло. (24, 25).
 Вечер. Темп. (24, 25).
 Вечер. Паст. (24, 25).
 Вечер. Облако. Паст. (24, 25).

Серия: «Вечные всадники»:

Дракон. Этуд для картины «Рыцарь дня». Паст. (24, 25). Каменная скала. Этуд для картины «Рыцарь утра». Паст. (24, 25). Можжевельник. Этуд для картины «Рыцарь утра». Паст. (24, 25). Облако. Этуд для картины «Рыцарь дня». Паст. США. (24, 25). Рыцарь утра. К., темп. 45,7×73,6. США. (24, 25). Рыцарь дня. Набросок. Темп. (24, 25). Рыцарь дня. Набросок. Темп. (24, 25). Рыцарь вечера. Набросок. К., темп. 45×74,8. США. (24, 25). Рыцарь ночи. Набросок. К., темп. 48,3×73,6. США. (24, 25). Рыцарь ночи. Набросок. К., темп. 38,7×41,7. МИНВ. (24, 25). Рыцарь ночи. Вариант. Набросок. К., темп. 34,3×40,7. США. (24, 25). Туман. Набросок к картине «Рыцарь вечера». Темп. США.

Властитель ночи. Д., масло. 88,7×82,6. МРН.

Водоем. Темп. (24, 25).

Волшебный дождь. К., темп. 74,7×76,2. США. (24, 25).

Высокий берег. Паст. (24, 25)

Голубое облако. Паст. (24, 25).

Голубой холм. Темп. (24, 25).

Горное озеро. Масло. США. (24, 25).

Горный монастырь. Набросок. Масло. (24, 25).

Горящее сердце. Вариант. Масло. (24, 25).

Двор в Карелии. Масло. (24, 25).

Двор в Старом Новгороде. К., масло. 25,4×54,5. США. (24, 25).

Дождевые облака. Паст. (24, 25).

Дождь. Паст. (24, 25).

Долина. Масло. (24, 25).

Долина. Масло. США. (24, 25).

Долина. Тулола. К., темп. 26,6×55,8. США. (24, 25).

Дракон и корона. Набросок, темп. Великобритания, Worthing Museum and Art Gallery. (24, 25).

Жар земли. Набросок. К., темп. 48,3×49,5. США. (24, 25).

Закат. Тулола. К., темп. 21,6×66. США. (24, 25).

Заклинание. Масло. США. (24, 25). Заклинание. Вариант. Набросок. К., темп. 72,3×78,6. США. (24, 25).

Золотой туман. Масло. (24, 25).

Золотой туман. Вечер. Темп. (24, 25).

Каменоломня. Масло. (24, 25).

Камень вождя. Темп. (24, 25).

Карелия. Масло. США. (24, 25).

Карелия. Вечерний снег. Масло. США. (24,25).

Карелия. Снега. Темп. (24, 25).

Карнессаари. Воронья скала. Масло. (24, 25).

Кирканссаари. Остров с Храмом. Паст. (24, 25).

Кирканссаари. Остров с храмом. Темп. (24, 25).

Кладбище в Новгороде. Х., темп. 40,6×50,8. США. (24, 25).

Колдун. К., темп. 49,5×67,3. США. (24, 25).

Ладога. Утро. Х., темп. 27,9×47. США.

(24, 25).

Ландшафт для картины «Мудрец». Масло. (24, 25).

Ландшафт для картины «Покой». Темп. (24, 25).

Ландшафт для картины «Сага Гояла». Паст. (24, 25).

Лапландский замок. К., паст., 44,4 × 96,5. МИНВ. (24, 25). Лунный свет. К., темп. 25,4 × 78,6. США. (29).

Макисало. Масло. (24, 25).

Ментсилансалми. Темп. (24, 25).

Мертвый город. Темп. (24, 25).

Морское чудо. (24, 2Б).

Морское чудо. К., кар., акв. 20,5 × 27,4. МИНВ.
 Неведомый судья. набросок. Масло. (24, 25).
 Непокойный день. Хюден-Селькя. Масло. (24, 25).
 Ночное облако. (24, 25).
 Ночь. Масло. (24, 25).
 Облака. К., темп. 49,5 × 66. США. (24, 25).
 Облако. Паст. (24, 25).
 Озеро Ладога. К., темп. 48,3 × 74,9. США. (24, 25).
 Осенние острова. Паст. США. (24, 25).
 Осенний наряд. Паст. (24, 25).
 Острова волшебной сказки. Масло. (24, 25).
 Остров храма. Темп. (24, 25). Отверженный. К., темп. 24,1 × 73,6. США. (24, 25).
 Перед ливнем. Масло. (24, 25).
 Пиени. Тулола. Темп. (24, 25).
 Победитель. Масло. (24, 25).
 Последние проблески. Темп. (24, 25).
 Приговор. набросок. Масло. (24, 25).
 Призыв (Зовущий). К., темп. 45,7 × 74,9. США. (24, 25).
 Принцесса со стрелами. Два варианта. наброски. Масло. (24, 25).
 Принцесса со стрелами. Б., кар. 16,5 × 21. МИНВ.
 Размышление. К., темп. 50,8 × 79,6. США. (29).
 Ранталаhti. Красный залив. Масло. (24, 25).
 Румянец заката. Масло. (24, 25).
 Русалка. Масло. (24, 25).
 Сага Гояда. набросок. Масло. (24, 25).
 Святой Меркурий Смоленский. Масло. (24, 25).
 Сгущается туман. Паст. Лондон, Музей Виктории и Альберта. (24, 25).
 Секретный вход (Тайник). Х., темп. 50,8 × 80. МРН.
 Сияние солнца. Темп. (24, 25).
 Скала. К., темп. 25,4×30,5. США. (24, 25).
 Скала. Паст. США. (24, 25).
 Скрыга. набросок для постановки. К., темп. 50,8×77,5. США. (24, 25).
 Страна великанов. набросок. К., темп. 21,6×25,4. США. (24,25).
 Сыновья неба. Масло. (24, 25).
 Сыновья неба. набросок. Б., темп. 25×25,5. Рига, собр. Г.Р.Рудзите.
 Тервус. Паст. (24, 25).
 Трубка мира. Масло. (24, 25).
 Туман. Темп. (24, 25).
 Туманы. Три этюда. Паст. (24, 25).
 Фамагуста. набросок. К., темп. 30,5×72,3. США. (24, 25).
 Холмы. Паст. (24, 25).
 Холодный луч. Масло. (24, 25).
 Шаги. Темп. (24, 25).
 Экстаз. Х., темп. 152×127. США. (24, 25).
 Этюд. Паст. (24, 25).
 Этюд острова для картины «Русалка». (24, 25).
 Юродивый. набросок. Масло. (24, 25).
 Горный замок. Рисунок. (24, 25).
 Град обреченный. Рисунок. (24, 25).
 Девяносто набросков к картинам. Б., кар. США. (29).
 Заклинание. Рисунок. (24, 25).
 Иоэнсу. Рисунок. (24, 25).
 Карелия. Рисунок. (24, 25).
 Облака. Рисунок. (24, 25).

Облако-вестник. Рисунок. (24, 25).
Святой Меркурий Смоленский. Б., кар, 23,5×21. МИНВ.

1919

Белая дама. Х., темп. 71,1×91,4. США. (24, 25).

Белая дама. Б., кар. 18,2×10. МИНВ.

Белый монастырь. Темп. (24, 25).

Волшебная сказка. (24, 25).

Вступление (Пролог). Темп. (24, 25).

Галера правителя. Темп. (24, 25).

Двор. Темп. (24, 25).

Затмение солнца. Паст. (24, 25).

Золотой туман. Паст. (24, 25).

Легенда о завоевателе. Темп. (24, 25).

Орфей. Темп. (24, 25).

Палаты Голицына. Эскиз декорации к постановке оперы «Хованщина» в театре Ковент-Гарден в Лондоне. США (25 30).

Песня Леля. США. (24, 25).

Призыв солнца. Х., масло. 117×152. США. (24, 25).

Святые Борис и Глеб. Х., темп. 24,2×62,2 США. (24, 25).

Сокровище. Х., масло. 100,2×149. США (24,25).

Страна великанов. Набросок. Д. темп 21,6×26,6. США. (24, 25).

Сыновья неба. Х., темп. 129,5×132. США (24,25).

Сюита «Царь Салтан»:

Берег. Х., темп. 30,5×40,7. США. (24, 25, 29). Берег Леденец. Х., темп. 60,9×91,4. США. (24, 25). Ворота Тмутаракани. Х., темп. 63,5×76,2. США. (24, 25). Галера Гвидона. Х., темп. 40,7×50,8. США. (24, 25, 29) город Леденец. Х., темп. 60,9×91,4. США. (24, 25 29). Дворец в Леденце. Х., темп. 35,5×50,8. США. (24, 25, 29). Крепость около Леденца. Х., темп. 60,9×91,4. США. (24, 25). Синее море. Х., темп. 63,5×76,2. США. (24, 25, 29). Тмутаракань. Х., темп. 53,3×91,4. США. (24). Хижина. Х., темп. 50,8×91,4. США. (24, 25). Воин в оранжевом кафтане. Б., темп 22,9×22,9. США. (29). Две крестьянские девушки. Б., темп. 21,6×29,2. США. Королева в красном платье. Б., темп. 29,2×21,6. США. (29). Музыканты. Б., темп. 22,9×22,9. США. (24, 25, 29). Фигура в красном кафтане. Б., темп. 30,5×21,6 США. (29).

Эскизы декораций и костюмов для постановки оперы А.П.Бородин «Князь Игорь» в театре Ковент-Гарден в Лондоне:

Двор князя Владимира Галицкого. Х., темп. 71×91,2. США. (24, 25). Двор князя Владимира Галицкого. Темп. США. (24, 25). Половецкая стража. Лондон, Ковент-Гарден. (24, 25). Половецкий стан. Темп. 20×30. Лондон, Музей Виктории и Альберта. (24, 25). Стражи. Лондон, Ковент-Гарден. (24, 25). Хан. Два варианта. Лондон, Ковент-Гарден. (24, 25). Юрты (Половецкий стан). Лондон, Ковент-Гарден (24, 25). Юрты. (24, 25).

Эскизы для постановки «Снегурочки»:

Наряд зимы. Темп. США. (21, 25). Пролог. Х, темп. 71,7×91,4. США. (24, 25). Девяносто четыре рисунка. США. (24, 25).

1920

Белый храм. Повторение эскиза декорации 1909 г. к опере «Псковитянка». Х., темп. 89,5×135. (24,25).

Вестники. Набросок. Темп. США. (24, 25).

Гадалка. Набросок. (24, 25).

Город мертвых. США. (24, 25).

Город мертвых. Вариант. Темп. (24, 25).

Гости. Темп. (24, 25).

Декоративный рисунок. Темп. (24, 25).

Сюита «Мечты мудрости»:

Жертва. (24, 25). Песнь водопада. Х., темп. 233,5×122. МРН. Песнь водопада. Набросок. Х., темп. 35,5×40,7. США. (24, 25). Песнь месяца. Темп. (24, 25). Песнь месяца. Вариант. (24, 25). Язык птиц. Темп. (24, 25). Язык птиц. Набросок. Х., темп. 50,8×76,2. США, Грэнд-Хэйвен, Мичиган, собр. в имении Боллинг. Язык птиц. Набросок. Темп. (24, 25). Улыбка другу. Темп.

Мудрость. (24, 25).

Неведомый певец. Темп. 55,8×81,2. США. (24, 25).

Персидский театр. Набросок. Х., темп. 30,5×40,6. США. (24,25).

Песнь месяца. Набросок к картине «Лада». Х., темп. 35,5×40,7. США. (24, 25).

Песнь утра. Х., темп. 233,5×122. МРН.

Послание Востока. Х., темп. 50,8×76,2. США. (24, 25).

Пророчица. Паст. (24, 25).

Путь блаженных. Набросок. (24, 25).

Святой Георгий Победоносец. Х., темп. 45,7×55,8. США. (24,25).

Святой Георгий убивает змея. Темп. (24, 25).

Святой Глеб-хранитель. Х., темп. 91,4×91,4. США. (24, 25).

Святой Глеб-хранитель. Набросок. (24, 25).

Святой Николай. Х., темп. 45,7×60,9. МИНВ.

Север. Х., темп. 99×155. США. (24, 25, 29).

Сон Востока. Х., темп. 50,8×76,2. США. (24,25).

Стан. Темп. (24, 25).

Стражи ворот. Темп.

Тайны стен. Паст. США. (24, 25).

Хижина. Темп. 20,3×25,4. США. (24, 25).

Хранители города. Паст. (24, 25).

Человечьи праотцы. Вариант. Темп. США. (24,25).

Эскизы декораций для постановки оперы Н.А.Римского-Корсакова «Садко» в лондонском театре Ковент-Гарден:

Волхов. Х., темп. 45,7×55,8. США. (24, 25). Высота поднебесная. Темп. (24, 25). Комната Садко. Х., темп. 50,8×76,2. США. (24, 25). Комната Садко. Темп. США. (24, 25). Новгородский рынок. Х., темп. 71×91,2. США. (24, 25). Подводное царство. Х., темп. 63,5×76,2. США. (24, 25).

Ковка меча. Набросок. Рисунок. (24, 25).

Ожидание. Рисунок для гобелена. (24, 25).

Послание. Рисунок для гобелена. (24, 25).

Счастье. Рисунок для гобелена. (24, 25).

Хранители входа. Б., кар. 25,4×31,4 МИНВ.

Шесть набросков к картинам 1920–1922 годов. Рисунки. США. (24, 25).

1921

Аризона. Большой Каньон. Х., темп. 43,2×74,9. США. (24, 25).

Аризона. Три этюда. Темп. США. (24, 25).

Архат. (24, 25). Астролог. США. (26).

Атлант. Х., темп. 48,3×74,9. США. (24, 25).

Белый камень. Темп. (24, 25).

Вещее облако. Темп. (24, 25).

Вознесение. (24, 25).

Дворец Тристана. Темп. США. (24, 25).

Замок Тристана. Темп. 50,8×76,2. США. (24, 25).

Каньон. Голубой храм. Две картины. Темп. США. (24, 25).

Корона мира. Х., темп. 139,5×88,7. США. (29).

Нью-Мексико. Пещеры в скалах. Х., темп. 50,2×75,8. ГТГ, № Ж-377.

Послание неба. Темп. (24, 25).

Праведные гости. Темп. (24, 25).

Праотцы. Темп. США. (24, 25).

Пустыня. Темп. США. (24, 25).

Пуэбло. Х., темп. 40,7×74,9. США. (24, 25).

Рио-Гранде. Темп. США. (24, 25).

Rito de los Frijoles. Темп. США. (24, 25).

Санта-Фэ. Голубая пустыня. Х., темп. 44,4×73,6. США. (24, 25).

Санта-Фэ. Х., темп. США. (24, 25).

Санта-Фэ. Красные горы. Х., темп. 45,7×74,9. США. (24, 25).

Святые охотники. Х., темп. 76,2×50,8 США. (24, 25).

Тишина. Х., темп. 74,9×101,5. США. (24, 25).

Шатер Тристана. Темп. США. (24, 25).

Эскизы для постановки балета И.Ф.Стравинского «Весна священная»:

Девушки с гирляндами цветов. Х., темп. 34,9×50,2. МРН. Воины с луками. Х., темп. 34,9×50,2. МРН. Звездочет. Х., темп. 34,9×50,2. МРН. Плясуны в медвежьих шкурах. Х., темп. 34,9×50,2. МРН. Эскиз декорации. Х., темп. 34,9×50,2. МРН. Эскиз декорации. Х., темп. 74,9×127. МРН.

Эскизы декораций и костюмов для постановки оперы Н.А.Римского-Корсакова «Снегурочка» в театрах Ковент-Гарден (Лондон), Гранд-Опера (Париж) и Оперном (Чикаго):

Боярыня. Б., кар., темп. 25,4×35,5. США. (24, 25). Густой лес Х., темп. 58,4×78,7. США. (24, 25). Девушки. Темп. США. (24, 25). Девушки. Темп. США. (24, 25). Деревня. Х., темп. 60,9×91,4. США. (24, 25). Дети. Темп. США. (24, 25). Женщина. К. темп. 35×25,5. США. (24, 25). Занавес и портал. Х., темп. 45,7×76,2. США. (24, 25). Зима. Темп. США. (24, 25). Колдун. Темп. США. (24, 25). Крестьянка. Темп. США. (24, 25). Купава. Темп. США. (24, 25). Леший. Темп. США. (24, 25). Масленица. Темп. США. (24, 25). Мизгирь. Темп. США. (24, 25). Птицы. США. (24, 25). Священная роща. Х., темп. 60,9×91,2. США. (24, 25). Северная ночь. Темп. США. (24, 25). Снегурочка. Темп. 58,4×38,7. США. (24, 25). Снегурочка и Лель. К., темп. 49,5×30,5. МРН. Толпа (пять фигур в крестьянской одежде). К., темп. 47×72,3. США. (24,25). Царь Берендей. Б., гуашь, золото. 31,2×24. США. (24, 25). Ярилина долина. Х., темп. 45,7×55,8. США. (24, 25).

Двадцать один рисунок костюмов для постановки оперы «Снегурочка»: Бояре. Бермята. Боярин. Весна. Хор цветов. Толпа. Толпа. Крестьянка. Старик. Царь Берендей. Девушки. Купчиха. Скоморохи и другие. США. (24, 25).

1922

Аризона. Две картины. Темп. США. (24, 25). Белое облако. Темп. 35,5×45,7. МРН. (24, 25).

Берендейка. Паст. (24, 25).

Боярыня. Паст. США. (24, 25). Вестник. Темп. США. (24, 25).

Голубиная книга. Х., темп. 74,7×101,5. США. (24, 25).

Деревня. Темп. (24, 25).

Заговор. Темп. США. (24, 25).

Заклинание. К., темп. 34,3×41,8. МИНВ.

Ландшафт для картины «Пророк». Темп. США. (24, 25).

Лунный свет. К., темп. 50,8×92. США. (29).

Молитва земли. Ростов Великий. Темп. США. (24,25).

Монхеган. Мэн. Десять картин. Темп. США. (24, 25).

Набросок к «Тристану и Изольде». К., темп. 50,8×76,2. США. (24, 25).

Набросок к «Тристану и Изольде». Б., темп. 29,2×36,8. США. (24, 25).

Серия «Океан»:

Волшебная сказка. К., темп. 54,5×81,2. США. (24, 25). День. К., темп. 54,5×81,2. США. (24, 25). Доблесть. К., темп. 54,5×81,2. США. (24, 25). Задумчивость. К., темп. 54,5×81,2. США. (24, 25). Конфликт. К., темп. 54,5×81,2. США. (24, 25). Надежда. К., темп. 54,5×81,2. США. (24, 25). Напряжение. К., темп. 54,5×81,2. США. (24, 25). На службе. К., темп. 54,5×81,2. США. (24, 25). Ночное мерцание. К., темп. 54,5×81,2. США. (24, 25). Покой. К., темп. 54,5×81,2. США. (24, 25). Сила. К., темп. 54,5×81,2. США. (24, 25). Сон. К., темп. 54,5×81,2. США. (24, 25). Творение. К., темп. 54,5×81,2. США. (24, 25). Улыбка. К., темп. 54,5×81,2. США. (24, 25). Холодность. К., темп. 54,5×81,2. США. (24, 25).

Пелеас и Мелисанда. Два произведения. Темп. США. (24,25).

Последний король (Пустой трон). Х., темп. 91,2×139,5. США. (28).

Псков. Темп. США. (24, 25).

Псков. Вход в город. Темп. (24, 25).

Псков. Эскиз декорации к опере Н.А.Римского-Корсакова «Псковитянка». Х., масло. 49,5×74,9. МРН.

Сам вышел. Темп. США. (24, 25).

Святой Сергей. Темп. США. (24, 25).

«Святые». Серия. Х., темп. 71,1×101,5. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган. (24, 25). И мы видим. Собр. Д.Боллинга. И мы ловим рыбу. Собр. Р.Боллинга. И мы не боимся. Собр. У.Боллинга. И мы открываем врата. Собр. Д.Боллинга. И мы приносим свет. Собр. Д.Боллинга. И мы трудимся. Собр. Р.Боллинга.

Снежные стражи. Х., темп. 58,4×84,4. МРН. (24,25).

Страж. Темп. США. (24, 25).

Язык леса. Темп. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. Д. Боллинга. (24, 25).

Эскизы к серии «Святые». Б., кар. 22×26,5. МИНВ.

1923

Альпы. Х. на к., масло. 30,5×40,5. ГМЛРИ, № Ж-1379.

Видение. Х., темп. 50,8 × 76,2. США. (24, 25).

Легенда (Из серии «Мессия»). Темп. США. (24, 25).

Монблан. Темп. США. (25).

Мост славы. Темп. 82,6×164. МРН. (24, 25).

Размышление. Х., темп. 49,5×73. США. (24, 25).

Святые гости. Темп. США. (24, 25).

Сен-Мориц. Швейцария. Четыре наброска. Темп. США. (24, 25).

Соловецкий монастырь. Темп. 21,2×69,2. США. (24, 25).

Три стрелы. Х., темп. 83,7×165. США. (24, 25).

Чудо (Из серии «Мессия»). Темп. США. (24, 25).

1924

Белые кони. Х., темп. 66×97,7. США. (24, 25).

Бенарес. Темп. США. (24, 25).

Серия «Гималаи»:

Бамбук. Темп. США. (24, 25). Вечер. Темп. США. (24, 25). Вид из Непала. Темп. США. (24, 25). Волны тумана. Х., темп. 36,8×47. МРН. (24, 25). В Фалуте. Х., темп. 29,2×39,4. США. (24, 25). Гималайское утро. Два произведения. Темп. США. (24, 25). Гора Пандим. Темп. США. (24, 25). Горная цепь. Темп. США. (24, 25). Горы Сошинга. Х., темп. 29,2×39,4. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. Д.Боллинга. (24, 25). Канченджунга. Х., темп. 69,9×107,8. МРН. (24, 25). Канченджунга. Три произведения. Темп. США. (24, 25). К Гангтоку. Темп. США. (24, 25). Крутой снежный склон. Х., темп. 29,2×39,4. МРН. (24, 25). Менданг. Темп. США. (24, 25). Молитва. Темп. США. (24, 25). Муссон. К., темп. 29,2×39,4. США. (24, 25). Намзе. Темп. США. (24, 25). Нату-Ла. Х., темп. 49,5×80. США. (24, 25). Новолуние. Х., темп. 36,8×52,7. МРН. (24, 25). Облако. Темп. США. (24, 25). Пемаёнгчи. К.,

темп. 20,3×26,7. США. (24, 25). Перед горами. Темп. США. (24, 25). Перекресток. Два произведения. Темп. США. (24, 25). Прохладный вечер. К., темп. 29,2×39,4. США. (24, 25). Сикким. Темп. США. (24, 25). Снежное утро. Джелап-Ла. Темп. США. (24, 25). Ступа. Два произведения. Темп. США. (24, 25). Субурханы. Темп. США. (24, 25). Туман. Х. темп. 29,2×39,4. США. (24, 25). Туман перед закатом. К., темп. 30,5×39,4. США. (24, 25). Туман Сиккима. Темп. США. (24, 25). Холмы. Темп. США. (24, 25). Цепь Эвереста. Темп. США. (24, 25). Эверест. Темп. США. (24, 25). Ясный вечер. Х., темп. 29,2×39,4. США (24, 25).

Горный монастырь. Темп. Токио, Музей искусств. (24, 25).

Город в горах. Темп. США. (24, 25).

Гуру-Камбала. Темп. США. (24, 25).

Дорога в Тибет. Х., темп. 29,2×39,4. МРН, (24,25).

Серия «Его страна»:

Белый и небесный. Х., темп. 88,8×117,5. МРН. (24, 25). Ведущая. Темп. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. Д.Боллинга. (24, 25). Выше чем горы. Темп. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. У.Боллинга. (24, 25). Жар-цвет. Темп. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. В.Боллинга. (24, 25). Жемчуг исканий. Х, темп. 88,7×117. МРН. (24, 25). Звезда матери мира. Темп. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. У.Боллинга. (24, 25). Книга мудрости. Темп. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. Д.Боллинга. (24). Ниже чем глубины. Темп. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. В.Боллинга. (24, 25). Помни! Темп. США. (24, 25). Сжигание тьмы. Х., темп. 76,2×117. США. (24, 25). Сокровище мира – Чинтамани. Х., темп. 91,4×117. США. (24, 25). Спешащий. Х., темп. 90×116,5. МРН. (24, 25).

Серия «Знамена Востока»:

Будда-победитель. Х., темп. 73,6×117. США. (24, 25). Дзонкава. Х., темп. 73,6×117. США. Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. В.Боллинга. (24, 25). Дозор Гималаев. Х., темп. 73,6×117. США. Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. Р.Боллинга. (24, 25). Дордже дерзнувший. Х., темп. 74,9×118. МРН. (24, 25). Енно-Гуйо-Дья – друг путешественников. Х., темп. 73,6×117. США. Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. У.Боллинга. (24, 25). Змей. Х., темп. 73,6×117. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. Р.Боллинга. (24, 25). Знаки Христа. Х., темп. 73,6×117. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. Р.Боллинга. (24, 25). Конфуций справедливый. Х., темп. 73,6×117. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. Д.Боллинга. (24, 25). Ландшафт для картины «Енно-Гуйо-Дья». Темп. США. (24, 25). Ландшафт для картины «Конфуций». Х., темп. 29,2×39,4. США. (24, 25). Лао-Тзе. Х., темп. 73,6×117. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. Д.Боллинга. (24, 25). Магомет на горе Хира. Х., темп. 73,6×117. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. Р.Боллинга. (24, 25). Мать мира. Х., темп. 103,3×72,3. МРН. (24, 25). Мать мира. Вариант. Х., темп. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. В.Боллинга. Миларайпа слушающий. Х., темп. 74,2×117,5. МРН. (24, 25). Моисей водитель. Х., темп. 73,6×117. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. У.Боллинга. (24, 25). Нагарджуна – победитель змея. Х., темп. 76,2×122. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. У.Боллинга. (24, 25). Ойрот – вестник Белого Бурхана. Х., темп. 73,6×117. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. Д.Боллинга. (24, 25). Падма Самбхава. Х., темп. 73,6×117. МРН. (24, 25). Саракха – благая стрела. Х., темп. 73,6×117. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. В.Боллинга. (24, 25). Сергий-строитель. Х., темп. 73,6×117. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. Д.Боллинга. (24, 25). Чаша Христа. Х., темп. 73,6×117. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. Р.Боллинга. (24,25).

«И мы открываем врата. Вариант. Х., темп. 33×53,3. МРН.

Исток Инда. Темп. США. (24, 25).

Исток Инда. Х., темп. 24,2×64,7. США. (24, 25).

Московский Кремль. (24, 25).

Нанга-Парбат. Темп. США. (24, 25).

Серия «Озера и Гильгитский путь»:

Барамула. Темп. США. (24, 25). Гильгитская дорога. Темп. США. (24, 25). Гильгитская дорога. Х., темп. 64,7×96,5. США. (24, 25). Озеро Вурал. Темп. США. (24, 25). Озеро Дол. Х., темп. 27,9×39,4. США. (24, 25). Озеро Манасбол. Х., темп. 64,7×96,5. США. (24, 25). Озеро Наг. Х., темп. 47×79,4. МРН. (24, 25).

Перекресток путей Христа и Будды. Х., темп. 68,6×142. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. В.Боллинга. (24, 25).

Пир Панзал (Горный хребет в Кашмире). Серия из одиннадцати картин. Темп. США. (24, 25).

Святылища и крепости. Серия из двадцати семи картин. Х., темп. Размеры: 64,7×96,5; 49,5×71,1; 29,2×39,4. США. (24,25).

Серия «Сикким»:

Гималаи. Темп. США. (24, 25). Капли жизни. Х., темп. 80,5×132,2. МРН. (24, 25). Красный лама. Темп. 73,6×142. США. (24, 25). Мать из Турфана. Темп. США. (24, 25). Намзе. Темп. США. (24, 25). Пемаёнгчи. Темп. США. (24, 25). Ринченпонг. Темп. США. (24, 25). Сангачелинг. Темп. США. (24, 25). Священный дар. Х., темп. 86,4×117. США. (24, 25). Силуэт. Темп. США. (24, 25). Ступени к Гималаям. Темп. США. (24, 25). Субурхан в Таши-Динге. Темп. США. (24, 25). Таши-Динг. Темп. 73×142. США. (24, 25).

Серия «Тибетский путь»:

Гобши. К., темп. 29,2×47. США. (24, 25). Джелап-Ла. К., темп. 30,5×47. США. (24, 25). Дугкар. Темп. США. (24, 25). Канченджунга. Темп. США. (24, 25). Пещеры. Два произведения. Темп. США. (24, 25). Танг-ла. Темп. США. (24, 25). Фари. Темп. США. (24, 25).

Бондапур. Рисунок. США. (24, 25).

Гильгитская дорога. Рисунок. США. (24,25).

Дзонкава. Б., черный мел., акв. 51×32. ГМЛРИ, № Г-3886.

Дзонкава. Рисунок. Великобритания, собр. В.А.Шибеева.

Озеро Вулар. Два рисунка. США. (24, 25).

Саракха – благая стрела. Б., кар. 8×14. МИНВ.

1925–1926

Белуха. (1). Алтай. Б., темп. 21,6×29,2. США. (25, 27).

Белуха. (2). К., Темп. 22,9×29,2. США. (25,27).

Гималаи. Два этюда. (27).

«Горная сюита»:

Ак-Таг. США. (25, 27). Депсанг. (27). Каракорум. Х., темп. США. (25, 27). Караул-Даван. Х., темп. 30,5×39,4. США. (25, 27). Кардонг. (27). Сассер. США. (25, 27). Сугет-Даван. Д., темп. 27,9×40,7. США. (25, 27). Такла-Макан. США. (25, 27). Такрагонг. США. (25, 27).

Гора. США. (27).

Гора Ленина. (27).

Гора Террит. (27).

Город. США. (25, 27).

Депсанг. Два этюда. США. (25, 27).

Депсанг. Нагорье. Б., темп. 21,6×29,2. США. (25, 27).

Дзонг Ладака. Два этюда. США. (25, 27).

Долина Нубры. Д., темп. 27,9×36,8. США. (25,27).

Долина Нубры. (25, 27).

Знак Майтрейи. Три эскиза. США. (25, 27).

Знак Майтрейи. США. (25, 27).

Каракорум. Х., темп. 30,5×39,4. США. (25, 27).

Карашахр. США. (25, 27). Киргизский аил. К., темп. 21,6×27,2. США. (25, 27).

Киргизский мазар. США. (25, 27).

Красные кони. Х., темп. 73×100,5. ГГХМ, № 654.

Курул. (27).

Ладак. Четыре этюда. США. (25, 27).

Ламаюра. Четыре этюда. США. (25, 27).

Ламаюра. Ладак. (25, 27).

Лэ. К., темп. 36,8×47. МРН. (25, 27).

Сюита «Майтрейя»:

Знамена грядущего. Х., темп. 73×101. ГГХМ, № 652. Конь счастья. Х., темп. 73×101. ГГХМ, № 656. Майтрейя-победитель. Х., темп. 73×101. ГГХМ, № 653. Мощь пещер. Х., темп. 73,5×100,8. ГГХМ. № 650. Твердыня стен. Х., темп. 73×101. ГГХМ, № 651. Шамбала идет. Темп. (27). Шепоты пустынь. Х., темп. 73×101. ГГХМ, № 655.

Матаян. США. (25, 27).

Маульбек. Б., темп. 22,9×29,2. США (25, 7).

Маульбек-Гомпа. Д., темп. 27,9×35,5. США. 25,27).

Монголия. Х., темп. 15,3×40,7. США. (25, 7).

Монголия. Вечер. Б., темп. 22,9×29,2. США. (25, 27).

Монгольский лама. Б., темп. 21,6×29,2. США. (25, 27).

Нангапарбат. (27).

Панамик. Б., темп. 21,6×29,2. США. (25, 27).

Перевал Сассер. (27).

Перевал Суггет. США. (25, 27).

Пир Панзал. Б., темп. 24,2×33. США. (25, 27).

Пир Панзал. К., темп. 25,4×34,3. США.(25, 27).

Прогулка Куан-Ин. Эскиз. (25, 27).

Пруд Иссы. (25, 27).

Развалины китайской крепости. США (25, 27).

Сандолинг. США. (25, 27).

Сассер. К., темп. 22,9×29,2. США. (25, 27).

Сассер. Б., темп. 21,9×29,2.США. (25, 27).

Сассер. Б., темп. 22,9×29,2. США. (25, 27).

17.800 футов. США. (25, 27).

С Курула на Каракорумскую цепь. Д., темп. 30,5×35,5. США. (25, 27).

Сохраняющий. США. (25, 27).

Спитуг. Ладак. США. (25, 27).

Субурганы. Лэ. США. (25, 27).

Суггет-Даван. Д., темп. 27,9×40,7. США.(25, 27).

Террит. Два этюда. (25, 27).

Террит. Б., темп. 21,6×29,2. США. (25, 27).

Тибетская усадьба. США. (25, 27).

Тибетский город. (27).

Тринадцатый день путешествия. США. (25, 27).

Улан-Корум. Б., паст. 21,6×29,2. США. (25, 27).

Улица в Лэ. США. (25, 27).

Хемис. США. (25, 27).

Хребет Каракорум. (25, 27).

Шайок. Два произведения. К., темп. 21,6×29,2. США. (25, 27).

Шайок. США. (25, 27).

Шахидула. (27).

1927

Богдо-Ул (священный заповедник монголов, Улан-Батор-Хото). К., темп. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. Д.Боллинга. (25, 27).

Богдо-Ул (Вход в Ургу). К., темп. 36,8×52,7. США. (25, 27).

Богдо-Ул (Подступы к Урге). К., темп. 36,8×52,7. (25, 27)

Богдо-Ул. США. (25, 27).

Богдо-Ул. Утро. США. (25, 27).

Богдо-Ул. Ураган. США. (25, 27).

Будда-испытатель. Д., темп. 38,5×77. МИНВ.

Весть орла. Б, темп. 37,4×46,3. МРН. (25, 27).

Грядущее (Великий всадник). Улан-Батор. Художественный музей.
 Грядущее. Набросок. Вариант. США. (25, 27).
 Ждущий. Х., темп. 31×42. МИНВ.
 Заветы учителя. США. (25, 27).
 Керексуры. Д., темп. 15,3×17,8. США. (25, 27).
 Керексуры. США. (25, 27).
 Лама Тибета. США. (25, 27).
 Лхамо. (25, 27).
 Монголия. К., темп. 22,9×27,9. США. (25, 27).
 Монголия. Х., темп. 33×39,4. США. (25, 27).
 Монгольская стрела. Эскиз. США. (25, 27).
 Поднялся Падма Самбхава. Эскиз. США. (25, 27).
 По Ергору едет всадник. США. (25, 27).
 Приказ Ригден-Джапо. Х., темп. 72,3×109,2. МРН. (25, 27).
 Приказ Ригден-Джапо. Эскиз. США. (25, 27).
 Сосуд нерасплеканный. Х., темп. 124,4×165. США. (25, 27).
 Сосуд нерасплеканный. Эскиз. Б., кар. 17,8×25,4. США. (25, 27).
 Тибетка. США. (25,27).
 Ушедший. США. (25, 27).
 Хранитель входа. Эскиз. Х., темп. 17,8×29,2. США. (25,27).
 Хранитель входа. США. (25, 27).
 Явление срока. Х., темп. 62×124,1. ГГХМ, № 649.

1928

Бон-по. Дукганг. Тибет. США. (25).
 Бон-по. Тибет. США. (25).
 Брамапутра. США. (25).
 Брамапутра. Провинция Цанг. США. (25).
 Буддийская пещера. США. (25).
 Буреин-Гол. Цайдам. Монголия. США. (25).
 Вблизи от тибетской границы. США. (25).
 Водопад Тангу. Сикким. США. (25).
 Вход. Тибет. США. (25).
 Гималаи из Тинг-Кье-Дзонга. Темп. США. (25).
 Гималаи. Сикким. США. (25).
 Гора Джанг. Темп. США. (25).
 Гора Синиолху. Темп. США. (25).
 Горная цепь Танг-Ла. Темп. США. (25).
 Горное озеро вблизи Тенгри-Нора. Тибет. Темп. США. (25).
 Горный перевал Сепо-Ла близ Кампа-Дзонга. Темп. США. (25).
 Город. Тибет. США. (25).
 Горы на границе Тибета. США. (25).
 Граница Тибета. США. (25).
 Джьягонг. Темп. США. (25).
 Дзонг вечером. Тибет. США. (25).
 Дзонг. Тибет. Темп. США. (25).
 Дом экспедиции в Нагчу. Тибет. США. (25).
 Доринг. Тибетский менгир. США. (25).
 Заход солнца вблизи Шекара. Тибет. США. (25).
 Знамя правителя мира. Темп. США. (25).
 Кампа-Дзонг. Тибет. Темп. США. (25).
 Кангра-Ламо. Сикким. США. (25).
 Канченджунга. Сикким. США. (25).

Китайская башня в Центральной Гоби. США. (25).
 Королевский монастырь Чундю около Саскья. Темп. США. (25).
 Лагерь вблизи Шибочена (Округ Куку-Нор). США. (25).
 Майтрейя в пути. Темп. США. (25).
 Место лагеря Махатмы. Округ Куку-Нор. Монголия. США. (25).
 Место Махатмы. (5 августа 1927 года). Монголия. США. (25).
 Могила в Транс-Гималаях. Тибет. США. (25).
 Монастырь в провинции Цанг. Тибет. США. (25).
 Монастырь Талунг. Сикким. США. (25).
 Монастырь Чату-Гомпа на Брамапутре. Темп. США. (25).
 Монастырь Шабден в Нагчу. Темп. США. (25).
 Монастырь Шаруген. США. (25).
 Монгольский Цам (религиозная церемония). Темп. США. (25).
 Озеро в Гималаях. Темп. США. (25).
 Пара Нирвана. Темп. США. (25).
 Перевал Джанд. Тибет. США. (25).
 Перевал Тангла. Тибет. Два этюда. Темп. США. (25).
 Покровитель Саги. Темп. США. (25).
 По пути в Шекар-Дзонг. Темп. США. (25).
 Развалины ступы. Тибет. США. (25).
 Рельеф Будды на скале. Тибет. США. (25).
 Сага-Дзонг. Тибет. США. (25).
 Свет Азии. Эскиз картины. США. (25).
 Ситтонг. Тибет. Темп. США. (25).
 Скалы с буддийскими пещерами. США. (25).
 Созерцание. Темп. США. (25).
 Ступа в Сиккиме. США. (25).
 Тангла. Тибет. США. (25).
 Темпей-Джал-Тзен-Байсин. Монголия. Два этюда. США. (25).
 Тибетская граница. Нейджи. США. (25).
 Тибетские развалины от китайского нашествия. США. (25).
 Тингри-Дзонг. Тибет. Два этюда. США. (25).
 Трансгималаи вблизи Сарга. Тибет. США. (25).
 Трансгималаи. Тибет. Два этюда. США. (25).
 Улан-Дабан (проход в цепи Гумбольдта в районе Куку-Нора). США. (25).
 Храм Бон-по. Тибет. США. (25).
 Храм хранителя религии. Нагчу. Тибет. США. (25).
 Цепь Эвереста. Вид из провинции Цанг. США. (25).
 Чантанг около Нагчу. США. (25).
 Чату-Гомпа на Брамапутре. Темп. США. (25).
 Черные тибетские палатки. США. (25).
 Чортен черной веры Бон-по. Темп. США. (25).
 Шаруген. Тибет. Темп. Два этюда. США. (25).
 Шекар-Дзонг. Тибет. Темп. Два этюда. США. (25).
 Шентза-Джиал-Канг. Темп. США. (25).
 Шенцзе-Дзонг в Транс-Гималаях. Тибет. США. (25).
 Этюды облаков. Тибет. США. (25).

1928–1930

Агни-Йога. Проект фрески. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. В.Боллинга. (25).
 Алтын-Тан. Монголия. США. (25).
 Величайшая и святейшая Танг-Ла. Х., темп. 62,2×97,7. МРН. (25).
 Гибель Атлантиды. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. В.Боллинга. (25).

Гибель Атлантиды. набросок к картине. США. (25).
 Гималаи. США, Вашингтон, Белый дом. (24).
 Гималаи. США. (25).
 Гималаи. Сикким. США. (25).
 Гималаи. Тибет. Х., темп. 29,2×39,4. МРН. (25).
 Горное озеро. К., масло. 21×26. Алма-Ата, Казахская гос. художественная галерея, № 1244-Ж.
 Горы. набросок к картине «Шамбала». США. (25).
 Дунгбуре. Тибет. США. (25).
 Замки Гэсэр-хана. Два этюда. США. (25).
 Кайлас. Тибет. США. (25).
 Каракорум. США. (25).
 Книга мудрости. Эскиз картины. США. (25).
 Крепость Майтрейи. Париж, Люксембургский музей. (25).
 Серия «Кулу»:
 Арджуна. США, Грэнд Хэйвен, Мичиган, собр. У. Боллинга. (25). Барагран. США. (25). Вершины Лахуля! США. (25). Горный проход Бабу. США. (25). Горный проход Султанпур. США. (25). Гуру-Гури-Дхар. Х., темп. 80,5×124,4. МРН. (25). Долина Кулу. США. (25). Кришна. (Весна в Кулу). Х., темп. 68,6×117. МРН. (25). Путь в Малану. США. (25). Пхалоти-Кхад. США. (25). Сепола. США. (25). Страна Ману. Три варианта. США. (25). Талуапат-Дхар. США. (25). Храм в Наггаре. США. (25). Форт Бхарагарх. Х., темп. 33×40,7. МРН. (25).
 Ладак. Малый Тибет. Два этюда. США. (25).
 Ламаюра. США. (25).
 Линг-Кор. Тибет. США. (25).
 Манджушри-Кхит. Монголия. Два этюда. США. (25).
 Монголия. США. (25).
 Приданое китайской принцессы Вен-Чинг. США. (25).
 Сикким. Этюд. США. (25).
 Такламакан. Китайский Туркестан. США. (25).
 Тангла. Тибет. США. (25).
 Тарбагатай. Монголия. США. (25).
 Тибетец Кхарбу. США. (25).
 Тинкье-Дзонг. Тибет. США. (25).
 Трансгималаи. Тибет. США. (25).
 Хранитель чаши. США. (25).
 Цайдам. Монголия. К., темп. 36,8×52,7. МРН. (25).
 Цайдам. Монголия. США. (25).
 Черная Гоби. Х., темп. 74,7×117. США. (25).
 Черная Гоби. набросок. США. (25).
 Чудь подземная. 86,3×147. США. (25).
 Эскиз декорации для постановки балета И.Ф.Стравинского «Весна священная» в Нью-Йорке в 1930 г. США. (25).
 Будда из Сангачелинга. Листок из Сиккимского альбома. США. (25).
 Два наброска к серии «Шамбала». Листы из альбома. США. (25).
 Двенадцать листов из «Сиккимского альбома». США. (25).
 Листок из «Тибетского альбома». США. (25).
 Семь листов из альбома «Кулу». США. (25).

1931

Серия «Ашрамы»:

Ашрам. Цейлон. Х., темп. 117×74,9. МРН. (27). Ашрам. США. (27). Ашрам. Цейлон. Х., темп. 117,5×74,5. ГТГ, № Ж-513.

Вечерний зов. США. (27).
 Гепанг. США, собр. К.Стиббе. (27).
 Гиганты Лахуля. США. (27).
 Гималаи. США. (27).
 Гималаи (Эверест). Х., темп. 30,5×46. ГТГ, № Ж-510.
 Гора духовного отдохновения. США. (27).
 Гора «М». Х., темп. 82,6×127. США. МРН. (27).
 Горный путь. США. (27).
 Гуга-Чохан. Х., темп. 73,5×117. ГТГ, № Ж-515.
 Гундла. США. (27).
 Гундла. Лахуль. США. (27).
 Гуру-Гури-Дхар. (25,27).
 Дружина Гэсэр-хана. Х., темп. 94×139,5. МРН. (27).
 Да здравствует король. Триптих. Х., темп. Размеры: центральной части – 122×91,4; левой и правой частей – 122×26,7. Индия. Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Жанна д'Арк. Триптих (Молитва. Вечная мать. На костре). США, Грэнд Хэй-вен, Мичиган, собр. Р.Боллинга. (25,27).
 Жанна д'Арк. Эскиз. (27).
 Жилище Такура. США. (27).
 Зарево. США. (27).
 Земля Всеславянская. (27).
 Знамя мира. Х., темп. 97×197. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Знамя мира. (27).
 Зороастр. Х., темп. 73,6×117. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Илья пророк. Х., темп. 76,2×119,4. МРН. (27).
 Карданг. Два этюда. (27).
 Коксар. Два этюда. США. (27).
 Серия «Кулута»:
 Белые Гималаи. (27). Весна. Х., темп. 31×42,5. МИНВ. Гималаи зимой. Х., темп. 26×40. МИНВ. Гуга-Чохан. (27). МИНВ. Доби Нулла. К., темп. 30,5×48,5. ГТГ, № Ж-511.
 Закат. США. (27). Кулута. США. (27). Кулута. (27). Утро Х., темп. 23×42. МИНВ.
 Лахуль. (27).
 Лахуль. США. (27).
 Лахуль. К., темп. 29,5×44,5. МИНВ.
 Лхамо. США. (27).
 Меч Гэсэр-хана. Х., темп. 76×117. ГТГ, № Ж-517.
 Монастырь в Гималаях (Монастырь Штрангхильд). Х., темп. 47×79,5. ГТГ, № Ж-509.
 Небесный свет (Lumen Coeli). США. (27).
 Норбу Ринпоче. США. (27).
 Орлиное гнездо. США. (27).
 Пантелеймон-целитель. Х., темп. 53,3×87,6. МРН. (27).
 Перевал. США. (27).
 Перевал Ротанг. США. (27).
 Пещера Миларайпы. Х., темп. 28,5×43,5. МИНВ.
 Приказ Учителя. (27).
 Путь на Кайлас. К., темп. 29,5×45. МИНВ.
 Река Чандра. Х. на к., темп. 30,5×44,4.
 Ротанг. США. (27).
 Святой Франциск. Эскиз. (27).
 Священная пещера. Х., темп. 36×51. МИНВ.
 Сиссу заоблачное. США. (27).
 Скрижали завета. Х., темп. 82,6×125,8. МРН. (27).
 Ступа в Гималаях. (27).
 Тибетский путь. США. (27).

Тибетский путь. США, собр. З.Г.Фосдик. (27).

Тибетский стан. (27).

Труды Мадонны. (27).

Утренняя молитва. США. (27).

Храм. Лахуль. США. (27).

Царица небесная. США. (27).

Цветы Тимура. Х., темп. 83,7×124,4. США. (27).

Цветы Тимура. Эскиз. (27).

Часовня Святого Сергия на перепутьи. Х., темп. 34×50. ГТГ, № Ж-508.

Ченрезы. Х., темп. 74,5×117. ГТГ, № Ж-514.

Серия «Чингиз-хан»:

Всадник (Монгольский всадник). Х., темп. 45,5×79,6. М., мемориальная квартира

Ю.Н.Рериха. Караван. Х. темп. 26×40. МИНВ. Мать Чингиз-хана. Х., темп. 25,5×35,4. ГТГ, № Ж-512. Одинокий путник. Х., темп. 26×40. МИНВ. Орел. Великобритания, собр. В.А.Шибеева. (27). Охота. Х., темп. 25×34,5. МИНВ. (27). Сокровище. США. (27). Юрты. К., темп. 35,5×52,7. США. (27).

Шамбале Дайк (Весть из Шамбалы). Х., темп. 91,4×124,4. МРН. (27).

Шествие утра. США. (27).

Щит. (27).

Эскиз для часовни Святого Сергия в Америке. Х., на к., темп. 31,4×42,4. ГТГ, № Ж-507.

Пещера Милареппы. Эскиз. К., кар., акв. 16,5×25. МИНВ.

Пьяная гибель (эскиз плаката по борьбе с пьянством). Б., кар., гуашь. 30×30. МИНВ.

1932

Архат. Индия, Аллахабад, Муниципальный музей. (27).

Архат. Эскиз. (27).

Брамапутра. Х., темп. 46×79,5. ГМЛРИ, № 2199. (27).

Будда-Прибежище. Индия, Аллахабад, Муниципальный музей. (27).

Бхагаван. Х., темп. 45×79. ГМЛРИ, №Ж-2183. (27).

Ведущая. Индия, Аллахабад, Муниципальный музей. (27).

Весть Шамбалы. Эскиз. США. (27).

Виаса Кунд. Индия, Аллахабад, Муниципальный музей. (27).

Гомпа. Х. на к., темп. 30,5×44,4. МРН. (27).

Гора колокола. Х., темп. 48,3×81,4. МИНВ.

Гора «М». Эскиз для картины «Три меча». 76,2×118. МРН. (27).

Гора «М». Индия, Бенарес. (27).

Горы. Индия, Аллахабад, Муниципальный музей. (27).

Горы. США. (27).

Гумран. Эскиз для картины «Путь на Кайлас». США. (27).

Гумран. Х., темп. 48,3×81,4. МИНВ. (27).

Гундла. Х. на к., темп. 20,5×42,5. ГМЛРИ, №Ж-2189. (27).

Гундла (Монастырь Такура). Х., темп. 81,2×91,4. МРН. (27).

Две чаши (Будда дающий). Индия, Музей в Бенаресе. (27).

Деревня. Этюд. (27).

Деревня Карданг. Х. на к., темп. 31×44,5. ГМЛРИ, № Ж-2195. (27).

Девидар Нарсинга. Индия, Аллахабад. (27).

Девидар Нарсинга. Великобритания, собр. В.А.Шибеева. (27).

Девита. Х., темп. 62,2×96,5. США. (27).

Догра Юмцо. Х., темп. 61,2×97. США. (27).

Его тень (Тень Учителя). Х., темп. 74,5×117,5. ГТГ, №Ж-518.

Жилье Такуров. (Замок в Ладаке). Х., темп. 68,6×104. МРН. (27).

Замок Такуров. Х., темп. 32×45. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).

- Звезда героя. Индия, Бенарес. (27).
- Звезда утра. Х., темп. 61,2×96,5. МРН. (27).
- Знак Троицы. (27).
- Исса и голова Великанова. Х., темп. 76,2×120,8. МРН. (27).
- Исса и голова Великанова. Эскиз. Х., темп. 46×79. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
- Камни Лахуля. К., темп. 22,5×50,2. МИНВ.
- Карданг. Лахуль. К., темп. 35,5×49,5. МРН. (27).
- Коксар. Два этюда. США. (27).
- Коксар. Эскиз картины «Коксар». США. (27).
- Кришна-Лель (Святой пастырь). Индия, Аллахабад, Муниципальный музей. (27).
- Лахуль. Х., темп. 44,4×78,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
- Лахуль. Темп. (27).
- Лахуль (Гималаи). Х., темп. 46,5×79,3. ГТГ, №Ж-519. (27).
- Магомет. Х., темп. 76,2×119,4. МРН. (27).
- Мадонна Орифламма. Х., темп. 172,6×99,6. США. (27).
- Майтрейя. К., темп. 25,5×36,5. ГМЛРИ, № Ж-2190. (27).
- Майтрейя. К., темп. 25,5×36,5. ГМЛРИ. № Ж-2191. (27).
- Майтрейя. Х., темп. 48,3×81,4. МИНВ.
- Менгиры Гималаев. США. (27).
- На Кайлас. Лахуль. (27).
- Озеро Нагов. (27).
- Ом мани падме хум. Х., темп. 45×79. ГМЛРИ, № Ж-2174.
- Отдых Пандавов. США. (27).
- Палден Лхамо. Х., темп. 81,4×127. МРН. (27).
- Паломник. Индия, Бенарес. (27).
- Пейзаж для картины «Звезда героя». (27).
- Пейзаж для картины «Паломник». Эскиз. США. (27).
- Перевал Чанг-Ла в Гималаях. К., темп. 26×36,5. ГМЛРИ, № Ж-2188. (27).
- Путь на Кайлас. Эскиз. Х., темп. 45,7×78,7. МРН. (27).
- Путь на Кайлас. (I). Х., темп. 47×79,4. США. (27).
- Река Чандра. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
- Святой Сергей Радонежский. Х., темп. 150×108. ГТГ, № Ж-516. (27).
- Святой Франциск. Х., темп. 152,3×106,8. США. (27).
- Святые пещеры. Х., темп. 106,8×153. США. (27).
- Священная Тангла. (27).
- Сиссу. Лахуль. Х., темп. 29,2×40,7. МРН. (27).
- Сиссу. Монастырь. Х. на к., темп. 22,5×42,5. ГМЛРИ, № Ж-2186. (27).
- Сиссу. Эскиз картины. США. (27).
- София-премудрость. Х., темп. 106,8×152,3. США. (27).
- Стан в Коксаре. Х., темп. 73,6×118. МРН. (27).
- Ступы. США. (27).
- Счастливый знак. (27).
- Твердыня Тибета. Х., темп. 46×79,5. ГТГ, № Ж-520. (27).
- Твердыня Тибета. (27).
- Твердыня Тибета. Х., темп. 46,5×79. ГМЛРИ, № Ж-2198. (27).
- Твердыня Тибета. Эскиз. (27).
- Тибет. Х., темп. 46×79. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
- Тибетский стан. Эскиз. Х. на к., темп. 31×45. ГМЛРИ, № Ж-2184. (27).
- Траратна. Индия, Музей в Бенаресе. (27).
- Три меча. (I). К., темп. 26,7×36,8. МРН. (27).
- Три меча. (II). К., темп. 36,8 × 52,7. МРН. (27).
- Трипура Сундра. Индия, Музей в Бенаресе. (27).
- Утро. Х., темп. 37,5×44,5. МИНВ.

Холм Тары. США. (27).
 Чандра. (27).
 Чандра Бхага. Х., темп. 85,5×52,7. МРН. (27).
 Чарака Аюрвед. Индия, Бенарес. (27).
 Ченрез. Х., темп. 27,9×44,4. МРН. (27).
 Чудо коня Терпиньяра. Эскиз. США. (27).
 Шаруген. Бонпо. Индия. Аллахабад, Муниципальный музей. (27).
 Исса и голова Великанова. Б., кар., акв. 24,2×33. МИНВ.
 Камни Лахуля. Четыре листа альбома. США. (27).
 Одиннадцать листов из аяьбома:
 Камни с мечами. Горы. Камни холма. Конь Гэсэр-хана. Гондо-Ла. Гора колокола и др.
 США. (27).

1933

Белый камень. (Знак Чинтамани, или Конь счастья). Х., темп. 82,6×105,2. МРН. (27).
 Вечер. Этюд. Д., темп. 16,7×19,7. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
 Вечное бегство. США. (27).
 Владычица драгоценного сокровища. США. (27).
 Вода. Эскиз. США. (27).
 Гималаи. К., темп. 30,5×45,5. ГМЛРИ. № Ж-2169. (27).
 Гималаи. Три этюда. США. (27).
 Гималаи. Эскиз. (27).
 Гималаи. Вечер. Два этюда. США. (27).
 Гималаи. Дождь. США. (27).
 Гималаи. Закат. США. (27).
 Гималаи заоблачные. Два эскиза. США. (27).
 Гималаи. Канченджунга. Х., темп. 30,6×46. ГТГ. №Ж-521. (27).
 Гималаи. Розовые горы. Х., темп. 78,7×122. МРН. (27).
 Горная обитель. Х., темп. 35,5×47,7. МИНВ. (27).
 Горы. Этюд. США. (27).
 Граница меча. Х., темп. 33×58,4. МИНВ. (27).
 Гуга-Чохан. США. (27).
 Гур-Гури-Дхар. США. (27).
 Закат. (27).
 Звезда героя. Эскиз. Х., темп. 104×134,8. МРН. (27).
 Звенигород. Х., темп. 47×78,7. США. (27).
 Искушение Христа. Х., темп. 61×51. МИНВ.
 Калки Аватар (воплощение божества Калки). (27).
 Камень несущая. Х., темп. 47×79. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Кришна. США. (27).
 Кришна. Этюд для картины. К., темп. 31×46. ГМЛРИ, № Ж-2192. (27).
 Куан-Ин. США. (27).
 Кулута. США. (27).
 Ладак. Х., темп. 46,3×74,4. МРН. (27).
 Лотос. Х., темп. 76,2×117. МРН. (27).
 Лунные горы. Эскиз. США. (27).
 Мадонна защитница. Два произведения. (27).
 Майтрейя. Индия, Аллахабад, Муниципальный музей. (27).
 Майтрейя. К., темп. 30,5×34,9. США. (27).
 Мать Чингиз-хана. Х., темп. 48,3×81,4. МИНВ. (27).
 Меч мира. Х., темп. 66×29,2. МИНВ.
 Монастырь. (27).
 Огонь. США. (27).

Огонь. Эскиз. США. (27).
 О грядущем. США. (27).
 О грядущем. Эскиз. США. (27).
 От зари белый орел. (27).
 Путь в Шамбалу. Х., темп. 47×78,7. МРН. (27).
 Путь на Кайлас. Эскиз. США. (27).
 Приказ Ригдена. (27).
 Родина Джавы Гузампы. США. (27).
 Светлый витязь. США. (27).
 Свет побеждает тьму. Индия, Аллахабад, Муниципальный музей. (27).
 Святая Женестьева. Х., темп. 76,2×104. МИНВ. (27).
 Святая Женестьева. США. (27).
 Серия «Святые горы»:
 Гора Владычицы Божественной. (27). Два мира. США. (27). Красный луч. Х., темп. 46×79. ГРМ. № Ж-7078. (27). Ракопуши. Х., темп. 46,0×79. ГРМ, № Ж-7075. (27). Святые горы. Х., темп. 48,3×81,4. МИНВ. (27). Святые горы. Семь картин. 26,7 × 36,8. США. (27).
 Священные Гималаи. Пять картин. 26,7×36,8 МРН. (27).
 Сергиева пустынь. Х., темп. 47×78,7. МРН. (27).
 Сергиева пустынь. Два эскиза. США. (27).
 Слава герою. Х., темп. 83,7×100,2. МРН. (27).
 Сокровенное. США. (27).
 Сошествие во ад. Х., темп. 61×51. МИНВ. (27).
 Страж. США. (27).
 Стражи пустыни Ур. Два этюда. Х., темп. 14×33. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
 Странник Светлого Града Эскиз. Х., темп. 61,2×97. США. (27).
 Странник Светлого Града. Эскиз. США. (27).
 Тайна Розы. Х., темп. 55×53. МИНВ. (27).
 Твердыня Бонпо. США. (27).
 Твердыня Тибета. (27).
 Терафим. США. (27).
 Тибет. Х., темп. 74,2×118,5. МРН. (27).
 Тибетский двор. К., темп. 36,8×52,7. США. (27).
 Тибетское озеро. Два этюда. США. (27).
 Христос в пустыне. Темп. 58,4×50,8. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Цветы Тимура. (27).
 Цитадель в Гималаях (Крепость Чоканг). Эскиз. К., темп. 25,5×36,5. ГМЛРИ. №Ж-2201. (27).
 Цитадель в Гималаях. Эскиз. США. (27).
 Чингиз-хан. США. (27).
 Шамбале Дайик. Индия, Аллахабад, Муниципальный музей. (27).
 Шатровая гора. Х., темп. 45,7×76,2. США. (27).
 Шекар-Дзонг. Х., темп. 59,6×96,5. МРН. (27).
 Экстаз. Индия, Аллахабад, Муниципальный музей. (27).
 Эскиз к картине «София». (27).
 Листы из альбома:
 Святые горы. Святые горы. Карданг. Карга. Белуха (Алтай). Паломник. Канченджунга. Эльбрус (Кавказ). США. (27).
 Искушение Христа. Эскиз. Б., кар., акв. 21,6×18. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
 Приказ Ригден-Джапо. Рисунок. США. (27).
 Река Чандра. Рисунок. США. (27).
 Странник Светлого Града. Два рисунка. (27).

Странник Светлого Града. Б., акв., кар. 16,6×28,2. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).

Тень Христова. Рисунок. США. (27).

Терафим. Рисунок. (27).

Три меча. Б., акв., кар. 16×25. МИНВ. 290 (27).

Шамбалин Дайик. Б., гуашь. 16×25, МИНВ. (27).

1934

Великий дух Гималаев. Х., темп. 86,4×105,2. МРН. (29).

«Гималаи». Девять эскизов. Темп. 26,7×36,8 США. (27).

Мысли огненные. Индия, Художественная галерея штата Траванкор. (27).

Проект деревянной часовни. (27).

Проект каменной часовни. (27).

Священные Гималаи. Х., темп. 48×81,4. МИНВ. (27).

Силы небесные. США. (27).

Тибетский этюд. Б., гуашь. 14×22. МИНВ. (27).

Тибетский этюд. Б., акв. 14×22,5. МИНВ.

Тибетский этюд. Б., кар., акв. 14×22,5. МИНВ.

1935–1936

Ак-Таг. Путь на Хотан. США. (27).

Армагеддон. Х., темп. 91,4×122. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).

Архат. К., темп. 30,9×45,8. ГРМ. № Ж-7155. (27).

Балтистан. Граница с Ладаком. США. (27).

Батухалка. Столица Внутренней Монголия. США. (27).

Болота Цайдама. США. (27).

Буддийские пещеры. Кирлык. (27).

Великая стена. Х., темп. 91,4×60,9. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).

Великая стена Китая. США. (27).

Вход в Шамбалу. (27).

Ганьсу. К., темп. 30,5×45,5. МИНВ. (27).

(27). Генисаретский лов. Эскиз. К., темп. 30,5×46. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Гималаи. Тридцать произведений. (27).

Гималаи. Вечер. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).

Гималаи. Вечер. Три произведения. (27).

Гималаи. Джанну, цепь Канченджунги. США. (27).

Гималаи Западные. Ладак. (27).

Гималаи. Около Сандахпу. (27).

(27). Гималаи. Последняя сосна. К., темп. 30,7×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.

Гималаи (Предрассветные горы). К., темп. 30,7×45,6. ГРМ, № Ж-7291. (27).

Гималаи. Путь на Кайлас. К., темп. 30,7×45,6. США. (27).

Гималаи. Тибет. (27).

Гималаи. Туман. К., темп. 30,2×45,7. ГРМ, № Ж-7151. (27).

Гималаи. Туман. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).

Гималаи. Утро. Б., темп. 31×45,5. ГМЛРИ. № Ж-2211. (27).

Гималаи. Утро. Два произведения. (27).

Гималаи (Ущелье в лунном свете). К., темп. 31×46. НКГ, № Ж-40.

Гималаи Центральные. США. (27).

Глетчеры Лахуля. США. (27).

Гора Колокол. Лахуль. (27).

- Гора «М». Лахуль. (27).
- Горное озеро. Три произведения. США. (27).
- Граница Тибета. Цайдам. США. (27).
- Гундла. Ладак. Замок Такура. (27).
- Гуннская могила. К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7152. (27).
- Джелап-Ла. Граница Тибета. К., темп. 30,5×45,5. ГМЛРИ, № Ж-2202. (27).
- Драконовы зубы. (27).
- Древний Новгород. США. (27).
- Древний Псков. 54,5×41,8. США. (27).
- Замок (Метерлинк). США. (27).
- Звезда героя. США. (27).
- Императорская дорога. Китай. США. (27).
- Каменная баба. Монголия. (27).
- Канченджунга. К., темп. 30,8×45,7. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
- Канченджунга. Четыре произведения. США. (27).
- Канченджунга. Вечер. (27).
- Каракорум. Путь на Туркестан. США. (27).
- Кардонг. Ладак. (27).
- Кашмир. Три произведения. США. (27).
- Кашмир. Горное озеро. США. (27).
- Кашмир. Соджи. Граница Ладака. США. (27).
- Китайская сказка. Эскиз. (27).
- Китайские башни. (27).
- Коксар. Х., темп. 60,9×93,4. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
- Корабль пустыни. (27).
- Кремнистый путь. Монголия. (27).
- Кришна. (27).
- Кришна-Лель. Эскиз. К., темп. 31×46. НКГ, №Ж-67. (27).
- Кукунор. (27).
- Кулу. (27).
- Кулута. Два произведения. США. (27).
- Кулута. К., темп. 31×46. ГМЛРИ, № Ж-2200. (27).
- Кулута (Горы перед рассветом). К., темп. 30,7×45,8. ГРМ, № Ж-7310. (27).
- Курул. Граница Китая. К., темп. 30,7×45,8. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
- Ладак. Пять произведений. (27).
- Ламаюра. (27).
- Лахуль. Четыре произведения. США. (27).
- Лахуль. Вайсгорн. Соланг. США. (27).
- Лахуль. Западные Гималаи. США. (27).
- Ледник Лахуль. К., темп. 30,9×45,8. ГРМ, №Ж-7213. (27).
- Лов (Генисаретское озеро). США. (27).
- Милосердие (Сострадание). Х., темп. 61,5×92,5. ГМЛРИ, № Ж-2172. (27).
- Милосердие. Эскиз. США. (27).
- Молния. Х., темп. 60,9×93,4. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
- Монастырь в Тибете. США. (27).
- Монастырь Тзанг. Тибет. США. (27).
- Монголия. Шесть произведений. (27).
- Монголия морозная. К., темп. 29×45,7 НКГ, № Ж-31. (27).
- Монголия. Перевал за Калган. К., темп. 29,5×45. МИНВ. (27).
- Монголия. Сойкан. США. (27).
- Монголия. Холмы Чахара. США. (27).
- Муминган. Монголия. (27).
- Нанга-Парбат. США. (27).

Нанга-Парбат – Владычица Гиндукуша. США. (27).
 На пути к Тибету. (27).
 Нань-Шань. США. (27).
 Нань-Шань (Граница Тибета). К., темп. 31×46. ГМЛРИ, № Ж-2176. (27).
 Наран-Обо. Монголия. Х., темп. 48×63,5. ГРМ, № Ж-7083. (27).
 Нату-Ла. Граница Тибета. (27).
 Новгород. Индия, Аллахабад, Муниципальный музей. (27).
 Ночь. Эскиз. (27).
 Озеро Нагов. Кашмир. (27).
 Озеро Равальсор. Манди. Место Падмы Самбахавы. США. (27).
 Олун Сума. Монголия. К., темп. 31×46. ГМЛРИ, № Ж-2177. (27).
 Оттуда. Х., темп. 104×134,9. США. (27).
 Охота. Х., темп. 47×78,5. ГМЛРИ, № Ж-2179. (27).
 Пара нирвана. Х., темп. 47×79. ГРМ, № Ж-7070. (27).
 Перевал. Три произведения. (27).
 Перевал. Буря. США. (27).
 Перевал Сассер между Ладаком и Хотаном. США. (27).
 Перевал Сугет на пути к Хотану. Два произведения. США. (27).
 Пещеры Баин-Обо (Монголия). К., темп. 30,8×45,8. ГРМ, № Ж-7108. (27).
 Подходы к Эвересту. США. (27).
 Псков. К, темп. 30,5×45,8. НКГ, № Ж-63. (27).
 Пустынь (Церковь Сергия). Х., темп. 46×79. ГМЛРИ, № Ж-2203. (27).
 Путь. Х., темп. 91,5×122. ГМЛРИ, № Ж-2178. (27).
 Река Чандра. Лахуль. (27).
 Ротанг (Горный перевал). К., темп. 30,5×45,5. ГМЛРИ, № Ж-2181. (27).
 Ротанг. (27).
 Салан-Усу. Селение Внутренней Монголии у границы Халки. США. (27).
 Сантана. США. (27).
 Святые камни. Монголия. К., темп. 30,5×46. ГТГ, № Р-1295. (27).
 Скалы. (27). Скалы Лахуля (Знаки Гэсэра). Х, темп. 86×123. ГРМ. № Ж-7106. (27).
 Следы. Монголия. (27).
 Снежная владычица. (27).
 Снежное облако. К., темп. 30,4×45,7. ГРМ, № Ж-7405. (27).
 Сонамарг. Кашмир. США. (27).
 Тангла. (27).
 Тибет. К., темп. 30×45. МИНВ. (27).
 Тибет. Четыре произведения. (27).
 Тибет. Будда на пути. США. (27).
 Тибет. Гелукпа. США. (27).
 Тибет. Горное озеро. США. (27).
 Тибет. Горное озеро Кирир. США. (27).
 Тибет. Граница. США. (27).
 Тибет. Дзонг США. (27).
 Тибет. Монастырь Гелукпа. (27).
 Тибет. У Брамапутры. США. (27).
 Тибетская крепость. К., темп. 36,8×52,7. США. (27).
 Тибетский двор. США. (27).
 Тибетский стан. Х., темп. 47,5×79,5. ГМЛРИ, № Ж-2187. (27).
 Тимур-Кхада. Монголия. К., темп. 31×46. ГМЛРИ, № Ж-2170. (27).
 Тимур-Кхада. Стоянка экспедиции. США. (27).
 Тишина. Эскиз. (27).
 Ту-Мо (На вершинах). Х., темп. 92×122. ГМЛРИ, № Ж-2180. (27).
 Три мечи. Рисунки на камне. Лахуль. США. (27).
 Труды Мадонны. К., темп. 31×46. ГМЛРИ, № Ж-2173. (27).

Фуджияма. К., темп. 30,6×45,8. ГРМ, №Ж-7136. (27).
 Фуджияма. К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, №Ж-7315. (27).
 Фуджияма. К., темп. 30,9×46,1. ГРМ, №Ж-7223. (27).
 Фуджияма. К., темп. 30,5×45,5. ГМЛРИ, №Ж-2194. (27).
 Фуджияма. К., темп. 30,5×45,5. МИНВ. (27).
 Фуджияма. Между Токио и Киото. США. (27).
 Халха. (27).
 Харамош. США. (27).
 Храм Трипура Сундри. Наггар. Кулу. США. (27).
 Хребет Канченджунги. (27).
 Подходы к Эвересту. США. (27).
 Цаган-Куре. Внутренняя Монголия. Стоянка экспедиции. США. (27).
 Цейлон (Парусная лодка на песке). К., темп. 30,5×45,6. ГРМ, № Ж-7215. (27).
 Цейлон. К., темп. 122×91,4. Индия, Бангалор, собр С.Н.Рериха. (27).
 Чандракань. (27).
 Чантанг. Зимнее нагорье Тибета. (27).
 Чарака. США. (27).
 Чарака (вариант). К., темп. 31×46,2. НКГ, № Ж-68. (27).
 Чинтамани. (27).
 Шамбалай-Го (Врата Шамбалы). К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Шамбалай-Го (Врата Шамбалы). К., темп. 30,7×46. ГРМ. № Ж-7243. (27).
 Шамбалай-Лам. (Перевал Шамбалы). Два произведения. (27).
 Шамбалай-Лам, Тибет. Конь счастья. США. (27).
 Шара-Мурен. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Эверест. Х., темп. 61×152. ГРМ, № Ж-7099. (27).
 Эверест. К., темп. 29,2×39,4. МРН. (27).
 Эверест. Шесть произведений. (27).
 Эверест (Лиловые горы). К., темп. 30,3×45,5. ГРМ, № Ж-7168. (27).
 Эверест. Утро. США. (27).
 Три листа из альбома. (27).

1937

Ак-Таг. (27).
 Великий пахарь. США. (27).
 Вершина Канченджунги (Снежные вершины на бирюзовом небе). К., темп. 30,3×45,6. ГРМ, № Ж-7271. (27).
 Вершины, встающие из-за перевала. К., темп. 30,6×45,6. ГРМ, № Ж-7326.
 Вечер. Шесть произведений. (27).
 Вечер (Горная гряда на закате). К., темп. 30,5×45,5. ГРМ, № Ж-7398. (27).
 Вечер (Ступы у синих гор). К., темп. 30,5×45,8. ГРМ, № Ж-7159. (27).
 Вечер (Суровые вершины). К., темп. 30,5×45,6. ГРМ, № Ж-7201. (27).
 Вечерние горы. К., темп. 30,6×45,8. ГРМ, № Ж-7319.
 Вихрь. (27).
 Восход. (27).
 Гималаи. Х., темп. 30,5×47,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Гималаи. Х., темп. 45,7×78,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Гималаи. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Гималаи. Двенадцать произведений. (27).
 Гималаи (Вершины на бирюзовом небе), К., темп. 30,6×45,6. ГРМ, № Ж-7272. (27).
 Гималаи (Водопад). К., темп. 30,3×45,5. ГРМ, № Ж-7196. (27).
 Гималаи. Восход. К., темп. 13,5×30,5. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха (27).
 Гималаи (Восход солнца). К., темп. 30,5×45,8. ГРМ, № Ж-7189. (27).

Гималаи (Голубая гряда). К., темп. 30,8×46,2. ГРМ, № Ж-7176.
 Гималаи (Лиловые горы). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7195. (27).
 Гималаи. Рассвет. (27).
 Гималаи (Розовая вершина на бирюзовом небе). К, темп. 31×46. НКГ, № Ж-65. (27).
 Гималаи. Розовые вершины. К., темп. 30,5×46. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
 Гималаи (Синие скалы). К., темп. 30,7×45,9. ГРМ, № Ж-7128. (27).
 Гималаи (Синие скалы на розовом небе). К., темп. 30,3×45,6. ГРМ, № Ж-7312. (27).
 Гималаи. Сумерки. (27).
 Горное озеро (Озеро Нагов). К., темп. 31×46. ГМЛРИ, № Ж-2193. (27).
 Граница Тибета (Снежное пространство). К., темп. 30,5×45,8. ГРМ, № Ж-7369. (27).
 Громады синих скал. К., темп. 30,8×45,8. ГРМ, № Ж-7394.
 Гуга-Чохан. К., темп. 28×43. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
 Гундла. (27).
 Гундла (Светлые вершины). К., темп. 30,7×45,8. ГРМ, № Ж-7118. (27).
 Держатель чаши. США. (27).
 За Кучарами. (27).
 Зарождение Инда. (27).
 Защитник (Облако-стрелок). Х., темп. 46×79. ГРМ, № Ж-7073. (27).
 Кабру. (27).
 Кайлас. Два произведения. (27).
 Канченджунга. К., темп. 31×46. ГМЛРИ, № Ж-2182. (27).
 Канченджунга. (27).
 Канченджунга. Вечер. США. (27).
 Канченджунга (Тибетский поселок). Б., темп. 12,5×20,3. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
 Канченджунга (Три сверкающие вершины). К., темп. 30,3×45,7. ГРМ, № Ж-7255. (27).
 Канченджунга утром. США. (27).
 Кулута. Х., темп. 91,5×122. ГМЛРИ, № Ж-2175. (27).
 Кулута. (27).
 Кулута (Синие горы на закате). К., темп. 30,6×45,8. ГРМ, № Ж-7263. (27).
 Куэн-Лунь. (27).
 Ладак. К., темп. 31×46. ГМЛРИ, № Ж-2185. (27).
 Ладак. (27).
 Лахуль. Пять произведений. (27).
 Ледники. К., темп. 30,7×45,8. ГРМ, № Ж-7242.
 Ледники Лахуля (Ледники Гималаев). К., темп. 30,5×46. ГМЛРИ, № Ж-2196. (27).
 Ледник Сассера. К., темп. 30,5×45,8. НКГ, № Ж-76. (27).
 Майтрейя. Тибет. (27).
 Маульбек. Х., темп. 81,5×122,4. НКГ, № Ж-84. (27).
 Менгиры. (27).
 Монастырь. Брамипутра. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Монголия. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Монголия. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Монголия. (27). Монголия. Юрты. К., темп. 30,4×45,3. ГРМ, № Ж-7111. (27).
 Монгольские чудеса. (27).
 Нанда-Дэви. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Нанда-Дэви. (27).
 Нанда-Дэви (Горная цепь на закате). К., темп. 30,5×45,6. ГРМ, № Ж-7180. (27).
 Ночь. Два произведения. (27).
 Облака и горы. (27).
 Облака над горами. К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7401.
 Обледенелые скалы, освещенные розовым светом. К., темп. 31×46,2. ГРМ, № Ж-7241.
 (27).

- Озеро Ям-Цо (Селение в горах). К., темп. 30,5×37,7. ГРМ, № Ж-7149. (27).
 Остров отдохновения. К., темп. 29×45 МИНВ. (27).
 От севера. (27).
 Оттуда. (27).
 Охота. Х., темп. 46×79. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Охота. Два произведения. (27).
 Охота (Горный кряж на закате). Этюд к картине «Охота». К., темп. 31×46. НКГ. № Ж-50. (27).
 Песнь водопада. Х., темп. 102×60,9. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Песнь водопада, США. (27).
 Пленница. Х., темп. 79,3×46,3. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Подступы к Канченджунге. (27).
 Последний луч. (27).
 Предгорье. (27).
 Прибежище. (27).
 Пустыня. (27).
 Пустыня (Дали.) К., темп. 31,2×46,3. ГРМ, № Ж-7119. (27).
 Сантана. Х., темп. 92×153,5. НКГ, № Ж-87. (27).
 Сандахпу (Оранжевые облака над лиловыми скалами). К., темп. 30,9×46. ГРМ, № Ж-7143. (27).
 Синие скалы после захода солнца. К., темп. 39,5×45,7. ГРМ, № Ж-7397.
 Сиреневый закат. Скалы. К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7249.
 Скалистые вершины в лучах заходящего солнца. К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7359.
 Скалы Лахуля. К., темп. 30,7×45,7. ГРМ. № Ж-7352. (27).
 Склон горного хребта. К., темп. 31×46 ГРМ, № Ж-7232.
 Снежная дева. США. (27).
 Снежная страна. К., темп. 30,5×45,8. ГРМ, № Ж-7293.
 Спешу. (27).
 Тени прошлого. Х., темп. 101,5×60,9. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Тибет. К., темп. 31×46. ГМЛРИ, № Ж-2197. (27).
 Тибет (Темные вершины. Вечер). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7203. (27).
 Тибет. Шабден-Гомпа. (27).
 Тибетский Дзонг. (27).
 Туман. (27).
 Туманы (Розовые вершины). К., темп. 30,7×45,7. ГРМ, № Ж-7280. (27).
 Туркестан. (27).
 Утро. К., темп. 15,8×30,8. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
 Утро. Два произведения. США. (27).
 Утро. Гималаи. (27).
 Чантанг. США. (27).
 Чату-Гомпа. Два произведения. (27).
 Чахар (Караван в пустыне). К., темп. 30,5×45,8. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
 Чингиз-хан (Всадник. Монголия). Х., темп. 45,5×79,6. НКГ, № Ж-79. (27).
 Чортен. Ладак (Ступа). К., темп. 30,3×34,2. ГРМ, № Ж-7148. (27).
 Чудо дивное. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Чумулхари. США. (27).
 Шаруген. К., темп. 36,5×45,7. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
 Шаруген. Тибет. (27).
 Ше (Ступа, Ладак). Х., темп. 82×123. ГРМ, № Ж-7105. (27).
 Эверест от Тибета. К., темп. 30,6×45,8. ГРМ, № Ж-7138. (27).
 Эверест от Тибета. Х., темп. 60,9×99. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Эверест. К., темп. 31×46. ГМЛРИ, № Ж-2171. (27).
 Юэн-Канг. Х., темп. 86×47. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).

Абдал Мутталиб ищет воду. (27).

Аджанта. Х., темп. 91,4×122. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).

Баралача. (27).

Вечер. К., темп. 30,6×58. ГРМ, № Ж-7307. (27).

Вечер. Два произведения. (27).

Вечер (Золотая туча над синей вершиной). К., темп. 30,5×46,1. ГРМ, № Ж-7122. (27).

Вечер. Канченджунга. (27).

Вечер (Синие горы). К., темп. 30,5×45,2. ГРМ, № Ж-7198. (27).

Вечерние снега. (27).

Вечерние холмы. (27).

Вечность. (27).

Гималаи. Четыре этюда. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).

Гималаи. Два этюда. Х., темп. 45,7×78,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).

Гималаи. Сто шесть произведений. (27).

Гималаи (Белеющиеся вершины). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7348. (27).

Гималаи (Вершина на рассвете). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7335. (27).

Гималаи (Вершины, озаренные солнцем). К., темп. 30,7×45,8. ГРМ, № Ж-7199. (27).

Гималаи. Ганготри. Два произведения. (27).

Гималаи (Гаснущие вершины). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7311. (27).

Гималаи (Горный пик). К., темп. 30,2×45,9. ГРМ, № Ж-7222. (27).

Гималаи (Горы и небо в серебряном уборе). К., темп. 30,8×46. ГРМ, № Ж-7212. (27).

Гималаи (Горы на закате). К., темп. 30,4×45,7. ГРМ, № Ж-7254. (27).

Гималаи (Гребни гор и облака). К., темп. 30,8×45,5. ГРМ, № Ж-7186. (27).

Гималаи (Громоздящиеся вершины). К., темп. 30,6×45,8. ГРМ, № Ж-7277. (27).

Гималаи (Загоревшаяся на рассвете вершина). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7279.

(27).

Гималаи (Золотистая вершина и облако). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7408. (27).

Гималаи (Золотистый пик на розовом небе). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7422. (27).

Гималаи (Золотое облачко). К., темп. 30×45,5. ГРМ, № Ж-7200. (27).

Гималаи (Золотой рассвет). К., темп. 30,5 × 45,7. ГРМ, № Ж-7340. (27).

Гималаи. Ночь. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).

Гималаи (Облака над вершиной). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7267. (27).

Гималаи (Облака над горной грядой). К., темп. 30,7×45,7. ГРМ, № Ж-7350. (27).

Гималаи (Облако над уступами). К., темп. 30,5×45,8. ГРМ, № Ж-7393. (27).

Гималаи (Одинокая вершина на рассвете). К., темп. 30,3×45,6. ГРМ, № Ж-7191. (27).

Гималаи (Одинокий утес). К., темп. 30,6×45,5. ГРМ, № Ж-7206. (27).

Гималаи (Острые вершины на фоне золотого неба). К., темп. 30,6×45,6. ГРМ, № Ж-7162. (27).

Гималаи (Отроги горного хребта). К., темп. 30,5×45,6. ГРМ, № Ж-7388. (27).

Гималаи (Отроги синих гор ночью). К., темп. 30,9×45,9. ГРМ, № Ж-7227. (27).

Гималаи (Рассвет). К., темп. 30,6×45,5. ГРМ, № Ж-7192. (27).

Гималаи (Рассвет в горах). К., темп. 30,3×45. ГРМ, № Ж-7154. (27).

Гималаи (Рассвет в ущелье). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7402. (27).

Гималаи (Расходящиеся облака). К., темп. 30×45,7. ГРМ, № Ж-7197. (27).

Гималаи (Река, вьющаяся между гор). К., темп. 30,7×45,9. ГРМ, № Ж-7237. (27).

Гималаи (Рождение облаков). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7376. (27).

Гималаи (Розовые вершины на фоне бирюзового неба). К., темп. 30,7×46. ГРМ, № Ж-7224. (27).

Гималаи (Розовый туман). К., темп. 30,6×46. ГРМ, № Ж-7366. (27).

Гималаи (Сверкающий пик на фоне блекло-серого неба). К., темп. 30,9×47. НКГ, № Ж-28. (27).

- Гималаи (Снега и синие скалы). К., темп. 31,1×46. НКГ, № Ж-53.
- Гималаи (Снега на вершинах). К., темп. 31×46. НКГ, № Ж-60. (27).
- Гималаи (Синие вершины в тумане). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7386. (27).
- Гималаи (Синие вершины на рассвете). К., темп. 30,7×45,7. ГРМ, № Ж-7266. (27).
- Гималаи (Синий пик). К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7273. (27).
- Гималаи (Склоны, покрытые ледником). К., темп. 30×45,5. ГРМ, № Ж-7174. (27).
- Гималаи (Снега, сияющие на гаснущем небе). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7181.
- (27).
- Гималаи (Снежные вершины). К., темп. 30,4×45,7. ГРМ, № Ж-7190. (27).
- Гималаи (Снежные вершины на фоне голубого неба). К., темп. 31×46,2. ГРМ, № Ж-7225. (27).
- Гималаи (Туман, скрывающий горные пространства). К., темп. 31,1×46,2. НКГ, № Ж-66. (27).
- Гималаи (Уступы скал). К., темп. 30,5×45,6. ГРМ, № Ж-7245. (2-7).
- Гималаи (Утро). К., темп. 30,4×45,8. ГРМ, № Ж-7177. (27).
- Гималаи. Утро. К., темп. 30×45,5. Рига, собр. Г.Р.Рудзите. (27).
- Гималаи. Утро. (27).
- Гистасп. Шах-Намэ. Х., темп. 45,7×78,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
- Горная река. (27).
- Дозорный. (27).
- Закат. Шатровая гора. (27).
- Искандер и отшельник. Х., темп. 45,7×78,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
- Кабру. (27).
- Кампа-Дзонг (Розовая вершина). К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7150. (27).
- Канченджунга. Темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
- Канченджунга (Лазоревое небо над вершинами). К., темп. 30,7×45,7. ГРМ, № Ж-7205.
- (27).
- Канченджунга. (27).
- Кришна. К., темп. 31,1×45,8. ГРМ, № Ж-7158. (27).
- К Эвересту. (27).
- Лахуль. (27).
- Ледник. (27).
- Льды Гималаев. (27).
- Микула Селянинович. (27).
- Монгольские холмы. К., темп. 30,3×45,9. ГРМ, № Ж-7125. (27).
- Монгольские холмы. (27).
- Монастырь. Монголия. К., темп. 30,7×45,7. ГРМ, № Ж-7114. (27).
- Монастырь. Монголия. К., темп. 30,5×45,7. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
- (27).
- Настасья Микулична. (27).
- Ночь. (27).
- Ночь. Эверест. (27).
- Облака. (27).
- Победа (27).
- Похититель огня. Х., темп. 60,9×101,5. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
- Пророк (Магомет на горе Хира). Х., темп. 87×122. ГРМ, № Ж-7104. (27).
- Пророк. Вариант. (27).
- Пустыня.
- Пустыня (Освещенная вершина). К., темп. 30,4×45,7. ГРМ, № Ж-7182. (27).
- Пустыня (Лиловые горы и золотистое небо). К., темп. 30,5×45,8. ГРМ, № Ж-7344. (27).
- Пути к Эвересту. (27).
- Радовашеся Ярослав Граду Киеву. (27).
- Святогор. Х., темп. 122×91,4. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
- Серебряное царство. Темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).

Снежная дева. (27).
 Спеша. (27).
 Тибет. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Тибет. Х., темп. 46,0×79. ГРМ, № Ж-7074. (27).
 Тибет. (27).
 Тибет (Звездная ночь в горах). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7207. (27).
 Тревога. (27).
 Тьма. (27).
 Утро. (27).
 Целитель. (27).
 Шамбале Дайик. (27).
 Ширин и Хосров. Х., темп. 45,7×78,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Эверест. Пять произведений. (27).
 Эверест. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Эверест (Вершина в вечернем свете). К., темп. 32×46,3. НКГ, № Ж-33. (27).
 Эллора. Х., темп. 46×79. ГРМ, № Ж-7071. (27).

1939

- Башня ужаса (Совет). Х., темп. 47×79. ГРМ, № Ж-7080. (27).
 Брамапутра. (27).
 Вечер. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Взгорье. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Гималаи. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Гималаи. Х., темп. 60,9×99. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Гималаи. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Гималаи. Х., темп. 45×85. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Гималаи. Двадцать восемь произведений. (27).
 Гималаи (Голубое небо над горными вершинами). К., темп. 31×46. ГРМ. №Ж-7234.
 (27).
 Гималаи (Голубые горы). Х., темп. 47×79. ГРМ, № Ж-7070. (27).
 Гималаи (Золотая вершина на оливковом небе). К., темп. 31,1×46,2. НКГ, № Ж-64.
 (27).
 Гималаи (Неприступная горная гряда). К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7269. (27).
 Гималаи (Синеющий пик на лиловом небе). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7365. (27).
 Горная твердыня. (27).
 Долина. (27).
 Египет. Х., темп. 60,9×99. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Замок Такура. (27).
 Затмение. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 И открываем врата. Индия, Музей Тривандрум. (27).
 Исса и голова Великанова. (27).
 Ледники. (27).
 Облако. (27).
 Охота. Эскиз к картине. (27).
 Печаль. Эскиз. К., темп. 31,1×46,1. НКГ, №Ж-61. (27).
 Пустыня. Два произведения. (27).
 Ракопуши. (27).
 Самолет (Ковер-самолет). Х., темп. 46×79. ГРМ, № Ж-7069. (27).
 Святейшая Тангла. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Стрела. (27).
 Твердыня Тибета. (27).
 Тишина. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Тревога. Эскиз. (27).

- Урусвати. Х., темп. 47×79,8. НКГ, № Ж-78. (27).
 Утро. (27).
 Чантанг. Северный Тибет. Х., темп. 60,9×91,4. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Эверест. Два произведения. (27).
- 1940
- Азия. (27).
 Александр Невский. (27).
 Армагеддон. (27).
 Белая пустыня. (27).
 Богатыри проснулись. Х., темп. 91,4×152. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Великан. (27).
 Вершины. К., темп. 30,7×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Вершины. Пять произведений. (27).
 Вестник от Гималаев. К., темп. 30,4×46,1. ГРМ, № Ж-7217. (27).
 Вестник от Гималаев. Два произведения. (27).
 Весть Тирону. Х., темп. 76,2×122. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Вечер. Х., темп. 47×80. ГРМ. № Ж-7079. (27).
 Вечер. Три произведения. (27).
 Вечер (Синие горы на фоне оранжевого неба). К., темп. 30,2×45,8. ГРМ, № Ж-7939. (27).
 Гималаи. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Гималаи. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Гималаи. Пятнадцать произведений. (27).
 Гималаи (Горы в голубом тумане). К., темп. 30,9×46. ГРМ, № Ж-7123. (27).
 Гималаи (Закат). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7124. (27).
 Гималаи (Золотистые облака на лиловом небе). К., темп. 30,4×45,6. ГРМ, № Ж-7417. (27).
 Гималаи (Лиловые горы на фоне закатного неба). К., темп. 30,3×45,6. ГРМ, № Ж-7414. (27).
 Гималаи (Рассвет). К., темп. 30,5×45,9. ГРМ, № Ж-7194. (27).
 Гималаи (Розовый пик). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7347. (27).
 Гималаи (Снега, озаренные золотистым светом). К., темп. 30,3×45,6. ГРМ, № Ж-7278. (27).
 Горное озеро. (27).
 Граница Тибета. (27).
 Гуру Камбала. Х., темп. 91,4×152,3. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Гуру Чарака. Индия, Индор, частное собр. (27).
 Дангра-Юмцо. (27).
 Жар-птица. Эскиз панно. (27).
 Заклятие. Х., темп. 62,2×79. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Китай. (27).
 Ламаюра. (27).
 Льды. К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7270. (27).
 Монастырь. (27).
 Муссон. (27).
 Нанга парбат. Три произведения. (27).
 Новая земля. Панно для мозаики. Индия, частное собрание. (27).
 Ночь. К., темп. 30,7×46,0. ГРМ, № Ж-7161. (27).
 Ночь (Новолуние). Х., темп. 80×47. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Огни победы (Дозорные огни на Гобийских башнях). Х., темп. 61×122. ГРМ, № Ж-7086. (27).

Огни победы. Эскиз картины. Х. на к., темп. 30,5×44,5. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
 От костра. (27).
 Пламень Герою. (27).
 Полунощное. Х., темп 76×123. ГРМ № Ж-7107. (27).
 Приданое. (27).
 Рассвет. Два произведения. (27).
 Сергей-строитель. Х., темп. 66×122. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
 Снежный путь. К., темп. 31×45,6. ГРМ, № Ж-7214. (27).
 Сокровище снегов (Канченджунга). Х., темп. 76×122. ГРМ, № Ж-7102. (27).
 Сотрудники. Х., темп. 60,9×122. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Спешу. (27).
 Стан. (27).
 Тибет. Два произведения. (27).
 Тревога. (27).
 Тридесятое царство. Х., темп. 91,4×122. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Тридесятое царство. (27).
 Туманы (Синие горы). К., темп. 30,7×45,9. ГРМ, № Ж-7327. (27).
 Утро. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Утро. К., темп. 30,8×45,7. ГРМ, № Ж-7379. (27).
 Утро. Три произведения. (27).
 Ущелье. (27).
 Холмы. (27).
 Чанг-Шамбале-Лам. (27).
 Чату Гомпа Х., темп. 66×122, ГРМ, №Ж-7091. (27).
 Шамбале Дайик. (27).
 Шанти (Мир). (27).
 Эверест. (27).
 Эверест с Севера. (27).
 Ярослав. (27).
 Гуру-Чарака. Два рисунка. (27).
 Полунощное. Рисунок. (27).
 Тридесятое царство. Рисунок. (27).

1941

Армагеддон.
 Брамапутра. Три произведения. (27).
 Вершины. (27).
 Вечер (Заходящее солнце). К., темп. 30,2×45,6. ГРМ, № Ж-7284. (27).
 Вечер. Четыре произведения. (27).
 Гималаи. К., темп. 30,7×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Гималаи. К., темп. 30,5 × 45,7. Индия, Бангалор, собр. С. Н. Рериха. (27).
 Гималаи. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Гималаи. К., темп. 31×46. Л., собр. Л.С. и Т.С. Митусовых. (27).
 Гималаи. Шестьдесят одно произведение. (27).
 Гималаи (Вершины в предрассветной синеве). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, №Ж-7185.
 (27).
 Гималаи (Вершины гор, освещенные солнцем). К., темп. 30,8×45,8. ГРМ, №Ж-7218.
 (27).
 Гималаи (Голубая скала на заре). К., темп. 50,6×45,6. ГРМ, № Ж-7399. (27).
 Гималаи (Горные пики). К., темп. 30,6×46.1. ГРМ, № Ж-7145. (27).
 Гималаи (Горный пик на рассвете). К., темп. 30,3×45,7. ГРМ, № Ж-7250. (27).

- Гималаи (Горы, освещенные закатным солнцем). К., темп. 30,9×45,9. ГРМ, №Ж-7126.
(27).
- Гималаи (Горы, освещенные утренними лучами). К., темп. 30,5×46. ГРМ, №Ж-7178.
(27).
- Гималаи (Жемчужная гряда). К., темп. 30,3×45,6. ГРМ, № Ж-7208. (27).
Гималаи (Золотая скала). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7112. (27).
Гималаи (Золотое небо над ледником). К., темп. 30,6×45,8. ГРМ, № Ж-7316. (27).
Гималаи (Золотое облако над синим хребтом). К., темп. 30,5×45,8. ГРМ, №Ж-7115.
(27).
- Гималаи (Ледник). К., темп. 30,4×45,6. ГРМ, № Ж-7276. (27).
Гималаи (Одинокая вершина). К., темп. 30,2×45,5. ГРМ, № Ж-7338. (27).
Гималаи (Рассвет, окрасивший вершины). К., темп. 30,6×45,6. ГРМ, № Ж-7357. (27).
Гималаи (Розовые вершины). К., темп. 30,4×45,8. ГРМ, № Ж-7157. (27).
Гималаи (Синий перевал). К., темп. 30,4×45,8. ГРМ, № Ж-7368.
Гималаи (Утреннее солнце на вершинах). К., темп. 30,8×45,7. ГРМ, № Ж-7131. (27).
Гималаи (Холодные вершины). К., темп. 30,3×45,6. ГРМ, № Ж-7204. (27).
Гималаи (Черный пик). К., темп. 30,3×45,5. ГРМ, № Ж-7202. (27).
Горное озеро. (27).
Горы. (27).
Гэсэр-хан. Х., темп. 91×152,5. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
Добрые травы. Х., темп. 72,6×122. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
Ждущая. Х., темп. 62×123. ГРМ, № Ж-7094. (27).
Канченджунга. (27).
Ковка меча. Х., темп. 92×93. ГРМ, № Ж-7103. (27).
Комета. (27).
Кто идет? (27).
Ладак. (27).
Лама. Х., темп. 66×40,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
Льды. Два произведения. (27).
Нанга-Парбат. Три произведения. (27).
Нанда-Дэви. Х., темп. 61×122,3. НКГ, №Ж-82. (27).
Нанда-Дэви. Х., темп. 61×123. ГРМ, № Ж-7090. (27).
Неведомый старик. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
Новая земля. (27).
Слепой. Темп. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
Страж пустыни. Х., темп. 48×79. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
Тибетский стан. (27).
Утро. К., темп. 30,8×45,4. ГРМ, № Ж-7383. (27).
Утро (Отроги синих гор перед рассветом). К., темп. 30,7×45,8. ГРМ, № Ж-7188. (27).
Утро. (27).
Холмы. (27).
Хранилище снегов. (27).
Чаша герою. (27).
Чомолхари (Вершины, освещенные солнцем). К., темп. 30,4×45,7. ГРМ, №Ж-7240.
(27).
- Чомолхари (Голубой рассвет). К., темп. 30,7×45,6. ГРМ, № Ж-7265. (27).
Чомолхари (Серебристые облака на горах). К., темп. 30,4×45,7. ГРМ, № Ж-7415. (27).
Чомолхари. Три произведения. (27).
Ярослав. Х., темп. 122×91,4. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).

1942

Александр Невский. Х., темп. 91,4×152,3. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
Ангел последний. Х., темп. 91,4×152,3. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.

Борис и Глеб. Х., темп. 61×123. ГРМ, № Ж-7089.
 Вершина на золотом небе. К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7285.
 Вершина на солнце. К., темп. 30,5×45,8. ГРМ, № Ж-7328.
 Вершины, выступающие из-за горной: гряды. К., темп. 30,7×45,5. ГРМ, № Ж-7391.
 Гималаи. Три этюда. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Гималаи (Горная цепь). К., темп. 30,9×45,2. ГРМ, № Ж-7147.
 Гималаи (Две вершины на фоне заката). К., темп. 31×46. НКГ, № Ж-73.
 Гималаи. Облака. К., темп. 30,5×45,8. ГРМ, № Ж-7121.
 Гималаи. Перед восходом. Х., темп. 47×79. ГРМ, № Ж-7081.
 Гималаи. Серая скала в снегах. К., темп. 31,1×48,2. НКГ, № Ж-45.
 Голубые склоны на рассвете. К., темп. 30,9×45,8. ГРМ, № 7299.
 Горная вершина. К., темп. 30,8×46. ГРМ, № Ж-7226.
 Горный кряж. К., темп. 30,4×45,8. ГРМ, № Ж-7318.
 Горный пик, покрытый снегом. К., темп. 31,2×46. НКГ, № Ж-70.
 Горы в серебристом свете. К., темп. 31×45,6. ГРМ, № Ж-7139.
 Горы на вечерней заре. К., темп. 30,5×45,5. ГРМ, № Ж-7297.
 Гребни гор, освещенные солнцем. К., темп. 30,2×45,8. ГРМ, № Ж-7296.
 Золотая туча над склонами гор. К., темп. 30,5×45,8. ГРМ, № Ж-7281.
 Ледник. К., темп. 30,9×45,8. ГРМ, № Ж-7228.
 Ледник, освещенный луной. К., темп. 30,3×45,5. ГРМ, № Ж-7410.
 Лиловые горы на фоне желтого неба. К., темп. 30,5×45,8. ГРМ, № Ж-7282.
 Луна над вершинами. К., темп. 30,7×45,6. ГРМ, № Ж-7343.
 Монастырь зимой. К., темп. 31×46,2. НКГ, № Ж-46.
 Облака над снежным пиком. К., темп. 30,8×45,8. ГРМ, № Ж-7294.
 Освещенное облако над темными скалами. К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7395.
 Пламенный закат. К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7320.
 Победа (Змей Горыныч). Х., темп. 76,2×122. Новосибирск, Дом ученых.
 Послание (Стрела). Х., темп. 91,4×152. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Поход Игоря. Х., темп. 62×122. ГРМ, № Ж-7092.
 Просвет в скале. К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7421.
 Раннее утро в горах. К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7396.
 Сверкающая гряда. К., темп. 30,3×45,5. ГРМ, № Ж-7390.
 Седые вершины. К., темп. 30,7×45,7. ГРМ, № Ж-7370.
 Серебристые горы в тумане. К., темп. 31×45,9. ГРМ, № Ж-7140.
 Силуэт горной вершины. К., темп. 30,3×46. ГРМ, № Ж-7220.
 Силуэт гор на фоне золотистого облака. К., темп. 30,7×45,9. ГРМ, № Ж-7361.
 Синий глетчер. К., темп. 31×46. НКГ, № Ж-43.
 Скалы, покрытые льдом. К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7117.
 Снежная гряда над синим склоном. К., темп. 30,7×45,9. ГРМ, № 7305.
 Снежная вершина. К., темп. 31,1×46,3. ГРМ, № Ж-72П.
 Снежные вершины. К., темп. 30,6×45,2. ГРМ, № Ж-7295.
 Снежные пики. К., темп. 31×46. НКГ, № Ж-52.
 Снежный пик в тумане. К., темп. 31,1×46,1. НКГ, № Ж-56.
 Снежный хребет. К., темп. 30,7×45,8. ГРМ, № Ж-7409.
 Тангла. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Тибет. Озеро. К., темп. 31×46. ГРМ, № Ж-7171.

1943

Беглецы. К., темп. 30,7×45,7. НКГ, № Ж-44. (27).
 Борис и Глеб. Эскиз. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Борис и Глеб. Эскиз. (27).
 Бхагаван. Х., темп. 76,2×122. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Великан. К., темп. 30×46. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).

Вечер. Восемь произведений. (27).
 Гепан. (27).
 Гималаи. Восемь этюдов. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Гималаи (27).
 Гималаи (27).
 Семьдесят пять произведений. (Алые вершины). К., темп. 31,1×46. НКГ, № Ж-34. (27).
 Гималаи (Вершины на закате). К., темп. 30,7×45,7. ГРМ, № Ж-7337. (27).
 Гималаи (Вид на горную гряду). К., темп. 31×46. НКГ, № Ж-51. (27).
 Гималаи (Голубой ледник). К., темп. 30,5×45,6. ГРМ, № Ж-7346. (27).
 Гималаи (Горные кряжи). К., темп. 30,8×45,8. ГРМ, № Ж-7387. (27).
 Гималаи (Горные отроги). К., темп. 30,5×45,8. ГРМ, № Ж-7309. (27).
 Гималаи (Горы на рассвете). К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7339. (27).
 Гималаи (Закатное небо над вершинами). К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7373. (27).
 Гималаи (Зеленые склоны и вечные снега). К., темп. 30,5×45,6. ГРМ, № Ж-7341. (27).
 Гималаи (Золотистая вершина с розовым склоном). К., темп. 30,6×45,9. ГРМ, № Ж-7351. (27).
 Гималаи (Ледник). К., темп. 30,6×45,9. ГРМ, № Ж-7382. (27).
 Гималаи (Мрачный утес). К., темп. 30,4×45,7. ГРМ, № Ж-7183. (27).
 Гималаи (Освещенная солнцем вершина). К., темп. 30,5×45,6. ГРМ, № Ж-7283. (27).
 Гималаи (Отблески восхода на голубых вершинах). К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7354. (27).
 Гималаи (Отроги пестрых гор). К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7234. (27).
 Гималаи (Пик снежных гор на рассвете). К., темп. 30,8×45,7. ГРМ, № Ж-7403. (27).
 Гималаи (Последний луч). К., темп. 31×46. НКГ, № Ж-39. (27).
 Гималаи (Рассвет в горах). К., темп. 30,6×45,9. ГРМ, № Ж-7286. (27).
 Гималаи (Рассвет в горах). К., темп. 30,3×47,7. ГРМ, № Ж-7156. (27).
 Гималаи (Розовая вершина). К., темп. 30,7×45,7. ГРМ, № Ж-7423. (27).
 Гималаи (Розовая вершина). К., темп. 30,2×45,7. ГРМ, № Ж-7374. (27).
 Гималаи (Розовая вершина в голубом тумане). К., темп. 30,7×45,7. ГРМ, № Ж-7303. (27).
 Гималаи (Розовая вершина, выступающая из-за скалы). К., темп. 30,8×45,7. ГРМ, № Ж-7371. (27).
 Гималаи (Розовый пик). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7306. (27).
 Гималаи (Розовые вершины за синим горным хребтом). К., темп. 30,8×46. ГРМ, № Ж-7160. (27).
 Гималаи (Синие вершины на рассвете). К., темп. 30,5×45,5. ГРМ, № Ж-7336. (27).
 Гималаи (Синие горы в тумане). К., темп. 30,6×45,6. ГРМ, № Ж-7334. (27).
 Гималаи (Синие тени). К., темп. 30×45. ГРМ, № Ж-7130. (27).
 Гималаи (Синяя вершина на закате). К., темп. 30,5×45,9. ГРМ, № Ж-7288. (27).
 Гималаи (Сияющие вершины). К., темп. 30,8×46. ГРМ, № Ж-7137. (27).
 Гималаи (Скалистые вершины в лучах заходящего солнца). К., темп. 30,5×45,9. ГРМ, № Ж-7377. (27).
 Гималаи (Снежные горы на вечерней заре). К., темп. 30,5 × 45,6. ГРМ, № Ж-7179. (27).
 Гималаи (Снежный пик на заре). К., темп. 31×46,1. НКГ, № Ж-49. (27).
 Гималаи (Туман, клубящийся у розовой вершины). К., темп. 45,6×30,5. ГРМ, № Ж-7257. (27).
 Горное озеро. К., темп. 30,6×45,6. ГРМ, № Ж-7380. (27).
 Горное озеро. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Горное озеро. Два произведения. (27).
 Догра-Юмцо. К., темп. 30,8×45,7. ГРМ, № Ж-7210. (27).
 Закат. Четыре произведения. (27).
 Заклинатель. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Заря. Два произведения. (27).
 Идолы. К., темп. 31×46. НКГ, № Ж-74. (27).

- Идолы. (27).
 Кашмир. (27).
 Конгра-Лама. (27).
 Крыша мира. (27).
 Кулута (Вершина над ледником). К., темп. 30,6×45,8. ГРМ, № Ж-7268. (27).
 Кулута (Ущелье). 31,1×46,3. НКГ, № Ж-77. (27).
 Ладак. К., темп. 31,1×46,9. НКГ, № Ж-69. (27).
 Ладак. Восемь произведений. (27).
 Ладак (Бирюзовое озеро в горах). К., темп. 30,7×45,8. ГРМ, № Ж-7375. (27).
 Ладак (Громады гор и снежные пространства). К., темп. 30,5×45,6. ГРМ, № Ж-7329. (27).
 Ладак (Золотые тучки над синими горами). К., темп. 31,1×46. НКГ, № Ж-32. (27).
 Лахуль. (27).
 Лахуль. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Ледник. (27).
 Ливень. К., темп. 31,1×46. НКГ, № Ж-59. (27).
 Меч Гэсэр-хана. (27).
 Монастырь. (27).
 Мстислав Удалой. (27).
 Новгородский погост (Северная Русь). К., темп. 31×46,2. ГРМ, № Ж-7231. (27).
 Облака. Два произведения. (27).
 Партизаны. Х. темп. 46 × 80. ГРМ, № Ж-7072. (27).
 Партизаны. Эскиз. К., темп. 30,7×46. ГРМ, № Ж-7233. (27).
 Перевал. (27).
 Пересвет с Челибеем (Единоборство Мстислава с Редедей). Х., темп. 57×123. ГРМ, № Ж-7088. (27).
 Песнь о Шамбале. Х., темп. 76,2×137,2. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Письмо. (27).
 Рассвет. К., темп. 30,5×45,6. ГРМ, № Ж-7253. (27).
 Рассвет. К., темп. 30,8×45,7. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
 Рассвет. (27).
 Слава Гималаев. Х., темп. 37,5×122. ГРМ, № Ж-7085. (27).
 Тангла. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Тангла. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Тангла. К., темп. 30,5×46. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Тангла (Пылающий закат). К., темп. 31,1×46. НКГ, № Ж-36. (27).
 Тибет. Девять произведений. (27).
 Тибет (Монастырь в горах). К., темп. 30,6×45,6. ГРМ, № Ж-7132. (27).
 Тибетский стан. К., темп. 30,8×45,7. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
 Тибетский стан. (27).
 Туманы. Четыре произведения. (27).
 Угадыватель кладов. Эскиз. К., темп. 30,8×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Угадыватель кладов. Эскиз. К., темп. 30,8×45,7. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
 Утро. Два произведения. (27).
 Утро (Розовые скаты гор). К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7314. (27).
 Холмы. (27).
 Цайдам. (27).
 Чара звериная. Вариант картины «Человечьи праотцы». Х., темп. 82×153,5. ГРМ, № Ж-7100. (27).
 Угадыватель кладов. Б., кар. 10×20,5. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).

Бархатистые скалы. К., темп. 30,6×45,6. ГРМ, № Ж-7252.
 Блистающий горный пик К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7236.
 Ведущая. Вариант. Х., темп. 117×73,6. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
 Ведущая. Вариант. К., темп. 45,8×30,7. НКГ, № Ж-55.
 В лунном свете. Ладак. Кардонг. К., темп. 30,4×45,3. ГРМ, № Ж-7153.
 Гаснущие вершины. К., темп. 31×46,2. НКГ, № Ж-47.
 Гималаи. Семь этюдов. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Гималаи. Багровая луна над озером. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Гималаи. Вершина в лиловом свете. К., темп. 31×46. НКГ, № Ж-30.
 Гималаи. Нанда-Дэви. Х., темп. 91×154. ГРМ, № Ж-7097.
 Горная гряда. К., темп. 30,7×45,8. ГРМ, № Ж-7419.
 Горная гряда и облака. К., темп. 30,8×45,8. ГРМ, № Ж-7260.
 Горная цепь на рассвете. К., темп. 30,2×45,2. ГРМ, № Ж-7187.
 Горное озеро. Перевал Баралача. Х., темп. 61×123. ГРМ, № Ж-7087.
 Горные склоны на фоне облаков. К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7304.
 Горный кряж на фоне зеленого неба. К., темп. 30,5×45,9. ГРМ, № Ж-7289.
 Горный пейзаж. Озеро. К., темп. 31×46. НКГ, № Ж-58.
 Горы на закате. К., темп. 30,7×45,7. ГРМ, № Ж-7353.
 Горы на фоне золотого неба. К., темп. 30,2×45,5. ГРМ, № Ж-7274.
 Два горящих утеса. К., темп. 30,5×45,5. ГРМ, № Ж-7300.
 Дерево. К., темп. 30,5×45,5. ГРМ, № Ж-7110.
 Закат в горах. К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7261.
 Зарево над горными пиками. К., темп. 30,5×45. ГРМ, № Ж-7407.
 Зеленые вершины. 31,1×46,2. НКГ, № Ж-29.
 Зов. Х., темп. 38×91,4. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Золотая гряда. К., темп. 30,4×45,7. ГРМ, № Ж-7163.
 Золотой закат. К., темп. 30,5×45,6. ГРМ, № Ж-7251.
 Золотые облака. К., темп. 30,4×45,6. ГРМ, № Ж-7258.
 Канченджунга. Х., темп. 91,4×152. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Костры ночью. К., темп. 30,6×46,1. ГРМ, № Ж-7256.
 Лао-Цзе. Х., темп. 78×122. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Ледник на рассвете. К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7275.
 Лиловые горы. К., темп. 30,6×45,6. ГРМ, № Ж-7308.
 Лиловые скалы. К., темп. 30,5×45,8. ГРМ, № Ж-7244.
 Малиновая вершина на закате. К., темп. 31×46,1. НКГ, № Ж-35.
 Нанда-Дэви. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Облака над горной грядой. К., темп. 30,9×45,7. ГРМ, № Ж-7292.
 Облака над пиком Лахуль. Вечер. К., темп. 30,5×45,5. ГРМ, № Ж-7127.
 Орлиные гнезда. Х., темп. 91,4×122. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Отблески вечерней зари на снежных вершинах. К., темп. 30,7×45,8. ГРМ, № Ж-7412.
 Отблески заката на снежных вершинах. К., темп. 30,6×45,6. ГРМ, № Ж-7345.
 Отроги скал. К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7120.
 Пылающие вершины. К., темп. 31×46. НКГ, № Ж-72.
 Розовое зарево. К., темп. 30,5×45,5. ГРМ, № Ж-7413.
 Розовые вершины. К., темп. 30,6×46. ГРМ, № Ж-7238.
 Снежные вершины на рассвете. К., темп. 30,8×45,7. ГРМ, № Ж-7389.
 Тибет. Х., темп. 60,9×101,5. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Тибет. Крепость в горах. К., темп. 30,4×45,6. ГРМ, № Ж-7113.
 Тибет. Монастырь. Х., темп. 47×63,5. ГРМ, № Ж-7082.
 Цепь лиловых гор. К., темп. 30,7×46. ГРМ, № Ж-7173.
 Эскизы декораций для постановки балета И.Ф.Стравинского «Весна священная» в США в 1944 г. (Не осуществлена).

1945

Брамапутра. Х., темп. 36,5×96,5. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
Бэда проповедник. Х., темп. 71,3×129,8. НКГ, № Ж-83.
Вершины гор. К., темп. 30,6×43. ГРМ, № Ж-7172.
Весна священная. Х., темп. 56,5×122. ГРМ, № Ж-7093.
Гималаи. Четыре этюда. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
Гималаи. Закат. К., темп. 30,5×45,2. ГРМ, № Ж-7165.
Глетчер в синем ущелье. К., темп. 30,7×45,6. ГРМ, № Ж-7235.
Голубая гряда на закате. К., темп. 30,5×45,5. ГРМ, № Ж-7363.
Голубые вершины. Утро. К., темп. 30,7×46. ГРМ, № Ж-7134.
Голубые снега в сумерках. К., темп. 30,7×45,7. ГРМ, № Ж-7184.
Гора Эверест. К., темп. 30,5×45,7. Индии, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
Горная гряда. Закат. К., темп. 30,5×45,4 ГРМ, № Ж-7164.
Горная гряда на рассвете. К., темп. 30,4×45,6. ГРМ, № Ж-7404.
Горная страна. К., темп. 30,3×45,9. ГРМ, № Ж-7193.
Горное озеро на закате. К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7406.
Закатные тучи на вершинах. К., темп. 30,4×45,6. ГРМ, № Ж-7364.
Кашмир. Горное озеро. К., темп. 30,8×46,1. ГРМ, № Ж-7141.
Клубящееся зарево. К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7342.
Ледник. К., темп. 30,4×45,6. ГРМ, № Ж-7378.
Молодой лама. Х., темп. 47×64,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
Неприступные скалы. К., темп. 30,7 × 45,8. ГРМ, № Ж-7219.
Облака над вершинами гор. К., темп. 30,7×46,1. ГРМ, № Ж-7221.
Облака над озером. К., темп. 31×46. НКГ, № Ж-57.
Облако на вершинах. К., темп. 31,2×46. НКГ, № Ж-42.
Откосы скал. К., темп. 45,5×30,6. ГРМ, № Ж-7362.
Пещеры. К., темп. 30,8×45,8. ГРМ, № Ж-7109.
Потемневшие вершины. К., темп. 30,6×45,8 ГРМ, № Ж-7325.
Пылающий закат. К., темп. 30,8×45,7. НКГ, № Ж-37.
Рдеющая на закате вершина. К., темп. 31,1×46,2. НКГ, № Ж-38.
Розовые вершины. К., темп. 30,7×45,9. ГРМ, № Ж-7144.
Розовые вершины на розовом небе. К., темп. 30,4×45,7. ГРМ, № Ж-7301.
Священное. Х., темп. 81,2×35,5. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
Серая туча над синим хребтом. К., темп. 30,6×45,6. ГРМ, № Ж-7262.
Синеющие вершины. К., темп. 30,4×45,7. ГРМ, № Ж-7259.
Синие отроги на фоне снежных гор. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7317.
Синяя гора. К., темп. 30,5×45,6. ГРМ, № Ж-7116.
Сиреневые вершины в розовом свете. К., темп. 30,4×45,6. ГРМ, № Ж-7381.
Склоны гор. К., темп. 30,5×45,6. ГРМ, № Ж-7290.
Снежная вершина в голубых тенях. К., темп. 30,4×45,5. ГРМ, № Ж-7372.
Снежные вершины на закате. К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7322.
Туман в горах. К., темп. 30,4×45,6. ГРМ, № Ж-7264.
Туман в горах. Нанда-Дэви. К., темп. 30,6×45,8, ГРМ, № Ж-7142.
Туман, спустившийся с вершин. К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7321.

1946

Баралача. (27).
Брамапутра. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
Брамапутра. (27).

- Вестник. Вариант. Х., темп. 122×91,4. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
- Весть Шамбалы (Стрела-письмо). Х., темп. 79×152. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
- Ганг (Ущелье). К., темп. 46,2×31,1. НКГ, № Ж-75. (27).
- Ганг (Холодное ущелье). К., темп. 46,2×31. НКГ, № Ж-54. (27).
- Гималаи. Четыре этюда. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).
- Гималаи. Семьдесят два произведения. (27).
- Гималаи (Вершина в пламенеющем закате). К., темп. 30,6×45,5. ГРМ, № Ж-7400. (27).
- Гималаи (Вершина в тумане). К., темп. 30,5×45,6. ГРМ, № Ж-7287. (27).
- Гималаи (Вершина на восходе солнца). К., темп. 30,4×45,7. ГРМ, № Ж-7313. (27).
- Гималаи (Вершины гор и ледник). К., темп. 30,7×45,7. ГРМ, № Ж-7167. (27).
- Гималаи (Вершины гор и облака). К., темп. 30,5×45,5. ГРМ, № Ж-7330. (27).
- Гималаи (Глетчер на фоне горной гряды). К., темп. 30,6×45,8. ГРМ, № Ж-7332. (27).
- Гималаи (Горный перевал на рассвете). К., темп. 30,5×45,5. ГРМ, № Ж-7392. (27).
- Гималаи (Горы в вечернем свете). К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7246. (27).
- Гималаи (Зеленые и розовые вершины). К., темп. 31,1×46,1. НКГ, № Ж-71. (27).
- Гималаи (Золотая скала). К., темп. 30,7×45,5. ГРМ, № Ж-7384. (27).
- Гималаи (Золотые скалы. Закат). К., темп. 30,5×45,5. ГРМ, № Ж-7170. (27).
- Гималаи (Зубцы гор на фоне золотого неба). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7367. (27).
- Гималаи (Ледник). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7323. (27).
- Гималаи (Облака и скалы). К., темп. 30,4×45,6. ГРМ, № Ж-7247. (27).
- Гималаи (Облака, клубящиеся над хребтом). К., темп. 30,3×45,5. ГРМ, № Ж-7298. (27).
- Гималаи (Облака на закате). К., темп. 30,5×45,6. ГРМ, № Ж-7302. (27).
- Гималаи (Облако над горными пиками). К., темп. 30,5×45,7. ГРМ, № Ж-7331. (27).
- Гималаи (Облачко и вершина). К., темп. 31×46,5. НКГ, № Ж-48. (27).
- Гималаи (Острые вершины). К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7385. (27).
- Гималаи (Отроги скал и долина). К., темп. 30,5×45,8. ГРМ, № Ж-7356. (27).
- Гималаи (Просвет желтого неба в горах). К., темп. 30,5×45,5. ГРМ, № Ж-7358. (27).
- Гималаи (Рассвет в горах). К., темп. 30,7×45,8. ГРМ, № Ж-7135. (27).
- Гималаи (Рдеющие облака у синих гор). К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7133. (27).
- Гималаи (Розовеющий гребень гор). К., темп. 30,7×46. ГРМ, № Ж-7230. (27).
- Гималаи (Розовое облако). К., темп. 30,5×46. ГТГ, № Р-1294. (27).
- Гималаи (Розовые облака. Закат). К., темп. 30,2×45,3. ГРМ, № Ж-7169. (27).
- Гималаи (Сверкающая снежная гряда). К., темп. 30 × 46. ГРМ, № Ж-7215. (27).
- Гималаи (Скалистая вершина. Закат). К., темп. 30,7×46. ГРМ, № Ж-7216. (27).
- Гималаи (Скалистые вершины на фоне синего неба). К., темп. 30,6×45,6. ГРМ, № Ж-7416. (27).
- Гималаи (Скалы на рассвете). К., темп. 30,7×45,6. ГРМ, № Ж-7229. (27).
- Гималаи (Туча над вершинами). К., темп. 30,6×45,7. ГРМ, № Ж-7248. (27).
- Гималаи (Хмурое небо над вершинами). К., темп. 30,8×45,6. ГРМ, № Ж-7129.
- Гималаи (Хмурые скалы в облаках). К., темп. 31,1×46. НКГ, № Ж-41. (27).
- Испытатель (Будда на дне океана). К., темп. 74,5×154. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
- Кайлас. Два произведения. (27).
- Кришна. Х., темп. 79×154. ГРМ, № Ж-7096. (27).
- Мысль. Х., темп. 61×102. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха. (27).

1947

- Бум-Эрдени. Х., темп. 94×124. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха. (27).
- Гималаи. Х., темп. 35,5×81,2. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
- Девушка снегов. Х., темп. 91,4×152. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
- Завет учителя. Х., темп. 84×153. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.

Лхасса. Х., темп. 92×154. ГРМ. № Ж-7098.
 Огни на Ганге. Х., темп. 82×137. ГРМ, № Ж-7101.
 Пик на закате солнца. Х., темп. 60,9×102. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Пламя счастья. Х., темп. 43,2×78,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Победители клада. Х., темп. 91,4×152,3. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Пылающий закат. К., темп. 30,4×45,7. ГРМ, № Ж-7360.

6) ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ТОЧНО НЕ ДАТИРОВАННЫЕ

Баралача. Х., темп. 40,7×91,4. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Бэзгу – крепость Тибета. Х., темп. 73,6×118. МРН.
 Брамапутра. К., темп. 30,5×45,6. ГРМ, № Ж-7209.
 Вершины в облаках. К., темп. 30,4×45,7. ГРМ, № Ж-7146.
 Вершины Гималаев. Х., темп. 42,5×51,5. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Вершины Гималаев. К., темп. 14,8×30,8. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Восход солнца. К., темп. 36,8×52,7. МРН.
 Всадник. Х., темп. 23×35. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Гималаи. К., темп. 35,5×45,5. ГМЛРИ, № Ж-2169.
 Гималаи. К., темп. 25×30,5. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Гималаи. К., темп. 15,5×30,5. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Гималаи. К., темп. 12,5×20. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Гималаи. К., темп. 30,5×45,7. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Гималаи. К., темп. 31×45,5. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Гималаи. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Гималаи. Х., темп. 45,7×78,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Гималаи. Х., темп. 46×79. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Гималаи. Шесть этюдов. К., темп. 30,5×45,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Гималаи. Темп. 50,2×50,2. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Гималаи. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Гималаи. Горы на фоне желтого неба. Х., темп. 51,3×122,3. НКГ, № Ж-81.
 Гималаи. Закат солнца. Х., темп. 45,7×78,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Гималаи. Озеро. К., темп. 29,5×45. МИНВ.
 Гималаи. Розовые вершины. Х., темп. 35,5×81,4. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Гималаи. Эверест. К., темп. 30×45. Рига, собр. Г.Ф.Лукина.
 Гималайский этюд со ступою. К., темп. 31×46. Л., собр. Л.С. и Т.С. Митусовых.
 Глыбы льда. К., темп. 45,7×30,8. ГРМ, № Ж-7355.
 Голубое озеро. Х., темп. 36,8 × 52,7. МРН.
 Голубые цепи. Х., темп. 36,8×52,7. МРН.
 Гора пяти сокровищ. Х., темп. 47×78,7. МРН.
 Горное озеро. К., темп. 15,5×31,1. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Горы ночью. К., темп. 30,5×45,6. ГРМ, № Ж-7333.
 Двойной пик. Х., темп. 36,8×52,7. МРН.
 Декорация к «Пер Гюнту». К., паст. 49,5×64,7. МРН.
 Донгре-Юм-Тзо. Х., темп. 40,7×81,4. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Закат. К., темп. 36,8×52,7. МРН.
 Земля славянская. Вариант. К., темп. 30,5×46. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Золотой склон. К., темп. 30,7×49,5. ГРМ, № Ж-7411.
 Иисус. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Коричневая долина. К., темп. 36,8×52,7. МРН.
 Красный лама. К., темп. 23×28. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Ладак. Х. на к., темп. 35,5×58,5. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Ладак. Озеро в горах. Х. на к., темп. 30,5×40,5. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Ледник. К., темп. 46×31. НКГ, № Ж-62.
 Майтрейя-Будда. К., темп. 36,8×52,7. МРН.
 Марш облаков. К., темп. 36,8×52,7. МРН.
 Молодой лама в горах. К., темп. 15,5×39,5. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Монастырь. К., темп. 16×25. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Монголия. Х., темп. 91,4×122. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Монголия. Х., темп. 91,4×122. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Монголия. Привет утра. К., темп. 30,7×45,5. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Монголия, Юрты. Х., темп. 52×69. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Нанда-Дэви. Х., темп. 47×80. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Настасья Микулична. Х., темп. 92×152,8. НКГ, № Ж-85.
 Облака над жилищем. К., темп. 36,8×52,7. МРН.
 Облако на вершине. Х., темп. 31×61. ГРМ, № Ж-7084.
 Огонь. Х., темп. 45,7×78,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Партизаны. Х., темп. 45,7×122. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Помни! Х., темп. 91×153. ГРМ, № Ж-7095.
 Предраассветные горы. К., темп. 30,7×45,8. ГРМ, № Ж-7291.
 Приказ Ригден-Джапо. Эскиз. Б., темп. 15,5×24. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Пурпурное озеро. К., темп. 36,8×52,7. МРН.
 Пурпурные цепи. К., темп. 36,8×52,7. МРН.
 Плавающие вершины на фоне вечернего неба. К., темп. 30,7×45,7. ГРМ, № Ж-7418.
 Рассвет. Х., темп. 60,9×86,4. МРН.
 Розовые вершины. К., темп. 15,5×30,5. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Розовые небеса. К., темп. 36,8×52,7. МРН.
 Святой. Х., темп. 35,5×78,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Святые камни. Монголия. Х., темп. 45,7×78,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Серебряные горы. Х., темп. 46,8×79,2. НКГ, № Ж-80.
 Скалы в лучах заката. К., темп. 30,7×45,5. ГРМ, № Ж-7420.
 Скалы Ладака. Х., темп. 46,3×79,4. МРН.
 Снега в горах. К., темп. 31×46. ГРМ, № Ж-7166.
 Снег и скала. Х., темп. 36,8×52,7. МРН.
 Снежные пики. К., темп. 36,8×52,7. МРН.
 Снежные склоны. К., темп. 36,8×52,7. МРН.
 Ступа. Д., темп. 12,2×16,6. МИНВ.
 Сокровище мира – Чинтамани. Х., темп. 76,2×122. МРН.
 Старая церковь. К., темп. 36,8×52,7. МРН.
 Старый монастырь. К., темп. 41,8×54,5. МРН.
 Сторожевая вершина. К., темп. 36,8×52,7. МРН.
 Странник. Х., темп. 61,2×97,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Странник лучезарного города. Х., темп. 61,2×97. МРН.
 Сумерки. К., паст. 48,5×70,5. Львовская картинная галерея, № Г-П-192.
 Твердыня духа. Тибет. Х., темп. 48,3×79,4. МРН.
 Тень Учителя. Х., темп. 92×152,5. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Тибет. Х., темп. 46×79. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Тибет. Х., темп. 45,7×78,7. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Тибет. Лама в горах. Х., темп. 35,5×58,5. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Тибет. Монастырь. Х., темп. 60,9×99. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.
 Тибет. Снежная гряда. Х., темп. 45×78. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Тибетский монастырь за темной скалой. Б., темп. 11,5×20. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Тибетский путь. Х., темп. 31,7×45,7. МРН.
 Тибетский стан. Х., темп. 47,5×79. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.
 Тибетский этюд. Д., темп. 6×11. МИНВ.

Тибет. К., темп. 29,5×44,5. МИНВ.

Тибет. К., темп. 30×44,5. МИНВ.

Туман в горах. Х., темп. 46×79. ГРМ, № Ж-7076.

Убежище. Х., темп. 60,9×96,5. Индия, Бангалор, собр. С.Н.Рериха.

Удаленные облака. К., темп. 36,8×52,7. МРН.

У озера. К., темп. 18×12. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Утренние снега. К., темп. 36,8×52,7. МРН.

Фиолетовая вершина за синими горами. К., темп. 31×46. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Церковь в Новгороде. К., темп. 27×32,5. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Часовня. Х., темп. 92×92. НКГ, № Ж-86.

Человек в горах. Б., кар. 15,3×25,3. М., мемориальная квартира Ю.Н.Рериха.

Черные киргизы (Каракиргизы). Х., темп. 47×79,4. МРН.

Шекар Дзонг. Х. на к., масло. 47,8×61. Львовская картинная галерея, № 3640.

Эльбрус. Х., темп. 24,8×35,5. МРН.

Экстаз. Эскиз к картине. К., гуашь. 47×39,4. МИНВ.