

Неиссякаемый источник творчества Н. К. Рериха

Выдающийся русский художник Н. К. Рерих (1874–1947) летом 1908 и 1911 годов проходил курс бальнеологического лечения в Германии, на популярном курорте Бад Нойенар (Bad Neuenahr). Публикуемые письма Н. К. Рериха отправлены с немецкого курорта в Россию и адресованы жене — Елене Ивановне Рерих (1879–1955). Корреспонденция носила личный характер.

Природная бальнеолечебница открылась в мае 1858 года на базе целебных минеральных источников в долине реки Ар. Свое название местность получила по фамилии графа Отто фон Нойенаре — владельца пятисотлетнего замка Бад Нойенар. Лечебный курорт расположился недалеко от Кельна и Бонна, которые Н. К. Рерих неоднократно посещал: *«Как городок Бонн — чудное место. Дешевое, чистое и благодаря университету интеллигентное»* (11 июля 1911); *«Вчера в Кельне видел хорошую картинку Mathias Merian 1621–1687 (вроде Брегеля). Никогда такого не слыхивал»* (16 июля 1911).

Бад Нойенар прославили не только целебные минеральные источники, но и вина. *«Немецкой Сибирью»* называли эту часть местности Айфель в Германии — самый северный винодельческий район страны — за холодный климат и обильные снегопады. Н. К. Рерих во многих письмах обращал внимание на погоду в Бад Нойенаре и отмечал холод в летнее время. Так, заканчивая письмо от 2 августа 1908 года, он писал: *«Вечером холод отчаянный»*.

Уединенная и размеренная жизнь маленького курорта, расположившегося у подножия горы Ландскроне, располагала к сосредоточению и погружению в лечение естественными факторами природы. Активной и многогранной натуре Н. К. Рериха тяжело давалось вхождение в этот ритм: *«Вообще придется представлять, что находишься в временном одиночном заключении. Я думаю, что ощущение почти такое же... Не забывай Твоего заключенного»* (18 июля 1908). Буквально на третий день у Н. К. Рериха наступила характерная для бальнеолечения реакция, выразившаяся в повышенной утомляемости, сонливости, с которой он не мог смириться: *«Чувствую какую-то усталость. Не то рисовать разучился, не то сил меньше. Вообще замечаю, что к вечеру делается какое-то оупение... Боюсь, не расслабили бы меня Neuenahr ские воды и ванны»* (30 июля 1908). Несмотря на усталость и загруженность лечебными процедурами, Н. К. Рерих старался выполнять запланированные творческие задачи — написать намеченное количество этюдов и эскизов.

Письма дают возможность познакомиться с личной стороной жизни художника: нежно и трогательно любящим Рерихом-мужем, строгим и внимательным отцом и заботливым зятем, проследить зарождение многих творческих идей и проектов художника, начинавшихся с эскизов на курорте Бад Нойенар и воплощенных в грандиозную панораму изобра-



зительного искусства. Осуществленными проектами явились: «Богатырский фриз» (1910) — семь грандиозных панно на темы русского героического эпоса; фрески и мозаика для храма Святого Духа в Талашкино; мозаика для Троицкого собора Почаевской лавры; театрально-декорационное оформление драматической пьесы Генриха Ибсена «Пер Гюнт» в постановке Московского Художественного театра и балета «Весна Священная». Интересно отметить, что начало работы над образом героя русских былин — богатыря Ильи Муромца было положено на немецкой земле, в Бад Нойенаре, как символическое предвидение того, что в недалеком будущем, через неполные сорок лет, русские богатыри поразят германского «Соловья-разбойника» — Гитлера и его соратников на его же земле. Русские «дали» к эскизу «Илья» Н. К. Рерих планировал писать с натуры в Германии на горе Бад Нойенара: «Сегодня пойду на *Neuenahrberg* сделаю этюд для далей — для “Ильи” пригодится», — писал Рерих жене 12 августа. А 13 августа сокрушался: «Второй день идет дождь, сыро и серо. Вчера хотел пойти на гору этюд сделать, но невозможно и подумать».



Н. К. Рерих. Илья Муромец. 1910
Холст, темпера. 203 x 338. ГРМ. № Ж—7953

Возможно, что именно пейзаж немецких «далей» Бад Нойенара все-таки был использован в панно «Илья Муромец». Представляет интерес трактовка образа «Соловья-разбойника» — парной картины к «Илье Муромцу». Н. К. Рерих отошел в своей авторской трактовке от традиционного текста былины «Илья Муромец и Соловей-разбойник». Стрела, пущенная Ильей Муромцем, настигла Соловья-разбойника не в традиционных «дубах развесистых» [5, с. 43], в которых «залег» он, но поразила в погребальном строении — бревенчатой «избе смерти»: «Взвилась каленая стрела угодила Соловью прямо» в левый глаз, но не в правый, как об этом повествуется в былине [5, с. 43]. Вполне вероятно, что художник отклонениями от текста намеренно подчеркнул не только наказуемость зла, но и





обреченность зла, неотвратимость возмездия и ответного удара — для чего поместил Соловья-разбойника в «избу смерти». Кроме того, именно поражение левого глаза, в который попала стрела Ильи Муромца, могло символизировать уничтожение темного начала. Сюита «Богатырский фриз» предназначалась для столовой дома Торгово-промышленного товарищества Ф. Г. Бажанова (1864 (1865?)—1931) и А. П. Чуваддиной в Санкт-Петербурге. Возможно, что выбор сюжета был сделан художником целенаправленно. Картины, созданные Рерихом, стали своеобразным живописным оберегом, в котором были заложены идеи широкого труда на пашне товарищества («Микула Селянинович»), вольной торговли («Садко»), охранения («Вольга Святославович») и поражения злонамеренности недоброжелателей («Илья Муромец» и «Соловей-разбойник»).

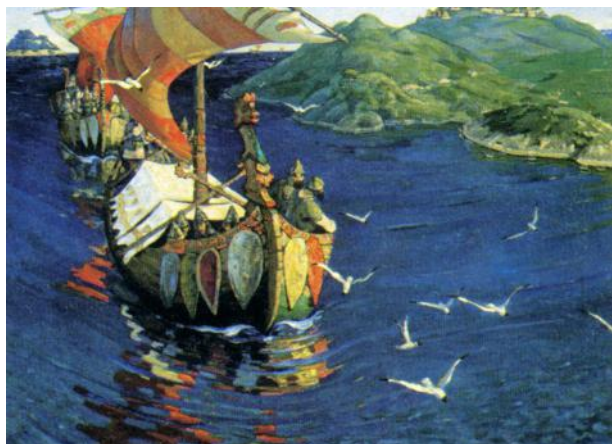
В письмах хронологически зафиксированы этапы подготовительной работы над «Богатырским фризом»: «Сегодня думаю начать “Илью Муромца”» (29 июля 1908), «При-



Н. К. Рерих. Соловей-разбойник. 1910
Холст, темпера. 202 x 341. ГРМ. № Ж—7954

готовил и разбил на квадраты папки для “Ильи”» (1 августа 1908), «Фигура “Ильи” что-то не ладится. Вообще замечаю, что я как-то быстро устаю» (2 августа 1908), «завтра делаю “Соловья”. “Вольга” и “Микула”, кажется складываются в голове» (3 августа 1908), «Что сегодня делал? Кончил “Соловья Разбойника”. Сообразил “Вольгу” и “Микулу”» (4 августа 1908), «Сегодня рисовал “Садко”, кажется, будет недурно. Конечно, это будет соединение заморских гостей с городком, но ведь и сюжет того же требует» (8 августа 1908), «Кончаю “Садко”» (9 августа 1908), «Теперь примусь за последних эскиза для Алешина (баян и юноша) и тогда эта работа будет облажена; в Бологом поправим» (9 августа 1908), «Сегодня переделываю два эскиза “Певец”»





Н. К. Рерих. Заморские гости. 1901
Холст, масло. 85 x 112,5. ГТГ. № Ж—494

и «Юноша»» (11 августа 1908). Упомянутые Н. К. Рерихом «Заморские гости» и «Городок» — работы, сюжеты которых были использованы в панно «Садко». Произведение «Городок» Н. К. Рерих написал в нескольких вариантах: «Городок зимой» («Зимний городок») (1902), «Городок» (1902), а также «Городок» 1907 года. Возможно, что именно о варианте 1907 года упоминал художник. Картина «Заморские гости» была написана в тринадцати вариантах. В 1901 году был написан первый ее вариант. Единственное

произведение в технике пастели было выполнено для княгини М. К. Тенишевой: «*Прошу Вас, сделайте для меня акварель Ваших чудных “Заморских гостей” в простых планах и линиях. Я исполнила бы эту вещь в эмали. Мне так хочется сделать что-нибудь по Вашему замыслу, а “Гостей” я страшно люблю*» [10, с. 76]. Статью Н. К. Рериха «По пути из варяг в греки» (1900) можно рассматривать как литературную иллюстрацию к картине «Заморские гости»: «*Длинным рядом идут ладьи; яркая раскраска горит на солнце. Лихо завернулись носовые борта, завершившись высоким, стройным носом-драконом. Полосы красные, зеленые, желтые и синие наведены вдоль ладьи*» [37, с. 74]. Художник находился под впечатлением от путешествия, совершенного им в 1899 году по «великому водному пути»: Волхову, Ладожскому и Ильмень-озеру, а также был в плену у



Н. К. Рерих. Городок. 1907
Картон, темпера. 15 x 23. ГРМ. № Ж—1970

своего богатого воображения: «*На горизонте Ильмени выстроился ряд парусов — они стройно удалялись. Чудно и страшно было сознавать, что по этим же самым местам плавали ладьи варяжские, Садко богатого гостя вольные струги, проплывала Новгородская рать на роковую Шелонскую битву...*» [37, с. 85].

Тема героев народного эпоса — богатырства русского





Н. К. Рерихом разрабатывалась со студенческих лет. В 1895—1897 годах будущий художник завершил работу над полотнами «Утро богатырства Киевского» (1896) и «Вечер богатырства Киевского» (1897). Биограф Н. К. Рериха — П. Ф. Беликов (1911—1982) писал об этих работах: «В живописном отношении они не отличались оригинальностью. Тем не менее оба произведения имели для Рериха большое значение: он почувствовал себя в силах приступить к написанию целой серии картин на тему “Начало Руси. Славяне”» [3, с. 33]. Яркое развитие темы богатырства в творчестве художника пришлось на предвоенные годы и годы Великой Отечественной войны. Так, Рерихом в этот период были написаны картины: «Святогор» (1938), «Богатыри проснулись» (1940), «Единоборство Мстислава с Редедей» (1943), «Настасья Микулична» (1943) и другие работы. Кульминировали все образы и слава богатырей русских в один мощный собирательный образ богатыря в картине «Победа (Змей Горыныч)» (1942). И если в юности молодой Рерих вынашивал серию «Как перевелись богатыри на Руси», то зрелый Рерих воплотил серию возрождения богатырства «на Руси». Богатырство, которое не только возродилось («Богатыри проснулись»), но исполнило свою историческую миссию спасения человечества от «врага рода человеческого» — немецких фашистов. Освобождения не только Земли русской, но и народов Европы. Русского богатыря и его подвиг Н. К. Рерих вознес высоко и поместил в исторически священное место на Земле — в Гималаи.



Н. К. Рерих. Победа (Змей Горыныч). 1942

Холст, темпера. 76,2 x 122. Сибирское отделение Академии наук
Дом ученых. Новосибирск

О работе художника над «Богатырским фризом» писали в «Биржевых ведомостях» (1908. 8/21 ноября): «В мастерской Н. К. Рериха стоят два громадных незаконченных фриза. Известный миллионер X заказал художнику эти фризы для своей





столовой. Талантливый и своеобразный художник взял темой два эпизода древнего эпоса. На одной картине Вольга Святославич, выезжающий “во чисто поле”... На другой — Соловей-разбойник, залегший в Брянских лесах... Картины Рериха будут помещены в этом сезоне на организуемой выставке “Салон”» [18, с. 287]. В периодической печати отмечали и возвращение Н. К. Рериха с курорта: «Художник Н. К. Рерих, директор школы Императорского Общества поощрения художеств, вернулся в Петербург. Пошатнувшееся здоровье художника теперь восстанавливается» (Слово. 1908. 30 августа / 12 сентября) [45, с. 250]. Трудно представить, что прошло всего три месяца с момента начала работы над эскизами для «Богатырского фриза» на курорте Бад Нойенар, а «два громадных» панно были практически готовы к предстоящей сезонной выставке. Этот факт свидетельствует о необычайной активности и работоспособности творческой природы художника.

«Богатырский фриз» Н. К. Рерих окончил в 1910 году. Фриз состоял из семи панно: парных картин «Баян» и «Витязь», «Вольга» и «Микула», «Илья Муромец» и «Соловей-разбойник» и непарной «Садко». В композицию фриза еще входило двенадцать декоративных полотен меньшего размера. Высота всех панно составляла два метра. Самое большое панно — «Садко», его длина — семь метров. В. П. Князева в статье «Богатырский фриз» провела параллель между работами Н. К. Рериха и работами М. А. Врубеля (1856—1910) (живописное панно «Богатырь», 1898) и В. М. Васнецова (1848—1926) («Витязь на распутье» и «Баян», 1910), подробно описала композицию и историю создания фриза, а также философскую концепцию художника и его исторический интерес к выбранному сюжету: «Постоянный интерес Рериха к героическим образам был закономерным. Как историк он неоднократно обращался к прошлому и в нем искал ответ на вопросы о движущих силах истории, о настоящем и будущем России» [11, с. 106]. Искусствовед Н. Е. Порожнякова дала интерпретацию произведениям Н. К. Рериха из «Богатырского фриза» в статье «Мифологическая “Модель мира” в искусстве модерна (на примере творчества Н. Рериха и М. Бойчука)» (2008). Все панно «Богатырского Фриза» хранятся в Государственном Русском музее, куда они были переданы в 1964 году. С 15 декабря 2007 года по 6 апреля 2008 года картины «Богатырского Фриза» Н. К. Рериха впервые экспонировались в полном объеме на выставке «Русские легенды» в Groninger Museum в Голландии.

Панно «Богатырского фриза» были не первыми декоративными работами Н. К. Рерих. В 1903 году появился «Сибирский фриз», в 1904 году — эскиз фриза для майолики «Каменный век», а в 1905 году — картоны для майоликовых фризов для дома Общества «Россия». Одна из последних монументальных работ, выполненных Н. К. Рерихом в России, — двенадцать панно (1914) для молельни виллы Л. С. Лившиц в Ницце. Панно в настоящее время находятся в постоянной экспозиции Горловского художественного музея (Украина). Завершают серию монументальные произведения Н. К. Рериха — панно для Казанского вокзала в Москве: «Сеча при Керженце» и «Покорение Казани» (1915—1916).





Сергей Эрнст (1895—1980) отмечал, что эти панно — «близкое по своему характеру к “Богатырскому фризу”» [46, с. 96]. Оба панно были уничтожены — изрезаны в 1933 году директором Петербургской Академии художеств Масловым (р. 1886). Н. К. Рерих возмущался подобным варварством: «Прямо непонятен этот дикий вандализм над народным достоянием. “Керженец” и “Казань” были неплохи, были одобрены в Швеции и в Париже. Дягилев писал, что много раз по желанию публики поднимали занавес — еще раз посмотреть на “Керженец”. И вдруг после одобрений — вандализм! Дико!» [33, с. 233].

Второй монументальный проект, о котором Н. К. Рерих писал в письмах к супруге, имел отношение к строительству Троицкого собора (1906—1912), выполненного по проекту архитектора А. В. Щусева (1873—1949) в стиле древнерусского зодчества на территории Почаевской Лавры в Западной Украине. В журнале «Русский инок» (1914, апрель, № 7, вып. 103), который издавался в Почаевской Лавре, писали о возведенном соборе: «Построен собор во вкусе православной старины XV века и представляет собой точную копию (вчетверо большую) другого, Троицкого же собора, находящегося в Лавре Сергиевской... Новый храм Почаевской Лавры спроектирован знаменитым академиком А. В. Щусевым... Он сумел так художественно возродить русскую старину, что когда любишь этим собором с его башнею, величественным куполом, таинственными хорами и переходами, — как бы погружаешься в давно минувшие времена, когда Русь воистину была святою» [6, с. 134—135]. Н. К. Рериху было предложено написать эскиз для мозаичного панно на южной стороне Троицкого собора. Художник беспокоился о сроках выполнения ожидаемой работы: «Если еще щусевская работа нагрянет — как-то мы со всем этим справимся?», — писал Н. К. Рерих 6 августа 1908 года. Эскиз мозаики «Спас Нерукотворный и князья святые» для главного портала Троицкого собора был выполнен в конце 1908 года. Автор монографии «Николай Рерих: мозаики, иконы, росписи, проекты церквей» Е. П. Маточкин писал об уточненной им дате создания эскиза: «Время создания Н. К. Рерихом эскиза для Троицкого собора Почаевской лавры надо отнести не к 1910-му, а по крайней мере к декабрю 1908 года» [15, с. 67].

Мозаика была выполнена в 1910 году в частной мозаичной мастерской В. А. Фролова, основанной в феврале 1890 года в С.-Петербурге. В нижних углах мозаики сохранились две монограммы, подтверждающие авторство В. А. Фролова и Н. К. Рериха: в левом — «Ф 1910», в правом — «Н. Р.». Кроме Н. К. Рериха, в оформлении собора участвовали и другие художники: «С западной стороны — образ Почаевской Божией Матери, которой поклоняются волынские святые (художник В. И. Быстренив), с северной — Новозаветная Троица с Голгофой в центре (художник Г. С. Крушский), с южной — образ Спаса Нерукотворного, перед которым склонились святые князья (автор — Н. К. Рерих)» [15, с. 65—66]. Иконостас был также сделан по проекту А. В. Щусева. Иконы написаны в московской мастерской О. Чирикова.





Мозаичное панно больших размеров: в высоту — три метра, в ширину — более пяти метров, выполнено из смальты. В центре помещен Образ Спаса Нерукотворного на раскрываемом ангелами складчатом убрусе на фоне небесного града. Сине-голубые глаза Спаса отражают Нерукотворную синеву небесного Иерусалима. Ниже Спаса Нерукотворного, слева и справа от церковных врат, Н. К. Рерих разместил Святых русских князей, имена которых обозначены на старославянском языке по низу мозаичного панно. Слева: «Св. князь Владимир Ярослав: Александр Нв: Михаил Тв: Кн. Игорь: Ярополк Вл». Справа: «Св. Вячеслав Чешск: Рв. Кн. Владимир: Кн. Борис и Глеб: Кн. Мстислав Новг.». Образы Святых князей, созданные Н. К. Рерихом, индивидуальны и очень жизненны. Каждый отражает присущие только ему характерные черты: мудрость и стойкость, чистоту и нежность, волю и непреклонность, мужество и спокойствие. В то же время художник передал общую ауру: объединение в вере во Христа и сплочение вокруг Христа, служение православному Отечеству. Н. К. Рерих в изображении князей следовал древнерусской традиции, достоверно передал их внутреннюю жизнь, близкую и доступную для понимания современному человеку. Прежде всего — это живые люди, служившие высоким христианским идеалам, способные положить жизнь за Бога и Отечество. Художник одухотворил далекое прошлое, сделал его притягательным и современным. Мозаичист В. А. Фролов сумел перенести дух идеи Н. К. Рериха с картона эскиза в мозаичное панно, не утратив в передаче свежести и достоверности образов.

В 1909 году на выставке своих работ Н. К. Рерих представил и эскиз мозаики для Троицкого собора Почаевской лавры. В «Новом времени» (1909. 17 / 30 января) появилась заметка «Придворные известия»: «В пятницу, 16 января, в Царском селе в Александровском дворце их величества Государь Император и Государыня Императрица Александра Федоровна осматривали выставку работ художника Н. К. Рериха, в которой находились эскизы декораций русских опер, предназначенных к постановке в Париже — “Князь Игорь”, “Снегурочка” и “Псковитянка”, а также эскиз мозаичного входа, устраиваемого в соборе Почаевской лавры. При обозрении выставки объяснения их величествам имел счастье давать худ. Рерих» [23, с. 340].

Троицкий собор является действующим храмом. Посетители Почаевской Лавры, проходя через Святые ворота на монастырскую территорию, видят справа от себя величественную панораму широкой многоступенчатой лестницы, ведущей к собору, над главным порталом которого уже 100 лет посетителей встречает мозаичное панно Н. К. Рериха — Спас Нерукотворный и князья святые. С 1902 года по 1914 год Лаврой управлял архиепископ Антоний (Храповицкий) — это был самый цветущий период для обители. Именно в его правление возродился Троицкий собор (1906—1911). Автор мозаики по эскизам Н. К. Рериха — В. А. Фролов передал мнение архиепископа Антония о мозаиках Рериха в интервью с журналистом «Биржевых ведомостей» (1911. 5 / 8 августа. № 12462): «Скажите, не знаете ли вы, как относится духовенство к работам Н. К. Рериха? Ведь многие члены Академии, ненавидящие современное искусство, не хотят до сих пор понять





значение работ Н. К. Рериха?» — «Как раз недавно я имел случай услышать очень пространное мнение о работах Н. К. Рериха такого строгого иерарха, как архиепископ Антоний Вольнский. По поводу последних мозаик Н. К. Рериха архиепископ высказался с особым одобрением» [22, с. 361].

В 1911 году художник вновь проходил курс бальнеологического лечения в Бад Нойенаре. Газета «Биржевые ведомости» от 30 апреля / 13 мая сообщала: «... Академик Рерих часть лета проведет за границей и после строгого курса лечения печени проедет прямо в Талашино для наблюдения за живописными работами по его эскизам в тенишевской церкви» [9, с. 309]. Творческая и общественная жизнь Н. К. Рериха в этот период крайне насыщена. Художник охватывал и реализовывал многие направления изобразительного искусства: религиозную живопись, декоративную мозаику, театральное-декорационное искусство. С 1906 года Н. К. Рерих — директор и тактичный реформатор Рисовальной школы Императорского Общества поощрения художеств. Художник А. Н. Бенуа в статье в газету «Речь» (1911. 1 / 14 января. № 1) писал: «Школа Общества поощрения художеств, судя по отчетной весенней выставке, находится на пути к большому оживлению, благодаря ряду толковых и тактичных мер ее директора Рериха. Ее бы и следовало теперь называть школой Рериха, ибо с богадельней настоящих “поощрителей”, во главе с М. П. Боткиным, — она ничего не имеет [общего]. Это, пожалуй, единственное место художественной официальной России, где бьется пульс, где зреет искусство» [4, с. 233]. Н. К. Рерих открывал в школе новые классы, проводил выставки работ учащихся, поднимал уровень обучения, обновив коллектив талантливыми преподавателями. В недалеком будущем директор планировал привести обучение в Рисовальной школе к уровню Народной Академии, доступной для талантливых представителей всех слоев общества.

После долгого перерыва, в 1910 году возродилось объединение художников «Мир искусства» под председательством Рериха. В январе 1911 года открылась первая выставка, о которой много писали известные художественные критики и обозреватели. А. А. Ростиславов ностальгически отмечал: «Первая выставка вновь образовавшегося общества “Мир искусства”, вышедшего из “Союза русских художников”, приняла название столь ценное и значительное по воспоминаниям. Теперь уже совершенно ясно, что десять лет назад “Мир искусства” явился такой же крупной вехой на этапе русского искусства, как в 60 гг. передвижничество... Про Рериха и говорить нечего: он, как всегда, интересен и разнообразен, неисчерпаем в мотивах, в разнообразных декоративных исканиях» [38, с. 257—259]. Н. К. Рерих — участник археологических раскопок и съездов, выставок и заседаний многочисленных обществ, деятельным членом которых он являлся, автор большого числа актуальных статей и лектор, собиратель предметов каменного века и коллекций старинной западноевропейской живописи, активный подписчик многих современных журналов. Необходимо отметить человеческую отзывчивость и неравнодушие Н. К. Рериха к материальному положению семей ушедших из жизни художников.





Так, художник участвовал в хлопотах о пенсии для семьи живописца В. А. Серова (1865—1911): *«Было бы совестно, стыдно, если бы государство оставило семью такого художника без пенсии»*, — говорил Н. К. Рерих в интервью журналисту (Петербургская газета. 1911. 4 декабря. № 333) [24, с. 397]. В 1911 году Н. К. Рериху присвоили заслуженное звание академика: *«...Звание академика — это самое Высшее художественное звание, и по уставу Академии оно дается за прочно установившуюся известность награждаемого художника на поприще только искусства»* (Против течения. 1911. 22 октября / 4 ноября. № 6 (30) [13, с. 382]. Как видно, жизнь художника необыкновенно насыщена, и 1911 год не был исключением.

В 1911 году Н. К. Рерих приступил к росписи Талашкинской церкви Преображения Господня. Храм имел и второе название — церковь Святого Духа, что связано с темой центральной алтарной композиции, посвященной Сошествию Святого Духа. В разработке проекта храма принимали участие известные архитекторы, художники и сама княгиня М. К. Тенишева (1864 (1867?)—1928). Среди них — архитектор В. В. Суслов (1857—1921), знаток древнерусской архитектуры И. Ф. Барщевский (1851—1948); художники М. А. Врубель (1856—1910) и С. В. Малютин (1859—1937). Эскизы церкви в исполнении М. А. Врубеля, В. В. Суслова и С. В. Малютина хранятся в Смоленском музее-заповеднике. Окончательный вариант проекта церкви принадлежал С. В. Малютину, М. К. Тенишевой и И. Ф. Барщевскому. Церковь была заложена 7 сентября 1900 года в хуторе Фленово. Проект росписи и эскиз мозаики для храма принадлежали Н. К. Рериху, которому в 1908 году обратилась княгиня М. К. Тенишева, вернувшаяся после почти трехлетнего пребывания за границей. Впервые Н. К. Рерих посетил имение Талашкино вместе с женой — Е. И. Рерих в 1903 году. Княгиня в книге воспоминаний «Впечатления моей жизни» всегда очень тепло и сердечно отзывалась о Н. К. Рерихе: *«Я давно знала Рериха. У меня с Николаем Константиновичем установились более чем дружеские отношения. Из всех русских художников, которых встречала в моей жизни, кроме Врубеля, это единственный, с кем можно было говорить, понимая друг друга с полуслова, культурный, очень образованный, настоящий европеец, не узкий, не односторонний, благовоспитанный и приятный в обращении, незаменимый собеседник, широко понимающий искусство и глубоко им интересующийся. Наши отношения — это братство, сродство душ, которое я так ценю и в которое так верю»* [42, с. 225—226]. Конечно, при таком «сродстве душ» только к Рериху могла обратиться М. К. Тенишева с предложением оформления храма.

В 1908 году Н. К. Рерих, после возвращения княгини в Россию, сопровождал ее в Талашкино: *«Мне кажется, как особенно чуткий и тонкий, он только из дружбы ко мне, из желания облегчить мои первые минуты в Талашкине вызвался сопровождать нас»* [42, с. 250]. Тогда же был решен вопрос об оформлении церкви Рерихом: *«Я только забросила слово, а он откликнулся. Слово это — храм... Только с ним, если Господь приведет, доделаю его. Он человек, живущий духом, Господней искры избраннык, чрез*





него скажется Божья правда. Храм достроится во имя Духа Святого. Дух Святой — сила Божественной духовной радости, тайной мощью связующая и всеобъемлющая бытие... Какая задача для художника! Какое большое поле для воображения! Сколько можно приложить к Духову храму творчества! Мы поняли друг друга, Николай Константинович влюбился в мою идею, Духа Святого уразумел. Аминь. Всю дорогу от Москвы до Талашкина мы горячо беседовали, уносясь планами и мыслью в беспредельное. Святые минуты, благодатные» [42, с. 250].

Работы по росписи храма проходили с 1911 года по 1914 год, материалом служила мюнхенская темпера Вурма. В очерке «Эстония» Н. К. Рерих вспоминал о том, как в 1910 году, во второй приезд в Эстонию среди многих исполненных им работ были и «эскизы для храма в Талашкине, имени княгини М. К. Тенишевой. «Царица Небесная на Берегу Реки Жизни» была закончена именно в Гапсале» [36, с. 73]. Лето 1914 года Н. К. Рерих вновь проводил в имении Талашкино. Пресса следила за работами в храме Святого духа и оповещала: «Академик живописи Н. К. Рерих все лето проведет в Смоленской губ., в имении кн. М. К. Тенишевой, где будет занят росписью вновь строящегося храма. Эскизы этой росписи будут выставлены на одной из зимних выставок» [8, с. 254]. Первая мировая война (1914) прервала четырехлетний труд. За это время Н. К. Рерихом была расписана алтарная часть, в центре которой восседала на престоле Царица Небесная в окружении серафимов над Рекой Жизни. Художник подробно описал содержание росписи в своей статье «Царица Небесная. (Стенопись Храма Св. Духа в Талашкине)», вошедшей в Книгу первую собрания сочинений Рериха. Е. П. Маточкин в книге «Николай Рерих: мозаики, иконы, росписи, проекты церквей», в разделе «Эскизы мозаик и внутренней росписи храма Святого Духа в Талашкине» приводит список эскизов росписей и мозаик Н. К. Рериха и их местонахождение.

В росписи храма Н. К. Рериху помогали художники и ученики Рисовальной школы: Е. З. Земляничкина (1889 — после 1933), Дмитриев, Чернов, А. В. Цекатихина (1892—1967). Так, в переписке с Е. И. Рерих художник неоднократно вспоминал Н. А. Тырсу (1887—1942) — своего коллегу и помощника по росписи храма-усыпальницы Святого Духа в Талашкино: «Как работает Тырса? Вовремя ли начинает и не рано ли кончает?» (23 июня 1911); «Будь добрая, присмотри за Тырсой, чтобы не ленился. Если они кончат контур алтаря, пусть тогда заберутся наверх и начертят невидимого Бога трон. Мне очень хотелось бы, чтобы они без меня и эту картину начертили. Скажи ему, пожалуйста» (26 июня 1911); «Подвинти как-нибудь Тырсу, видно, его нужно подвинчивать. Пусть вместо красок лучше начертят всю верхнюю картину» (2 июля 1911). В «Московских ведомостях» появилась статья «По Руси», в которой журналист описал свое посещение имения М. К. Тенишевой и впечатления от увиденного: «На пути — нарядная дача, в которой живет семейство художника-археолога Н. К. Рериха, расписывающего храм... За отъездом Рериха в храме работал его помощник. Спустившись с лесов, он показал картоны, по которым расписываются стены масляными





красками по штукатурке. Алтарная стена частью зачерчена углем, частью уже начата красками. Здесь — огромное изображение Богоматери, восседающей на троне» [17, с. 355]. Помощник, с которым общался корреспондент, был вышеупоминаемый Тырса. Письма Н. К. Рериха, отправленные из Бад Нойенара и адресованные Е. И. Рерих, приходили в имение княгини Тенишевой. С княгиней Н. К. Рерих был также в переписке, именно к ней после пребывания в Бад Нойенаре должен был приехать художник. «Получил письмо от М[арии] Кл[авдиевны]. Пишет, что Ты довольна и кажется Тебе хорошо. Про церковь пишет, что у помощника, видимо, настроение, “выжидательное”, передай это Тырсе» (5 июля 1911).

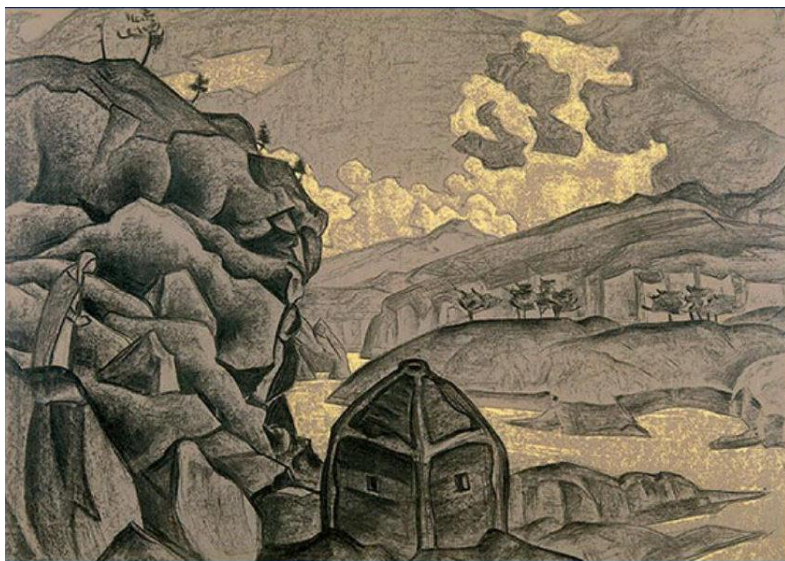
Когда-то княгиня Тенишева мечтала о том, чтобы семья Рерихов поселилась поблизости ее имения: «Мне хотелось оказать Николаю Константиновичу такой прием в Талашкине, чтобы оно ему понравилось, чтобы он полюбил его, и тем привлечь его еще больше к нам. Из чувства эгоизма мне хотелось, чтобы ему тут было хорошо, и тайне я надеялась, что когда-нибудь он с семьей поселится по соседству. Мне всегда не хватало общения с человеком, живущим одними со мной художественными интересами» [42, с. 226]. Теперь же нашли осуществление в общем делании и общие «художественные интересы». Во время работы над росписями произошли интересные знаки, которые назвали «чудом». В письме от 11 июля Н. К. Рерих упоминал об этом: «О чуде — это хорошо, больше уверенности в будущей сохранности храма». О происшедшем чудесном событии при росписи храма писали в газете «Биржевые ведомости» (1911. 7 / 20 июня. № 12358): «В настоящее время в имении Талашкино начаты работы по росписи храма по эскизам академика Н. К. Рериха. Передают, что когда художник со своим помощником стали снизу мысленно размещать будущую композицию на стене, то помощник указал, что лучше всего придерживаться в размещении контуров, уже ранее сделанных. Вглядываясь, убедились, что из пятен штукатурки сложились все главные очертания композиции эскиза. При промерах оказалось, что Лик центральной фигуры Богоматери придется оставить именно на месте выступивших очертаний» [40, с. 345].

Мозаика Спаса Нерукотворного, восьми ангелов, небесных городов и Святого Духа со светилami небесными по эскизам Н. К. Рериха была выполнена в мозаичной мастерской В. А. Фролова (1910—1912). В письмах художник волновался: «Не слышно ли, когда приезжает Фролов? Ведь к 22-му он должен уже на место поставить» (9 июля 1911); «Верно, скоро мозаику привезут» (14 июля 1911). В очерке «Прочная работа» (1939) Н. К. Рерих, спустя годы, вспоминал: «Неоднократно приходилось работать с Фроловым над стенными украшениями. Сооружали мы мозаики и для Почаевской Лавры, и для Пархомовки, и для Шлиссельбурга, и для Талашкина. Каждая из этих мозаик вызывала многие соображения, при этом всегда радовало стремление Фролова внести какое-то полезное нововведение» [32, с. 233]. Для Рериха было очень важно качество работы. В этом же очерке он отмечал, что русская мозаика, благодаря хорошим мас-



терам, не уступает итальянской мозаике в Палатах Рогеров в Палермо.

Образ Спасы Нерукотворной — наиболее любимый и привлекающий Н. К. Рериха. К Нему художник обращался как в ранние, так и в поздние периоды творчества, Его воплощал в живописи и в мозаике, хотел через Него приблизиться и постичь тайну Бытия.



Н. К. Рерих. Дом Пера. 1912

Картон, уголь, пастель. 49 х 66 (в свету). ГЦТМБ. № 182110

С годами Образ Спасы Нерукотворной на полотнах Рериха становился лаконичнее и более суровым, по-видимому, именно такие требования к себе предъявлял мастер при углублении в таинства Духа. В мозаике Образ Спасы был воплощен в церкви «На пороховых заводах» близ Шлиссельбурга (1906) (не сохранилась); в церкви в селе Пархомовка (1906) (сохранилась); южный портал Троицкой церкви Почаевской Лавры (1910 — 1912) (сохранилась); над входом церкви Святого Духа в Талашкино (1912) (сохранилась). Искусствовед Е. П. Маточкин проводил аналогию между Образом Спасы Нерукотворной кисти Н. К. Рериха и возможными прототипами других авторов, которые мог использовать художник в эскизах мозаики, росписях храмов и в живописи. Не менее интересен и вопрос развития Образа Спасы Нерукотворной в творчестве Н. К. Рериха по мере эволюции самого художника. Эта тема еще ждет своего исследователя.

Знаменательно, что в письмах Н. К. Рериха к Е. И. Рерих с курорта Бад Нойенар присутствует описание многих творческих идей и начинаний художника, проходящих как бы незаметно, исподволь. Впоследствии эти идеи воплотились в осуществленные крупные проекты. Прошло сто лет, и они не только не устарели, но явились источниками для новых изысканий искусствоведов, историков, театральных деятелей, писателей и журналистов. Одним из таких начинаний явилась работа Н. К. Рериха над эскизами декораций и костюмов к пьесе Генриха Ибсена «Пер Гюнт». Проявленный художником интерес к драме Ибсена был связан с поставленной в ней духовно-нравственной проблемой — дорогой жизни, которую выбирает человек. Художник в очерке «Встречи» писал: «Мне хотелось уберечься от всякой этнографии и дать общечеловеческую трагедию» [29,





с. 319]. Драматическая поэма рассматривалась, как величайшее создание скандинавского гения, представляющее, кроме национальной, и общечеловеческую ценность. Многие отмечали близость скандинавского и русского миропонимания в двойственном характере главного героя драмы.

В 1911 году на собрании художественного совета Московского Художественного театра утвердили постановку пьесы «Пер Гюнт». Режиссером был назначен В. И. Немирович-Данченко (1858—1943), его помощниками — режиссер К. А. Марджанов (1872—1933) и Г. С. Бурджалов (1869—1924). В. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский (1863—1938) пригласили Н. К. Рериха для оформления спектакля. Газета «Речь» еще до отъезда художника на курорт в Бад Ноёнар сообщала: «*Декорации к “Пер Гюнту” Ибсена, включенному в репертуар предстоящего зимнего сезона Московского Художественного театра, заказаны Н. Рериху*» (1911. 26 мая / 8 июня. № 142) [41, с. 333]. В письмах Рерих писал о том, что приступил к ознакомлению с содержанием пьесы: «*Начал я читать “Пер Гюнта” — не знаю, которые именно сцены думают ставить москвичи, там уж очень много сцен-то*» (23 июня 1911); «*Просмотрел “Пер Гюнта” — интересно, но хотелось бы [знать. — Е. П.], какие именно из картин будут ставить. Наряду с трогательными и грозными — есть многое просто банальное*» (24 июня 1911).

Вопрос постановки пьесы был сложным, т. к. трудно было приспособить спектакль к сцене: неизбежно вставала проблема количества картин и длительности постановки. В прессе сообщали: «*Дать “Пер Гюнта” на сцене так, как он написан, — задача почти неисполнимая. Несомненно, что когда Ибсен его создавал, то, увлекаясь образами, роившимися в его фантазии, он совершенно не думал о театре, — иначе не разогнал бы так свою поэму. В ней — 38 картин. Никаким способом не возможно уместить это количество в нормальное число часов представления от 8 до 12*» [7, с. 53]. После лечения на курорте Бад Ноёнар и работы в Талашкино Н. К. Рерих приехал в Москву. Был составлен договор на четырнадцать эскизов декораций и несколько десятков эскизов костюмов, а также оплату работы. «*В начале сентября художник Н. К. Рерих приезжает в Москву по приглашению директора Московского Художественного театра Вл. И. Немировича-Данченко для дальнейших переговоров о постановке пьесы Ибсена “Пер Гюнт”. Дирекцией Художественного театра Н. К. Рериху поручено написать декорации и костюмы к пьесе Ибсена*» (Русское слово (Москва). 1911. 18 / 31 августа) [21, с. 364].

Артисты, занятые в спектакле, для вхождения в атмосферу театрального действия побывали в 1911 году в Норвегии. Н. К. Рерих от поездки отказался, т. к. хотел проверить свои ощущения от пьесы без посещения страны. «*Когда начались переговоры о постановке “Пер Гюнта”, Станиславский настаивал, чтобы я съездил в Норвегию. Сказал ему: “Раньше сделаю эскиз, как я себе представляю, а уж потом, если хотите съезжу”*». Целая группа артистов поехала на фиорды, а вернувшись, нашла мои эскизы очень





выразительными для Норвегии, для Ибсена. И ехать не пришлось!» [35, с. 243]. Н. К. Рерихом к пьесе было выполнено намного больше эскизов декораций и костюмов, чем указано в договоре. Художнику помогали в написании декораций коллеги и ученики: «*Мне и моим помощникам: Замирайло, Яремичу, барону Клодту, Наумову, Петрову, Земляницыной — пришлось много поработать. Сам я с большим интересом ожидаю первого представления, так как в России идет “Пер Гюнт” впервые*» [1, с. 492]. Н. К. Рерих неоднократно бывал в Москве, следил за постановкой пьесы, которая потребовала большого труда и слаженного взаимодействия всего коллектива, участвовал в общих черновых репетициях. Об обстановке в театре Н. К. Рерих говорил: «*В этом театре все работники его проникнуты одинаково глубоким стремлением добиться наилучшего, и, как только могут, помогают друг другу. Дружное, любовно ведомое дело невольно захватывало и меня, нового для “художественников” человека, и мы работали, как будто трудились вместе многие годы*» (Вечернее время. 1912. 17 / 30 сентября. № 251) [44, с. 493].

Сезон 1912 года в Московском Художественном театре открылся 2 октября пьесой «Пер Гюнт» Г. Ибсена. В периодической печати появилось большое количество восторженных откликов, нередко и скептических мнений, профессиональных рецензий. Единодушны были впечатления от театрально-декорационных работ, исполненных художником Н. К. Рерихом: «*Удивительны по яркости красочные декорации Н. Рериха*» (День. 1912. 10 октября. № 9) [20, с. 504]; «*Великолепные, сверкающие роскошью красок и смелостью фантазии декорационные картины Рериха, аккомпанируемые чарующей, полною глубокой нежностью и благородной мелодичностью музыкою Грига, или, если угодно, наоборот — музыка Грига, иллюстрируемая декорациями Рериха, — вот главное содержание, первенствующий интерес и сильнейшая прелесть спектакля “Пер Гюнт”, которым наш Художественный театр начал свой пятнадцатый сезон*», — писал Н. Эфрос (Речь. 1912. 10 / 23 октября. № 278) [47, с. 504].

Декорационная живопись Н. К. Рериха к спектаклю «Пер Гюнт» отразила высокое художественное мастерство художника, богатую фантазию и духовное проникновение в душевный мир природы и действующих лиц пьесы. В 1996 году вышла капитальная монография искусствоведа Е. П. Яковлевой «Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха», в которой автор досконально исследовала сотрудничество художника с театром на протяжении почти сорока лет (1905—1944). В альбоме приведено сорок шесть эскизов декораций и костюмов Н. К. Рериха к драматической поэме Г. Ибсена «Пер Гюнт». Автор монографии Е. П. Яковлева отмечает: «*Замысел Рериха отличался цельностью и последовательностью. Созданные художником эскизы к “Пер Гюнту” самоценны сами по себе. В них есть характерные для его живописи черты: и дух сказочной романтики, и суровая, не без угрюмости, монументальность, и изысканность колорита*» [48, с. 64].

Курорт Бад Нойенар замечателен и другими начинаниями Н. К. Рериха. Именно здесь художник задумал несколько художественных произведений. Об одном из них —





Н. К. Рерих

Пречистый Град — врагам озлобление. 1912

Холст, темпера. 45,5x45,5. Частное собрание. США

«Град Пречистый — врагам озлобление» художник делился с Е. И. Рерих: *«Дорогая моя Ладушка. Сегодня после обеда я поработал. Сделаю еще маленькую вещь “Город пречистый”.* Белый город со святыми внутри окружен пламенем и демоны кидают камни в него Красное с бело-серым и коричневым» (5 июля 1911). В следующих письмах Н. К. Рерих развивал эту тему наряду с другими: *«Которые из моих тем Тебе больше по душе? 1. Клятва. 2. Врагам озлобление — пречистый град. 3. В Духов день Земля именная. 4. Молитва. Темы то как будто мои. Я рад, что хоть темы появились, будто еще не все сказано»* (7 июля 1911). Уди-

вительно как Рерих переживал о том, что может иссякнуть родник его духа, постоянно питавший творчество, но именно это беспокойство, отсутствие довольства собой — явились двигателями, которые привели к духовным вершинам творчество Н. К. Рериха. Через два дня Н. К. Рерих начал работу над картиной «Пречистый град», но был недоволен результатом: *«Сегодня я несколько огорчен — подпортил “Пречистый град”. Так утром наскоро и подпортил... Поправлял сегодня “Пречистый град”, а спросить и посоветоваться не с кем»* (9 июля 1911). На следующий день художник вновь обращался к этой теме: *«Пречистый град» немного поправил, но особенно мусолить не буду — лучше у нас посмотрим — здесь все-таки свет неважный»* (10 июля 1911).

Н. К. Рерихом было исполнено в 1912 году два варианта картины «Пречистый Град — врагам озлобление». В настоящее время работы находятся в Центре-Музее имени Н. К. Рериха (Россия, Москва) и в частной коллекции (США). Газета «Вечернее время», анонсировавшая будущую выставку художников объединения «Мир искусства», которая должна была открыться в 1912 году в помещении пустующей квартиры на Невском проспекте, перечисляла работы Рериха, участвующие в выставке. Среди них упоминалось произведение «Пречистый Град — врагам озлобление»: *«Ряд работ выставит Н. К. Рерих; он дает большую вещь “Человечьи праотцы”, эскиз к постановке “испанского театра” в Соляном городке, композицию на религиозную тему “Пречистый град — врагам*





озлобление” и, наконец, ряд своих летних этюдов» (Вечернее время. 1911. 24 декабря / 1912. 6 января. № 25) [16, с. 404].

В 1907 году в Москве вышло первое издание книги «Посолонь» — собрание народных сказок и легенд в пересказе русского писателя А. М. Ремизова (1877—1957). В этот сборник вошла сказка «Золотой кафтан». В 1911 году в рождественском номере журнала «Огонек» было опубликовано литературное произведение А. М. Ремизова и художественная работа Н. К. Рериха, о чем писали в прессе: «Сказка “Золотой кафтан”, иллюстрирован акад. Н. К. Рерихом» (Биржевые ведомости. 1911. 24 декабря / 1912. 6 января) [25, с. 403]. Сказка была не только проиллюстрирована картиной Н. К. Рериха «Пречистый Град — врагам озлобление», но и сопровождается факсимиле художника, которое он посвятил писателю:

«Колесо огненное — не спалит праведных.

Пречистый Град — врага озлобление».

Посвящаю дорогому А. М. Ремизову [26, с. 405].

Здесь же, в Бад Нойнаре, Н. К. Рерих написал работу «Рейнский этюд. Ландскроне», которая в настоящее время хранится в Кировском областном художественном музее имени А. М. и В. М. Васнецовых. Рерих долго выбирал место, с которого наиболее удачна художественная подача горы Ландскроне: «Сегодня порядочно ходил... Выбрал одно место для этюда — Ландскроне — гора, но, правда, много здесь не напишешь — уж очень разорвано время» (25 июня 1911); «Днем пошел проливной дождь, так гулять не пришлось, а я было собрался идти в Heimersheim сделать этюд. Начал дома готовить этюд с видом на Landskron'u» (30 июня 1911). Через десять дней этюд с горой Ландскроне был окончен, о чем художник написал жене: «Ходил в Heimersheim, кончил этюд; вышло не очень худо и может для какой-нибудь декорации пригодится» (12 июля 1911). Тогда же у Н. К. Рериха возник замысел новой картины «Клятва»: «Сочинил картину “Клятва” — северная, гористая местность. Масса уходящих холмов. Летняя ночь. Двое клянутся на мечах, и старик на мече клятву их принимает. Время — скандинавское» (30 июня 1911). Возможно, что именно этот сюжет лег в основу картины «Короны» (1914), которая в настоящее время находится в Музее Русского искусства (Украина, Киев). Некоторые искусствоведы относили картины Н. К. Рериха «Пречистый Град — врагам озлобление» и «Короны» к так называемой «Предвоенной серии» или «Пророческой», начатой Рерихом в 1912 году. К картинам этой серии относятся «Ангел последний» (1912), «Меч мужества» (1912), «Крик змия» (1914), «Град обреченный» (1914), «Зарево» (1914), «Дела человеческие» (1914), «Короны» (1914); лубочный плакат «Враг рода человеческого» (1914) и другие.

Многие произведения Н. К. Рериха рассматривались как апокалиптические видения, многие были навеяны грозными предчувствиями и вещими снами. Так, супруга художника Е. И. Рерих в очерке «Сны и видения», собранном в 1949 году и вошедшем в книгу «У порога нового мира» (2000), описала многие свои предчувствия и сны. «С самого ранне-





Н. К. Рерих. Короны. 1914

Холст, масло. 79 x 119. Киевский музей русского искусства. № Ж — 303

го детства предчувствовала, знала как мелкие, так и крупные события. Знала результаты русско-японской войны. Также знала, что война 1914 года окончится поражением Германии» [27, с. 50]. В 1911 году у Елены Ивановны было несколько пророческих снов, один из них связан с видением гигантского змея, уничтожившего все живое вокруг, причем в этом сне присутствовал и Н. К. Рерих. «Вдали, в стороне показывается холм. Обрадовавшись, они подъезжают ближе, думая, взойдя на него, увидеть что-либо на горизонте. Но, подъехав вплотную, они с ужасом увидели, что это был не холм, но гигантский, свернувшийся и спящий змей, того же тона, что и вся земля. Встало сознание, что этот гад сожрал все вокруг себя и заснул» [27, с. 62]. Вполне возможно, что этот сон, но уже трансформированный в сознании художника, лег в основу картин «Град обреченный» (1914) в двух вариантах и «Крик змия» (1914) — также в двух вариантах.

Обращаясь к картине «Короны», можно предположить, что пейзаж уходящей вдаль холмистой местности навеян пейзажем Бад Нойенара, как и в панно «Илья Муромец» из «Богатырского фриза». Правда, искусствовед В. П. Князева (1926—2004) в статье «Предвоенная серия Н. К. Рериха» писала о морском пейзаже (?), на фоне которого развернулся сюжет картины «Короны»: «Художник предчувствовал не только ужасы и пожары. В период грядущих битв он ждал и больших перемен. Пророчески смотрится его работа 1914 года "Короны". На безлюдном берегу моря три короля клятвенно скрестили мечи. Вместо корон на их головах художник изобразил воинские шлемы. Сами короны, пояснял он, превратились в уплывающие облака» [12, с. 10].





Н. К. Рерих. Поцелуй Земле. 2 вариант. 1912
Картон, темпера. 62 x 94. ГРМ. № Ж—1979

Еще один большой проект, о котором шла речь в письмах Н. К. Рериха — совместная работа художника с композитором И. Ф. Стравинским (1882 — 1971) над балетом «Весна священная». В 1910 году Игорь Стравинский начал трудиться над музыкой к балету «Великая жертва» («Весна священная»). Об этом он сообщил в письме В. Н. Римскому-Корсакову (1882—1970): *«Сейчас работаю над несколько большим произведением, после которого начну уже (как следует) работать балет...»* (1910. 24 августа / 6 сентября) [39, с. 32]. О проекте будущего балета в 1910 году писали в прессе. В «Петербургской газете» было опубликовано интервью Н. К. Рериха: *«Содержание и эскизы балета — мои. Музыку пишет молодой композитор И. Стравинский. Новый балет даст ряд картин священной ночи у древних славян. Если вы помните, то в некоторых моих картинах эти моменты были затронуты»* (28 августа. № 235) [2, с. 156]. Следующее интервью художник дал в своей мастерской, когда работал над эскизами росписи храма Святого Духа в имении княгини М. К. Тенишевой Талашкино: *«Вас интересует мысль, как я попал на мысль написать балет. На это могу ответить, что оттого остановился я на балетном действии, что для оперы обработать мой сюжет никак нельзя. В нем доминирует движение, и для “пения” оставалось бы очень мало места... Я хочу изобразить, как светлой летней ночью на вершине священного холма, известного в истории каменного лабиринта, происходит ряд ритуальных древнеславянских танцев, оканчивающихся жертвоприношением. Во всяком случае, костюмы для моего балета должны представить собой интерес, ибо эта эпоха инсценируется едва ли не впервые»* (Обозрение театров. 1910. 30 сентября. № 1187) [43, с. 168—169].





Работа над балетом была отложена на год, так как И. Ф. Стравинский увлекся сочинением оркестровой вещи, которая переросла в новый балет «Петрушка». Художником-оформителем для постановки этого балета был приглашен А. Н. Бенуа (1870—1960), с детства очень любивший этот трагикомический образ. Постановщиком стал русский театральный деятель С. П. Дягилев (1872—1929), который первым услышал музыкальные фрагменты будущего балета, навестив И. Ф. Стравинского в Швейцарии. Премьера балета «Петрушка» состоялась 31 мая / 13 июня 1911 года в Русских сезонах в Париже, в театре «Шатле».

Из писем Н. К. Рериха известно, что И. Ф. Стравинский продолжил работу над балетом «Весна священная». Так, Рерих писал об этом Е. И. Рерих: *«Стравинский прислал телеграмму: “Свидание необходимо порадуйте приездом после Нейнара в Устилу”. Отвечу, что и он может приехать в Смоленск, если нужно. А то мне к нему разъезжать — не много ли чести для него?»* (10 июля. 1911). Через пять дней — новые вести о Стравинском: *«Стравинский опять телеграфировал. Просит, нельзя ли в Варшаве увидеться — я ответил, что проеду прямо в Смоленск»* (15 июля 1911). И. Ф. Стравинский приехал к Рериху, занятому росписью храма в Талашкино. Об этом поведал в интервью прессе мозаичист В. А. Фролов, вернувшийся из Талашкино. Сообщил Фролов и о здоровье художника, ответив на вопрос журналиста: *«Он мне показался очень оживленным и углубленным в свои работы. При мне приезжал к нему композитор Стравинский, сообщивший приятные сведения об успехе последней вещи Н. К. Рериха в Париже»* (Биржевые ведомости. 1911. 5 / 8 августа. № 12462) [22, с. 361].

Вначале балет «Весна священная» задумывался как одноактный, впоследствии он был переделан в двухактный, менялось и название — «Праздники весны». По поводу авторства либретто к балету «Весна Священная» не выработано у искусствоведов и исследователей единого мнения: Н. К. Рерих или же И. Ф. Стравинский. Н. К. Рерих свою статью «Зарождение легенд» (1939) посвятил истории создания либретто. В ней он конкретно и последовательно восстановил все факты и очень недоумевал, зачем создаются «всякие неправдоподобные легенды»: *«Неизвестно, шла ли она от самого Стравинского или же в качестве кем-то сочиненной легенды. Вспоминаю этот эпизод только для того, чтобы еще раз подчеркнуть, насколько часто факты колеблются в легендарных передачах»* [30, с. 276]. Речь в статье шла и о сне, в котором якобы Стравинский получил идею для балета еще в Петербурге в 1900 году: *«Не знаю, когда и какие сны видел Стравинский, на самом деле было так. В 1909 году Стравинский приехал ко мне, предлагая совместно с ним сочинить балет. Поразмыслив, я предложил ему два балета: один “Весна Священная”, а другой “Шахматная игра”. Либретто “Весны Священной” осталось за малыми сокращениями тем же самым, как оно появилось в 1913 году в Париже»* [30, с. 276]. В статье Н. К. Рериха «Весна» также разбирался вопрос авторства в связи с письмами Конлана (ум. 1973) — английского поэта, члена Французского рериховского общества, в которых речь шла уже о





трех автора либретто: Рерихе, Стравинском и о русском солисте балета В. Ф. Нижинском (1890—1950). Н. К. Рерих недоумевал: *«Главная часть письма посвящена “Весне”. Конлан негодует на Нижинскую, которая в своей книге наврала. Выходит по ней, что идея “Весны” принадлежит Нижинскому. По другому письму Конлана, Стравинский во сне получил идею “Весны”. Для меня и места не остается. Между тем я получал гонорар не только как декоратор, но и как либреттист»* [28, с. 382].

Премьера балета «Весна Священная» состоялась 29 мая 1913 года в парижском Театре Елисейских полей. На первом представлении случился скандал — полное неприятие французской публикой нового балета. Н. К. Рерих присутствовал на представлении нового балета «Весна Священная» в Париже, как и И. Ф. Стравинский. Художник поделился своими впечатлениями: *«Это действительно было что-то невообразимое. Такого скандала в театре мне в жизни не приходилось видеть, да и сами французы сознавались, что они впервые присутствовали на подобном бурном представлении. Скажу вам откровенно: до сих пор я не могу объяснить себе эти протесты»* [14, с. 89]. Впоследствии постановки балета «Весна Священная» проходили с большим успехом. В 1920 году артист русского балета, балетмейстер Л. Ф. Мясин (1895—1979) осуществил новую постановку для парижской антрепризы С. П. Дягилева. Е. П. Яковлева отметила важную характеристику эскизов костюмов Н. К. Рериха: *«Пожалуй, ни в каких других театральных работах Рерих не подходил так близко к искусству авангарда, как в эскизах костюмов к “Весне священной” 1913 года. Подспудное желание ввести в свои произведения элементы современного искусства, сама музыка во всем ее новаторстве сказались на рериховских образах»* [48, с. 57].

Город Устилуг, упоминаемый Н. К. Рерихом в письме от 10 июля 1910 года, стал любимым и уютным прибежищем для трех поколений семьи Стравинских. В 1907 году И. Ф. Стравинским был выстроен дом по его личному проекту. В 1990 году в этом сохранившемся доме открылся Музей Игоря Стравинского в Устилуге. Основатель музея и автор экспозиции — Е. Д. Огнева. В брошюре, посвященной музею Стравинского, Огнева писала: *«Музыка И. Стравинского, созданная в Устилуге, — одна из блестящих страниц не только отечественной, но и мировой музыкальной культуры. Благодаря Стравинскому, музыкальный фольклор Волыни и Подолья через “Петрушку”, “Весну священную”, “Свадебку” навсегда вошел в историю музыки»* [19, с. 31]. Именно здесь работал над музыкой к балету «Весна священная» композитор И. Ф. Стравинский в мае—июне 1911—1913 годов, сюда приглашал художника Н. К. Рериха после лечения на курорте Бад Нойенар для совместной творческой работы. Игорь Федорович Стравинский посвятил свое музыкальное произведение «Весна Священная» — Николаю Константиновичу Рериху. Спустя годы, вспоминая свой театральный опыт, который начался в детстве, Н. К. Рерих в очерке «Театр» писал: *«В театральных работах так же, как и в монументальных стенописях, для меня было всегда нечто особо увлекательное»* [34, с. 129].





Подводя итог мощному пласту творчества Н. К. Рериха, начало которому было положено на курорте Бад Нойенар в 1908 и 1911 годах, можно выразить надежду, что в этом небольшом немецком городке, где пребывал, мыслил и творил великий русский художник, будет увековечена память о нем установлением мемориальной доски.

В литературном наследии Н. К. Рериха особое место занимает серия очерков, объединенных названием «Моя жизнь» («Листы дневника») (1995—1996). Несколько очерков опубликовано под названием «Памятка», в них художник вспоминал многих славных творцов Культуры, церковных патриархов и государственных деятелей. Один из очерков «Памятка» (1945) Рерих закончил словами: «Авось кто-то добром помянет Русь» [31, с. 270]. Прекрасно почтить память Николая Константиновича Рериха в Германии! — «Авось кто-то добром помянет Русь» и Русского художника.


-
1. Академик Н. К. Рерих о своих постановках // Николай Рерих в русской периодике, 1891—1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910—1912. — С. 492.
 2. Балет художника Н. К. Рериха // Николай Рерих в русской периодике, 1891—1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910—1912. — С. 156.
 3. Беликов П., Князева В. Рерих. — М. : Молодая гвардия, 1972. — 256 с. : ил.
 4. Бенуа Александр. Художественная жизнь // Николай Рерих в русской периодике, 1891—1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910—1912. — С. 232—233.
 5. Богатыри и витязи Русской земли: По былинам, сказаниям и песням / сост., предисл. Н. И. Надеждина ; Образцовые сказки русских писателей / сост., обработка В. П. Авенариуса. — М. : Моск. рабочий, 1990. — 336 с. : ил. — (Книжки нашего детства).
 6. Зелинский Владимир. Очерки по истории Почаевской Лавры. — Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2000. — 192 с. : ил.
 7. Зигфрид. Московский Художественный театр // Николай Рерих в русской периодике, 1891—1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2008. — Вып. 5 : 1913—1918. — С. 53—54.
 8. Ив. Л. Художественная жизнь // Николай Рерих в русской периодике, 1891—1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2008. — Вып. 5 : 1913—1918. — С. 254.
 9. К отлету художников // Николай Рерих в русской периодике, 1891—1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910—1912. — С. 309.
 10. Княгиня Мария Тенишева в зеркале Серебряного века. — М. : Научно-издательский отдел ГИМ, 2008. — 214 с. : ил.
 11. Князева В. П. «Богатырский Фриз» // Н. К. Рерих. Жизнь и творчество. Сборник статей. — М. : Изобразительное искусство, 1978. — С. 105—109.
 12. Князева В. П. Рерих: Пророчества / В. П. Князева, И. Н. Кузнецова, Е. П. Маточкин. — Самара: Издательский дом «Агни», 2004. — 200 с. : ил.





13. *Кручина Ив.* Академики // Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910–1912. — С. 382.
14. Кто виновник парижского балетного скандала? // Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2008. — Вып. 5 : 1913–1918. — С. 89–91.
15. *Маточкин Е. П.* Николай Рерих: мозаики, иконы, росписи, проекты церквей. — Самара : Издательский дом «Агни», 2005. — 200 с. : ил.
16. «Мир искусства» // Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910–1912. — С. 403–404.
17. *Нард.* По Руси // Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910–1912. — С. 351–357.
18. Новые картины Рериха // Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2006. — Вып. 3 : 1907–1909. — С. 287.
19. *Огнева О. Д.* Будинок серед алей (Музей Ігоря Стравінського в Устилузі). — Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. — 56 с.
20. Открытие Художественного театра // Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910–1912. — С. 504.
21. «Пер Гюнт» // Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910–1912. — С. 364.
22. Последние работы Н. К. Рериха // Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910–1912. — С. 360–361.
23. Придворные известия // Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2006. — Вып. 3 : 1907–1909. — С. 340.
24. *Р.* Художественные новости // Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910–1912. — С. 397.
25. Реклама // Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910–1912. — С. 403.
26. *Ремизов А. М.* «Золотой кафтан» // Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910–1912. — С. 405.
27. *Рерих Елена.* Сны и видения // Рерих Елена. У порога нового мира. — М. : Международный Центр Рерихов, 2000. — 464 с.
28. *Рерих Николай.* Весна // Рерих Николай. Листы дневника. — М. : Международный Центр Рерихов, 2000. — Т. 2. — С. 382–383.



- 
29. *Рерих Николай*. Встречи // Рерих Николай. Листы дневника. — М. : Международный Центр Рерихов, 2000. — Т. 2. — С. 318—321.
 30. *Рерих Николай*. Зарождение легенд // Рерих Николай. Листы дневника. — М. : Международный Центр Рерихов, 2000. — Т. 2. — С. 276—277.
 31. *Рерих Николай*. Памятка // Рерих Николай. Листы дневника. — М. : Международный Центр Рерихов, 1996. — Т. 3. — С. 269—270.
 32. *Рерих Николай*. Прочная работа // Рерих Николай. Листы дневника. — М. : Международный Центр Рерихов, 2000. — Т. 2. — С. 232—233.
 33. *Рерих Николай*. Срывы // Рерих Николай. Листы дневника. — М. : Международный Центр Рерихов, 1996. — Т. 3. — С. 232—233.
 34. *Рерих Николай*. Театр // Рерих Николай. Листы дневника. — М. : Международный Центр Рерихов, 2000. — Т. 2. — С. 127—129.
 35. *Рерих Николай*. Фрагменты // Рерих Николай. Листы дневника. — М. : Международный Центр Рерихов, 2000. — Т. 2. — С. 243—245.
 36. *Рерих Николай*. Эстония // Рерих Николай. Листы дневника. — М. : Международный Центр Рерихов, 2000. — Т. 2. — С. 73—76.
 37. *Рерих Н. К.* По пути из варяг в греки // Рерих Н. К. Избранное. — М. : Советская Россия, 1979. — С. 74—85.
 38. *Ростиславов А.* «Новое общество под старым знаменем» // Николай Рерих в русской периодике, 1891—1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910—1912. — С. 257—259.
 39. *Савенко С. И.* Стравинский Игорь. — Челябинск : Аркаим, 2004. — 288 с. — (Биографические ландшафты).
 40. Странное явление // Николай Рерих в русской периодике, 1891—1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910—1912. — С. 333.
 41. Театр и музыка // Николай Рерих в русской периодике, 1891—1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910—1912. — С. 333.
 42. *Тенишева М. К.*, княгиня. Впечатления моей жизни — Л. : Искусство, 1991. — 287 с.
 43. У Н. К. Рериха // Николай Рерих в русской периодике, 1891—1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910—1912. — С. 168—169.
 44. *Хорив.* Художник и театр // Николай Рерих в русской периодике, 1891—1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910—1912. — С. 493.
 45. Художественный отдел // Николай Рерих в русской периодике, 1891—1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2006. — Вып. 3 : 1907—1909. — С. 250.
 46. *Эрнст С. Н.* Н. К. Рерих. — Петроград : Издание Общины Св. Евгении, 1918. — 128 с. : ил.
 47. *Эфрос Н.* «Пер Гюнт» в Художественном театре // Николай Рерих в русской периодике, 1891—1918 / сост. О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова. — СПб. : Фирма Коста, 2007. — Вып. 4 : 1910—1912. — С. 504—510.
 48. *Яковлева Елена.* Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха / текст монографии, сост. Каталога, библиография, указатели. — Самара : Агни, 1996. — 270 с. : цв. и ч/б ил.

