



ЭКЗЕМПЛЯРЪ  
КНЯЗЯ  
ЛУАРСАБА НИКОЛАЕВИЧА  
АНДРОНИКОВА

№ 11.

A handwritten signature in cursive script, likely reading "Андрониковъ", is written diagonally across the page, starting from the bottom left and ending near the top right.

Первые двадцать экземпляровъ настоящаго изданія—именные,  
за подпись автора.

# Н. К. РЕРИХЪ

ИЗДАНИЕ „АПОЛЛОНА“

ПЕТРОГРАДЪ. 1915.

Т-во Р. Голике и А. Вильборгъ. Петроградъ, Звенигородская, 11.



THE ARCHIVE OF  
NICHOLAS  
ROERICH  
MUSEUM





Н. К. Рерихъ. ,Въ башнъ' (Принцеса Маленъ)  
(темпера—1914).

N. Roerich., *Dans la tour* (,Princesse Maleine')  
(détrempe).

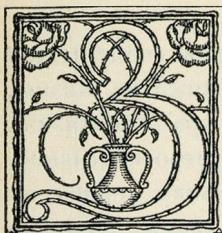
---

---

## ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ РЕРИХА

Александр Гидони

I



А ПОСЛЕДНЕЕ десятилѣтіе мы научились судить объ искусствѣ, какъ мастерствѣ; мы, наконецъ, признали самозаконность искусства. Но до сихъ поръ, въ статьяхъ о выставкахъ тѣхъ или другихъ группъ и отдельныхъ художниковъ, даже въ книгахъ и брошюрахъ объ искусствѣ, мы не успѣли еще выйти по существу изъ мало отвѣтственныхъ формъ редакціи.

Писатель, даже не яркий, но которому удалось обратить на себя общественное вниманіе, получаетъ огромное преимущество передъ любымъ нашимъ мастеромъ изобразительныхъ искусствъ—въ широтѣ одѣнки. Этимъ, быть можетъ, лучше всего выражается дѣйствительная отчужденность нашего искусства отъ жизни общества. Интересъ къ искусству, несмотря на всѣ виѣни успѣхи отдельныхъ художниковъ, не только не возросъ со временемъ передвижничества, но, пожалуй, даже умалился... Въ передвижничествѣ конца прошлаго вѣка мало было красоты, еще меньше мастерства, но оно было близко и понятно своей публикѣ; между художникомъ-передвижникомъ и его зрителемъ существовали, несомнѣнно, токи взаимнаго пониманія и сочувствія. Спору нѣть: со временемъ „Мира Искусства“ вкусъ отдельного зрителя утончился, но если передвижники въ процессѣ своей работы опустились до уровня средняго зрителя, то художники „Мира Искусства“ не успѣли поднять своей публики до уровня новыхъ, ими принесенныхъ, художественныхъ требованій.

Главнымъ меценатомъ передвижниковъ была публика. Они передвинули русское искусство въ поле зрѣнія тѣхъ круговъ нашего общества, которые ранѣе были вовсе къ нему равнодушны. Они пригласили разночинца къ радованію живописи. И разночинецъ благодаренъ имъ до сего времени, оставаясь неизмѣннымъ ихъ зрителемъ.

У „Мира Искусства“ не оказалось своей публики, ибо нельзѧ считать публикой тѣ нѣсколько тысячъ столичныхъ жителей, которыхъ посѣщаются всѣ вернисажи, какъ всѣ премьеры. Одно время думалось, что „Миръ Искусства“ пріобрѣлъ симпатіи молодежи, въ частности, молодыхъ художниковъ. Это проходитъ на нашихъ глазахъ... Выступивъ съ протестомъ противъ засилія сюжета и публицистики въ искусствѣ во имя живописи и мастерства, художники „Мира Искусства“ могутъ быть свидѣтелями того, какъ на нихъ же оправдалась всегдашая наша традиція предпочтенія, оказываемаго литературѣ, публицистикѣ. Вѣдь если разобраться въ

большой и почтенной работѣ, исполненной „Міромъ Искусства“, то станетъ совершенно яснымъ, что всю перестройку нашихъ вкусовъ выполнилъ журналъ С. П. Дягилева, а успѣхи отдѣльныхъ художниковъ этой группы или шли далеко за предѣлы „Міра Искусства“, или развивались вовнѣ, не заключая въ себѣ единственно „Міру Искусства“ свойственаго; та же часть группы, которая являлась дѣйствительнымъ ядромъ, очень скоро вся выразилась, и дальнѣйшее вліяніе этихъ зачинателей „Міра Искусства“ на новыхъ художниковъ — оказалось мало плодотворнымъ.

Если въ своемъ упадкѣ передвижничество отъ принципа „сама жизнь“ (чemu нельзя отказать въ выразительности и силѣ) докатилось до рецепта „похоже на жизнь“, то вѣдь „Міръ Искусства“, начавъ смѣлымъ протестомъ во имя „красоты жизни“, въ своемъ упадкѣ дошелъ до той же сюжетности, но только ретроспективной. „Міръ Искусства“ не вырождается ли въ реставрацію? Дѣйствительная спайка въ предѣлахъ группы „Міръ Искусства“ существуетъ только между тремя-четырьмя художниками, — изъ первыхъ зачинателей, — всѣ остальные могутъ быть или не быть. Смерти Врубеля, Сѣрова, Чурляниса были утратою для всего русскаго искусства, но идейно, по существу, многоголѣтней совмѣстной работой съ ними группа „Міръ Искусства“ не пріобрѣла права на первое мѣсто въ ихъ наслѣдствѣ. Будущему историку придется отмѣтить, что передвижники въ своемъ упадкѣ вульгаризовались, но что „Міръ Искусства“ былъ больше баловнемъ аристократической моды, чѣмъ настоящимъ побѣдителемъ. Произошло это, должно быть, потому что „Міръ Искусства“ велъ борьбу со своими предшественниками по методу чистаго отриданія, — чтобъ не представляло большихъ трудностей, — но недостаточно сдѣлать, чтобы, убивъ въ зрителѣ прежніе его симпатіи и вкусы, создать въ немъ прочную основу для новыхъ. Для зрителя, не получившаго художественнаго воспитанія и не имѣвшаго никакихъ серьезныхъ вкусовъ хотя бы по традиціи, надо было сдѣлать популярной въ общественномъ мнѣніи идею, что преображеніе жизни въ картинахъ художника — даже не тѣмъ, что сказано, но тѣмъ, какъ онъ видѣлъ, — можетъ вліять на ходъ жизни такъ же могущественно, какъ перо Толстого. На теперешнихъ выставкахъ „Міра Искусства“ посѣтителей гораздо меньше, чѣмъ бывало двѣнадцать лѣтъ назадъ. Сохраняютъ ли эти выставки дѣйствительное значеніе для общества, для интелектуальной жизни его? Быть можетъ, да, — въ отдѣльныхъ комнатахъ, у отдѣльныхъ художниковъ; но это не выступленіе знаменитой „кучки“, и даже не прежнія выступленія передвижниковъ.

Говорить объ отдѣльныхъ художникахъ этой группы, какъ о живописцахъ, еще рано, чтобы не повторять всегдашней нашей привычки писать исторію на слѣдующій день и чтобы, такимъ образомъ, спасти художниковъ отъ ошибокъ незаслуженнаго равнодушія или переоценки заслугъ... Но давно пора разобраться въ работѣ нѣкоторыхъ — уже успѣвшихъ себя выразить и сохраняющихъ длительное значеніе яркихъ талантовъ. И для себя, и для предстоящихъ поколѣній



Н. К. Рерихъ. 'Святогоноч' (Заложъ Витуса) (темпера—1909).  
(Собств. Г. Карзинкина, въ Москву).

N. Roerich. *Nuit claire* (détrempe).  
(App. à M. Karzinikine, Moscou).



должны мы сказать, какое место мы отводимъ творчеству этихъ художниковъ въ широкомъ строительствѣ русской культуры.

Въ борьбѣ съ упорной и цѣнкой традиціей умиравшаго передвижничества мы, сами того не замѣчая, усвоили предразсудокъ, согласно съ которымъ къ искусству мыслимъ только ,строго эстетической подхѣдъ и надлежитъ бояться оцѣнки художественного произведенія, какъ категоріи общественно-культурной. Между тѣмъ, именно теперь строится новое. Мы всѣ это чувствуемъ, мы всѣ присутствуемъ при томъ, какъ варится амальгама даровъ Запада и Востока, и еще не знаемъ, создастся ли чудо, или случайный сплавъ. Мы жадно прислушиваемся къ каждому звуку, къ каждому проявленію жизни; о каждомъ знакѣ думаемъ, вѣщій ли знакъ, или ложный. При такомъ отношеніи къ современному искусству, Чурлянисъ, конечно уступавшій въ мастерствѣ хотя бы Сѣрову, заслужилъ оцѣнку въ мѣрѣ не меньшей, чѣмъ послѣдній.

И еще неразъ пытливо и настойчиво должны мы обратить свое вниманіе къ Врубелю...

Рерихъ, который продолжаетъ свою работу съ неизмѣнной настойчивостью, несмотря на весь его кажущійся ,преисторизмъ, несмотря на всю его отчужденность отъ темъ сегодняшняго дня, отъ сегодняшнихъ вкусовъ,—въ своихъ иска-ніяхъ, въ своихъ настроеніяхъ и догадкахъ глубоко современенъ намъ. Творчество его выразилось съ полнотой, заслуживающей обобщающихъ оцѣнокъ.

**Н**иколаю Константиновичу Рериху было 19 лѣтъ, когда онъ поступилъ въ школу при Академіи Художествъ. Стремленіе его къ живописи опредѣлилось задолго до того, но встрѣчало противодѣйствіе со стороны отца будущаго художника. Отецъ Н. К. Рериха мечталъ передать сыну свою нотаріальную контору въ Петроградѣ,—одну изъ первыхъ послѣ введенія Судебныхъ Уставовъ. Въ соотвѣтствіи съ этимъ, будущаго художника готовили къ карьерѣ юридической. Юноша не захотѣлъ ити противъ отцовской воли, но и ничѣмъ не поступилъ изъ своихъ стремленій.

По окончаніи гимназіи онъ подалъ свои бумаги на юридической факультетѣ Петроградскаго Университета и тѣмъ временемъ всѣ лѣтнія каникулы до осенняго семестра готовился къ поступленію въ Академію подъ руководствомъ художника-мозаичиста Кудрина. Недостатокъ систематическихъ знаній въ этой области былъ съ избыткомъ восполненъ природными дарованіями и огромной трудоспособностью молодого художника. Осеню 1893 года Рерихъ прошелъ первый этапъ желанного пути: онъ былъ принятъ въ число учениковъ высшаго художественного училища при Академіи Художествъ.

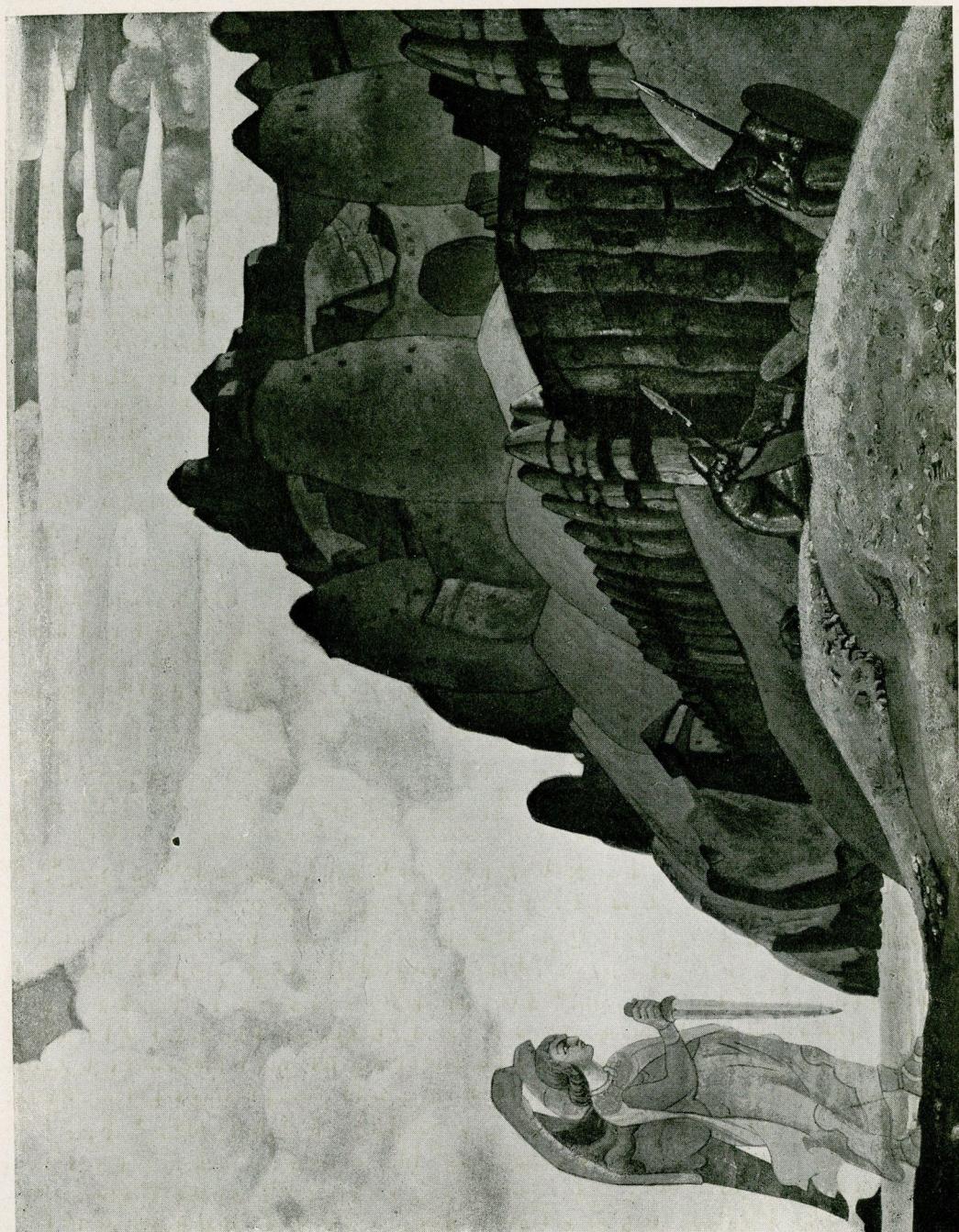
Два года упорного труда были имъ посвящены изучению рисунка и класу натуры. Съ этимъ совмѣщались добросовѣстные занятія Рериха въ Университетѣ, а также изученіе археологии. Не лишено интереса то обстоятельство, что изъ числа тогдашнихъ университетскихъ профессоровъ на ходъ университетскихъ занятій Рериха особенно вліяли Сергѣевичъ и Фойницкій. Первый увлекалъ студента Рериха яркимъ и образнымъ разсказомъ о соціально-правовыхъ условіяхъ быта древней Руси, второго Рерихъ, по собственному его признанію, любилъ за „ясность и опредѣленность“ мыслей. Свое засчетное сочиненіе студентъ Рерихъ пишетъ на тему „Положеніе художниковъ въ Древней Руси“.

Его занятія археологіей шли гораздо дальше распространенного въ значительной части студенчества обычая только числиться въ слушателяхъ Археологического Института, и это явствуетъ изъ совершенной самостоятельности археологическихъ занятій будущаго художника. Да и самыя эти занятія носили по преимуществу практическій характеръ и связывались съ многочисленными поездками Рериха по древнимъ русскимъ городамъ и мѣстамъ.

Впечатлѣнія деревенской жизни (въ имѣніи отца „Извара“) и научныя занятія оказали дружное и могущественное воздействиe на выработку интеллектуальныхъ стремлений будущаго художника. Разумѣется, точныхъ знаній и интуитивныхъ стремлений не сразу пришли въ сознаніи Рериха къ необходимому равновѣсію. Однако, необходимо отмѣтить, что даже во время наибольшаго своего увлеченія археологіей, онъ, какъ художникъ, никогда не былъ во власти данной археологической находки. Его никогда не интересовало археологическое воспроизведеніе, возможность щегольнуть въ своей картинѣ знаніемъ тѣхъ или другихъ археологическихъ деталей. Послѣ двухъ лѣтъ собственно ученической работы Рериху посчастливилось: на него обратилъ вниманіе „самъ“ Архипъ Ивановичъ Куинджи и принялъ его въ число учениковъ своей мастерской.

Теперь намъ трудно судить о той роли, какую игралъ пѣкійный Куинджи въ тогдашней Академіи. Тайна самаго увлеченія имъ намъ во многомъ непонятна. Вѣдь Куинджи въ 90-хъ годахъ уже не выставлялъ, а тѣ его картины, которыхъ были извѣстны молодымъ художникамъ по музеямъ и собраніямъ, представляли пережитокъ. И тѣмъ не менѣе вліяніе Куинджи, притомъ вліяніе самое благотворное, на академическую молодежь—есть несомнѣнныи фактъ. Это доказывается между прочимъ сравнительно высокимъ уровнемъ той академической группы „куинджистовъ“, къ которой принадлежалъ Рерихъ. Вѣдь тамъ же были Латри, Рыловъ, Богаевскій, Химона, Рущицъ, Пурвитъ.

Быть можетъ,—какъ это часто бываетъ,—учитель вліялъ не столько авторитетомъ своихъ знаній и способностей, сколько авторитетомъ личности, или ученики находились подъ впечатлѣніемъ яркаго субъективизма вкусовъ и дарованій своего учителя. Вѣдь Куинджи, еще при жизни представлявшій прошлое русского искусства, единственно силу своего своего художественного темперамента далъ толчекъ къ



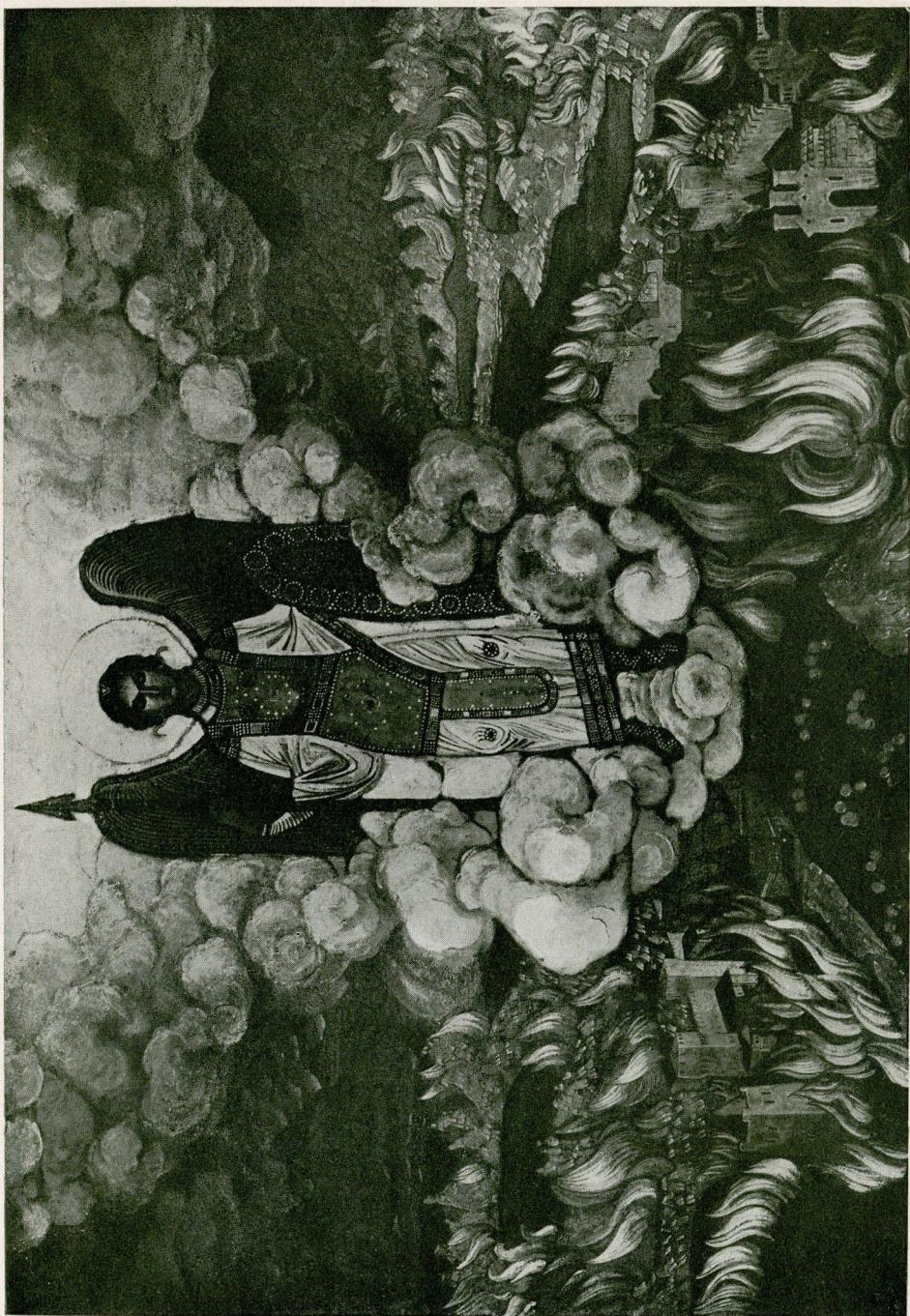
H. K. Pepaux. 'Меч мужества' (мечера).  
(Собств. В. И. Зарубина, вп. Снб.).

N. Roerich. *Le glaive de la vigilance* (detrempe).  
(App. à M. W. Zaroubine, St. Pfg.).



H. K. Рерихъ. „Звездный рунъ“ (мезмера).  
(Собств. А. И. Ланжевого, въ Москве).

N. Roerich. "Runes stellaires" (détrempe).  
(App. à M. A. Langewooy, Moscou).



N. Roerich. *L'ange du jour suprême* (détrempe).

H. K. Рерих. „Ангелъ ночнѹиїи“ (мемпера



Н. К. Рерихъ. 'Сцена при Керченец' (тканьера).  
(Собств. Правления О-ва Моск.-Казанской ж. д.).

N. Roerich. *La bataille de Kergenetz* (*détrempe*).  
(App. à la Direction de la Sié du ch. de fer. Moscou-Kazan).

нашему переходу на импресіонизмъ, какъ въ области художественнаго восприятія, такъ отчасти и въ способахъ художественнаго выраженія.

Конечно, никто изъ другихъ учителей Академіи того времени не могъ въ такой мѣрѣ быть покровителемъ субъективнаго направленія въ живописи, какъ Куинджи. Въ его мастерской художниковъ не принуждали. Юноша, носившій въ себѣ видѣнія доисторическаго свѣвера, могъ работать рядомъ съ другимъ сверстникомъ, кому грезились степи далекаго юга и выжженые солнцемъ берега Чернаго моря. И тутъ же, рядомъ съ ними, пытливо работалъ третій ихъ сверстникъ въ погонѣ за неуловимымъ—краской выразить „зеленый шумъ“ бѣлостольныхъ березъ. Умиравшее передвижничество—искусство успокоенное—наибольшую опасность несло подрастающему поколѣнію художниковъ именно своею успокоенностью, обѣщавшей благо всякому молодому „аспиранту“ въ рамкахъ успѣха по традиції. Память Куинджи заслуживаетъ величайшей благодарности со стороны его учениковъ, прежде всего потому, что этотъ учитель окружалъ своихъ учениковъ атмосферой подлинныхъ исканій, одушевляя ихъ настоящимъ горѣніемъ, подлиннымъ паѳосомъ творчества.

Такъ, вполнѣ естественно, что когда въ 1897 году Куинджи, вслѣдствіе столкновенія съ тогдашнимъ вице-президентомъ Академіи Художествъ, вынужденъ былъ оставить Академію, за нимъ послѣдовала вся его мастерская. Этимъ объясняется раннее окончаніе Перихомъ Академіи Художествъ. Онъ получилъ званіе одновременно съ другими учениками Куинджи послѣ выхода на конкурсъ въ томъ же году, когда Куинджи покинулъ Академію. Такъ какъ выставлять приходилось наспѣхъ и самый выходъ на конкурсъ былъ вполнѣ неожиданнымъ, то Перихъ представилъ всего три работы—„Гонецъ“, „Утро“ и „Вечеръ Богатырства Кіевскаго“. Наибольшій успѣхъ изъ всѣхъ выставленныхъ работъ имѣлъ „Гонецъ“. Картина была пріобрѣтена въ Третьяковскую галерею.

Послѣ конкурсной выставки состоялась уже отмѣченная въ нашей художественной литературѣ поѣздка Куинджи со своими учениками сперва въ Крымъ, потомъ въ Парижъ. Большая личная средства А. И. Куинджи дали ему возможность повезти на свой счетъ учениковъ своей мастерской въ длительную поѣздку для завершенія художественного образования и для усовершенствованія. Это было не только жестомъ мецената, но и мудрымъ рѣшеніемъ учителя, знаяшаго, что нужно его ученикамъ. Онъ повезъ ихъ прежде всего на любимый югъ, чтобы тамъ они узнали настоящее горѣніе красокъ въ лучахъ живого солнца, и потомъ въ Парижъ, къ солнцу художественной культуры.

Къ этой поѣздкѣ Перихъ не присоединился. Трудно сказать, какие мотивы имѣли руководили при этомъ рѣшеніи, такъ какъ Куинджи относился къ Периху съ большими надеждами и личная ихъ отношенія были лучшаго свойства. Мы можемъ только предположить, что помимо другихъ личныхъ соображеній, мѣшившихъ Периху принять отъ учителя даръ столь щедрый, и въ этомъ случаѣ сказалось

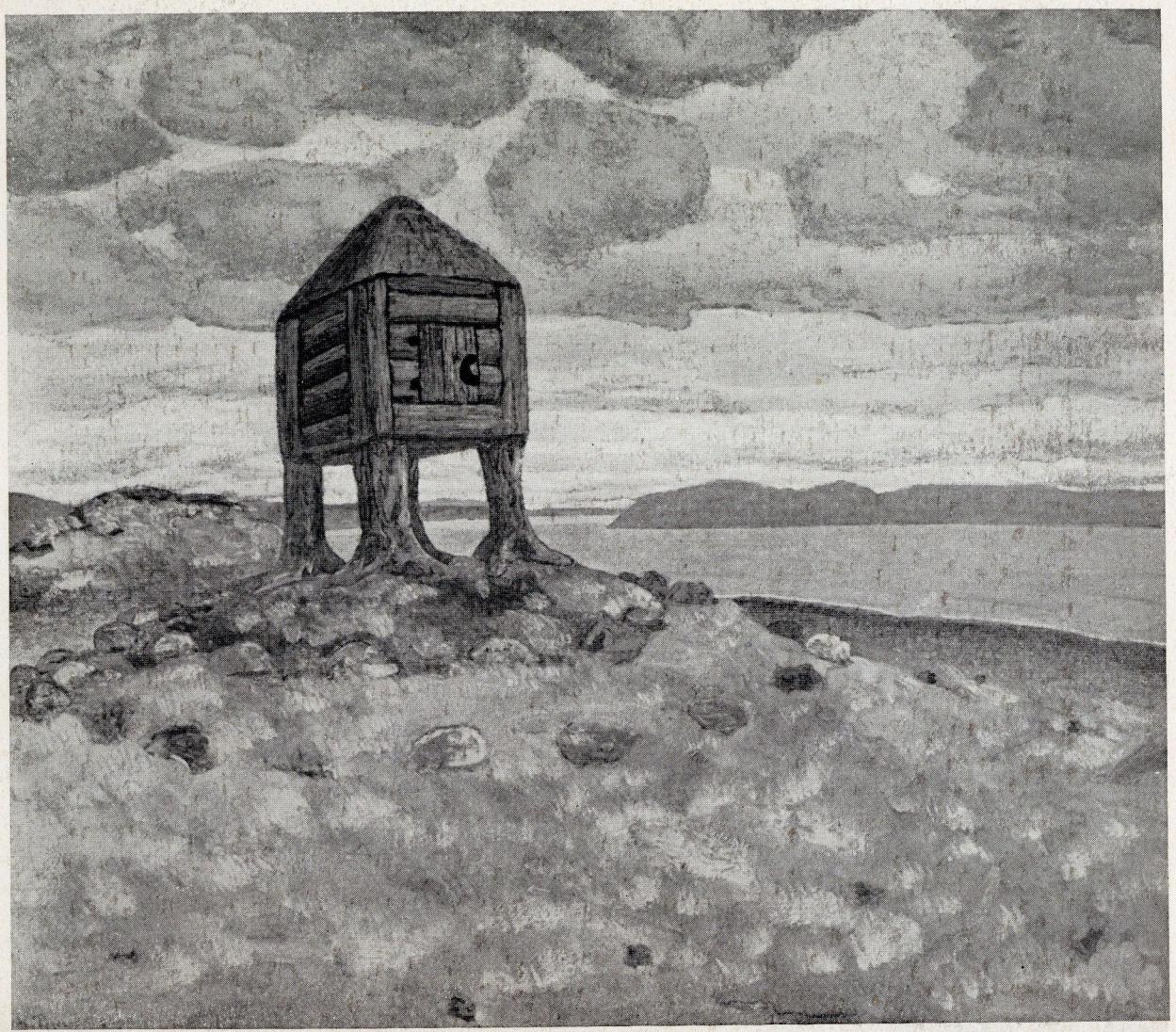
всегдашнее стремлениe Рериха итти въ одиночку. Вѣроятно, со свойственной ему чуткостью, художникъ добровольно искалъ отъединенія, чтобы сосредоточиться, чтобы найти главное, чтобы вполнѣ утвердиться на путяхъ къ еще не отысканному внутреннему миру и только потомъ обратиться къ дальнѣйшему усовершенствованію въ самыхъ способахъ художественного выраженія.

Лѣто 1897 года провелъ художникъ въ имѣніи отца. Зимою 1899 года онъ окончилъ „Старцевъ“. На этой картинѣ надлежить остановиться, такъ какъ въ ней даны уже всѣ обѣщанія художника, выявлены полная осознанность творческаго пути. Тогда же былъ написанъ Рерихомъ „Походъ“, со всѣми къ нему относящимися этюдами и рисунками. Этимъ оканчивается собственно ученическій періодъ въ творчествѣ Рериха, разумѣется, постолько, поскольку Рерихъ еще оставался въ кругу вліянія академической школы и вынесенного изъ Академіи.

Въ 1900 году Рерихъ отправился въ Парижъ, гдѣ поступилъ въ мастерскую Кормона. Изученіе тогдашнихъ новѣйшихъ теченій во французской живописи дало Рериху могущественные средства къ выявленію своего мѣра. Кормонъ, несмотря на свойственную французамъ, вообще говоря, нетерпимость въ художественныхъ вкусахъ, отнесся къ работамъ Рериха съ полнымъ вниманіемъ. Ему понравилась самобытность нового ученика. Дени Рошъ сообщилъ намъ въ одной изъ своихъ статей совсѣмъ, данный Кормономъ молодому художнику: „Помните, что мы, французы, слишкомъ утончены, и слѣдуйте собственнымъ путемъ. Используйте богатства, которыя есть у васъ въ Россіи; умѣйте дерзать и ищите средствъ, которыми вы должны научиться выражать новое, характерное и красивое“.

Что этотъ совѣтъ пришелся Рериху по сердцу, видно хотя бы изъ того, что именно въ Парижѣ онъ работалъ надъ своими „Идолами“, „Заморскими Гостями“ и „Княжой Охотой“. Эти произведенія были показаны на „Весенней выставкѣ“ 1902 года; въ нихъ опредѣлилось вполнѣ вліяніе занятій въ Парижѣ. „Заморскіе Гости“ представляютъ несомнѣнныи шагъ впередъ сравнительно съ прошлымъ періодомъ по яркости красокъ, а „Идолы“—по намѣтившемуся въ нихъ стремлению къ примитивизму выраженія.

Осенью 1902 года Рерихъ принялъ повторное предложеніе Дягилева вступить въ группу „Мира Искусства“. Впервые Дягилевъ пригласилъ Рериха на свои выставки послѣ „Гонда“, но тогда Рерихъ отклонилъ приглашеніе, такъ какъ ранѣе того обѣщалъ свое участіе Куинджи на академической выставкѣ. Теперь Рерихъ считалъ себя свободнымъ и принялъ участіе въ осенней выставкѣ „Мира Искусства“ въ Москвѣ. Выставка эта, одна изъ наиболѣе блестящихъ въ исторіи „Мира Искусства“, по яркости большинства ея участниковъ и цѣнности выставленныхъ ими работъ (на этой выставкѣ участвовали: Врубель—„Демономъ“, Малявинъ—„Бабами“, Сѣровъ превосходными портретами), оказалась для Рериха очень успешной. „Городъ строятъ“ былъ пріобрѣтенъ Третьяковской галереей. Это пріобрѣтеніе вызвало большие споры въ печати, но какъ хвалившіе картину, такъ и отрицавшіе ее, сошлись на



Н. К. Перихъ 'Изба смерти' (тэмпера—1909).  
(Собр. А. И. Лангового, въ Москвѣ).

N. Roerich 'Cabane de la Mort' (détrempe).  
(Collect. A. Langowoy, Moscow).





*N. K. Рерих. Избушка — эскизъ декорации  
къ Перѣ Гончу' Ибсена (мечтала).  
(Собр. В. В. Севастопольского, въ Спб.).*

*N. Roerich. Esquisse de décor pour le drame  
d'Ibsen, Peer Gynt (détrempe).  
(App. à W. Sviaitlavsky, St. Pdg.).*



Н. К. Рерих. Эскиз декорации к I акту  
драмы „Пир Гюнна“ Ибсена (темпера).

N. Roerich. Esquisse de décor pour le drame  
d'Ibsen, Peer Gynt (détrempe).

признаніі Рериха, какъ яркаго и интереснаго художника вообще. Отрицавшіе, признавая всѣ достоинства Рериха, не могли примириться съ новизной его манеры, съ вполнѣ опредѣлившимся примитивизмомъ художественнаго выраженія.

Въ періодъ съ 1902 по январь 1904 года Рерихъ имѣлъ дважды случай представить себя съ большой полнотой — на выставкахъ „Современное Искусство“ и въ Обществѣ поощренія художествъ, гдѣ имъ были показаны результаты прошлогодней поѣздки по Россіи, — рядъ цѣнныхъ и содержательныхъ этюдовъ старыхъ городовъ и церквей, къ сожалѣнію, пропавшихъ въ Америкѣ.

Въ теченіе слѣдующихъ 2—3 лѣтъ Рерихъ перестаетъ выставлять въ Россіи, но показываетъ свои картины въ крупныхъ художественныхъ центрахъ Запада: въ Вѣнѣ, Прагѣ (выставка художественного общества „Манес“), Мюнхенѣ, Берлинѣ, Дюссельдорфѣ, на международныхъ выставкахъ Милана и Венедіи и, наконецъ, на устроенной Дягileвымъ выставкѣ въ Парижѣ и Лондонѣ. Къ этому же времени относится вторая поѣзда Рериха заграницу. Нѣсколько мѣсяцевъ провелъ онъ въ Швейцаріи, Италии и Франціи и въ этотъ же періодъ впервые, по приглашенію В. А. Покровскаго, началъ свои работы по украшенію церквей. Время это вполнѣ опредѣляетъ Рериха, какъ художника съ европейскимъ именемъ. Его работы пріобрѣтаются въ Люксембургскій музей („Человѣкъ со скребкомъ“) и въ римскій Национальный музей („Ростовъ-Великій“, послѣ выставки въ Римѣ 1910 года). Въ 1905 году на выставкѣ „Союза“ Рерихъ показалъ „Древнюю жизнь“ и „Домъ Божій“. Въ 1909 году онъ принялъ весьма замѣтное участіе въ „Салонѣ“, устроенномъ Сергеемъ Маковскимъ. Онъ выставилъ 32 работы, занявши отдельный залъ, между ними — „Бой“, пріобрѣтенный Третьяковской галереей, и „Пещное дѣйство“ — Музеемъ Александра III. Многія работы были выставлены Рерихомъ въ 1909 году и на выставкахъ въ Парижѣ и Лондонѣ, устроенныхъ кн. М. Кл. Тенишевой, и въ Римѣ, а въ 1910 году — въ „Союзѣ русскихъ художниковъ“ (38 работъ). Въ 1911 году Рерихъ принялъ участіе, по приглашенію Мориса Дени, въ выставкѣ религіознаго искусства (Société de St Jean) въ Парижѣ, гдѣ показалъ „Синюю роспись“, пріобрѣтенную Музеемъ декоративныхъ искусствъ; въ томъ же 1911 году на „Мирѣ Искусства“ онъ выставилъ „Варяжское море“. Всего тремя работами участвовалъ Рерихъ на „Мирѣ Искусства“ 1912 года. На слѣдующей выставкѣ того же общества, состоявшейся въ 1913 году, кромѣ своихъ театральныхъ, къ „Перъ Гюнту“, декорацій, онъ показалъ „Сѣчу при Керженцѣ“, „Мечъ мужества“ и „Ангела послѣдній“. На выставкѣ „Мира Искусства“ 1914 года Рерихъ вовсе не выставлялся. На послѣдней же выставкѣ имъ представлены 11 произведеній, между которыми „Прокопій Праведный“, „Крикъ змія“, „Подземелье“ (къ „Princesse Maleine“) и „Зарево“.

Одновременно съ мозаичными и фресковыми работами (для церкви кн. М. Кл. Тенишевой въ Талашкинѣ, для церкви на Пороховыхъ заводахъ, въ Почаевской лаврѣ, женскомъ монастырѣ въ Перми), Рерихъ осуществилъ цѣлый рядъ замысловъ театрально-декоративныхъ. Надлежитъ отмѣтить эскизы декорацій къ „Тремъ

Волхвамъ' первого Стариннаго театра, ,Князя Игоря' для дягилевской поѣздки 1908 года (декораций этой оперы дѣлались для С. Дягилева дважды и оба раза по рисункамъ Рериха), ,Весну Священную' для дягилевскихъ спектаклей въ Парижѣ, ,Тристана и Изольду' для оперы Зимина, ,Перъ Гюнта' для московскаго Художественного театра, ,Принцесу Маленъ' для Свободнаго театра и, въ самое послѣднее время, ,Сестру Беатрису' для театра Музыкальной драмы.

## 111

**П**о широкой рѣкѣ, мимо деревушки, обнесенной тыномъ, плывутъ въ членокѣ двое. Одинъ сидитъ, скавшись. Другой широкимъ и сильнымъ движениемъ весла рѣжетъ воду, точно сталью. И несетъ ихъ вода широкимъ путемъ къ другимъ людямъ... Это—,Гонецъ'. Можетъ быть, подступилъ врагъ, можетъ быть, свара жестокая затѣялась между двумя родами, и одинъ изъ нихъ просить помощи?... Какъ знать, но тревога объяла жизнь на берегу, и замерло все, и только рѣка послушно и быстро несетъ гонцовъ, которые—трудно сказать, поспѣютъ ли во время... Можетъ быть, раньше чѣмъ лодка скроется за излучиной, раздастся вокругъ деревни свирѣпый вой, вспыхнетъ зарево отъ пылающихъ хижинъ недавно осѣвшаго народа, и, когда подоспѣютъ друзья, ничего здѣсь не останется, кромѣ пепла, угла и обглоданныхъ череповъ.

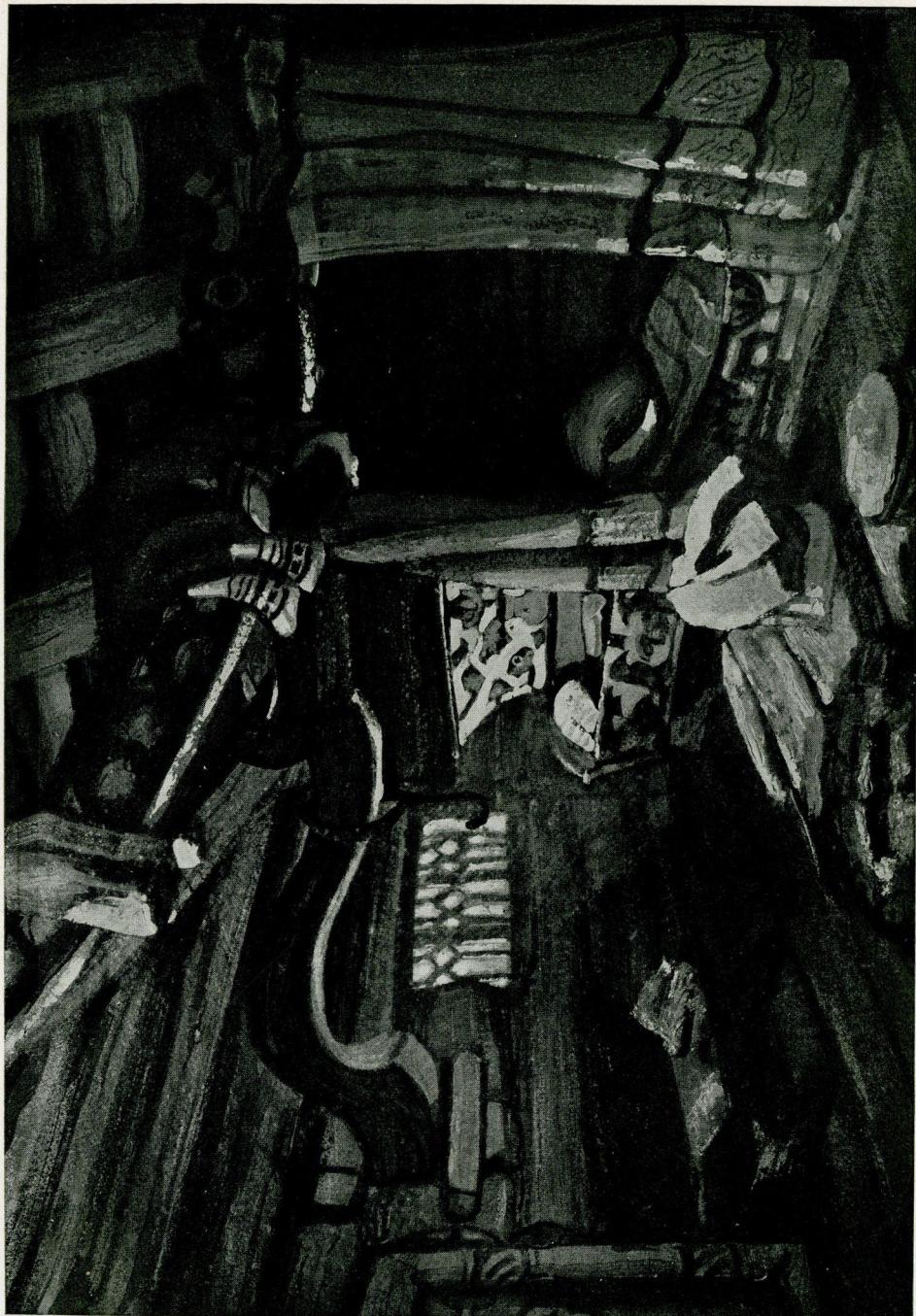
Всякій, кто видѣлъ эту картину въ Третьяковской галерѣ и могъ сравнить ее съ картинами послѣдняго периода рериховскаго творчества, признаетъ, что ,Гонецъ' старъ по техникѣ и черенъ въ краскахъ. И тѣмъ не менѣе въ ,Гонца' заключены всѣ элементы настоящей картины,—работы подлиннаго художника. Зритель, видя ее, взглядомъ мысленнымъ невольно продолжаетъ картину туда, вглубь, восполняетъ ее своими представлѣніями о тѣхъ, кто сейчасъ притаился въ выжидющей тревогѣ въ хижинахъ селенія... И еще видѣтъ подступающаго врага и, главное, весь проникается тревогой, настроениемъ, насыщающимъ эту картину.

Въ строгомъ смыслѣ археологического — въ картинѣ нѣть. Нѣкоторое стремленіе къ передачѣ нашихъ знаній о доисторическомъ слѣдовало бы предположить въ планировкѣ селенія на берегу рѣки, но не этимъ картина убѣждаетъ. Молодой художникъ въ своей работе при всѣхъ неизбѣжныхъ (съ точки зрѣнія нашихъ требованій) несовершенствахъ, при всей еще связности своей требованиями тогдашней Академіи, этой картиной, въ сущности, уже измѣнялъ всѣмъ канонамъ академической школы 90-хъ годовъ. Измѣна заключалась въ крайней субъективности картины. Изъ десяти тогдашнихъ учениковъ Академіи девять изобразили бы ,Гонца', ,какъ онъ есть', для чего показали бы, вѣроятно, напряженнаго и



Н. К. Рерих. Гесмадъ - эскизъ декораций  
къ „Перъ Иоганнъ Иогенъ“.  
(Собр. Ф. Ф. Номягма, 88 Сиб.).

N. Roerich. Esquisse de décor pour le drame  
d'Ibsen. Peer Gynt.  
(App. à M. Th. Notgaff, St. Pbg.).



Н. К. Рерих. Дом Озё—эскиз декорации  
к спектаклю Ибсена (маленя),  
(Собр. М. О. Штейнберга, в Спб.).

N. Roerich. Esquisse de décor pour le drame  
d'Ibsen, Peer Gynt (étirement).  
(App. à M. M. Steinberg, St. Poug).

усталаго всадника на загнанной лошади. Рерихъ, ученикъ Куинджи, подобно другимъ своимъ сверстникамъ, еще не найдя своего, единствено ему принадлежащаго пути, уже знаетъ, что его художественная правда заключается только въ яркой передачѣ субъективнаго представлениія. Для него важно не разсказать зрителю о фактѣ, а впечатлѣть въ зрителѣ настроеніе. Въ лодкѣ могъ бы сидѣть и рыбакъ, но въ плавномъ и въ то же время стремительномъ бѣгѣ ея, въ широкомъ, неустаннымъ и мощнومъ взмахѣ весла чувствуется нужда въ наибольшей скорости. Любопытно, что выраженія лица гребущаго не видно и что старецъ, несущій вѣсть, сидитъ въ лодкѣ, точно застывшій. Въ сущности, въ этой картинѣ движение руки, занесшей весло, широкая рѣка и бѣгъ воды несравненно важнѣе лицъ и даже фигуръ людей, „оживляющихъ пейзажъ“. Послѣдніе—только необходимые атрибуты.

Въ „Утрѣ“ и „Вечерѣ“ Богатырства Киевскаго сила передачи субъективнаго настроения выражена слабо. Изъ сопоставленія самыхъ названий этихъ картинъ уже существуетъ несомнѣнная сюжетность ихъ. И надо сказать, что подходъ къ темамъ, намѣченнымъ въ „Богатырствѣ“, не отличается ни тѣмъ своеобразiemъ, ни той неожиданностью, какія мы видѣли въ „Гонцѣ“. „Утро“ представляетъ богатыря въполномъ расцвѣтѣ силъ, на могучемъ конѣ, выѣзжающимъ въ поле для встрѣчи съ невѣdomымъ врагомъ. „Вечеръ“ выражаетъ тему безъ отступленій отъ всѣмъ знакомой былины. Эти картины дали поводъ предполагать, что Рерихъ, когда писалъ ихъ, находился подъ вліяніемъ Виктора Васнецова, и въ качествѣ доказательства обозрѣватели нашихъ художественныхъ выставокъ ссылались на „Богатырей“ Васнецова. Неосновательность этихъ сопоставленій необходимо, наконецъ, отмѣтить. Какъ известно, Васнецовъ впервые выставилъ „Богатырей“ въ 1899 г. Между тѣмъ, „Утро“ и „Вечеръ“ Богатырства Киевскаго впервые выставлены были двумя годами раньше, на весенней выставкѣ 1897 г. Рерихъ не былъ лично знакомъ съ Васнецовымъ, и, такимъ образомъ, обѣ картины явились естественнымъ результатомъ научныхъ занятій и личныхъ увлеченій художника.

Гораздо важнѣе картина „Походъ“. Длинною цѣпью, гуськомъ тянутся люди туда, къ перевалу горы. Въ толпѣ, несмотря на оружіе, ничего нѣтъ воинскаго. Воевать идеть не войско, а цѣлый родъ. И опять въ этой картинѣ, какъ и въ „Гонцѣ“, главное—не въ видимомъ, не въ томъ, что художникъ помѣстилъ въ поле нашего зрѣнія, но въ томъ, что вызвалъ въ нашемъ воображеніи... Мы знаемъ, что главное, цѣль стремленій этихъ людей—тамъ, за переваломъ, гдѣ произойдутъ, быть можетъ, великие бои.

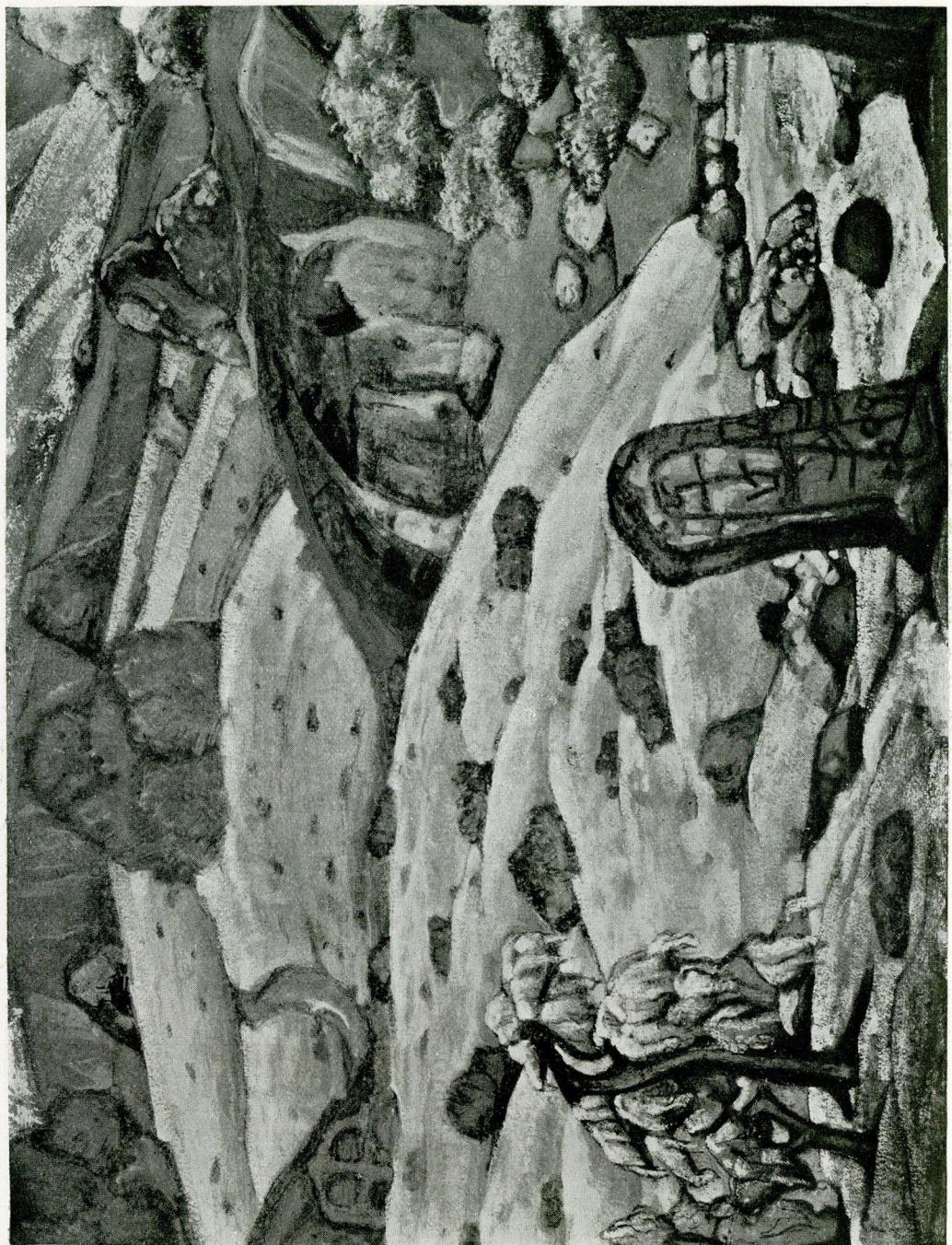
Отъ перечисленныхъ картинъ слѣдуетъ иѣсколько отдать „Заморскихъ гостей“ и „Идоловъ“. Эти двѣ картины явились результатомъ заграничной поїздки Рериха. И въ нихъ мы находимъ свидѣтельство о могущественномъ вліяніи на Рериха гальскаго живописнаго мастерства и художественнаго міровоспріятія. Вліяніе первого на развитіе рериховскаго творчества выразилось въ „Заморскихъ гостяхъ“, не-



Н. К. Рерихъ. „Египетъ“—Эскизъ декораціи  
къ „Перъ Гюнту“ Ибсена (темпера). (Собств.  
Алекс. Н. Бенуа).

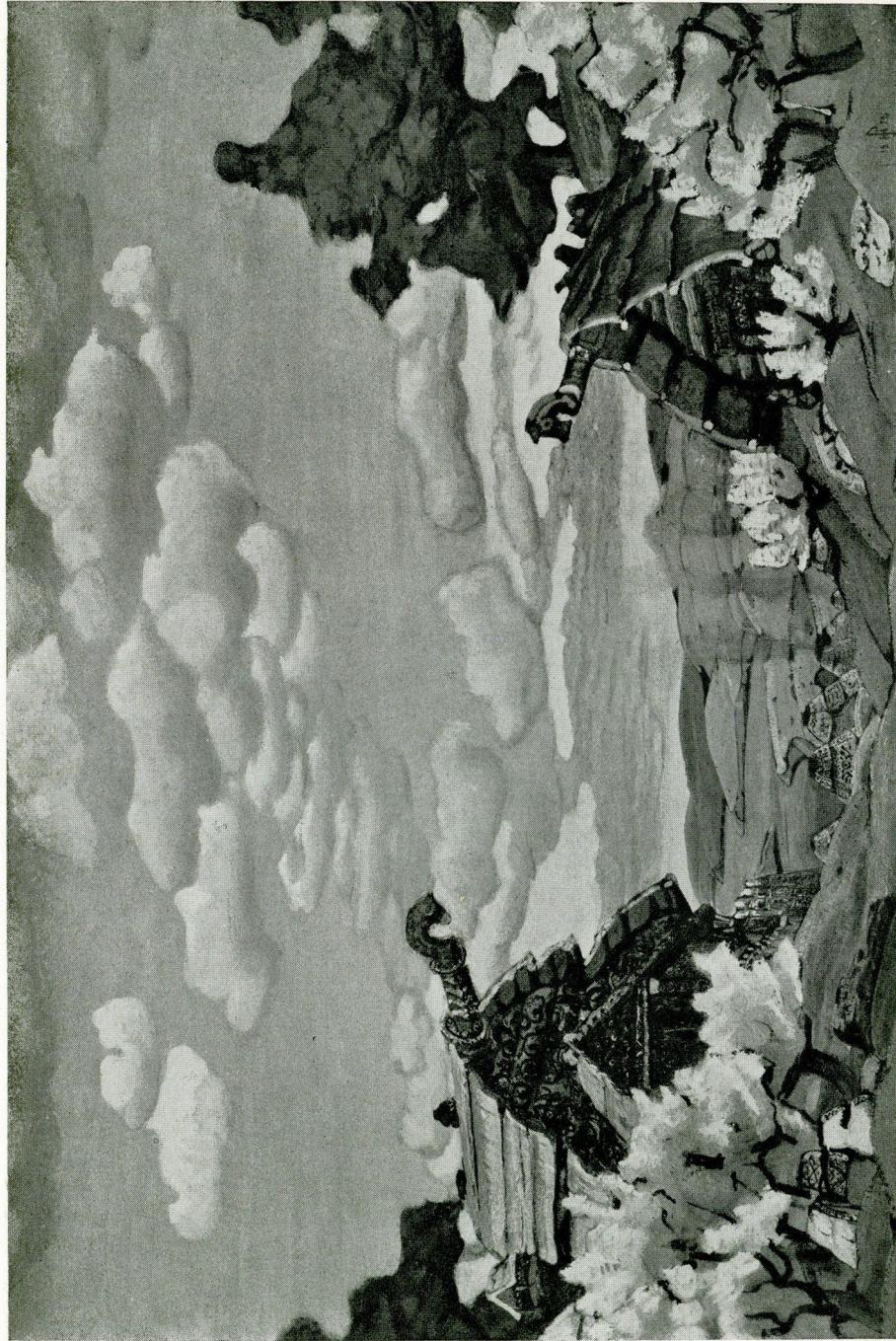
N. Roerich. Esquisse de décor pour le drame  
d'Ibsen „Peer Gyn“ (détrempe). (App. à M. A.  
Benois).

ожиданно расцвѣтшихъ яркими и полными красками. Художникъ понялъ, что для разрѣшенія самобытныхъ задачъ ему вовсе не слѣдуетъ прибѣгать къ особой внушающей силѣ мрачныхъ тоновъ. Быть можетъ, чисто колористическая задачи въ „Заморскихъ гостяхъ“ впервые встали передъ Рерихомъ въ полномъ объемѣ. „Идолы“, вторая картина привезенная изъ Парижа, свидѣтельствуютъ о несомнѣнномъ сознаніи художника, что выражать древность надлежитъ не только рассказомъ о ней, и даже не впечатлѣніемъ ея, но самимъ творческимъ приемомъ. Теперь мы знаемъ, что такое налетъ старины, какъ велика чудодѣйственная сила вѣковыхъ наслоекъ, почти отъ себя дорабатывающихъ человѣческое дѣло до предмета старины, трогающаго насъ и вдохновляющаго на воспоминанія. Но въ 90-хъ годахъ, еще жившихъ безусловной вѣрой въ точныя знанія, еще не пережившихъ волны западно-европейского скепсиса и отрицанія науки, когда всѣ такія



Н. К. Рерих. «Холмы» — эскизъ декорации  
къ „Перѣ Гюнту“ Ибсена (театрал).

N. Roerich. Esquisse de décor pour le drame  
d'Ibsen, *Peer Gynt* (détrempe).



Н. К. Рерих. Слобода — эскиз декорации  
к спектаклю 'Снегурочки' Островского (темпера).

N. Roerich. Esquisse de décor pour le drame  
d'Ostrowsky, *Snégourotchka* (détrempe).

слова были новы и звучали скорѣе парадоксами, чѣмъ аксиомами, пріемъ Рериха былъ новъ, и если обратиться къ тогдашнему состоянію французской живописи и культуры вообще, то приходится признать самостоятельность работъ Рериха въ Парижѣ. Въ этихъ работахъ ученикъ исполнилъ завѣтъ учителя, онъ избѣжалъ всякой „утонченности“ и ушелъ отъ опасности, ждавшей его на всѣхъ путяхъ,—отъ той изощренности, для которой у нѣмцевъ есть галлизизмъ „регверс“.

... На высокомъ холмѣ, открытому солнцу и всѣмъ вѣтрамъ, поставили люди идоловъ. Отсюда все видно окрестъ: дали земные и водные. Каждый всплескъ виденъ въ широкой рѣкѣ, свое русло проложившей между холмистыхъ береговъ. Мѣсто обнесено частоколомъ. На немъ пожелѣвшіе конскіе черепа, внутри частокола среди идоловъ—вѣдунъ. Солнце мѣшає ему смотрѣть на лежащее внизу холма, онъ приложилъ руку къ старческимъ глазамъ и пытливо всматривается въ даль, въ край синихъ водъ. Ждетъ ли онъ вѣщихъ знаковъ, о томъ, что время пришло удобное для жертвъ, или мерещится ему бѣгъ ладей, несущихъ воинскій набѣгъ, или гонецъ отвѣтный возвращается изъ чужого рода?

Въ этой картинѣ, можетъ быть, помимо сознанія художника, чувствуется отголосокъ этнографизма,—неизбѣжная дань научнымъ занятіямъ. Вѣроятно, художникъ самъ опредѣлилъ этотъ отголосокъ въ своихъ ощущеніяхъ, если судить по относящейся къ тому же, приблизительно, періоду картины—„Зловѣщи“.

„Зловѣщихъ“ можно видѣть въ Русскомъ музѣѣ Александра III. Два обстоятельства, примѣчательныхъ для творчества Рериха, слѣдуетъ указать въ исторіи и характерѣ этой картины. Первоначально она была написана иначе: груда камней лежала не на берегу моря, а на холмѣ, надъ лощиной. На второмъ планѣ, за лощиной, виднѣлся древній городокъ, и только на самомъ краю за горою—была показана морская даль. Кончивъ работу, художникъ послѣ нѣкоторыхъ сомнѣній отказался отъ всего второго плана. Картина была разрѣзана. Такимъ образомъ, „Зловѣши“ Русского музея—только фрагментъ первоначальной картины, вторая часть которой составляетъ собственность частнаго лица (Р. Р. Вострякова). Вмѣсто ложбины Рерихъ заново написалъ весь пейзажъ со шхернымъ берегомъ вдали. Эта пейзажъ какъ будто писанъ съ натуры, въ далекомъ углу Финляндіи. Между тѣмъ, первое знакомство Рериха съ Финляндіей относится только къ 1907 году, когда Рерихъ жилъ тамъ и написалъ рядъ финляндскихъ этюдовъ. Вотъ любопытный примѣръ силы рериховской догадки, съ которой намъ неразъ придется встрѣтиться въ его творчествѣ.

Въ „Зловѣщихъ“, такимъ образомъ, мы встрѣчаемся съ ярко выраженнымъ стремленіемъ художника освободиться отъ этнографіи. И здѣсь же впервые намѣчаются инстинктивное стремленіе художника къ передачѣ личнаго, наиперсональнѣйшаго—въ безличномъ, въ недвижномъ, во всемъ томъ окруженіи человѣка, которое мертво—на поверхностный взглядъ, но тайно живетъ еще непонятной, сосредоточенной въ себѣ жизнью. Птицы Рериха угрожаютъ, какъ люди. Минута, эти

,зловѣщіе—только оборотни злыхъ силь. Не выразилось ли здѣсь, между прочимъ, стремленіе къ анимизму, столь характерное для искусства и, въ частности, литературы начала новаго вѣка? Трудно сказать, чего въ нихъ больше: впечатлѣній отъ принесенного съ собою съ Запада знанія „жизни вѣщей“, или чисто національного стремленія очеловѣчить животный міръ.<sup>1</sup>

Все сдѣланное Рерихомъ въ эти годы представляется неуклонное направленіе къ самоосвобожденію отъ точныхъ знаній и непосредственныхъ его отголосковъ, къ преодолѣнію знанія творческой догадкой. И если сравнить съ „Идолами“ пріобрѣтенный московской Третьяковской галерей „Городъ строить“, путь этотъ станетъ совершенно яснымъ. Что то нагроможденное, неуклюжее, аляповатое—„городъ“ Рериха. Какая то муравьиная куча, съ безчисленными извилистыми ходами, въ которой только вмѣсто муравьевъ снуютъ плотничающіе люди въ бѣлыхъ рубахъ. Картина была бы почти скучной, если бы не удивительное соотвѣтствіе живописной манеры и заданія, если бы не впечатлѣніе органическаго роста совершающагося вотъ тутъ, на глазахъ, какое получаетъ всякий зритель „Строящагося города“.

Эта картина была пріобрѣтена комисіей Третьяковской галереи, въ составъ которой входили между прочимъ В. А. Сѣровъ, И. С. Остроуховъ, А. П. Боткин,—и возбудила споры. Нашли, что художникъ сталъ „манернымъ“, что письмо небрежно, что „вблизи ничего нельзя разобрать“ и т. д. Теперь ясно, что пріобрѣтеніе „Города“ Третьяковской галерей дѣлаетъ честь самостоятельному вкусу и провидящей одѣнкѣ тогдашней комисіи. Единствомъ содержанія съ этой картиной связано нѣсколько рериховскихъ произведеній, между которыми слѣдовало бы отмѣтить „Строить ладью“,—картину, къ сожалѣнію, пропавшую въ Америкѣ.

Къ 1903 году Рерихъ можетъ считаться вполнѣ опредѣлившимся и нашедшимъ себя художникомъ. Этому, внѣ всякаго сомнѣнія, способствовала поѣздка художника по Россіи. Онъ посѣтилъ во время своей поѣздки древнѣйшіе города Руси, какъ Псковъ, Смоленскъ, Изборскъ, Ростовъ-Великій, Сузdalъ, Ярославль, Кострому и т. д., былъ на Литвѣ: въ Вильнѣ, Трокахъ, Коnѣ,—въ Прибалтійскомъ краѣ: въ Митавѣ, Ригѣ и Венденѣ,—и другихъ мѣстахъ.

И тутъ открылась передъ нимъ, какъ никогда раньше, растущая древняя жизнь, медленно накаплиющая свои отслоенія на стволѣ первоначального быта. Онъ ходилъ между старыхъ крѣпостныхъ стѣнъ Смоленска, у башенъ Изборска, по берегамъ великихъ рѣкъ,—arteriй древней жизни,—какъ зачарованный. То, что онъ видѣлъ, было неизвѣстно, но сердцемъ въ тайникахъ души давно знакомо. Думается, что никогда послѣ этого года Рерихъ не переживалъ такой лихорадочной напряженности въ своихъ творческихъ нахожденіяхъ. Можетъ быть, впослѣдствіи

<sup>1</sup> Это сказалось не только въ нашей живописи, но и въ литературѣ. Классические примѣры: Толстой („Холстомѣръ“), Тургеневъ („Муму“), Чеховъ („Каштанка“) и т. д.



Н. К. Рерихъ. „Дары“ темпера—1910).

N. Roerich. „Les dons“ (détrempe).

ему приходилось выражать и сильнѣе, и полнѣе, но тутъ была—вся новизна. Отъ Петербурга, этого самозаконного и оторванного города, шагъ за шагомъ, какъ пилигримъ, бродилъ Рерихъ по лицу страны, словно отыскивая вездѣ слѣды древняго предка, славянскаго Адама. Лица его Рерихъ не видѣлъ, но дѣла его были—повсюду. Жизнь предка протекала передъ художникомъ въ тысячахъ ручейковъ, слившихся въ могучій потокъ; то здѣсь, то тамъ прискакивали къ нему иноплеменные частицы. И вѣрный закону жизни, послушный непререкаемой силѣ земли, шелъ древній человѣкъ въ тревогахъ сѣверной земли, воюя за каждое дыханіе жизни, воюя со звѣремъ, съ холodomъ, съ косной силой сѣдыхъ камней, воюя съ самой судьбой. Зачарованный, подходилъ онъ къ берегамъ рѣкъ и морей, мучимый ихъ загадкой. Что они несутъ, и что за ними? Между валуновъ, выброшенныхъ на сушу давно ушедшими водами, въ буеракахъ, прячась въ лѣсныхъ буреломахъ, осѣдалъ прародитель. Его жизнь, простая, несложная и чуткая, была—какъ жизнь растенія, какъ обростаніе камня. Послушный только солнцу, онъ росъ, какъ растетъ дерево, не всегда прямо, но своимъ ростомъ, всякой своей кривизной рассказывающее о томъ, какъ оно отдавалось солнцу и всѣмъ токамъ творящей жизни.

Древній человѣкъ зналъ, конечно, красоту, но еще не зналъ симетріи. И все въ его жизни, отъ его оружія, одежды, кончая бѣдно и грубо слаженной хижиной, не строилось, но вырастало изъ земли, гонимое каждой жизнью и силой необходимости. Былъ угрюмъ холодный Сѣверъ. Люди боролись за каждый день своей жизни, но томила неизвѣстность слѣдующаго дня. Они были, какъ насторожившіеся зѣбри. Бой и борьба на всѣхъ путяхъ, и нигдѣ никогда не было отдыха. Еще неизвестной оставалась радость побѣды надолго.

Въ этюдахъ древней архитектуры, привезенныхъ изъ поѣздки 1903 года, Рерихъ счастливо выразилъ органичность архитектурныхъ формъ, развившихся на Руси. Многіе щѣздили до него, подходили къ изрытымъ неровнымъ стѣнамъ смоленского кремля и изборскими башнямъ и не видѣли главного, огромной внутренней связи между тѣмъ, что человѣкъ строилъ, и всѣмъ, что его окружало въ природѣ. Воспитанные на заграничныхъ руководствахъ, воспринявши западную культуру въ отвлеченной книжной формѣ и, притомъ, безъ разсужденій усвоивши учебу съ той механической, нелѣвой силой убѣжденности, съ какой навсегда вдавливается въ мозгъ ученика любимый урокъ учителя,—предшественники Рериха въ изслѣдованіи русской старины дали, конечно, много цѣннаго и по фактамъ, по наблюденіямъ интереснаго, но живая сила очарованія родной старины осталась для нихъ за семью печатями. Ихъ глазъ видѣлъ иначе, чѣмъ научилъ насъ видѣть своими этюдами Рерихъ.

Не будетъ преувеличеніемъ, если мы скажемъ, что во всемъ древне-русскомъ строительствѣ предшественникамъ Рериха видѣлся только черновикъ неисполненной работы, смутная какія то исканія, первый приступъ къ архитектурѣ, но не самая архитектура. Это вѣдь и было то время „тихихъ погромовъ“, по выражению художника, когда уже назрѣли въ нашемъ обществѣ элементы сопротивленія непрекращавшимся вандализмамъ, но еще приходилось бороться за утвержденіе права на жизнь — красоты прошлаго. Это было то время, когда замазывались старыя фрески, когда слѣпая штукатурка покрывала бархатныя краски старинныхъ росписей, когда чудесныя бревенчатыя церкви далекаго Сѣвера, для „сохранности“ и крѣпости, обтесывались. Психологически, между прочимъ, это выражалось въ стремлѣніяхъ „исправить“, выровнять, навести порядокъ. Не понимали при этомъ, что чаще всего древній художникъ предвидѣлъ эту неровность, аляповатость, „досадную“ кривизну, какъ необходимый художественный эффектъ. Рериховскія „Башни Изборска“ и „Ростовъ-Великій“ являются пламенными отрицателями такого подхода къ стариинѣ.

Всѣ мы находимся во власти вещей и словъ. Часто и вещи и слова ветшаютъ. Въ ходѣ времени потомки забываютъ о назначеніи древней вещи, повторяютъ еще слова, но языкъ произносить мертвое звукосочетаніе, не вызывая первичнаго образа ни въ мысляхъ, ни въ памяти. Рерихъ и въ работахъ 1903 года и въ другихъ своихъ произведеніяхъ сохранилъ чувство связи, чувство преемственности. Пояснія



Н. К. Рерихъ. Роспись въ алтарѣ церкви въ имѣніи „Талашкіно“ кн. К. М. Тенишевої. („Царица Небесная“).  
N. Roerich. Peinture murale de l'église du domaine „Talachkino“ de la princesse M. Ténicheff.



эту мысль примѣромъ, надобно указать, что, хотя бы, въ упомянутомъ этюдѣ „Изборскихъ башенъ“ съ большой выразительностью схваченъ самый смыслъ ихъ, то, зачѣмъ онѣ былистроены. Неуклюжія, почти безформенные, но крѣпко слаженные, онѣ даютъ въ этюдѣ впечатлѣніе огромной силы, стойкости, привычки къ осадѣ и кажутся вышедшими изъ земли, на потребу человѣка, чтобы было ему, гдѣ окружиться, окопаться, обнести отъ врага.

Холодъ Сѣвера гналъ къ тѣснотѣ, къ сжатости, при которыхъ всегда теплѣе. И человѣческое строеніе приспособлялось къ землѣ съ такой же чуткостью, съ какой бабочка приспособляетъ свою окраску къ цвету древесной коры. Эту приспособляемость, эту связь между почвой, фундаментомъ и тѣмъ, что изъ него вышло, Перихъ выразилъ въ этюдахъ съ силою, почти портретной. Онъ, никогда не дававший человѣческаго лица въ картинѣ, почувствовалъ складки земли съ зоркостью талантливаго портретиста, знающаго исторію всякой морщины на старческомъ лицѣ.

Таковъ „Ростовъ-Великій“, пріобрѣтенный Римскимъ Национальнымъ Музеемъ. Синтезомъ художественныхъ впечатлѣній 1903 года можно считать картину „Домъ Божій“ (1903 г.). Картина представляетъ церковь,—съ ней рядомъ колокольня и бѣлой кирпичной кладки ходъ, повидимому, въ монастырь. По лѣстницѣ поднимаются старцы. Все здѣсь сгрудилось въ тѣсномъ мѣстѣ. Сжалась маковки церквей. Съ колокольни протянулись веревки отъ колоколовъ и горятъ на дневномъ солнцѣ красныя стѣны храмовъ, бѣлая паперть и колокольня. Въ этой картинѣ чувствовались не только реминисценціи проработанныхъ этюдовъ (Псковскій погостъ, Саввинъ монастырь, Ростовскій кремль и т. д.), но и внутреннія ихъ усвоенія.

Какъ будто художникъ прощупалъ скелетъ земли. Отсюда, отъ этого времени, между прочимъ, идетъ особая „убѣдительность“ камня въ картинахъ Периха. Уходя своей догадкой всегда къ прошлому, начальному, откуда „повелось“, Перихъ вездѣ и повсюду искалъ въ родной землѣ, сквозь толщу наслоненій, ея обликъ, тотъ, когда земля еще молода была. И вотъ самъ собою пришелъ въ картины художника контрастъ разительный; мы, хранящіе въ свѣтчатой оболочкѣ глазъ всѣ впечатлѣнія теперешней жизни, теперешнихъ земли и неба, видя у Периха землю такой молодой и небеса такими понятными, знаемъ, какъ успѣла земля состариться, омертвѣть, распылить свою жизнь, покрыться тысячью лживыхъ одеждъ. Вѣдь природа, какъ и человѣкъ, успѣла „придумать одежду“.

Въ оцѣнкахъ Периха, какъ художника архаистического, въ сужденіяхъ критиковъ, выдѣвивающихъ „преисторизмъ“ его работъ,—что, конечно, совершенно правильно,—сказанное обстоятельство какъ будто упущено.

Не потому ли такъ случилось, что, при типическомъ стремлѣніи нашего общества давать всему ярлыки, случайные, въ художественномъ смыслѣ мало воспитанные люди, при словѣ „Перихъ“ говорятъ: „Что то древнее... археологія“. Это невѣрно. Съ 1903 года художникъ нашелъ молодую землю. Какъ сказочная даревна, много

лѣтъ пробывшая въ зломъ заклятіи, праородительница-родина явила, наконецъ, свой ликъ неустанно искавшему художнику. И это—не художникъ, а мы теперь, глядя на двѣтущее ея лицо, любуясь его свѣжестью, чувствуемъ, какъ состарились.

## IV

**С**тыдно: въ каменномъ вѣкѣ лучше понимали значеніе украшеній, ихъ оригинальность, безконечное разнообразіе. Не для нашего безразличія расцвѣли красоты восточныхъ искусствъ. Драгоцѣнная струя Возрожденія намъ не ближе пестрой шумихи... Справивъ тысячелѣтіе своего царства, мы еще не научились достойно почтить даже красоту старины; беречь ее хотя бы по значенію историческому, если пути искусства намъ непостижимы,—эти строки посвятилъ Рерихъ, Талашкину<sup>4</sup>, имѣнию кн. М. Кл. Тенишевой, гдѣ въ періодъ 1903—1906 г.г. кипѣла и спорилась интересная работа художниковъ надъ преображеніемъ русского быта красотой.

Въ Талашкинѣ работали Врубель, Малютинъ, Полѣнова, Якунчикова и др. Къ нимъ примкнулъ и Рерихъ. Надобно сказать, что эта работа оказалась для общаго развитія всѣхъ творческихъ возможностей Рериха весьма плодотворной. Красота быта, художественная его индивидуализація, чуткость вкуса и зоркость глаза, все, что чаровало художника въ древней жизни, вызывая въ его представлѣніи полнозвонные сны о привольномъ и широкомъ, прежде,—встало здѣсь передъ Рерихомъ вполнѣ живой, дѣйствительной возможностью нашихъ сѣрыхъ теперешнихъ дней... Въ Талашкинѣ Рерихъ набросился на все: всякую вещь захотѣлось ему преобразить и осмыслить наитіемъ художника.

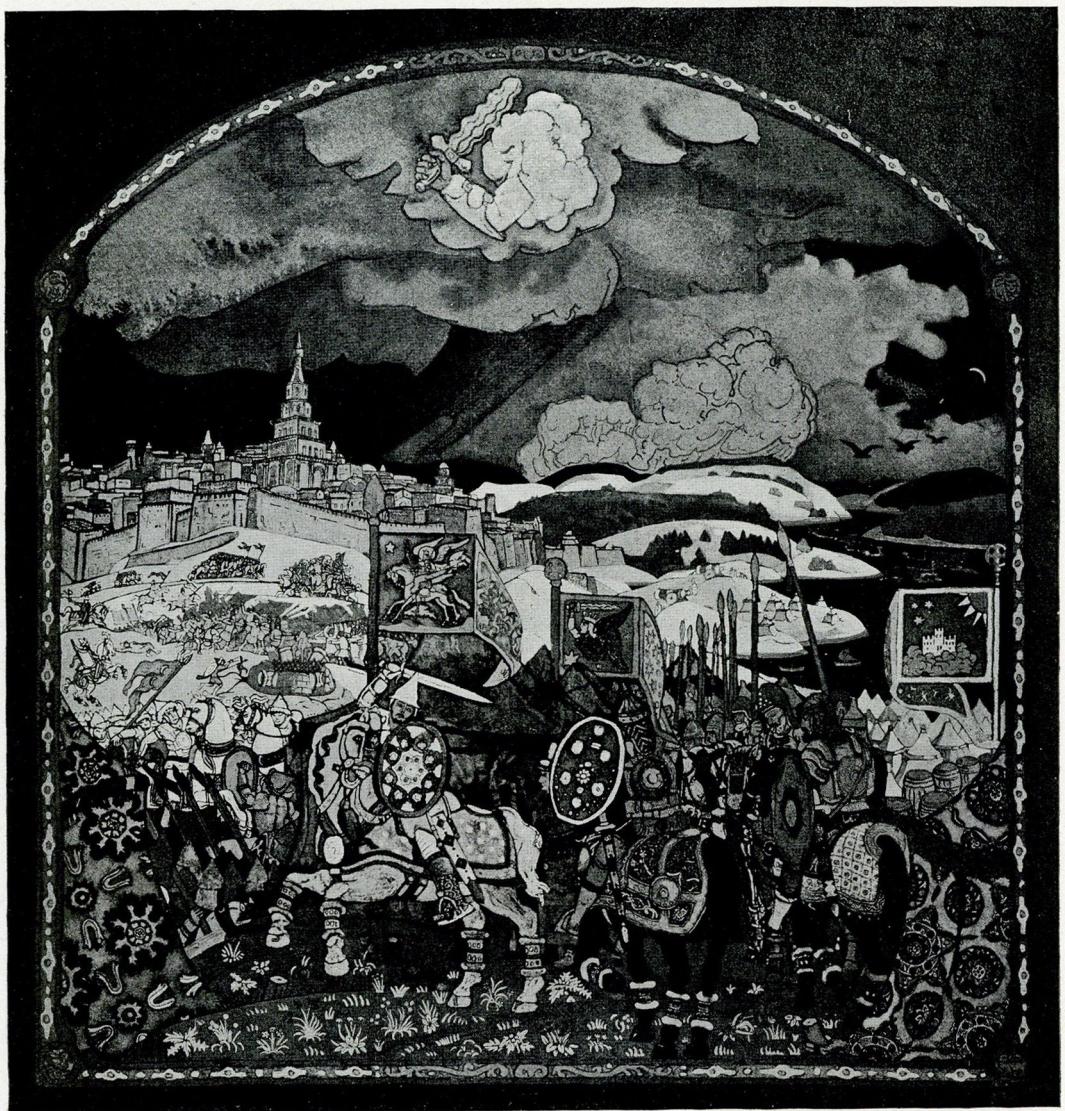
О Талашкинѣ есть интересная книга (*Талашкино*<sup>5</sup>. Издѣлія мастерскихъ кн. М. Кл. Тенишевой. Изд. „Содружества“. Спб. 1905). Въ этой книгѣ, въ замѣткѣ Рериха и большой статьѣ Сергея Маковскаго, очень подробно и характерно разсказано, въ какихъ условіяхъ протекала и въ какія формы выливалась художественная работа талашкинскихъ мастерскихъ. Очень показательны входящіе въ *Талашкино*<sup>6</sup> снимки и воспроизведенія самыхъ работъ. Сколько можно судить со стороны, въ Талашкинѣ создалось дружное единеніе всѣхъ работниковъ, искусство прикладное тѣсно сливалось съ творчествомъ недавнихъ служителей искусства чистаго.

По собственному его признанію, на работѣ для Талашкина Рерихъ отдохнулъ. Здѣсь, помимо новыхъ для него и интересныхъ путей, онъ нашелъ еще мѣсто, которое отрицало тяжелыя и безрадостныя впечатлѣнія, вынесенные художникомъ изъ недавней его поѣздки по Россіи. Здѣсь понимали красоту, здѣсь ее создавали и какъ будто насыщали ею каждую пору жизни, всякий уголокъ быта.

Къ Талашкину Рерихъ подошелъ любовно. Быть можетъ, никогда раньше и нигдѣ потомъ Рерихъ не показалъ такого стремленія приложить художественную свою



Н. К. Рерихъ. Роспись церкви въ имѣніи ,Талашкіно' кн. М. К. Тенишевой.  
N. Roerich. Peinture murale de l'église du domaine ,Talachkino' de la princesse M. Ténicheff.



Н. К. Рерихъ. „Покореніе Казани“. Эскизъ фрески (темпера). (Собств. Правленія О-ва Московско-Казанской жел. дор.).

N. Roerich. „La conquête de Kazan“. Esquisse de fresque (détrempe). (App. à la Direction de la Sté du chemin de fer Moscou-Kazan).

интуицію ко всему, какъ здѣсь. Онъ писалъ декоративные фризы, придумывалъ эскизы столовъ, кресель, шкаповъ, дивановъ и, наконецъ, принялъ за роспись Талашкинскай церкви. Эта работа стоила ему много времени и заботъ. Въ книжѣ о Талашкинѣ Рерихѣ и самъ отчасти призналъ это свое увлеченіе художнической работой въ прикладномъ искусствѣ, въ періодѣ 1904—1906 годовъ.

Не будетъ преувеличеніемъ сравнить тогдашнюю дѣятельность талашкинскихъ мастерскихъ съ тѣми мастерскими англійскихъ эстетовъ, о которыхъ мы знаемъ со времени перевода на русскій языкъ Джона Рескина и Вильяма Морриса. Это было, въ сущности, стремленіемъ „къ новому стилю“. <sup>1</sup> „Миръ Искусства“ не остался къ этимъ попыткамъ равнодушнымъ. На своихъ выставкахъ онъ отразилъ исканія новаго стиля, что и было вполнѣ понятно, такъ какъ одна изъ неоспоримыхъ заслугъ „Мира Искусства“ въ прошломъ есть стремленіе украсить бытъ. Въ этомъ стремленіи къ стилю будущій историкъ русскаго искусства отмѣтилъ, что въ „Мирѣ Искусства“ рядомъ съ группой художниковъ, сохранившихъ стойкую привязанность къ городу, въ частности, къ Петербургу, было иѣкоторое меньшинство, тяготѣвшее къ деревнѣ.

Этого не слѣдуетъ, разумѣется, понимать буквально, ибо при такомъ пониманіи Рерихъ оказался бы достаточно осѣдлымъ петербуржцемъ. Но то, что въ „Мирѣ Искусства“ были художники, находившіе всѣ свои мотивы въ городѣ, чаще всего въ городѣ прошлаго, и другіе, нуждавшіеся для своей работы въ какихъ то токахъ отъ поля, отъ лѣса, отъ деревни, отъ стараго помѣщичьяго имѣнія, представляется намъ несомнѣннымъ.

Къ числу послѣднихъ принадлежалъ всегда Рерихъ. Этимъ объясняется и самое его отношеніе къ проблемѣ стиля. Въ то время, какъ другіе художники „Мира Искусства“, сверстники его по работѣ, жили въ гипнозѣ архитектурныхъ твореній восемнадцатаго вѣка или, уходя дальше, вдохновлялись причудливыми сочетаніями итальянскаго мастерства и древне-московской пестроты,—у Рериха былъ свой, особый путь. Въ послѣднемъ итогѣ, какъ это теперь видно, художники первой группы не могли дать больше, чѣмъ рядъ талантливыхъ вариаций на чужую тему.

<sup>1</sup> Сергеѣв Маковскій. „Издѣлія мастерскихъ кн. М. Кл. Тенишевої“, стр. 31. „Итакъ, въ концѣ прошлаго столѣтія созрѣла снова потребность въ художественномъ стилѣ. Буржуазія выдѣлила изъ себя свою аристократію, свою духовную аристократію, съ болѣе серьезнымъ и утонченнымъ вкусомъ. Явилось желаніе творчества. Настало время для коренной реформы прикладныхъ искусствъ. Наиболѣе развитые люди почувствовали некрасоту окружающихъ ихъ предметовъ и несогласность ихъ красоты съ формами современной культуры. Имъ захотѣлось жить въ обстановкѣ эстетически-родственной и платью, и новой психикѣ, и новымъ привычкамъ вѣка... Внѣшнимъ толчкомъ для начала обновительной работы явились еще въ пятидесятыхъ годахъ прерафаэлиты и Рескинъ. Теперь всѣмъ извѣстно, кто былъ Рескинъ и какое громадное влияніе онъ оказалъ на современниковъ. Брошенныя имъ зерна дали всходы во всѣхъ странахъ. Дошелъ чередъ и до Россіи“.

Мы пережили смѣну культуръ и, какъ къ этому ни отнеслись,— фактъ несомнѣнъ: пусть съ нѣкоторымъ ущербомъ въ своей тонкости и изысканности, европейская культура, еще въ серединѣ прошлого столѣтія бывшая достояніемъ дворянского класса, только теперь пошла въ народъ. Мы говоримъ о культурѣ, какъ интелектуальномъ воспитаніи, а не комплексѣ точныхъ знаній и техническихъ навыковъ. То, что мы называемъ элементами цивилизациіи, демократизовалось въ Россіи еще въ шестидесятые годы. Расколотость соціального организма и длительная аморфность отдѣльныхъ общественныхъ классовъ, вѣроятно, были главной причиной той внезапности и кажущейся безпричинности, которая, вообще говоря, столь типичны для общей смѣны умственныхъ течений конца минувшаго вѣка и начала вѣка настоящаго. Если правда, что искусство въ своихъ достиженияхъ всегда запаздываетъ сравнительно съ жизнью, то русское искусство опаздывало вѣдь обычныхъ масштабовъ. Въ силу указанныхъ причинъ развитіе нашихъ искусствъ, словесныхъ и изобразительныхъ, было лишено той солидарности и внутренней независимости, которая такъ очевидны, напримѣръ, въ художественной культурѣ Франціи. Подобно тому, какъ въ политической нашей исторіи по отдѣльнымъ десятилѣтіямъ можно говорить о вѣдомственной гегемоніи того или другого министерства, такъ находимъ мы ту же гегемонію въ ходѣ русской культуры. Можно утверждать, какъ безспорное, что русской литературѣ пришлось пережить свое освобожденіе отъ биологии, соціологии, политической экономіи, статистики и этнографіи, а русскому искусству надо было освободиться отъ всего этого и еще отъ словесности, въ частности—отъ публицистики. Все это было возможно, думается, только потому, что съ 50-хъ примѣрно годовъ ни одинъ классъ нашего общества не жилъ полной культурной жизнью. И когда превилегированное въ соціальномъ смыслѣ меньшинство еще принимало искусство, если не какъ цѣнность, то какъ традицію,—въ это же время новые пришельцы на общественную арену, разночинная интелигенція и нарождавшаяся буржуазія, то же искусство или вовсе отрицали, какъ лежавшее вѣдь ихъ непосредственныхъ задачъ, или принимали, лишь какъ средство для осуществленія этихъ послѣднихъ.

Вѣдь сомнѣнія, талашкинскій періодъ въ творчествѣ Рериха совпадаетъ съ перестройкой самыхъ основъ отношеній между нашимъ обществомъ и его художниками. Именно въ эти годы, когда вышли новые общественные слои, русское искусство не могло не войти, какъ одинъ изъ существенныхъ элементовъ, въ жизнь національной культуры, которая только съ этого времени и могла начать строиться, ибо только теперь получила необходимую равномѣрность выявленій. Будущій историкъ русского искусства, вѣроятно, остановится на тогдашнихъ попыткахъ демократизаціи искусства, не словесной, не теоретической, но взятой въ условіяхъ художественныхъ. Въ сущности, и у настѣ тогда повторилось то же, что было во Франціи, гдѣ утонченные эстеты и изысканные художники, какъ намъ объ этомъ рассказалъ Гюставъ Канъ, пытались одно время отразить въ своемъ



Н. К. Рерихъ. „Ункрада“ (тэмпера—1909).  
(Собств. Г. Гильзе-ван-дер-Пальсъ, Спб.).

N. Roerich. „Ounkrada“ (détrempe).  
(App. à M. Hülse-van-der-Pals, St. Pbg.).



творчествѣ Демократію и, когда это не удалось имъ, когда не удалось заполнить пропасть соціального непониманія,—ударились въ противоположную крайность аристократического отъединенія.

Унась эта тяга къ демократическому искусству выразилась въ формахъ менѣе яркихъ. Проблема стиля, стремленіе украсить бытъ очень скоро привели нашихъ художниковъ къ сознанію невозможности создать хотя бы и объединенными усилиями то, что можетъ вырасти въ жизни только органически.

Въ 1905 году начались аграрныя волненія. Стало въ Талашкинѣ пусто, мертвое. Гроздыя событія прекратили на время производство мастерскихъ. Этотъ случай не остался единичнымъ. Немногіе художники были въ состояніи осилить въ своемъ сознаніи тотъ фактъ, что время великихъ надеждъ оказалось для многихъ художественныхъ начинаній и дѣлъ катастрофичнымъ. Тутъ произошелъ въ душѣ ихъ какой то надломъ. Именно тутъ,—хотя и они, и мы, ихъ зрители, надломъ этотъ осознали гораздо позже. Отсюда и вышла вся реставрація Ампира,—движение чрезвычайно любопытное, очень устойчивое и, въ существѣ своемъ, реакціонное (въ смыслѣ художественномъ реакціонное, какъ знаменовавшее остановку въ созданіи новыхъ цѣнностей національной культуры).

Здѣсь Рериху помогла всегдашняя его инстинктивная догадка объ органичности красоты въ бытѣ. Стоить посмотрѣть рисунки мебели, данные имъ для талашкинскихъ мастерскихъ. Того, что обычно принято называть стилизацией, въ нихъ нѣтъ. Нигдѣ не забыта вещь въ своемъ смыслѣ. Совершенно отчетливо въ этихъ, какъ и въ другихъ, прикладныхъ работахъ художника, видно стремленіе дать не новый стиль,—котораго еще нѣтъ,—но помочь жизни, какъ наслѣдницѣ прошлаго, какъ матери будущаго, показать черты своей индивидуальной красоты. И въ своихъ попыткахъ онъ равно далекъ и отъ прекрасныхъ образцовъalexandровскаго стиля и отъ тѣхъ чудесныхъ церквей, которыя были показаны имъ съ такой любовью послѣ побѣзки 1903 года. Никакой реставраціи, никакого послушанія. Онъ видитъ вещи проще, удобнѣе. Стиль залы и гостиной его не интересуетъ.

Нѣсколько въ сторонѣ стоятъ его работы для церквей. Думается, что своими работами въ области религіозной живописи Рерихъ подтвердилъ во первыхъ—чрезвычайную трудность для современаго художника оставаться на уровнѣ особыхъ требованій церковной живописи, и во вторыхъ—языческую сущность творческаго своего міровоспріятія. То, что Рерихъ обратился именно въ этомъ періодѣ къ стѣнной живописи, къ росписямъ церквей, было такъ естественно. Самоутвердившись, найдя свой міръ, художникъ сталъ передъ задачей найти полноту своихъ красокъ. Мы знаемъ, какъ соблазнительна для художника возможность стѣнной живописи и какъ рѣдка эта возможность въ условіяхъ нашей жизни.

Въ работахъ Рериха на религиозныя темы нѣтъ, сколько мы можемъ судить, внутренней связи съ религиозной традиціей народа, и нѣтъ претворенія вѣры, довѣрюющаго нашему времени. Вѣдь это заданіе—огромное! Впитать въ себя весь ростъ вѣры въ ходѣ истории и найти образы, которые,—блюда канонъ,—въ то же время говорили бы сердцамъ эпохи безвѣрной, но ищущей вѣры, какъ наша эпоха!... Нуженъ былъ гений Врубеля, чтобы заставить насъ очароваться магнетической силой бездонныхъ глазъ его ангеловъ. Какъ будто разступилась слѣпая штукатурка многовѣковой косности, и, какъ въ прекрасной легендѣ объ Айа-Софіи, съ пѣніемъ выплыла къ намъ въ созданіяхъ Врубеля далекая Византія. Эти врубелевскія созданія выражаютъ не только вѣру аскетическую. Въ ихъ молнійныхъ контрастахъ—демоническая борьба вѣры съ невѣріемъ, паюсь исповѣданія Христа, когда въ крови еще наслѣдіе „эллинской прелести“ и всѣ демоны ея. Здѣсь—та вѣра, которая оставляетъ на лбу молящагося кровавые рубцы безчисленныхъ земныхъ поклоновъ и сильнѣе всякихъ веригъ терзаетъ и жжетъ плоть.

Врубель оказалъ замѣтное вліяніе на Рериха, какъ и на всю нашу эпоху, властно подчинивъ его гипнозу своихъ видѣній. Но это подчиненіе осталось чисто формальнымъ. Въ своихъ церковныхъ работахъ Рерихъ прежде всего декоративенъ, и въ развитіи его творчества именно съ церковной живописью связалось нахожденіе имъ полноты красокъ и столь характерное для него мастерство въ гармонизаціи ихъ. Но его отношеніе къ церковной живописи вообще и къ украшенію церковной стѣны въ частности въ существѣ своемъ напоминаетъ отношеніе легендарныхъ пословъ Владимира Святого къ богослуженію православной церкви. Никакая легенда не могла сильнѣе выразить зрительный подходъ къ религіи, чѣмъ упомянутое сказаніе лѣтописца. Рерихъ такой же язычникъ, какъ послы Владимира Святого. Его восхищеніе церковью совершенно искренне, его вѣра не должна возбуждать сомнѣній, но онъ и вѣритъ и восхищается церковью, какъ прозелитъ, какъ человѣкъ, еще недавно вѣрившій во многихъ боговъ и еще носящий ихъ въ своей крови вмѣстѣ со всѣми голосами природы, кромѣ только Голоса Надземнаго.

Рериха связываетъ, по мнѣнію многихъ, нѣкоторая идеяная близость съ Алексѣемъ Ремизовымъ. Это невѣрно, близость ихъ—кажущаяся и болѣе выражается въ сфере отношений умовъ, чѣмъ инстинктовъ. Бродя въ царствѣ своихъ догадокъ о древнемъ, о вырастаніи рода въ расу, Рерихъ нашелъ два момента древней жизни: ея приволье, ея непосредственность—съ одной стороны, ея насторожившуюся замкнутость—съ другой. Такъ въ душѣ ребенка совмѣщаются чуткость ко всему, что вовѣтъ, умѣніе все уловить и на все отозваться, и какая то забавная, любопыт-

ствующая пугливость, которая заставляла каждого изъ насть въ дѣтствѣ выискивать уголки, никому не видные, гдѣ можно спрятаться и откуда можно видѣть въ сѣхъ...

Въ одной изъ статей самъ Рерихъ сказалъ объ этомъ такъ: ,Почему древніе люди любили жить въ такомъ привольѣ? Не только въ стратегическихъ и другихъ соображеніяхъ тутъ дѣло, а широко жилъ и широко чувствовалъ древній... Если же приходилось древнему скрываться отъ посторонняго глаза, то не зналъ онъ границы трущобности мѣста, запирался онъ бездонными болотами, такими ломнями и буераками, что у насть и духу не хватитъ подумать осѣсть въ такомъ углу<sup>1</sup>. Жизнь убила приволье древнихъ. Установившаяся церковь, окрѣпнувшая государственность изгнали языческую непосредственность, мудрость звѣря—человѣческій инстинктъ. Но ,буераки‘ остались, и въ нихъ угнѣздились остатки языческаго, пышнымъ цвѣтомъ взошло суевѣріе. Здѣсь—природа Ремизова. На ,идольское‘ въ творчествѣ Рериха Ремизовъ, должно быть, смотрить, какъ на ,чертячье‘. Ремизовъ религіозенъ и суевѣренъ, причемъ суевѣріе его начинается на грани рериховской вѣры. Между тѣмъ, Рерихъ вѣритъ, но вѣра его—внѣ церковныхъ традицій. Въ наши задачи не входить одѣнка литературныхъ работъ художника, тѣмъ болѣе, что послѣднія всегда были и остались для Рериха только памятками его живописныхъ исканій. Но одно въ его статьяхъ надлежитъ отмѣтить: ясное ощущеніе Великаго Пути, пролегающаго по Россіи,—между великими культурами Запада и Востока.

Въ представленияхъ художника Россія—мать, дивное мѣсто земли, черезъ которое пролегаетъ ,великій путь изъ варягъ въ греки‘,—отъ ,скандинавской стальной культуры‘ къ ,сокровищамъ Византіи‘. Сюда приходили и, быть можетъ, еще придутъ всѣ великие народы міра, чтобы въ общеніи ихъ родилась новая, еще незнаемая и невиданная красота. Въ національную культуру русскую Рерихъ пришелъ обратнымъ путемъ, чѣмъ тотъ, которымъ вошелъ въ нее Брунель. Рерихъ шелъ отъ ,варяговъ‘, жадно воспринимая восточную красоту, откуда бы она ни была принесена,—изъ эмалевой Византіи, отъ монгольскихъ степей или ,заманчивымъ индійскимъ путемъ‘.

У Рябушкина, одного изъ представителей новаго національнаго направленія въ русской живописи, есть картина, снабженная такою подписью: ,Князь Ухтомскій въ битвѣ съ татарами въ 1469 году на Волгѣ билъ поганыхъ и т. д.‘. Для Рериха послѣдній эпитетъ немыслимъ, потому что художникъ знаетъ, ,сколько прекрасныхъ и тонкихъ украшеній Востока внесли на Русь монголы‘: ,О татарщинѣ остались воспоминанія только, какъ о какихъ то мрачныхъ погромахъ. Забывается, что таинственная колыбель Азіи вскорила этихъ диковинныхъ людей и повила ихъ богатыми дарами Китая, Тибета, всего Индостана. Въ блескѣ татарскихъ

<sup>1</sup> ,По старинѣ‘. Рерихъ, собр. соч., книга I.

мечетей Русь вновь слушала сказку о чудесахъ, которые когда то знали хитрые арабскіе гости Великаго пути и греки<sup>1</sup>.

Чингизъ-хану, вождю Темучину, Рерихъ посвятилъ одну изъ любопытнѣйшихъ своихъ литературныхъ попытокъ. Если вѣрить художнику, Русь вбираетъ въ себя всю красоту міра, сказки всѣхъ народовъ. Море, по которому приплывають корабли, дорога, по которой гости приходятъ изъ чужихъ странъ, занимаютъ въ картинахъ Рериха мѣсто, подобное тому, какое имѣло окно въ голландской картинѣ.

„За морями—земли великия“, вотъ картина, которою Рерихъ всего ярче и дѣйственнѣе выразилъ это свое представлѣніе о Россіи. Къ отлогому берегу моря, такому ясному, ровному, свѣтлому, покрытому раковинами, выброшенными въ прибоѣ, пришла дѣвушка. Полонянка ли она, или счастливая и свободная дочь свободнаго отца,—но только взглядъ ея стремится за море съ настойчивой тоской. Вѣтеръ треплетъ ея одежды,—тотъ же вѣтеръ, что мчитъ корабли, надувая паруса,—но она, не чувствуя его холодныхъ и непривѣтныхъ ударовъ, все думаетъ объ одномъ: „за морями—земли великия“.

Эта картина удивительна по своей композиції. Одна фигура вписана въ пейзажъ, эта фигура главенствуетъ въ немъ и, тѣмъ не менѣе, не разбивается впечатлѣнія картины, не кажется искусственной.<sup>1</sup> Не случилось ли такъ потому, что фигура дѣвушки въ этой картинѣ какъ будто выплеснута берегомъ, на которомъ она стоитъ, навстрѣчу морю, которое плещетъ въ его края?

Радостной и полной рисуется Рериху стародавняя быль Руси въ пору ея установленія. Изъ осколковъ множества народовъ, племенъ, родовъ спаялось драгоцѣнное соединеніе...

Щѣлый рядъ блестящихъ шествій! Передъ глазами еще сверкаетъ Византія золотомъ и изумрудомъ тканей, эмалей, но вниманіе уже отвлечено. Мимо насы проходять пестрые финно-турки. Загадочно появляются величественные арійцы, оставляютъ потухшіе очаги невѣдомые прохожіе... Жизнь успѣла потерять въ своей первобытной чуткости, но ослабилась также тревожная хаотичность еще зарождавшихся и боровшихся за самую жизнь формъ быта и племенной связи. Какъ будто борьба,—борьба тревожная и несущая опасность на всѣхъ путяхъ,—разрѣшилась радостнымъ боемъ...

Въ самый послѣдній періодъ написана художникомъ картина, еще не названная... У могучей башни, за извилистымъ сплетенiemъ стѣнъ, близъ низкихъ и тяжелыхъ воротъ уходящаго въ землю хода, стоитъ воинъ, насторожившись и зажавъ въ рукѣ палицу. Послѣдній лучъ солнца золотить его пеструю одежду, кровавить скобы на стѣнѣ, какъ будто сгустками крови мѣтить крѣпкое человѣческое строеніе, какія умѣеть строить въ своихъ картинахъ среди современныхъ нашихъ ху-

<sup>1</sup> Какъ это случилось въ нѣкоторыхъ другихъ работахъ Рериха, всего замѣтнѣе въ картинѣ „Старый король“.



Н. К. Рерих. Костюмъ для „Князя Игоря“  
(акварель—1909).

N. Roerich. Costume pour l'opéra „Prince Igor“  
(aquarelle).



дожниковъ одинъ Рерихъ. Художникъ затруднился назвать свою картину, измѣнивъ давнишнему обыкновенію—давать название въ формѣ неопределенней, оставляющей путь догадкамъ и освобождающей художника отъ обязанности говорить слова...<sup>1</sup> Не потому ли, что описанная картина тѣсно связывается съ рериховскимъ творчествомъ періода 1904—1911 года. Этотъ періодъ можно охарактеризовать, какъ періодъ борьбы за утвержденіе самобытнѣйшихъ основъ художественного міровосприятія Рериха.

И въ этомъ смыслѣ особенно показательна картина „Бой“ (1906 г.), пріобрѣтенная Третьяковской галереей, къ которой примыкаютъ „Варяжское море“ и „Небесный бой“, различныя въ цѣлахъ, но связанныя единствомъ художественного отношенія къ темѣ. Внѣ сомнѣнія, лучшая изъ картинъ этого періода и, быть можетъ, значительнѣйшая во всемъ творчествѣ Рериха — „Бой“.

Огненная, насыщенная мрачными свѣтами симфонія желтаго, синяго, пурпурнаго. Мятущійся бѣгъ воинскихъ ладей, сталкивающихся среди вырѣзныхъ, волнистыхъ гребней синяго моря. Великолѣпное полымъ бранныхъ пожаровъ въ небѣ, напряженная борьба людей въ сѣрыхъ кольчугахъ... Говорятъ, въ древней Скандинавии жили воины-берсеркеры. Аскеты войны, зная радость боя для боя, вѣрные слуги скандинавской Беллоны. Они рождались отъ отцовъ-воиновъ, росли, готовя себя къ сраженіямъ, не зная иныхъ радостей, кромѣ счастія пролить вражью кровь или блаженной минуты смерти на бранномъ полѣ, когда красная жизнь оставляетъ тѣло, но тускнѣющій взоръ въ минуту смертнаго томленія видѣтъ въ небѣ сонмъ боговъ, зачинающійся кровавый пиръ небесной борьбы... Вотъ настроеніе „Боя“. „Скандинавской стальной культуры“ Рерихъ ни въ чемъ другомъ такъ не передалъ. Она вошла въ его картины, эта культура, какъ стальная скрѣпа въ зыблющійся мірѣ видѣній первого періода. Она сковала тревогу художественныхъ наитій для радостей побѣдъ среди боя.

Когда видишь эти картины и тѣсно къ нимъ примыкающую и завершающую ихъ, „Сѣчу при Керженцѣ“, получаешь впечатлѣніе, что жизнь для художника превратилась въ клокочущую, огненноязычную лаву, въ которой по невѣдомой, но мудрой волѣ сталкиваются племена Востока и Запада, Сѣвера и Юга,—сѣрой стали и пестрыхъ ковровъ, лѣдистыхъ волнъ и затѣйливыхъ эмалей. Пышенья нарядъ этихъ картинъ, и горячъ на нихъ краски раздѣльно и чисто. Онѣ—какъ бархатные ковры. Но азіатская пестрота, пурпурное великолѣпіе Востока, эмалевая мозаичность художественнаго приема не могутъ помѣшать единству впечатлѣнія, потому что въ этихъ картинахъ все слитно, какъ въ сказочномъ Кіевѣ временъ Ярослава, Рерихомъ столь любимомъ, столь романтически изукрашенномъ въ его воображеніи: „Поразительные тона эмалей, точность и изящество миниатюръ; чудеса

<sup>1</sup> Подобно тому, какъ Рерихъ называлъ свои картины ранѣе: „Возсталъ родъ на родѣ“, „Сходятся старцы“, „Городъ строятъ“, „Придумываютъ одежду“, и т. д.

металическихъ издѣлій; обиліе тканей, лучшіе завѣты великаго романскаго стиля дали благородство Киеву'.

На рубежѣ новаго періода стоитъ ,Сѣча при Керженцѣ'. Правленіе Московско-Казанской желѣзной дороги пріобрѣло у художника ,Сѣчу' и недавно законченное ,Покореніе Казани' для воспроизведенія витражами въ большомъ масштабѣ въ новостроящемся московскомъ вокзалѣ дороги. Починъ правленія надлежитъ привѣтствовать. По желѣзодорожной артеріи, замѣнившей древніе великие пути—рѣки, происходитъ безпрестанный обмѣнъ тысячами людей между Востокомъ и Западомъ нашей страны. Огромные витражи ,Сѣчи' и ,Покоренія' разскажутъ имъ, какъ создавалось драгоцѣнное соединеніе—то, что называется Россіей, то, что выльется еще, быть можетъ, въ примѣчательнѣйшую культуру мірового значенія...

Перихъ почувствовалъ не только въ русской географіи или этнографіи, но во всей русской культурѣ ,Великій Путь' изъ варягъ въ греки, и это составляетъ несомнѣнную его заслугу, притомъ не временнаго, но длительнаго значенія, потому что русскимъ художникамъ, строящимъ національную культуру, еще придется ощущеніе, принесенное Перихомъ въ русское искусство, углубить и осилить.

## V

**И**дейныя теченія западничества и славянофильства проходили не только въ русской публицистикѣ и литературѣ, но и во всей русской жизни, въ частности, въ русскомъ искусствѣ. Строго говоря, теоретическіе споры западниковъ и славянофиловъ только недавно облеклись плотью. Очень еще недавно шеллингіанцы въ боярскихъ охабняхъ отошли въ область преданій, такъ же точно, какъ русскіе помѣщики, до одурѣнія спорившіе среди крѣпостной челяди о политикѣ Гизо и Каваньякѣ. Быть можетъ, только теперь, на нашихъ глазахъ, происходитъ дифузія двухъ великихъ міроотношеній, свойственныхъ исторіи нашей общественности. Зарожденіе настоящей національной культуры, въ своемъ существѣ независимой, думается намъ, въ томъ именно и выражается, что теряютъ смыслъ принципіальной безусловности западническое утвержденіе Европы и славянофильское отрицаніе ея. Русская культура впервые въ наши дни получаетъ свободу выбора.

Въ области русского искусства творчество Периха,—каковы бы ни были его теоретическіе взгляды, которыхъ мы не знаемъ, его умственная симпатія, которая въ своихъ статьяхъ Перихъ не успѣлъ выразить,—имѣеть большое показательное значеніе, какъ симптомъ, какъ предуказаніе. Обѣ эти мѣрки, западническая и славянофильская, ни съ какой стороны къ Периху не подходятъ. Западъ и Востокъ равновѣсны—въ темахъ Периха, въ художественныхъ его приемахъ, въ настроенияхъ... Его художественные навыки, мнѣяясь и накопляясь въ ходѣ творческой работы, на первый взглядъ даже эклектичны: влияніе Франціи, японцевъ, индій-



H. K. Popovský. Étude pour la comédie de Lope de Vega  
„Fuente Ovejuna“. (Coll. B. E. Buryanova, St. Pbg.)

N. Roerich. Esquisse de décor pour la comédie de Lope de Vega  
„Fuente Ovejuna“. (Coll. B. Bourzé, St. Pbg.)



N. Roerich, *Le Serpent crié* (la tempête).

H. K. Рерихъ, Змий кричущий (庙会图), 1914г.

скаго искусства, древней иконописи, византійскихъ эмалей и персидскихъ ковровъ... Такими ли путями шли столь различные въ работѣ, но имѣющіе общность въ отношеніяхъ къ Россіи и Западу, Васнецовъ, Суриковъ, Рябушкинъ?...

Рябушкинъ отказался отъ заграничной поѣздки. Европа ему ничего не могла сказать. Для него и такихъ, какъ онъ,<sup>1</sup> Европа была и осталась „Европейскимъ уѣздомъ“. Между тѣмъ Рерихъ, въ томъ видѣ, какъ мы его знаемъ, немыслимъ вѣвъ связи съ современнымъ европейскимъ искусствомъ. Не случайны его участіе въ „Седесіонѣ“ и сопоставленія, которыя дѣлались между нимъ и швейцарцемъ Ходлеромъ, хотя, конечно, ошибочна мысль о воздействиіи токахъ между творчествомъ Ходлера и Рериха.

Если возможно говорить о чьихъ либо длительныхъ и могущественныхъ вліяніяхъ на творчество автора „Боя“, то это—вліянія Врубеля и Гогена. Врубель воздѣствовалъ на Рериха мистической игрой свѣтотъ своихъ картинъ. Синій камень Рериха родствененъ горниламъ, закалившимъ сапфиры и изумруды врубелевскихъ картинъ. „Царевна Лебедь“ и ея краски, бездонныя сверканія „Демона“, вѣроятно, впечатлѣлись душѣ Рериха.

Гогенъ повліялъ на него чувствомъ экзотики... Въ нашей жизни экзотика не есть ли то, что замѣняетъ ушедшую изъ жизни сказку? И чѣмъ дальше загромождается душевная наша сущность комфортомъ цивилизаціи и чѣмъ больше опутываются насы, какъ дѣлкими щупальцами, мертвые рычаги машинной техники, тѣмъ все болѣе въ насъ усложняется чувство экзотического.

Французские романтики тридцатыхъ годовъ, у которыхъ мы находимъ отношеніе къ экзотикѣ столь пламенное, входили въ нее, какъ въ новый міръ. Для нихъ экзотика сливалась съ новизной. Этнографического любопытства было въ этомъ отношеніи не менѣе, чѣмъ удивленія передъ новизной, которая „есть еще въ мірѣ“. Эта этнографическая подхodъ намъ надоѣлъ. Не выѣзжая изъ Парижа и Москвы, читая „Matin“ или „Русское Слово“, мы знаемъ, какъ живутъ тамъ, гдѣ не наше солнце, и скучаемъ тѣмъ болѣе, что эта экзотика на нашихъ глазахъ умираетъ или остается на потребу однимъ туристамъ. Гогенъѣздилъ на Таити съ чувствами иными, чѣмъ Ламартинъ въ Малую Азію. Новое солнце, новые краски, новое знаніе чаровали Ламартина. Между тѣмъ Гогенъ, покидая Европу, уѣзжалъ отъ знанія въ невѣдѣніе. Когда каждая вещь найдена, когда самый воздухъ разложенъ на атомы, когда душа изнемогаетъ подъ тяжкимъ бременемъ знаній, накопленныхъ поколѣніями и принятыхъ нами на вѣру, когда человѣческая психологія при всей ея сложности становится плоской и блѣдной, какъ телеграфная лента, воспринявшая знаки чужой руки,—тогда рождается новая экзотика, экзотика нашихъ дней. Мѣстный характеръ имѣеть въ ней значеніе второстепенное. Главное содержаніе ея—непосредственность міроотношенія.

<sup>1</sup> Какъ, напримѣръ, А. М. Ремізовъ и С. М. Городецкій.

Моя раса тоже была великой и своими творениями доказывала силу своихъ чувствъ и ума. Какъ въ саду, расцвѣтала слава въ очахъ моихъ предковъ, и въ сокровищницахъ мысли имѣла она свой неистощимый источникъ... Но скучные наслѣдники этихъ ,великолѣпныхъ' утратили, вмѣстѣ съ экстазами доблести и само-пожертвованія, искусство обладанія красотой. Въ прочныхъ сундукахъ скоронили они богатства, завоеванныя героями минувшихъ дней, и, не стыдясь, удовольствовались въ повседневной жизни подобіями чести и любви и безыменными, безобразными, хотя и прочными, предметами промышленности! Но печальной стала земля вокругъ нихъ', — вотъ, что привело Гогена на островъ Таити...<sup>1</sup> Слушая маорийскаго пѣвца, Гогенъ просить:

— Я хочу не знать всего того, чего ты не знаешь!

— Научи же меня твоему всевѣдущему невѣдѣнію. Покорный, я прихожу къ тебѣ, о, учитель незнанія и простоты, и улыбка недалека отъ моихъ устъ'. Единственно, что роднитъ оба теченія, это—лежащее въ основѣ ихъ отношеніе къ идеѣ естественнаго человѣка. ,Ноа-Ноа' Гогена заключаетъ въ себѣ отголоски Руссо и идеализацію первобытной жизни въ стилѣ послѣдняго, какъ и романтическія повѣсти первой четверти девятнадцатаго вѣка въ родѣ ,Атала'. Однако, идея отрицанія культуры ,естественнымъ состояніемъ' приняла новыя формы. Намъ дорога первобытная жизнь не тѣмъ, что ей свойственно невѣдѣніе, но тѣмъ, что невѣдѣніе это — мудрое. Гогенъ называетъ Маори ,сильной и мудрой расой'. Онъ знаетъ, что Маори также имѣли свои храмы, свое искусство, продуманную государственность. Но ихъ жизнь была широка и непосредственна. Разумъ не заглушалъ инстинкта. Умъ виѣшнихъ фактovъ не убивалъ подсознательной мудрости.

О томъ же самомъ говорить Рерихъ: ,Чужда ли искусству животнообразная финская фантасмагорія? Чужды ли для художественныхъ толкований формы, зарованныя Востокомъ? Отвратительны ли въ первыхъ рукахъ скиевъ передѣлки античнаго міра? Полно, только ли грубы золотыя украшения полуизвѣстныхъ сибирскихъ кочевниковъ? Эти находки не только близки искусству, но мы завидуемъ ясности мысли обобщенія исчезнувшихъ народовъ. Твердо и искусно укладывались великіе для нихъ символы въ безчисленные варианты вещей. Даже безжалостный спутникъ метала — штампъ — не могъ погубить врожденныхъ исканій искусства'.

Гогенъ воспринялъ экзотику на Таити острѣе, чѣмъ ее выразилъ въ своихъ картинахъ Рерихъ. Но въ этомъ случаѣ, помимо разницы индивидуальностей, надлежитъ принять во вниманіе и то обстоятельство, что Гогенъ, какъ художникъ, съ минуты прибытія на Таити попалъ во власть яркаго зрительного контраста между Европой и Полинезіей,—чего не было у Рериха, измѣнявшаго родному Сѣверу для

<sup>1</sup> Поль Гогенъ. ,Ноа-Ноа'. Путешествіе на Таити. М. Изд. Д. Я. Маковскаго.



*H. K. Рерихъ. Прокопий Праведный благословляет небывалых плавущихъ* (масленица—1914).

*N. Roerich. Procope le Juste bénit des navigateurs inconnus (détrempe).*



Н. К. Рерихъ. „Облака“ (пастель—1913).

N. Roerich. „Le nuage“ (pastel).

кратковременныхъ поѣздокъ въ Европу и однажды на Кавказъ, въ чемъ, разумѣется, было мало острой новизны.

Но картины Рериха, тѣмъ не менѣе, экзотичны, и именно это свойство дѣлаетъ ихъ понятными Европѣ и опредѣлило ихъ успѣхъ на выставкахъ въ столь различныхъ европейскихъ центрахъ, какъ Лондонъ и Римъ, Парижъ и Вѣна, Брюссель и Мальме.

## VI

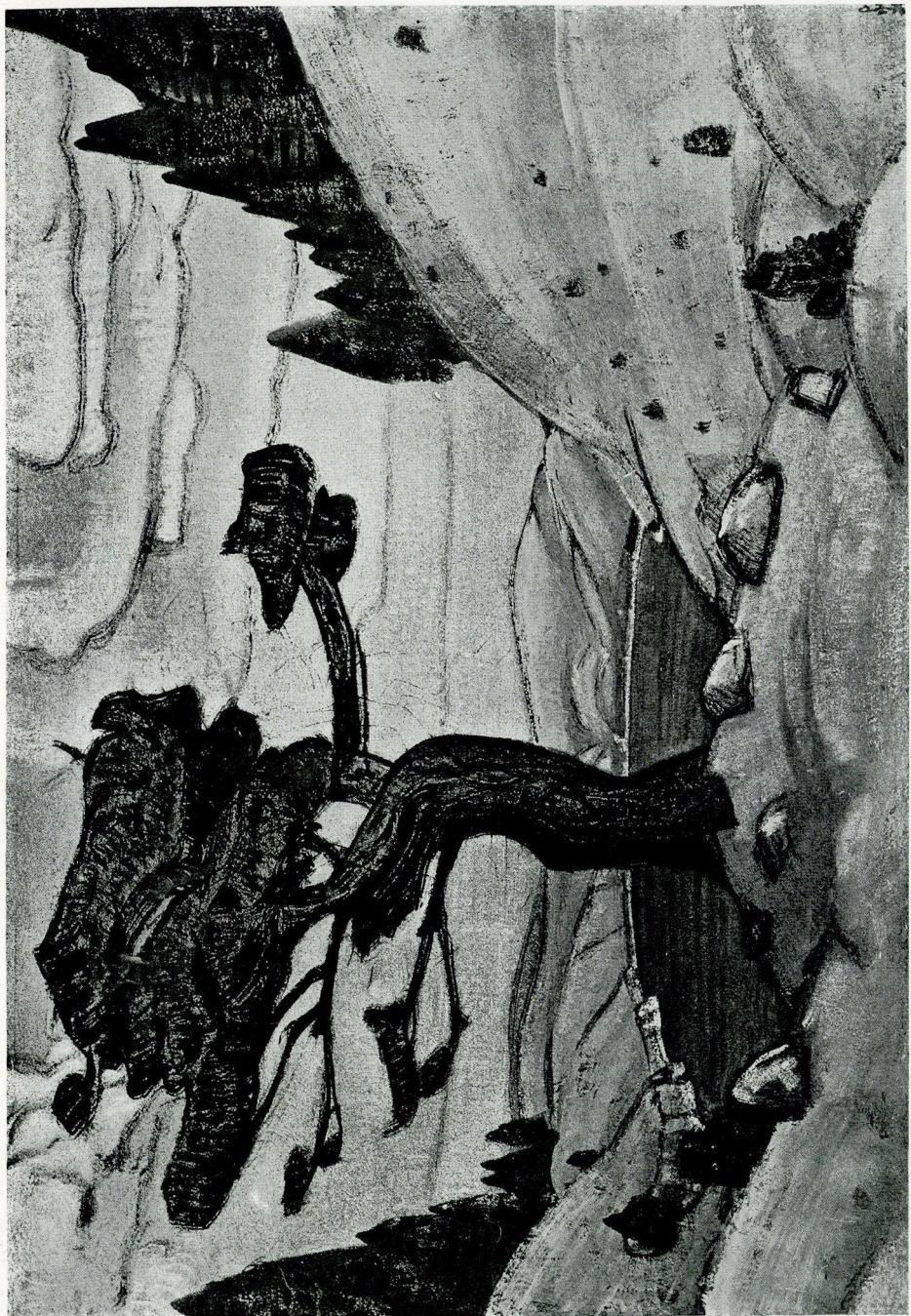
Въ картинахъ Рериха поражаетъ слѣдующее свойство. Если судить о нихъ только на основаніи воспроизведеній, онѣ всегда создаютъ впечатлѣніе большихъ полотенъ. Въ частности, картины позднѣйшихъ періодовъ создаются это впечатлѣніе въ степени большей, чѣмъ, напримѣръ, „Гонецъ“ или „Походъ“. Прокопій Праведный благословляется невѣдомыхъ плывущихъ“ (выставка „Миръ Искусства“ 1915 г.) по компановкѣ пейзажа и вторыхъ его плановъ даетъ впечатлѣніе большой картины, тогда какъ истинные ея размѣры очень скромны: 28 вершк.  $\times$  16 вершк. То же можно сказать о „Крикѣ змія“. Эта частность свидѣтельствуетъ совершенно объективно о чувствѣ монументальнаго, свойственному художнику. Если принять во вниманіе, что это чувство соединилось въ Рерихѣ со значительнымъ мастерствомъ въ гармонизаціи красокъ и выдающимся даромъ композиціи, станетъ яснымъ неизбѣжность обращенія художника къ задачамъ театрально-декоративнымъ.

Театрально-декоративное искусство наше даетъ въ истекшемъ десятилѣтіи картину необыкновенного расцвѣта. Безъ преувеличенія можно сказать, что русскіе художники въ этой области работали съ полной самостоятельностью и даже болѣе того — предуказали западно-европейскимъ художникамъ, не исключая французскихъ, много новыхъ и цѣнныхъ подхodовъ. Русскими художниками были выработаны формы и самыи стиль современнаго театрально-декоративнаго мастерства. Развившаяся у насъ напряженная и нервная работа лучшихъ художниковъ въ области театральной декораціи характеризуется настойчивымъ исканіемъ основныхъ принциповъ театрально-декоративнаго мастерства и этимъ существенно отличается отъ попытокъ западно-европейскихъ художниковъ того же періода, которые, работая для сцены, почти никогда не учитывали специальныхъ заданій въ своихъ театральныхъ работахъ. Для западно-европейскихъ художниковъ (за исключеніемъ нѣкоторыхъ, работавшихъ для Рейнгардта, какъ Ловисъ Коринтъ) театральная декорація оставалась большой картиной. Конечно, и наши художники только путемъ долгой работы нашли вѣрное отношеніе къ театральной декораціи. Имъ помогло въ этомъ случаѣ то оживленіе въ жизни нашего театра и общественный интересъ къ различнымъ формамъ театрального искусства, которые такъ показательны для русской сцены со временеми расцвѣта московскаго Художественнаго театра и Нового Драмы.

тическаго В. Ф. Коммисаржевской. Та атмосфера, въ которой работали наши театральные художники, была единственной въ своемъ родѣ: Парижъ, Берлинъ, Лондонъ ея не знали. Только отчасти Мюнхенъ и Дюссельдорфъ ее напоминаютъ. Будущій изслѣдователь нашего театрально-декоративного искусства при разборѣ работъ отдѣльныхъ художниковъ долженъ будетъ установить иѣкоторую скалу оцѣнки. Мы полагаемъ, что наиболѣе правильнымъ будетъ изученіе творчества каждого отдѣльного художника по отношенію послѣдняго къ тѣмъ эстетическимъ и формальнымъ принципамъ, которые нашло наше театрально-декоративное искусство и при помощи которыхъ одержало блестящія свои побѣды въ Парижѣ и Лондонѣ. Эти принципы можно установить въ слѣдующемъ видѣ: 1) театръ представляетъ иѣкоторую самодѣль; театральное искусство — искусство независимое и отличное по заданіямъ и способамъ воздействиа отъ всѣхъ другихъ; 2) категоріи театрального искусства (драма, опера, балетъ, пантомима, феерія), виѣ зависимости отъ эстетической цѣности каждой изъ нихъ, имѣютъ внутреннюю жизнь и свой особый театральный смыслъ, которымъ и надлежитъ руководствоваться художнику при исполненіи своихъ декорацийныхъ работъ.

Говоря о Рерихѣ, какъ художникѣ для театра и, притомъ, художникѣ, связавшемъ свое имя съ историческими моментами въ развитіи театрально-декоративного искусства (поѣздки Дягилева въ Парижъ и Лондонъ), мы не можемъ дать оцѣнку его работѣ виѣ указанного выше пути. Рериху пришлось, какъ и другимъ, испытать на себѣ неизбѣжное для всякаго театрального художника направляющее воздействиѣ личности, стоящей во главѣ театрального предпріятія. Успѣхъ его работъ, желательный художественный эффектъ зависѣлъ отъ тѣхъ лицъ, которымъ приходилось, съ одной стороны, намѣтать передъ художникомъ художественные планы будущихъ постановокъ, и съ другой—претворять въ жизнь проекты и эскизы данныхъ Рерихомъ декорацій.

Гордонъ Крэгъ въ одной изъ своихъ статей, говоря обѣ идеальномъ режисерѣ, требуетъ отъ него соединенія литературнаго, рисовальнааго, музыкальнаго и актерскаго умѣнія. Въ этихъ требованіяхъ есть чрезмѣрность; но чуткость и—если можно такъ выразиться—духовная созвучность и опредѣленная равномѣрность въ воспріятіи искусствъ представляются для современнаго режисера совершенно необходимыми, быть можетъ даже болѣе необходимыми, чѣмъ самое знаніе театральной техники, ибо чрезмѣрное знаніе послѣдней, какъ это показали многіе примѣры, только сушило отдѣльныя постановки режисеровъ, зачастую весьма способныхъ. Неудивительно поэтому, что Дягилевъ въ лучшихъ своихъ постановкахъ, не будучи режисеромъ професиональнымъ, сдѣлалъ больше, чѣмъ даже Станиславскій, и уже конечно больше Мейерхольда. Это потому, что Станиславскому мѣшало мастерство режисера (постановки „Ревизора“ и „Горя отъ ума“ въ этомъ смыслѣ особенно типичны), а въ постановкахъ Мейерхольда часто оказывались характерные для этого художника разсудочность и недостатокъ вдохновенія. Между тѣмъ, Да-



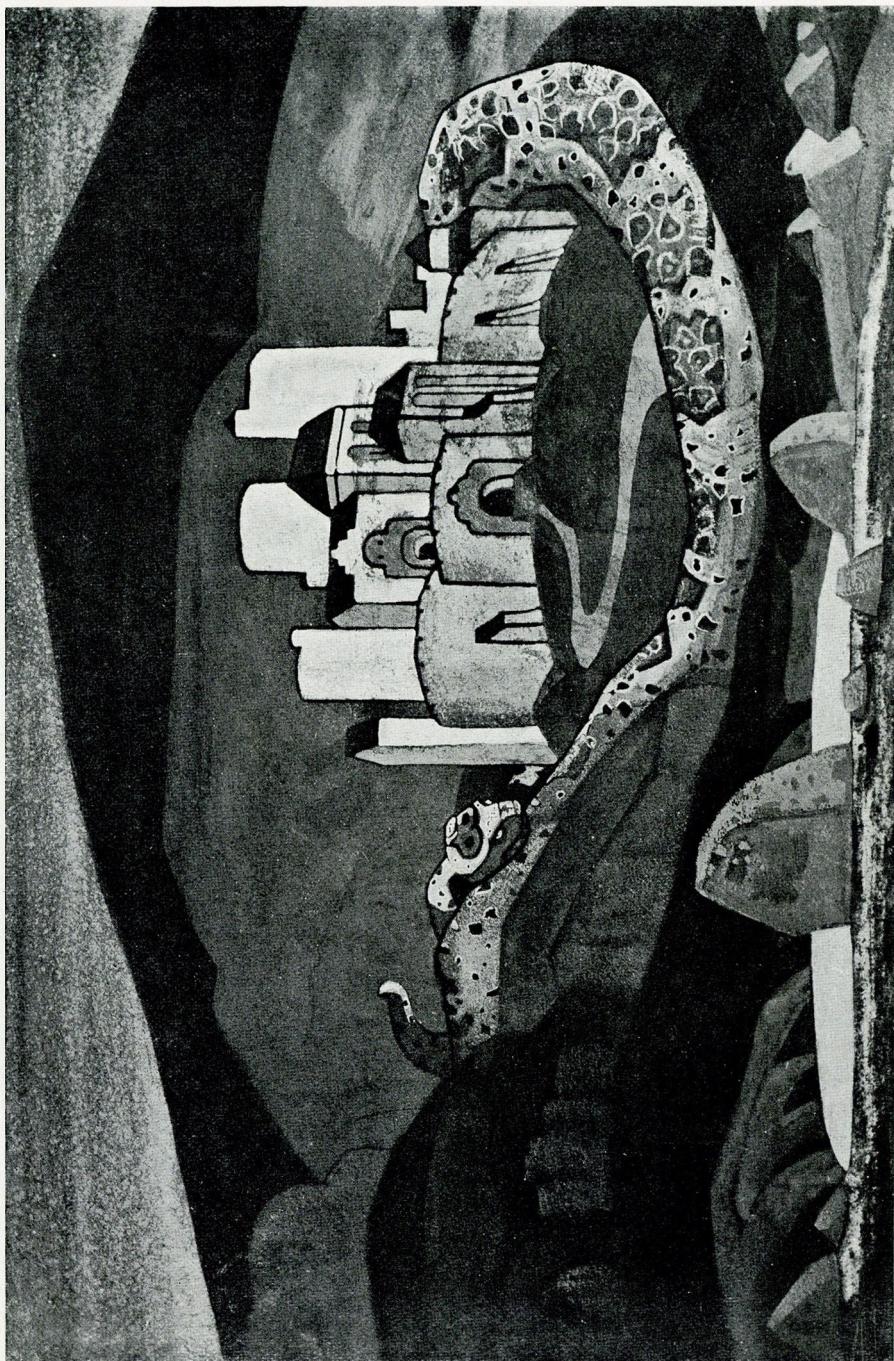
Н. К. Рерихъ. Вариантъ декорации I акта балета  
И. Стравинскаго 'Весна Священная' (пемнега—1914).  
(Собств. Б. В. Слычкова, въ Сиб.).

N. Roerich. Variante de décor du I acte du ballet d'Igor  
Stravinski 'Le Printemps Sacré' (détrempe). (App. à  
M. B. Slenzow, St. Pbg.).

N. Roerich. *Les couronnes* (*d'extreme*).

H. K. Рерих. *Короны* (мембр. — 1914).





H. K. Рерихъ. Градъ обречений (титлера—1914).

N. Roerich. *La ville condamnée* (detrempe).



Н. К. Рерихъ. „Дъла човеъческія“ (темпера—1914).

. Roerich. „Vanité des œuvres humaines“ (détrempe).

гилеву никто не можетъ отказать въ творческомъ темпераментѣ и полнотѣ восприятія искусствъ. Кто видѣлъ постановки столь разныя, какъ „Сибирочку“ (театръ Рейнеке, режисура Е. П. Карпова) и „Сестру Беатрису“ (театръ Музикальной драмы, режисура И. М. Лапицкаго), и декорационные эскизы Рериха къ этимъ постановкамъ, тотъ, конечно, согласится съ высказаннымъ нами утвержденіемъ.

Театральная декорациѣ еще не состоялась, когда художникъ прислали свои эскизы. Ихъ надо осуществить, ихъ надо привести въ соотвѣтствіе со всей постановкой. Изъ сочетаній Рериха и Е. П. Карпова или Рериха и И. М. Лапицкаго ничего не вышло. Но совершенно иначе надлежитъ отнести къ тѣмъ декорациямъ Рериха, которые были осуществлены въ сотрудничествѣ съ Дягилевымъ, Станиславскимъ, Евреиновымъ и Миклашевскимъ. У Дягилева въ декорацияхъ Рериха шли „Князь Игорь“ (для котораго художникъ писалъ эскизы дважды: для постановки 1909 г. и для возобновленной постановки 1914 г.), „Псковитянка“ и „Весна Священная“.

Нѣсколько въ сторонѣ стоятъ эскизы неосуществившихся декораций къ „Валькиріи“ Вагнера. Ихъ правильнѣе назвать сюитой на тему „Валькирии“. Эта сюита, явившаяся непосредственнымъ отраженіемъ музыкальныхъ впечатлѣній художника, предсталяетъ, быть можетъ, наиболѣе цѣнное изъ всего, созданного Рерихомъ для театра. Эскизы къ „Валькиріи“ отличаетъ большая слитность музыкального съ живописнымъ; конечно, скандинавская основа nibелунговой саги выдвинута Рерихомъ на первый планъ.

Посѣтители Стариннаго театра помнятъ великолѣпный, насыщенный грозой пейзажъ горной Испаніи, служившій декорацией къ Фуенте-Овехуна, столь неожиданно—для многихъ—удавшійся Рериху. Но наибольшаго успѣха достигъ Рерихъ, какъ декораторъ, въ своихъ эскизахъ для московскаго Художественнаго театра къ постановкѣ „Перъ-Гюнта“. По дружнымъ отзывамъ серьезной печати, болѣе всего удались Рериху декорации Сѣвера, неудачными оказались декорации Марокко. Тѣмъ не менѣе, общее впечатлѣніе было для Рериха благопріятнымъ. Послѣ „Перъ-Гюнта“, по его эскизамъ, театръ Музикальной драмы осуществилъ неудачную постановку „Сестры Беатрисы“, „Принцеса Малень“ въ декорацияхъ Рериха, предполагавшаяся въ московскомъ Свободномъ театрѣ, свѣта рампы не увидѣла.

Сколько мы знаемъ замыслы Рериха къ этимъ двумъ постановкамъ, изъ которыхъ одна оказалась нерожденной, а другая неудачной,—въ этихъ декорацияхъ должна была проявиться нѣкоторая новая для художника черта: мягкость и ласковость, мягкость настроенія, ласковость тоновъ. Этотъ оттѣнокъ былъ уже замѣченъ въ нѣкоторыхъ эскизахъ къ „Перъ-Гюнту“, здѣсь онъ сказался явственнѣе.

Надобно признать, что въ развитіи творчества художника эта новизна не можетъ разсматриваться, какъ существенный и показательный шагъ впередъ. Дягилевскія декорации Рериха несравненно содержательнѣе, суровѣе, значительнѣе. Человѣкъ, чувствующій театръ и стихію театральнаго, не можетъ пройти мимо счастливыхъ моментовъ этихъ декораций. Запоминаются „Половецкій станъ“ и „Путівль“, гдѣ

плачеть Ярославна. А княжій покой,— сїни княжескаго дома, гдѣ все такъ сгруженіо, ярко, пестро, гдѣ стѣна на стѣнѣ наростала, ко всякому дому— пристройка,— даетъ впечатлѣніе настоящей театральной характеристики.

Счастливое, инстинктивное чувствованіе художника помогло ему и на этотъ разъ Онъ не ушелъ въ подробности, а далъ только характерное. Въ дымномъ смѣшніи желтаго съ краснымъ (половецкій станъ) дана чуткая иллюстрація къ музыкѣ „Игоря“,—не та иллюстрація, которая объясняетъ и воспроизводить, а та, что дополняетъ новыми впечатлѣніями. Все это относится къ первой декорациіи „Князя Игоря“, когда Дягилевъ поставилъ половецкія пляски М. Фокина. Когда черезъ нѣсколько лѣтъ Рериху пришлось дать эти декорациіи вторично для постановки оперы, онъ показалъ темную, глубокую южную ночь (зеленое съ синимъ). Здѣсь невольно сказалось инстинктивное различеніе художникомъ сценическихъ формъ балета и оперы, гдѣ задача театральныхъ декораций акомпанировать въ одномъ случаѣ человѣческому тѣлу на сценѣ, въ другомъ—главному тону соотвѣтственной части музыкального произведения.

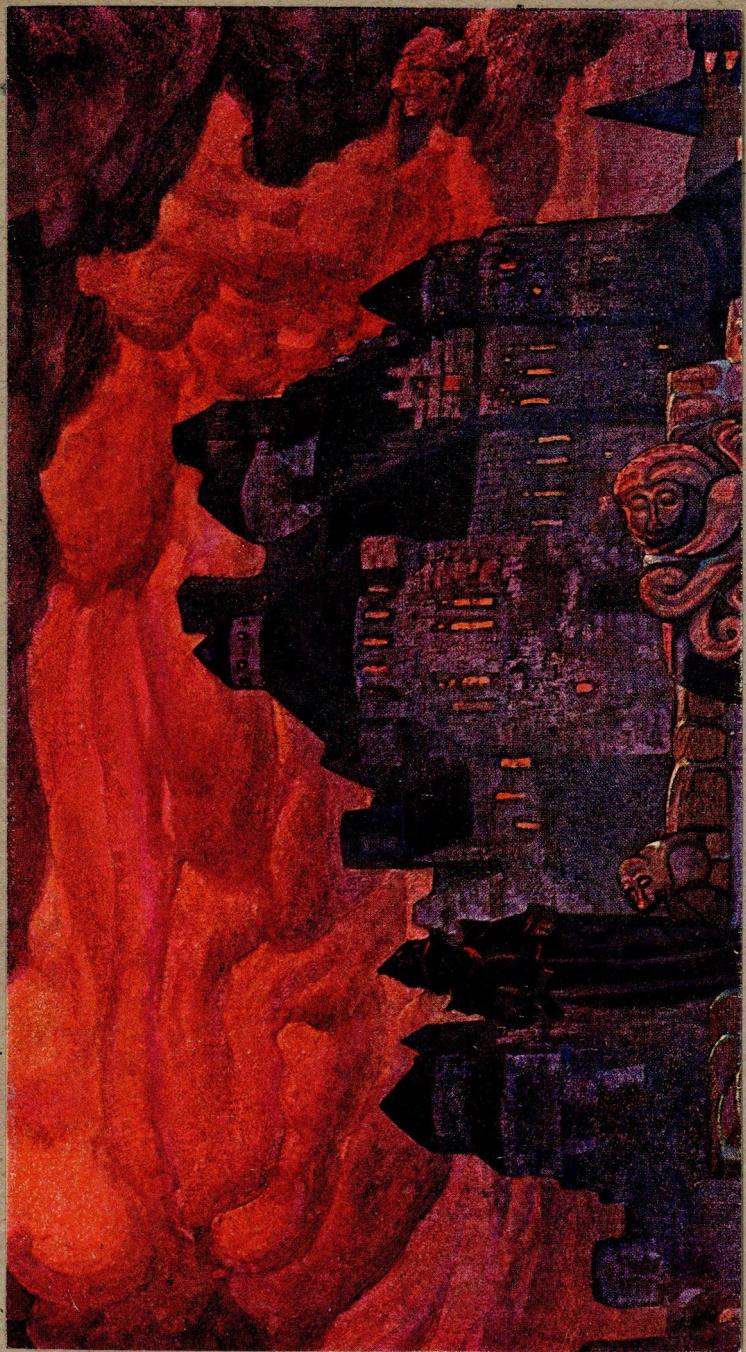
Все сдѣланное Рерихомъ для театра, при всей значительности отдѣльныхъ попытокъ, носить характеръ случайности. Театральные эскизы осуществлялись художникомъ среди другихъ работъ: они не отвлекли его отъ главного, давъ только нѣкоторый исходъ назрѣвшимъ въ немъ индивидуальнымъ стремленіямъ, но въ развитіи ихъ поэтому не видно того стройнаго и сильнаго роста творческой личности, который такъ характеренъ для Рериха вообще.<sup>1</sup> Можно предположить, что въ области театрально-декоративного мастерства при иныхъ условіяхъ Рерихъ создалъ бы гораздо больше: счастливое сотрудничество Рериха и Станиславскаго дало, какъ мы видѣли, счастливое достижениe. Но было бы неправильно переоцѣнивать этотъ единственный фактъ, нельзя забывать о специальныхъ условіяхъ „Перъ-Гюнта“, какъ драматического произведения, съ его сценической расколотостью, съ внутренними противорѣчіями стилей, съ туманностью его общей структуры. „Перъ-Гюнть“ самъ по себѣ недостаточно театралентъ, чтобы на основаніи его можно было судить о театральныхъ дарованіяхъ художника, писавшаго декорациіи. Декорациіи—радовали. Значить, художественный успѣхъ былъ, но въ рамкахъ театрального ли искусства? Поскольку мы могли продумать работы и творческую личность Рериха, элементы театрального художника въ немъ отсутствуютъ.

Художникъ, углубившійся въ стихію подсознательного, живущій весь въ мірѣ своей догадки, упрямый и настойчивый, одинокій и недовѣрчивый, можетъ ли быть художникомъ театра, въ чьей работѣ единственная честность—приспособленіе, гдѣ художественный эгоизмъ немыслимъ, гдѣ одно изъ заданій—служеніе другому художнику: композитору, писателю, актеру или танцовщику? Разумѣется, не всѣ теат-

<sup>1</sup> Болѣе того: работы для театра оказали дурное воздействиe на нѣкоторыя позднѣйшія картины Рериха, сбивъ вѣрное декоративное чутье его въ сторону декорационности.

N. Roerich. Ciel embrasé (détrempe).

H. K. Popov. Zapoved' (mounepa—1914).





ральные художники нашихъ дней имѣютъ мужество въ этомъ сознаться: многие изъ нихъ ,сами по себѣ‘. И театръ, который тоже ,самъ по себѣ‘, мстить имъ за это бунтомъ, провозглаша лозунгъ, что сцена есть не болѣе, какъ подмостки, гдѣ единственный господинъ—актеръ. Мы не знаемъ, какъ разрѣшить русское сценическое искусство эти противорѣчія,—повидимому, нѣкоторые выдающіеся представители нашей режисуры запутались въ нихъ весьма основательно,—но, думается, всякий крупный художникъ современности, если онъ уважаетъ свой талантъ, рано или поздно придется къ этой проблемѣ.

Въ печати, высказываясь по поводу одной изъ послѣднихъ своихъ декорацій, Рерихъ заявилъ, что онъ ,отъ театра уходитъ‘. Въ этомъ признаніи слышится намъ отвѣтъ художника на неизбѣжный вопросъ.

Что дѣлать, если стремленіе нашихъ художниковъ къ монументальному, къ живописи большихъ плоскостей, не находить въ жизни отголосковъ или находить ихъ въ ограниченномъ числѣ, въ условіяхъ приспособленія, не всѣми преодолимыхъ...

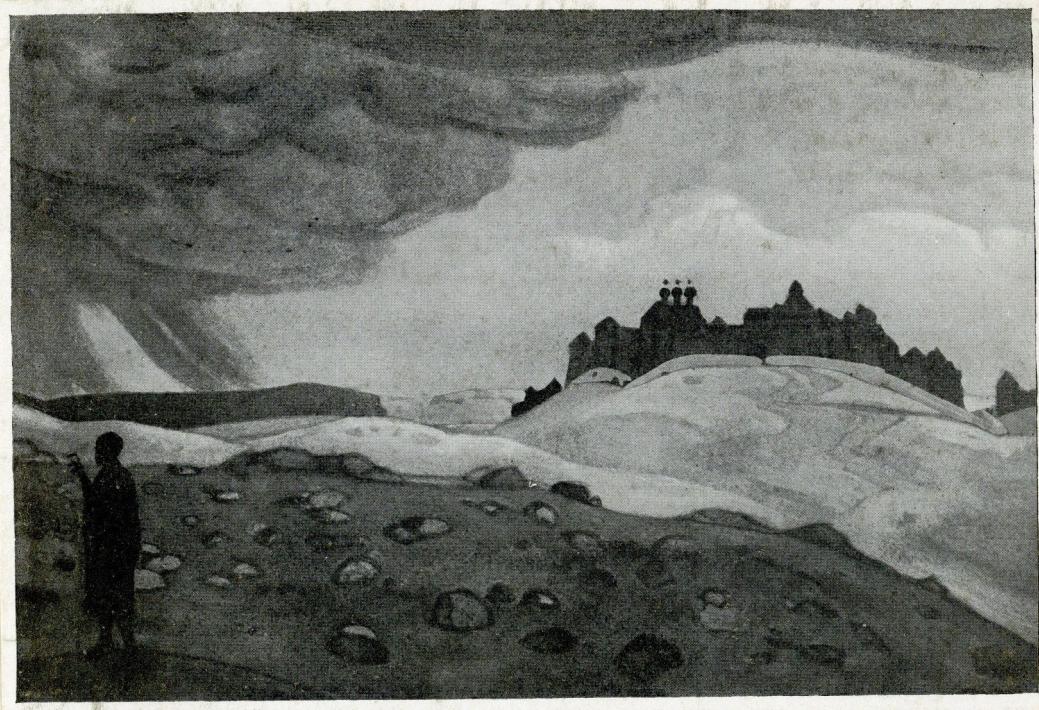
## VII

**П**ослѣдняя выставка „Мира Искусства“ для Рериха явилась отчетной выставкой работъ за два года. Притомъ, на выставку эту попали не всѣ его работы: нѣкоторыя, весьма значительныя, какъ описанная нами выше картина „безъ названія“ и „Вѣстникъ“, публика не увидѣла.

Не знаменуютъ ли эти послѣднія работы Рериха новый шагъ въ развитіи его творчества, дополняютъ ли онѣ только прошлое, или, быть можетъ, говорятъ объ остановкѣ?

Въ отличіе отъ прежнихъ, послѣднія картины поражаютъ новымъ для Рериха: отсутствіемъ внѣшняго единства. Прежде удивительно стройно размѣщались холсты Рериха. Въ нихъ была внутренняя связь, какое то одно настроеніе — растущее, крѣпнущее, созрѣвающее. Въ этомъ, главнымъ образомъ, и была причина того, что многимъ Рерихъ представлялся однообразнымъ. Стѣна, отведенная художнику на выставкѣ 1915 года, поразила неожиданностью. И по темамъ, и по красочнымъ сочетаніямъ, и по настроеніямъ, каждая картина представляла съ полной необъяснимостью нѣчто отъединенное.

„Короны“, гдѣ, на пустынномъ берегу моря, воины—ихъ трое—клянутся на мечахъ великой клятвой вѣрности, а въ зеленыхъ небесахъ, точно короны, проплываютъ легкія розовыя облака; густой, багрово-красный пожаръ „Зарева“; крикъ пурпурнаго „Змія“ среди базальтовыхъ горъ къ небывалымъ желтымъ небесамъ; „Вѣстникъ“, гдѣ къ высокой, обрывистой, черной скалѣ, въ тревожной тишинѣ вечера проплываетъ невѣдомый корабль: стоитъ та тишина, когда природа точно прислуши-



Н. К. Рерихъ. ,Прокопий Праведный отводит каменную тучу отъ Устюга Великаго' (темпера—1914).

N. Roerich. ,Procope le Juste détournant le nuage de pierre de la ville d'Oustioug' (détrempe).

вается къ своему дыханію, одинъ изъ тѣхъ рѣдкостныхъ вечеровъ, когда можно видѣть неповторяемую картину зеленаго солнечнаго луча... И наконецъ, благостная, ровная тишина рѣки, бѣгущей среди знакомыхъ холмовъ, съ которыхъ ,Прокопій Праведный благословляетъ невѣдомыхъ плывущихъ'.

Это многообразіе устремленій можно ли считать остановкой въ творчествѣ, особенно если принять во вниманіе новизну красочныхъ задачъ? Цѣлый рядъ обстоятельствъ не позволяетъ прійти къ убѣждению, что творчество Рериха, выразивъ себя вполнѣ, стало на путь дополняющихъ углубленій, что обычно для многихъ опредѣлившихся художниковъ. Горы видить Рерихъ по новому. Впервые появляется въ его картинахъ замкнутость, предѣль. ,Крикъ змія' такъ яростенъ, потому что горы обступили его тѣснымъ чернымъ кольцомъ, а небеса желты. ,Вѣстникъ'-корабль приплываетъ къ отвѣсной стѣнѣ. И даже море, на берегу котораго клянутся воины, своими волнами не несетъ исхода. А въ ,Заревѣ' градъ пылаетъ ровнымъ, томящимъ душу пламенемъ, въ которомъ, какъ въ красныхъ стеклахъ, сливаются очертанія человѣческой жизни.



Н. К. Рерихъ. Эскизъ декорации къ оперѣ А. А.  
Давидова ,Сестра Беатриса' (темпера—1914).

N. Roerich. Esquisse de décor pour l'opéra de  
A. Dawidow ,Soeur Beatrice' (détrempe).

Когда на разстояніі вспоминаешь всѣ эти картины, созданныя Рерихомъ на протяженіи послѣднихъ двухъ лѣтъ, изъ которыхъ нѣкоторыя, какъ „Зарево“, „Градъ обреченный“, „Вѣстникъ“, были написаны за нѣсколько мѣсяціевъ до великой войны, невольно хочешь многое въ нихъ объяснить интуитивными предчувствіями художника. Потому что стихія этихъ картинъ (за исключеніемъ „Прокопія Праведнаго“, „благословляющаго“ и „отводящаго тучу“)—пожарь. И кажется, что художникъ, ставшій мужемъ въ своемъ мастерствѣ, окрѣпшій и опредѣлившійся, бродя въ мірѣ творческихъ видѣній, ощутилъ внезапно нѣкую тревогу. Какъ въ историческомъ разсказѣ, онъ припалъ ухомъ къ землѣ, прислушался. И былъ шумъ, крики, смятеніе въ одномъ станѣ, тишина великая—въ другомъ.

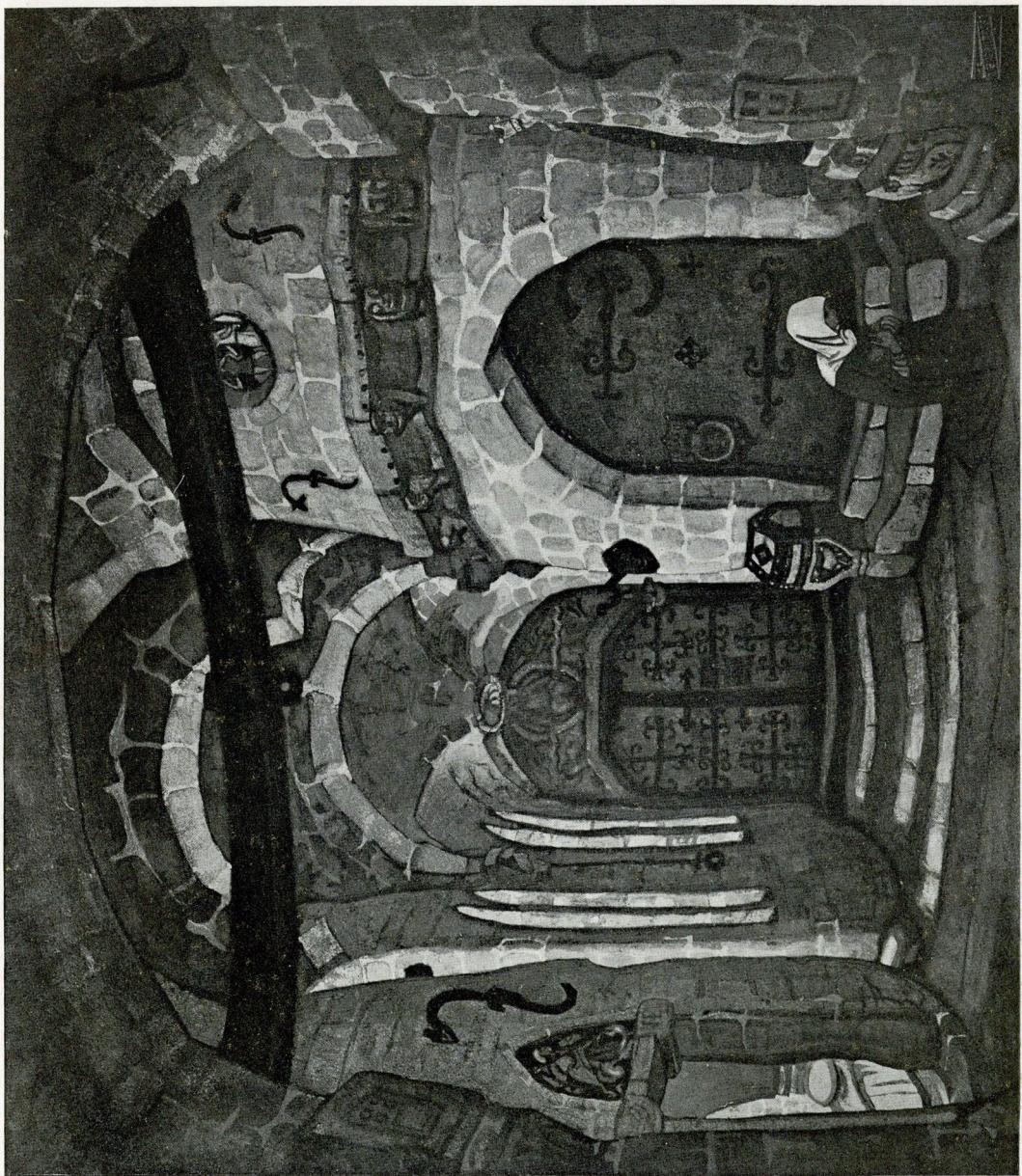
Двѣ струи, два настроенія въ творческихъ видѣніяхъ представляются намъ нѣкоторымъ рубежомъ въ творчествѣ Рериха. Пробилась часть, впервые за все время его художнической работы, когда онъ сталъ на распутьѣ великихъ дорогъ. Онъ пришелъ къ этому такъ же, какъ всѣ мы. Въ давнишній чудесный міръ его видѣній, найденный и охваченный имъ, ставшій для него столь же достовѣрнымъ, какъ для

насъ—наше сегодня, ворвались зловѣщія зарницы. Что бы ни было, завтрашній день несетъ новое, вчерашняя жизнь не повторится.

Эти ощущенія, столь разныя, столь противорѣчивыя, независимо отъ ихъ значенія для творчества Рериха, для насъ—показательны, потому что это наши настроенія: потому что мы вѣримъ крику змія,носимъ градъ обреченный въ своей душѣ и всѣмъ сердцемъ слышимъ молитву Прокопія Праведнаго, отводящаго тучу отъ Устюга Великаго...

Бываютъ минуты, когда небеса внезапно темнѣютъ, раннія сумерки упадаютъ на землю. Знаемъ, что туча пройдетъ, что до ночи—далеко, и все таки раннія сумерки въ нашемъ сердцѣ рождаются тревогу. Не то же ли ощущеніе переживаемъ всѣ мы, когда думаемъ теперь о будущемъ? Конечно, только туча... Но мы боимся сумерекъ Европы и вѣстѣ съ ихъ приходомъ боимся за культуру Великой Россіи.

О, конечно, не нарушится благостная тишина этой природы. Незримо Прокопій Праведный еще благословитъ нашу страну, всѣхъ невѣдомыхъ плывущихъ Великимъ путемъ изъ варѣгъ въ греки. Но сторожитъ наше сердце на всѣхъ путяхъ великая тревога... А что, если—сумерки, если Великій путь забудется, и, быть можетъ, многіе, этимъ путемъ плывшіе, повернутъ вспять къ замкнувшемуся кругу, къ чернымъ скаламъ, для которыхъ нѣтъ у благостныхъ—благословенія? Не эта ли тревога объемлетъ художника? Но какое бы разрѣшеніе она ни нашла и куда бы она Рериха ни привела, сдѣланное имъ вошло въ русское искусство и въ русскую культуру. Намъ не дано судить о предѣльныхъ размѣрахъ его дарованій, о значеніи его творчества для предстоящихъ поколѣній живописцевъ. Исторія заставляетъ насъ въ такихъ случаяхъ говорить: не знаемъ. Но мы имѣли право свидѣтельствовать, какъ современники художника. Мы не только могли, мы должны были свидѣтельствовать о томъ показательномъ, знаменующемъ наше время и его устремленія, о чёмъ намъ повѣдало творчество Рериха.



Н. К. Рерих. Эскизъ декораций къ оперѣ А. А. Даудова  
„Сестра Беатрица“ (мал.опера). (Собр. М. И. Терещенко).

N. Roerich. Esquisse de décor pour l'opéra de A. Davidoff  
„Sœur Béatrice“. (Collect. M. Terétschenko),



N. Roerich, *Le messager* (détrempe).  
(App. à M-me H. Rörich).  
H. K. Рерихъ, *Вестникъ* (малютка—1914).  
(Собств. Е. И. Рерихъ).

## СПИСОКЪ ГЛАВНЫХЪ РАБОТЪ И. К. РЕРИХА

*Название картинъ:*

1894. П скови чъ (карандашъ).

1895. Вечеръ Богатырства К іевскаго  
(I варіантъ) (масло).  
Въ Грекахъ (масло).

1896. Вечеръ Богатырства К іевскаго  
(II варіантъ) (масло).  
Курганы (масло).

1897. Утро Богатырства К іевскаго  
(масло).  
Гонецъ (масло).  
На чужомъ берегу (масло).

1898. Идолъ (Передъ городской стѣной)  
(масло).  
Собираются старцы (масло).

1899. В олховъ (пастель).  
Спасъ Нередица.  
Старая Ладога (масло).  
Походъ (масло).  
Охота, эскизъ (акварель).

1900. Курганиое поле (масло).  
Ждуть (масло).  
Священный очагъ.  
Зловѣщіе (эскизъ масломъ).  
Волки (масло).  
Походъ Владимира на Корсунь  
(масло).

1901. Р аз сказъ о Богѣ.  
Зловѣщіе (эскизъ акварелью).

*Собственники:*

Уничтожено (Студенческій сборникъ).

Е. И. Рерихъ (Пгд.).

В. С. Кривенко (Пгд.).

Русское Собрание (Пгд.).

Третьяковская галерея.

С. Н. Сыромятниковъ.

Кн. Тарханъ-Моуравовъ (Пгд.).

Америка (не разыскано).

В. Э. Направникъ (Пгд.).

И. М. Степанова (Пгд.).

В. А. Беклемишевъ (Пгд.).

Русское Собрание (Пгд.).

Е. В. Герц. Н. Н. Лейхтенбергский (Пгд.).

Уничтожено.

І. А. Равичъ (Варшава).

Уничтожено.

А. А. Кутузовъ (Пгд.).

Н. К. фонъ-Меккъ (Пгд.).

Третьяковская галерея.

Русский Музей Александра III.

Заморские гости (масло).  
 Заморские гости (масло).  
 Идолы (Языческое) (масло).  
 Идолы (вариантъ) (масло).  
 Часовня.

Княжая охота (Утро) (масло).

Е. И. В. Государь Императоръ.  
 Н. Н. Перловъ (Пгд.).  
 Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).  
 А. П. Ивановъ (Пгд.).  
 Е. И. В. Принцеса Евгения Максимилиановна  
 Ольденбургская (Пгд.).  
 Е. И. В. Вел. Кн. Ольга Александровна.

1902. Сѣверъ (пастель).  
 Заповѣдное мѣсто (масло).  
 Городокъ (масло).  
 Городъ строятъ (масло).  
 Городокъ зимой (акварель).  
 Славянская жизнь (пастель).  
 Сибирскій фризъ (масло).  
 9 эскизовъ къ нему (пастель).  
 Бой со змѣемъ (пастель).

П. Н. Перловъ (Пгд.).  
 М. Ф. Якунчикова (Москва).  
 Н. К. Рерихъ (Пгд.).  
 Третьяковская галерея.  
 Г. О. Гиршманъ (Москва).  
 В. В. Протопоповъ (Пгд.).  
 Кн. С. А. Щербатовъ (Москва).  
 Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).  
 В. В. Протопоповъ (Пгд.).

1903. Строятъ ладьи (масло).  
 Домъ Божій (масло).  
 Псковскій погостъ (масло).  
 Псковскій погостъ (масло).  
 Этюды древней архитектуры (масло):  
 Ярославль, Кострома, Казань,  
 Нижній-Новгородъ, Владіміръ,  
 Суздаль, Юрьевъ-Польскій,  
 Ростовъ-Великій, Москва, Смоленскъ,  
 Вильна, Троки, Гродно,  
 Ковна, Митава, Рига, Венденъ,  
 Изборскъ, Печеры, Псковъ.

Америка (не разыскано).  
 Уничтожено.  
 Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).  
 Америка (не разыскано).

Частью въ городскомъ музѣѣ въ Санъ-Фран-  
 циско.

1904. Этюды древней архитектуры (масло):  
 Тверь, Угличъ, Калазинъ, Валдай, Звенигородъ.  
 Бой Александра Невскаго съ ярломъ Биргеромъ (темпера).  
 Древняя жизнь (масло).  
 3 эскиза „Сѣверъ“ (Каменный вѣкъ)  
 (гуашь).  
 Архангелъ (эскизъ къ „Сокровищу  
 Ангеловъ“) (масло).  
 5 эскизовъ къ рѣзной мебели для ма-  
 стерской кн. М. Кл. Тенишевой въ Та-  
 лашкинѣ.

А. А. Ростиславовъ, кн. М. С. Путятинъ,  
 Б. К. Рерихъ (Пгд.) и др.

Русский Музей Александра III.  
 Кн. С. А. Щербатовъ (Москва).

Русский Музей Александра III.

Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ)

Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).

## 1905. Сѣверъ (гуашь).

Эскизы для майоликовыхъ фризовъ  
(Скандинавія) (акварель).  
Славяне на Днѣпрѣ.  
Роспись въ молельной (акварель).  
Пещное дѣйство (акв. и темп.).  
Сокровище Ангеловъ (масло).  
Человѣкъ со скребкомъ (п.).  
Колдуны (пастель).  
Бѣлыя птицы (масло).  
Заклятие водное (пастель).  
Изба смерти (акварель).  
Эскизъ къ ,Бою' (акварель).  
Царь (рис. съ акварелью).  
Дозоръ (масло).

## Русскій Музей Александра III.

Общество ,Россія' (Пгд.).  
А. А. Коровинъ (Пгд.).  
Русскій Музей Александра III.  
Русскій Музей Александра III.  
Е. И. Рерихъ (Пгд.).  
Люксембургскій музей въ Парижѣ.  
Г. Власовъ (Кievъ).  
Г. Хорватъ.  
Г. Дени Рошъ (Парижъ).  
Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).  
Е. И. Рерихъ (Пгд.).  
А. Ф. Мантель (Казань).  
Н. Д. Ермаковъ.

## 1906. Рисунокъ для ,Вѣсовъ'.

Бой (масло).  
Зміевна (темпера).  
Владыки нездѣшніе (масло).  
Девассари Абунту съ птицами  
(темпера).  
Девассари и камни (темпера).  
На мосту стояла старица (акв.).

Третьяковская галерея.  
Русскій Музей Александра III.  
Е. И. Рерихъ (Пгд.).

Вѣна.  
М. Мартенъ.  
М. Т. Соловьевъ.

## 1907. Сѣдая Финляндія (пастель).

Поединокъ.  
Коверъ-Самолетъ (темпер. и паст.).  
Илья Пророкъ (темпер. и паст.).  
Эскизы декораций къ ,Валькирии'  
(темпера).  
Эскизы декораций къ мистеріи ,Три  
Волхва'.

Е. И. Рерихъ (Пгд.).  
А. А. Стаборовскій.  
Г. Хорватъ.  
А. В. Румановъ (Пгд.).  
Г. Матвѣевъ, В. К. Рерихъ (Пгд.), А. А. Карзинкинъ (Москва).

Бахрушинскій театральный музей въ Москвѣ.

## 1908. Тріумфъ Викинга (темпера).

Эскизы декораций для ,Сибирской'.  
Задумываютъ одежду (темпера).

В. Третьяковъ (Москва).

С. А. Кусевицкій (Москва).

1909. 7 фризовъ въ домѣ Ф. Г. Бажанова  
(темпера).

Стражи (темпера и пастель).  
Изба смерти (варіантъ) (темпера).  
Свѣтлой ночью (Замокъ Викинга)  
(темпера).  
Ункрада (темпера).

Ф. Г. Бажановъ (Пгд.).  
Г. Ганзенъ (Кievъ).  
А. И. Лановой (Москва).

Г. Карзинкинъ (Москва).  
Г. Гильзе-ванъ-деръ-Пальсь (Пгд.).

- Д а р ы** (темпер).  
**Р о с т о в ъ В е л и к і й** (масло).  
**Н е б е с н ы й б о й** (темпера и пастель).  
**С п а с ъ** (темпер).
- Е. И. Р е р и х ъ** (Пгд.).  
**Р и м с к ій Н а ц и о на л ь н ы й м у з е й.**  
**Г - ж а Г у б р е х т ъ** (Англія).  
**К н . М . К л . Т е нишев а** (Смоленскъ).
- 1910.** Эскизъ мозаики надъ входомъ въ Пochaевскую лавру (темпера).  
**Т е р е мъ К и к и м о р ы** (декорација) (темпера).  
**Ц арица Н е б е с н а я** надъ рѣкою жизни (темпера).  
**И д о л ы** (вариантъ) (темпера).  
**В а р я ж ск о е м о р е** (масло).  
**К а м ен н ы й в ъ къ** (Шхеры) (темпер.).  
**З а м о р я м и з ем л и в ели к і я** (т.).  
**У дивъяго камня** (темпер. и паст.).  
**П ейзажъ** (темпера).  
**С м ол ен ск ія с т ъ н ы** (пастель).  
**К амни** (темпера).  
**Э тюдъ для „Пути великановъ“** (т.).  
**П уть в ели кановъ** (т.) (не оконч.).
- А . В . Ш у с е в ъ** (Пгд.).  
**Г . Б ёл одвѣт о в ъ** (Пгд.).
- К н . М . К л . Т енишев а** (Смоленскъ).  
**Л . Н . К амен ск ая** (Пгд.).  
**Б . Г . В л асъе в ъ** (Пгд.).  
**Е . И . Р е р и х ъ** (Пгд.).  
**Л . Н . К амен ск ая** (Пгд.).  
**И . Г . К амен ск ий** (Пгд.).  
**С . А . К усевицк ий** (Москва).  
**М . К . У шков ъ** (Москва).  
**А . П . И ванов ъ** (Пгд.).  
**Б . К . Р е р и х ъ** (Пгд.).
- 1911.** Старый король (темпера и паст.).  
Эскизъ мозаики надъ входомъ церкви въ Талашкинѣ.  
Человѣчъи праотцы (темпера).  
Сѣча при Керженцѣ (темпера).  
Эскизъ декораций къ „Фунте Овехуна“.  
Книга Голубина я (темпера).
- М . Н . Н ейш ел м ер ъ** (Пгд.).  
**К н . М . К л . Т енишев а** (Смоленскъ).  
**Б . В . С л єпцов ъ**.  
Правление О-ва Московско-Казанской ж. д.  
**В . Е . Бурцев ъ** (Пгд.).  
**К н . М . К л . Т енишев а** (Смоленскъ).
- 1912.** Древо преображеніе, глазамъ утѣшеніе (темпера).  
Пречестный градъ, врагамъ озлобленіе (темпера).  
Эскизы декораций къ „Синѣгурочкѣ“ (темпера).  
Роспись церкви въ Талашкинѣ.  
Мечъ мужества (темпера).  
Звѣздныя руны (темпера).  
Ангелъ послѣдній (темпера).  
Эскизы декораций къ „Перъ Гюнту“.
- Е . И . Р е р и х ъ** (Пгд.).
- Б . С л єпцов ъ** (Пгд.), С . А . К усевицк ий (Москва) и др.
- В . И . Зарубин ъ** (Пгд.).  
**А . И . Лановой** (Москва).
- В . В . С вятловск ий, Ф . Ф . Н отгафтъ, М . О . Штейнбергъ, А . Н . Бенуа и др.** (Пгд.).
- 1913.** Принцеса Малень (темпера).  
11 эскизовъ для „Свободнаго театра“ въ Москвѣ.
- Н . В . Г рушецк ий** (Пгд.). А . Н . Шубинъ-Позднѣевъ (Пгд.) и др.

Проектъ скита (темпера).  
Кавказъ 7 этюдовъ (темперы).

Облако (пастель).

Эскизы росписи часовни въ Псковѣ по  
проекту А. В. Щусева (темперы).

Князь Игорь (темперы). 8 эскизовъ  
и костюмы для драматическихъ спектак-  
лей въ Лондонѣ.

Роспись церкви въ Талашкинѣ (темперы).  
Моленная комната для виллы въ Ниццѣ  
(темперы).

Змій кричитъ (начато).

Эскизы декораций къ Веснѣ Свя-  
щенной (темперы).

Дѣла человѣческія (темперы).

1914. Змій кричитъ (окончено) (темперы).  
Сестра Беатриса (6 эскизовъ для  
оперы А. А. Давидова въ „Театрѣ му-  
зыкальной драмы“) (темперы).  
„Въ башнѣ“ („Принцеса Малень“)  
(темперы).

Зарево (темперы).

Короны (темперы).

Градъ обреченный (темперы).

Покореніе Казани (темперы).

Вѣстникъ (темперы).

Прокопій Праведный отво-  
дитъ каменную тучу отъ Ус-  
тиуга Великаго (темперы).

Прокопій Праведный благо-  
словляетъ невѣдомыхъ плы-  
вущихъ (темперы).

Кн. Н. Н. Жеваховъ (Пгд.).

О. К. Аллегри, А. И. Гидони, Я. А. Тикстонъ  
(Пгд.).

Е. И. Рерихъ (Пгд.).

Ю. О. Забѣльский и др. (Пгд.).

Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).

Л. С. Лившицъ (Ницца).

Б. В. Слѣпцовъ (Пгд.) и др.

Музей Императорской Академіи Художествъ.

А. И. Терещенко, А. А. Давидовъ и др. (Пгд.).

Правленіе О-ва Московско-Казанской ж. д.

Е. И. Рерихъ (Пгд.).



## СОДЕРЖАНИЕ

### ТЕКСТЪ

Александръ Гидони—Творческий путь Рериха . . . . .	1
Списокъ главныхъ работъ Н. К. Рериха . . . . .	35

### ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ

#### ТРЕХДВЪЙНЫЯ АВТОТИПІЇ:

Н. К. Рерихъ — „Въ башнѣ“ („Принцеса Маленъ“) (темпера — 1914) . . . . .	1
„Дары“ (темпера — 1910) . . . . .	13
„Зарево“ (темпера — 1914) . . . . .	30—31

#### АВТОТИПІЇ:

Н. К. Рерихъ — „Свѣтлою ночью“ („Замокъ Викинга“) (темпера — 1909) . . . . .	2—3
„Мечть мужества“ (темпера — 1912) . . . . .	
„Звѣздныя руны“ (темпера — 1912) . . . . .	
„Ангель послѣдній“ (темпера — 1912) . . . . .	
„Сѣча при Керженцѣ“ (темпера — 1911) . . . . .	
„Изба смерти“ (темпера — 1909) . . . . .	
„Избушка“ — эскизъ декорациі къ „Перъ Гюнту“ Ибсена (темпера — 1912) . . . . .	6—7
Эскизъ декорациі къ I акту „Перъ Гюнта“ Ибсена (темпера — 1912) . . . . .	
„Гегстадъ“ — эскизъ декорациі къ „Перъ Гюнту“ Ибсена (темпера — 1912) . . . . .	8—9
„Домъ Озе“ — эскизъ декорациі къ „Перъ Гюнту“ Ибсена (темпера — 1912) . . . . .	
„Египетъ“ — эскизъ декорациі къ „Перъ Гюнту“ Ибсена (темпера — 1912) . . . . .	10
„Холмы“ — эскизъ декорациі къ „Перъ Гюнту“ Ибсена (темпера — 1912) . . . . .	
„Слобода“ — эскизъ декорациі къ „Снѣгурочки“ Островскаго (темпера — 1912) . . . . .	10—11
Роспись въ алтарѣ церкви въ имѣніи „Талашкино“ кн. М. Кл. Тенишевой („Царица Небесная“) (1912) . . . . .	14—15

Роспись церкви въ имѣніи „Талашкино“ кн. М. Кл. Тенишевой (1912) . . . . .	16—17
„Покореніе Казани“. Эскизъ фрески (темпера — 1914) . . . . .	
„Ункрада“ (темпера — 1909) . . . . .	18—19
Костюмъ для оперы Бородина „Князь Игорь“ (темпера — 1913) . . . . .	22—23
Эскизъ декорации къ комедіи Лопе де Вега „Фуенте Овехуна“ (темпера — 1911) . . . . .	24—25
„Змій кричить“ (темпера — 1914) . . . . .	
„Прокопій Праведный благословляетъ невѣдомыхъ плывущихъ“ (темпера — 1914) . . . . .	26—27
„Облако“ (пастель — 1913) . . . . .	
Варіантъ декорации къ I дѣйст. балета И. Стравинского „Весна Священная“ (темпера — 1914)	28—29
„Короны“ (темпера — 1914) . . . . .	
„Градъ обреченный“ (темпера — 1914) . . . . .	
„Дѣла человѣческія“ (темпера — 1914) . . . . .	32
„Прокопій Праведный отводитъ каменную тучу отъ Устюга Великаго“ (темпера — 1914)	
Эскизъ декорации къ оперѣ А. А. Давидова „Сестра Беатриса“ (темпера — 1914) . . . . .	
Эскизъ декорации къ оперѣ А. А. Давидова „Сестра Беатриса“ (темпера — 1914) . . . . .	34—35
„Вѣстникъ“ (темпера — 1914) . . . . .	

# АПОЛЛОНЪ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

ПЕТРОГРАДЪ, РАЗЪЕЗЖАЯ, 8. ТЕЛЕФ. 178-69.

## Изданы следующія книги:

В. Я. Адарюковъ.—Очеркъ по исторіи литографіи въ Россіи, съ 2 фототипіями и 66 автотипіями. Ц. 3 р. 50 к. (Распродана).

Сто лѣтъ (1812—1912) французской живописи.—Иллюстрированный каталогъ выставки. Ц. 1 р.

Сто лѣтъ французской живописи (1812—1912).—Вступленіе. Статьи кн. К. А. Шервашидзе, Arsène Alexandre'a и Александра Бенуа. 87 воспроизведеній на отдѣльныхъ листахъ. Ц. 8 р. (Распродана).

Литературный Альманахъ. Ц. 2 р. (Распроданъ). Изданіе 2-е—Ц. 1 р.

Сергѣй Ауслендеръ.—Разсказы, книга 2-я.—Ц. 1 р. 50 к.

Н. Гумилевъ.—‘Чужое небо’ (третья книга стиховъ).—Ц. 1 р.

Кн. Сергѣй Волконскій.—‘Человѣкъ на сценѣ’—Ц. 1 р. 50 к. (Распродана).

Кн. Сергѣй Волконскій.—‘Разговоры’—Ц. 1 р. 50 к.

Ж. д'Удине.—‘Искусство и жестъ’, перев. кн. С. Волконскаго.—Ц. 1 р. 50 к. (Распродана).

Кн. Сергѣй Волконскій.—‘Художественные отклики’—Ц. 1 р. 50 к.

Кн. Сергѣй Волконскій.—‘Выразительный человѣкъ’, сценическое воспитаніе жеста (по Дель-сарту).—Ц. 2 р. (Распродана).

Сергѣй Маковскій.—Страницы художественной критики, кн. III. Выставки и характеристики.—Съ 2 трехцвѣтками, 5 меzzотинто-гравюрами и 22 автотипіями.—Ц. 3 р.

Максимилианъ Волошинъ.—Лики творчества, кн. I.—Ц. 2 р. 50 к.

Н. К. Чурлянисъ.—Иллюстрированная монографія. Статьи Вячеслава Иванова и Валеріана Чудовскаго.—Ц. 3 р. (Распродана).

Я. Тугендхольдъ.—Проблемы и характеристики (Сборникъ художественно-критическихъ статей о французской живописи).—Проблема ‘натюрморта’. Пейзажъ во французской живописи. О портретѣ. Нагота во французскомъ искусстве. Съ 1 меzzотинто-гравюрою и 22 автотипіями. Ц. 3 р.

## Изданія осени 1915 г. (ограниченное количество экземпляровъ).

Н. К. Рерихъ.—Иллюстрированная монографія. Статья Александра Гидони. Ц. 3 р.

Н. Н. Сапуновъ.—Иллюстрированный сборникъ. Статьи Максимилиана Волошина, Федора Коммисаржевскаго, Я. Тугендхольда и др. Ц. 3 р.

К. С. Петровъ-Водкинъ.—Иллюстрированная монографія. Статьи А. Ростиславова, Всеволода Дмитриева и Н. Пунина. Ц. 2 р. 50 к.

Андрей Рублевъ и Симонъ Ушаковъ.—Иллюстрированныя статьи Н. Пунина. Ц. 3 р.