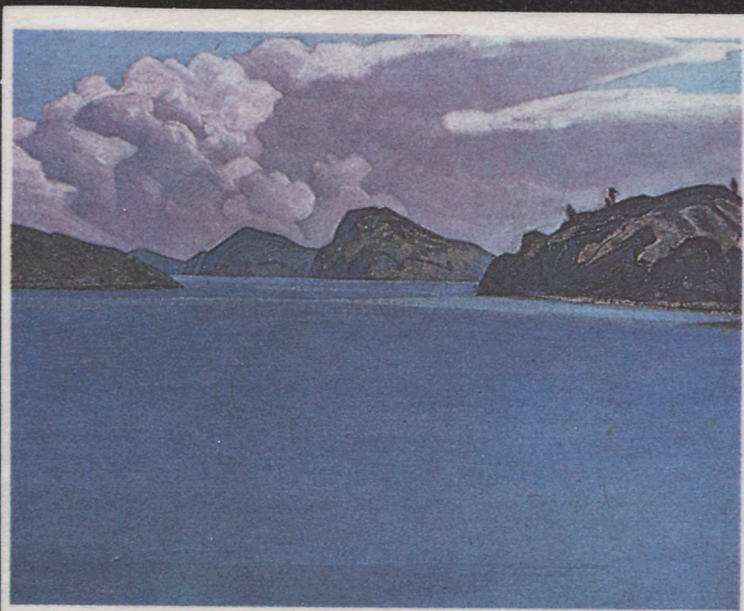


Е. Г. Соини



# Николaй Рерих и Север



Е.Г. Сойни

# Николaй Рєриx и Сєвєр

ПЕТРОЗАВОДСК  
«КАРЕЛИЯ»  
1987

85.14(2P—6K)  
С58

Рекомендовано к печати ученым советом  
Института языка, литературы и истории  
Карельского филиала АН СССР

Научный редактор —  
доктор филологических наук  
*Э. Г. Карху*



Когда мы говорим о Николае Константиновиче Рерихе, мы прежде всего вспоминаем сотни живописных полотен, созданных художником в далекой Индии, пейзажи неповторимой природы Центральной Азии и Гималаев, рериховские эскизы декораций к спектаклям, прославившим русское театральное искусство начала XX в.— «Князю Игорю», «Снегурочке», «Весне священной», монументальные росписи, цикл картин, посвященный городам Древней Руси: Угличу, Ростову Великому, Изборску.

Нам меньше знакомо литературное наследие Рериха, хотя его перу принадлежат стихи, повести, рассказы, сказки, пьеса, публицистические книги, литературно-критические статьи.

Великий художник внес свой вклад и в науку. До сих пор не потеряли научного значения археологические исследования Рериха, а результатами раскопок, которые он проводил еще будучи студентом, пользуются современные археологи СССР и Финляндии.

Неутомимый путешественник, он исследовал малодоступные области Центральной Азии, совершал длительные экспедиции. Результатом этой исследовательской деятельности Рериха стало создание Гималайского института научных исследований.

Рерих, горячий патриот своей Родины, был и настоящим интернационалистом. Велика его слава общественного деятеля, неутомимо боровшегося за мир, внесшего особенно большой вклад в укрепление дружбы между народами Советского Союза и Индии. Рериху принадлежит заслуга создания Пакта, направленного на защиту

культурных ценностей в случае войны, родившего в 30-е годы широкое международное движение. Идеи «Пакта Рериха» легли в основу заключенной в 1954 г. в Гааге конвенции о защите культурных ценностей.

Вместе с М. Горьким и И. Репиным Николай Рерих сыграл важную роль в истории развития русско-финских культурных связей. Личная и творческая дружба связывала Рериха с классиком финской живописи Аксели Галлен-Каллелой. Между художниками велась оживленная переписка. Наиболее интенсивной она была в сортавальский период жизни Рериха (1916—1919). К работе международного культурного центра «Cor ardens» (Пылающее сердце) Рерих привлек и своего финского друга.

Жизнь и творчество Рериха — своеобразный синтез науки, искусства, общественной деятельности, великолепенное воплощение его многогранного гения.

Весь мир охватывал он своим вниманием. По-пушкински восприимчивый к культурам разных народов, Рерих интересовался и русскими былинами, и скандинавскими сагами, и финскими рунами. Он открыл русскому народу краски и мудрость Индии. Однако, не попади Рерих на Восток, он остался бы в истории русского искусства певцом Севера...

И в живописном, и в литературном, и в научном наследии Рериха многое связано с этим краем: около двухсот картин и этюдов (наиболее известны «Святой остров», «Вечное ожидание», «Карелия»), произведения разных литературных жанров: повесть «Пламя», пьеса «Милосердие» (причем единственные повесть и пьеса), здесь им были созданы почти все стихи, сказка «Гримр-викинг», ряд статей.

Рерих неоднократно бывал на Севере. В 1899 г. он прошел по Великому водному пути из варяг в греки, увидел Ладогу, озеро Ильмень, Волхов. В 1907 г. посетил города Финляндии: Хельсинки, Иматру, Савонлин-

ну, Лохья, Турку, а в декабре 1916 г. поселился в Сортавале и провел в Приладожье более двух лет, выезжая отсюда на карельские острова и в столицы Скандинавских стран. Здесь, на Севере, формировались творческая личность Рериха и его мировоззрение. Здесь кристаллизовались основные идеи, владевшие им на протяжении всей дальнейшей жизни.

В декабре 1917 г., когда Финляндия по декрету, подписанному В. И. Лениным, получила самостоятельность, Сортавала отошла к новому государству. Перед Рерихом, отрезанным от революционной России государственной границей, заново встали вопросы о судьбе Родины, о путях истории, о смысле бытия. Рерих понимал революцию как «ступень к мировому единству». «Недавно казалось, что все слова о единстве — мечта несбыточная. Но вновь прозвучали слова о том же. Слова еще грубые, непохожие на высокие пророчества древности,— писал Рерих осенью 1917 г. в статье «Единство»,— государственность дрогнула и обратилась к народному строению. А народность — первая ступень к единству». Мысль о единстве народов на многие годы вперед определила деятельность художника, привела его к идее создания международных культурных организаций, к разработке Пакта об охране памятников культуры.

Север всегда волновал художника, а в Карелии Рерих проникся еще большей симпатией к северной природе. Его привлекала первозданная красота ладожского побережья, сосны, растущие на голых скалах, острова в частокале каменных копий — все это было близко духу Рериха. Глубокий интерес проявил Рерих и к культуре Севера. Здесь он ближе узнал эпос «Калевала», подружился с финскими художниками. Здесь же окончательно определилось его желание посетить Индию, совершить путешествие в Гималаи. Но особый интерес художника к Северу не был случайным...

Рерих родился 27 сентября (9 октября) 1874 г. в Петербурге, в семье, ведущей свой род от скандинава, перешедшего на службу к Петру I. Детские годы художника прошли среди ингерманландцев — финского населения Петербургской губернии. В Ингерманландии находилось имение Марии Васильевны Рерих (урожденной Калашниковой), матери художника. «Двух лет не было, а памяти связались с Изварою, с лесистым поместьем около станции Волосово, в сорока верстах от Гатчины. Все особенное, все милое и памятное связано с летними месяцами в Изваре», — вспоминал Рерих.

Слово «Извара» казалось мальчику странным, и было заманчиво верить преданию, что во времена Екатерины жил неподалеку индийский раджа, который и дал название имению (но слово это финского происхождения, объяснить его можно по-разному: *iso vaara* — «большая гора», *isä(n) vaara* — «отец-гора», «гора отца», *Issoi(n) vaara* — «Исая гора». — *Е. С.*).

Не менее загадочными, чем их название, были и сами холмы Извары — «ночью там проходить страшились. Увлекательно молчали курганные поля, обугрившиеся сотнями насыпей». Чем больше легенд узнавал о них Рерих-гимназист, тем сильнее хотел разгадать тайну изварских холмов. И когда в Извару приехал археолог Л. К. Ивановский, девятилетний мальчик впервые принял участие в раскопках.

Благодаря раскопкам Л. К. Ивановского русская археология в конце XIX в. получила описания около шести тысяч курганов, оставленных славянами и небольшим народом прибалтийско-финского происхождения — водью, сформировавшимся еще в I тысячелетии н.э. на территории к северо-востоку от Чудского озера. Это первое прикосновение к «древнему миру» на многие годы определило интерес художника к истории и археологии. «...Спасибо вам, изварские курганы», — писал он в «Листах дневника».

В студенческие годы Рерих, учившийся по настоянию отца, известного нотариуса Константина Федоровича Рериха, на юридическом факультете Петербургского университета, ежегодно вел самостоятельные археологические исследования курганов Петербургской губернии. Этим раскопкам он посвятил свои первые книги: «Некоторые древности Шелонской пятины и Бежецкого конца» (1899), «Экскурсия Археологического института 1899 г. в связи с вопросом о финских погребениях С.-Петербургской губернии» (1900), «Некоторые древности пятин Деревской и Бежецкой» (1903).

Археология научила Рериха максимальной точности, выработала потребность опираться на достоверные, научно обоснованные факты, что сформировало его принципиальный подход к творческой деятельности.

Вчитываясь в книги Рериха, можно ясно увидеть, насколько сильно опирался этот «интуитивист» на познание, насколько неслучайны были многие его живописные образы. Широчайший круг современных ему научных проблем находил отражение в его произведениях. Север, осмысленный Рерихом и научно, и художественно, дал ему те импульсы, то вдохновение, благодаря которым появились многие из его шедевров, как живописных, так и литературных.

Эта книга впервые достаточно полно освещает карельский период жизни и творчества Н. К. Рериха, во многом определивший судьбу художника, рассказывает о творческих связях Н. К. Рериха с деятелями культуры Финляндии.

Документы из архивов Финляндии, Швеции, Дании существенно дополняют сведения о жизни художника в Карелии. С помощью финских искусствоведов в частных собраниях Финляндии и Швеции удалось найти и несколько картин Рериха, написанных в Сортавале.

Неоценимую услугу в поиске материалов оказали автору финские ученые А. Рейтала, А. Тойкка-Карвонен, К. Каннас, Б. Хеллман, П. Песонен, профессор Копенгагенского университета П. Меллер, коллекционеры Э. Салменкаллио (Хельсинки), П. Пальмшерна (Стокгольм), искусствоведы П. Ф. Беликов (Таллин), Г. Р. Рудзите (Рига), В. Г. Бондаренко (Москва). Ценными воспоминаниями поделились с автором сын Н. К. Рериха Святослав Николаевич Рерих, дочь А. Галлен-Каллелы Кирсти Галлен, сотрудница Н. К. Рериха Ираида Михайловна Богданова. Автор выражает им искреннюю благодарность и признательность. Фотоснимки с рериховских картин, хранящихся в финских музеях, были любезно предоставлены сотрудниками Академии художеств Финляндии и музея Атенеум.

## ИЗ ВАРЯГ В ГРЕКИ

Первые встречи Н. К. Рериха с Карелией и Финляндией совпали по времени с увлечением русских деятелей искусства Севером, когда художники обратились к образам «седой варяжской старины», а писатели начали переводить произведения скандинавских литераторов. Россия зачитывалась Стриндбергом и Ибсеном, восхищаясь сильными, гордыми и непременно одинокими героями их произведений. Мода на Север не проходила, ибо интерес к Северу, русскому, скандинавскому, финскому — любому, был неотделим от интереса к прошлому России, к ее истории. И потянулись на Север художники, писатели, ученые. Одни любовались северной природой, другие заслушивались народными преданиями, третьи восхищались деревянным зодчеством. Север щедро благодарил путешественников. Все, что создавалось ими, становилось событием в культурной жизни столицы. Такой успех выпал на долю картин «Олень» В. Серова, «Поморы» П. Филонова<sup>1</sup>, «Монастырь на Печенге» К. Коровина. И поистине открыли Север для Петербурга художники «Мира искусства»: П. Билибин, И. Грабарь, А. Бенуа, И. Головин. «Мирискусники», отказавшиеся от передвижнического буквализма, создавали обобщенный, символический образ Севера, порой «перегружая» свои пейзажи философией. Рерих входил в «Мир искусства», некоторое время даже был его председателем, но всегда выделялся среди «мирискусников» более глубоким и точным знанием предмета, основательностью. Если погружаться в историю, то вплоть до каменного века... Если писать Север, то не обойтись

без варяжских кораблей... Если путешествовать, то досконально узнать все о тех местах, где побываешь.

В 1899 г. молодой выпускник университета и Академии художеств отправляется по Великому водному пути из варяг в греки. Но отправляется как археолог. Путешествие становится продолжением его археологических исследований.

В 1894 г. в родной Изваре Рериху удалось открыть двадцать четыре каменные могилы с трупосожжениями. Обряд трупосожжения, распространенный у славян и прибалтийских финнов вплоть до XI в., только с приходом христианства был заменен другим погребальным обрядом. Однако могилы, выложенные камнями, у славян не встречаются. Трупосожжение под «каменной кучей» в IX—XI вв. было характерно для северных эстов, води и для племен, живших на северном побережье Финского залива. Определяя этническую принадлежность изварских погребений, Рерих писал в «Экскурсии Археологического института...», что по аналогии с обрядом погребения древних эстов можно увидеть в «неизвестном могильнике при мызе Извара... некоторую связь с погребениями финскими». И вывод Рериха — о водском происхождении изварского могильника — подтвердился современными археологическими исследованиями В. В. Седова, а связь води с древними эстами доказана лингвистами. Подтвердилась и еще одна догадка Рериха. Исследуя влияние славян на прибалтийско-финское население, Рерих убеждается, что «коренными финскими погребениями являются погребения без насыпи», а обычаи сооружать курганные насыпи чуждые племена переняли у славян. «Славянское соседство, кстати заметить,— писал Рерих в новелле «На кургане» (1898),— всегда оказывало на финнов сильное влияние, и при том влияние доброе...»

Прежде всего Рериха интересовали вопросы, связанные с находками при раскопках насыпей С.-Петербур-



ской губернии. Найденные в одном и том же кургане скандинавский браслет, персидская монета, славянская пуговица — отголоски тех времен, когда «вдоль берегов Балтийских губерний, по Волхову и Ильменю, шел Великий водный путь торговый», — дали Рериху материал, необходимый для научных обобщений. «...Остается детальная работа, выработка мелочей, усиливающих общую картину», — писал Рерих перед поездкой.

«Детальная работа» — вот что было главной целью рериховского путешествия. В пути он делает зарисовки, записывает легенды, предания, непосредственные впечатления, ведет научные наблюдения. Живая фантазия художника рисует яркие картины прошлого: «Чудно и страшно... сознавать, что по этим же самым местам плавали ладьи варяжские». В очерке «По пути из Варяг в Греки», созданном по следам путешествия, Рерих порой с благоговением пишет об эпохе викингов, «славной, полной дикого простора и воли». Скандинавов он называет «полуночными гостями». Мышлению молодого Рериха присуща идеализация прошлого. Он пытается воспринимать современный ему мир через категории ушедших эпох. Только через любовь к старине, полагал он, русский образованный человек может узнать и полюбить Русь. Старина манила его своей тайной.

Археология заставила художника задуматься о связи народов и связи времен. Пройдет еще около двадцати лет, и Рерих скажет свои слова о Единстве, о «золотой мечте человечества». А пока он связывает настоящее с далекими эпохами. «...Горести, печали, радости и прочие душевные движения имеют те же основания, что в 19-м, что в каменном веке», — пишет Рерих, выражая идеи, близкие идеям русских символистов. Литературное творчество Рериха во многом связано с русским символизмом, направлением, подарившим нам А. Блока, В. Брюсова, А. Белого. Интерес символистов к таинственному, к интуитивному необычайно характерен для мо-

лодого Рериха. Но в основе рериховского отношения к прошлому лежит взгляд ученого. В статье «Искусство и археология», опубликованной за год до путешествия, художник писал: «...все окружающее непрестанно сулит нам что-то новое. Зовет и манит проникнуть в эту тайну...» — и добавлял, что при проникновении в эту тайну «нельзя не почувствовать близкого присутствия науки».

Чувство «родной старины» владеет Рерихом в поездке по водному пути. Началось путешествие с Невы. Увы, «исторического настроения» Рерих в ней не почувствовал. Но вот пароход вышел в Ладогу. Озеро встретило путешественников неприветливо и холодно. Суровое северное озеро, по преданию — карающее за преступление. На корабле Рерих узнает легенду о том, как зимняя Ладога «устроила» встречу убийце с его жертвой. «Интересный осколок Новгородских былин!» — отмечает Рерих и записывает легенду в свой блокнот. До Новгорода еще далеко. Идти и идти по Волхову. «Широко развернулся серо-бурый Волхов с водоворотами и светлыми хвостами течения посередине; по высоким берегам сторожами стали курганы...» Именно такой изобразил Рерих величавую северную реку. Картина «Волхов. Ладога»<sup>2</sup> относится к 1900-м годам. Ее замысел вынашивался несколько лет. Впечатление от Волхова было настолько велико, что краски «исторической» реки не потускнели в памяти Рериха ни во время учебы в Париже, ни в поездках по Италии и Швейцарии. Волхову и старой Ладоге, «этому забытому уголку — осколку старины, случайно сохранившемуся среди окрестного мусора», Рерих посвящает несколько картин и этюдов. Сколько превосходных тем может дать художнику древняя столица Севера — Старая Ладога, думает Рерих и жалеет тех мастеров живописи, которые не знают о необычной ладожской красоте: «Вот бедные! — Они не знают, что кругом все ново и бесконечно». Однако,

чем ближе становился Новгород, тем сильнее Рерихом «овладевало... какое-то разочарование». «...Да полно, господин ли это великий Новгород?» — думает художник.

В Новгороде художника поразило равнодушие новгородцев к истории своего города. С болью Рерих пишет о том, что они не посещают свой музей и даже не знают о его существовании, не знают и как пройти к Спасу на Нередице — «древности, которая должна бы быть известна каждому мальчишке...» Может быть, именно тогда Рерих впервые задумался о необходимости народного просвещения, о создании бесплатных художественных мастерских, где любой мог бы получить элементарное художественное образование. Отзвуки этих идей можно найти в притче «Марфа-посадница», навеянной путешествием: «Перед истинным знанием отпадут грубые предрассудки. Новые глубины откроются для искусства и знания... нужно любить то, что прекрасно для всех и всегда...»

Путешествие дало Рериху множество ценных наблюдений. Как ученый, как художник, как гражданин, он делает выводы из всего увиденного и создает ряд статей, в основу которых ложатся мысли и чувства, взволновавшие его в поездке. Если в очерке «По пути из Ваят в Греки» пафос Рериха направлен в защиту памятников истории, то в статье «К природе» (1901) художник призывает любить и беречь родную природу, дорожить ею. Интересно, что, описывая красоту и своеобразие российских просторов, Рерих вспоминает и о «Киваче и бодром северном крае». Это единственное оставленное Рерихом свидетельство о посещении Кивача. Сын художника, Святослав Николаевич, рассказывал, что Рерих бывал на водопаде Кивач и в Гирвасе. Можно предположить, что на рубеже двух столетий Н. К. Рерих проезжал и по Петрозаводску, но история этого путешествия пока неизвестна.

Поездка 1899 г. для Рериха-живописца была необык-

новенно плодотворна. Под впечатлением поездки по Великому водному пути Рерих пишет одну из самых известных своих картин — «Заморские гости» (1901). Лучшее всего о ней можно сказать словами из новеллы художника «По пути из Варяг в Греки», как бы предвосхитившей появление живописного полотна: «Длинным рядом идут ладьи; яркая раскраска горит на солнце. Лихо завернулись носовые борта, завершившись высоким, стройным носом-драконом... Около носа и кормы на ладье щиты привешены, горят под солнцем. Паруса своей пестротой наводят страх на врагов... У рулевого весла стоят кто посановитей, поважней, сам конунг там стоит».

На персональной выставке Рериха в Петербурге (1903) эту картину увидел финский критик Венцель Хагельстам. Из его статьи «Молодое русское искусство» жители Финляндии впервые узнали о молодом русском художнике. «Искусство Рериха, — писал Хагельстам, — лучше всего себя чувствует в сумрачном мире саги. Его произведениям присущи богатая фантазия и поэзия... Рерих — это художник, досконально владеющий формой и с ее помощью объединяющий глубокую мысль и чувство». Интересное замечание финский критик сделал о цвете, хотя и нашел его несколько однообразным. В рериховской живописи, по мнению Хагельстама, преобладают туманно-зеленый фон, сумеречные краски, длинные тени. Рерих, на его взгляд, не очень любит дневной свет: «...в рериховских картинах можно только предчувствовать наступление утра».

«Заморские гости» напомнили Хагельстаму живопись Аксели Галлен-Каллелы. Сравнивая это рериховское полотно с «Защитой Сампо» Галлен-Каллелы, Хагельстам пишет, что художников роднит тематика, стиль, цвет. В картине Рериха критик находит тот же взгляд на мир через историю и мифологию, который был присущ и финскому мастеру.

О сходстве живописи молодого Рериха и Галлен-Каллелы высказывались многие современники художников. «Уж если говорить о первых ранних влияниях,— писал в 1918 г. автор книги о Рерихе А. Ростиславов<sup>3</sup>,— то... это были влияния Врубеля, Галлена...» В 1909 г. в журнале «Мир искусства» Рериха и Галлен-Каллелу сравнивал художественный критик Л. Гевези: «Рерих вызывает из тьмы веков сказочные очертания предков современной России, как его финляндский современник Аксель Галлен заставляет оживать героев «Калевалы». Но при всем том, как точно отметил А. Бенуа, «действительно неоспоримое» сходство Рериха и Галлен-Каллелы «вовсе не указывает на какое-то заимствование». Бенуа считал Рериха истинным северянином, и Рериху, по словам Бенуа, Балтика подсказала те же сказки, те же сюжеты, что и финским художникам.

Рерих, как и многие русские художники, познакомился с живописью Галлен-Каллелы на Всероссийской культурно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде в 1896 г., куда финский мастер представил свою знаменитую калевальскую серию (триптих «Айно», «Защита Сампо», «Ковка Сампо»), портрет Сибелиуса и другие работы. Выставка принесла Галлен-Каллеле широкую известность, но не принесла ему радости — художника больше ругали, чем хвалили. Его «вызывающие» картины раздражали публику, воспитанную на господствовавших в те годы бытовых сюжетах поздних передвижников и на салонных академических пейзажах. Отрицательно высказывались о певце «Калевалы» даже А. М. Горький и И. Е. Репин, ставшие позже большими друзьями художника.

И. Репин так вспоминал об этом: «Когда я писал о Галлене, я даже не представлял хорошо его трудов — так, по старой памяти... А потом, будучи в Гельсингфорсе, я познакомился с его работами... и готов был провалиться сквозь землю. Это превосходный художник, серье-

езен и безукоризнен по отношению к форме. Судите теперь: есть от чего, проснувшись в два ночи, уже не уснуть до утра — в муках клеветника на истинный талант».

Весной следующего (1897) года двадцатилетний Сергей Дягилев задумал устроить выставку русских и финских художников, которая положила бы начало новому обществу художников.

Галлен-Каллела, опасаясь, что его картины снова не поймут, поначалу отказался принимать участие в выставке. В письме Эдельфельту (оно осталось неотправленным) Галлен-Каллела, болезненно реагирующий на критику, так объяснил свой отказ: «От меня требуют слишком многого, когда хотят, чтобы я был козлом отпущения для разъяренной критики, которая, не знаю почему, выбрала именно меня... Мои произведения представляют то как образец большого искусства, то как стремление к оригинальничанию, то как модный снобизм, то как потрясающий вызов... Меня вовсе не стимулирует то, что из года в год... из газет на меня обрушиваются насмешки и неприязнь, против которых я бессилен». И все же финский живописец отдал 11 работ на Выставку русских и финских художников, которая открылась в январе 1898 года.

Выставка эта имела огромное значение в культурной жизни России. С одной стороны, как и предполагал Дягилев, она объединила молодых русских художников, стала непосредственным толчком к созданию «Мира искусства», с другой стороны, работами А. Эдельфельта, Э. Ярнефельта<sup>4</sup>, А. Галлен-Каллелы возбудила большой интерес петербуржцев к творчеству финских художников. Александр Бенуа писал о ней в своих воспоминаниях: «Та выставка, из которой мы после ряда выступлений соединились в одну группу (впоследствии называвшуюся «Миром искусства»), соединила нас и с нашими финляндскими друзьями. Почти на треть выставка рус-

ских и финляндских художников, устроенная Дягилевым, содержала произведения финляндских мастеров».

Дягилев был убежден, что финских художников необходимо привлечь и к изданию нового журнала «Мир искусства». И уже в первом, ноябрьском, номере журнала он помещает репродукции с картин финского мастера. Таким образом, на рубеже веков жизнь Галлен-Каллелы тесно переплелась с историей возникновения в России нового художественного общества. Рерих был одним из первых русских критиков, по достоинству оценивших талант Галлен-Каллелы. В статье «Наши художественные дела» Рерих писал: «Галлен — талантливый художник, никто не станет оспаривать достоинства его «Сампо» и «Айно».

Поездка 1899 г. по Великому водному пути помогла Рериху еще глубже понять картины финского мастера, проникнуться его интересом к эпической древности. Поиск монументальных характеров в далеких эпохах приводил обоих художников к героическому эпосу северных народов. В одно и то же десятилетие Галлен-Каллела ездил по Карелии (Кухмо, Аконлахти — 1890 г., Куусамо — 1892 г.), собирая материалы для картин на темы «Калевалы», а Рерих совершал путешествие из варяг в греки в поисках сюжетов для картин и сказок о викингах.

Интерес Рериха к эпохе викингов неотделим от его интереса к истокам истории России. Русских литераторов со времен романтизма привлекало, по точному выражению В. Г. Белинского, «исполинское величие скандинавской поэзии и мифологии».

С литературным наследием древних скандинавов Рерих, вероятно, был знаком по русским переводам. В конце XIX — начале XX в. на русском языке вышли «Сага об Эйрике Красном», «Сага о Финнбоги», «Сага об Олаве Трюггвасоне» и отрывки из некоторых других произве-

дений. Не исключено, что Рерих читал немецкий и шведский переводы саг.

В сказке Рериха «Гримр-викинг» (1899) видны заимствования из исландского эпоса: имена героев — Олав, Гаральд, Хаки, мифологические и исторические персонажи — Один, Эйрик Рыжий (короля Эйрика Рерих называет Красным, как писалось в русском переводе С. Н. Сыромятникова 1890 г. — *Е. С.*), географические названия — Лебединый мыс, Гула (область, занимавшая в древней Норвегии запад страны. — *Е. С.*). Вымышленные географические названия в рериховской сказке стилизованы и напоминают названия из саг. «Медвежья Долина», «Полуночная Гора», «Тюлений Залив», «Мыс Камней» в сказке «Гримр-викинг» соответствуют названиям из «Саги об Эйрике Красном»: «Берложная Равнина», «Снежная Гора», «Лебединый Залив», «Рябиновый Мыс». Имена главных героев сказки — Гримр и Ингерда происходят от исландских Грим и Ингигерд.

Композиционно сказка выдержана в традициях «Саги об Эйрике Красном». Композиция рериховской сказки — как бы развернутый фрагмент саги: все действие сказки происходит на пиру. В саге же на пиру начинается развитие одной из сюжетных линий. И в саге, и в сказке сцена пира имеет заданный характер, она — важное звено сюжета, поскольку на пиру сообщается новость, которая и определяет весь дальнейший ход событий. В саге на первом (осеннем) пиру Торбьерн выслушивает новость гостя о выгодном для дочери Торбьерна браке, на втором (весеннем) Торбьерн сообщает гостям новость о своем намерении поехать в Гренландию. В рериховской сказке речь Гримра-викинга на пиру — это итог его душевных переживаний. Гримр говорит своим лучшим друзьям, что у него никогда «не было друзей в счастье», и это сообщение является основой, на которой строится конфликт.



«Сага...»:

«...Торбьерн справлял осенний пир... Пришел к нему Орм из Очажной Вершины и много других приятелей. ...Тут-то и принялся Орм сватать Эйнара, говоря, что по многим причинам это было бы делом подходящим. ...Торбьерн отвечает: — Не ожидал я от тебя, что ты скажешь, чтоб я отдал мою дочь за сына раба! И, по-твоему, мои денежные дела колеблются?»

Как и автор саги, Рерих, описывая приход гостей, сообщает прежде всего, из каких мест прибыли гости. Подробно характеризуя друзей Гримра-викинга, Рерих стремится придать своей сказке конкретность и правдоподобность. Как в саге, так и в сказке аналогичны концовки — участники пира удивлены, потрясены словами хозяев.

«Сага...»:

«Гостям это намерение (поехать в Гренландию.— *Е.С.*) показалось большой новостью. Торбьерн с давних пор был уже любим друзьями, и им казалось,

«Гримр-викинг»:

«А к ночи справляет викинг дружеский праздник... Пришли к нему разные друзья. Пришел из Медвежьей Долины Олав Хаки с двумя сыновьями. Пришел Гаральд из рода Мингов от Мыса Камней. Пришел Эйрик, которого за рыжие волосы называют Красным. Пришли многие храбрые люди. Потом викинг сказал: — Мне хочется иметь друга, хоть одного верного друга! Тогда задвигались вокруг Гримра его гости, так, что закрипели столы, все стали наперерыв говорить».

«Гримр-викинг»:

«Все нашли слова викинга Гримра (об отсутствии друзей.— *Е.С.*) странными, и многие ему не поверили».

что он сказал это только в шутку и что он не оставит своего места».

Принято считать, что пиршественный диалог, симпозиий, как литературный жанр сложился в античной литературе. Появившись еще в гомеровском эпосе, симпозиий окончательно обрел свои черты под пером Платона. В основе композиции классического античного симпозиия лежит изображение философского спора. Его содержание передается с иронией, характерная черта античного симпозиия — переплетение серьезного со смешным.

В древнескандинавской литературе существовала своя традиция симпозиия. Исландские саги описывают пиры как обязательный ритуал общественной жизни. На пиру решались важные хозяйственные и военные дела, конунг узнавал все новости и принимал решения. В древнескандинавском пиршественном диалоге отсутствуют и философский спор, и ирония.

Разговор участников пира в рериховской сказке, как и в саге, не похож на беседу. Говорит в основном хозяин, а гости, если и возражают, то тщетно. Характер пиршественного диалога в сказке «Гримр-викинг» также выдержан в традициях древнескандинавской литературы — в нем нет сочетания серьезного и смешного. Рериховская сказка ориентирована на древнюю скандинавскую сагу, однако проблема, поставленная Рерихом, не характерна для древней скандинавской литературы. Гримр-викинг чувствует поддержку друзей в трудную минуту, однако они оказываются не способны разделить его счастье, и герой приходит к выводу, что в счастье человек одинок. «Когда несчастье бывает,— говорит главный герой,— я, убогий, держусь за друзей. Но при счастье я стою один, как будто на высокой горе. Человек во время счастья бывает очень высоко, а наши сердца открыты только вниз...»

Рерих наделяет своего героя самыми доблестными чертами, Гримр-викинг — свободный, сильный, гордый. Такими героями в рериховском восприятии были персонажи скандинавских саг, русских былин, карело-финской эпической поэзии. Рерих создает образ героя, напоминающего эпического богатыря, но наделяет его качеством, не характерным для эпических героев, — индивидуализмом.

Скандинавский эпос отвечал рериховскому интересу к народной культуре, его поиску идеала героической личности. А литературная традиция рубежа веков заставила придать этому образу новые черты, обогатила его содержание. Сказка, синтезирующая традиции древнего скандинавского эпоса и новые литературные традиции, приобрела неожиданное философское звучание.

## СКАЗКА СЕВЕРА ГЛУБОКА И ПЛЕНИТЕЛЬНА

На рубеже веков мир вступил в новую эпоху, конфликты и противоречия которой ярко проявились в каждой стране. Новый этап начался в развитии революционного движения. Его бурный подъем был характерен и для Финляндии. Назревание революционной ситуации, ожидание крутых переломов в развитии страны коренным образом повлияли на развитие искусства Финляндии. Перед мыслящей интеллигенцией встали вопросы о путях истории, о назначении человека, о смысле жизни.

Особенно остро эти вопросы звучали в творчестве писателей-неоромантиков. На рубеже веков неоромантическое направление получает распространение не только в литературе, но и в музыке, в живописи, в архитектуре. Неоромантизм по-своему отразил историческое своеобразие эпохи, время больших перемен, преддверие революционных событий. Разочарование в конкретном социальном обществе с его противоречиями заставляло неоромантиков искать идеал человека в народной культуре, обусловило их обращение к фольклору.

Разные художники во главе с Галлен-Каллелой начали совершать паломничества в Карелию, к народу, сохранившему древний быт и культуру. Появилось даже целое направление — «карелианизм», захватившее в начале XX в. многих представителей финской культуры, интересовавшихся этнографией и фольклором Карелии. Этот интерес сближал литераторов и музыкантов, актеров и архитекторов. Одно искусство вдохновляло другое. К калевальской тематике в одно и то же время обрати-

лись Сибелиус — в музыке, Лейно — в поэзии и драматургии, Галлен-Каллела — в живописи. Пристальный интерес финских неоромантиков к древности, стремление постичь вечные вопросы бытия сближали их с русскими писателями-символистами: В. Брюсовым, К. Бальмонтом, В. Ивановым, А. Белым, А. Блоком.

Такова в общих чертах была атмосфера творческой жизни, с которой предстояло познакомиться Рериху, приехавшему в 1907 году на лето в Финляндию.

Вторая встреча художника с Севером началась неудачно. Рерих и его жена чуть не утонули, переезжая озеро перед ледоходом. В «Листах дневника» художник вспоминал: «Ранней весной 1907 года мы с Еленой Ивановной поехали в Финляндию искать дачу на лето. Выехали еще в холодный день, в шубах, но в Выборге потеплело, хотя еще ездили на санях. Наняли угрюмого финна на рыженькой лошадке и весело поехали куда-то за город по данному адресу. После Выборгского замка опустились на какую-то снежную с проталинами равнину и быстро покатили. К нашему удивлению, проталины быстро увеличивались, кое-где проступала вода... мы, наконец, поняли, что едем по непрочному льду большого озера... лошадь чуяла опасность и неслась изо всех сил. Местами она проваливалась выше колена, и возница как-то на вожжах успевал поднять ее, чтобы продолжать скачку. Мы кричали ему, чтобы он вернулся, но он лишь погрозил кнутом и указал, что свернуть с ленточной дороги уже невозможно. Вода текла в сани, и все принимало безысходный вид. ...Среди разных пережитых опасностей крепко помнилось это финское озеро».

Все лето 1907 г. Николай Константинович с женой и двумя маленькими детьми провели в путешествиях по Финляндии и южной Карелии. В Финляндии Рерих еще ближе познакомился с творчеством А. Галлен-Каллелы и с ним самим. Родственница финского художника

сопровождала семью Рерихов в поездках по городам Финляндии.

«Сегодня едем в Гельсингфорс и Або» (шведские названия городов Хельсинки и Турку.— *Е. С.*),— сообщал Николай Константинович брату Борису и предлагал вместе посетить Кексгольм, Коневец, Валаам, Сердоболь (старое название Сортавалы.— *Е. С.*). Если это совместное путешествие состоялось, то впервые Рерих побывал на Валааме и в Сортавале еще в 1907 году.

Многое привлекает внимание художника в этой поездке: природа, архитектура, живопись, народные обряды. Более того, Рерих сам становится участником древнего языческого действа — праздника Ивана-Купалы, дня летнего солнцестояния, когда на рассвете солнце «танцует над озером», и девушки кидают в воду венки, загадывая желания. А в ночь перед праздником в обычае у славянских народов было жечь костер и, как в известной нам с детства «Снегурочке», прыгать через него. Этот обряд связывался с мечтами об урожае, здоровье и благополучии. У карел и финнов купальский костер назывался кокко. Именно это слово употребляет Рерих в письме к брату: «Все время у нас довольно ветрено, но воздух всегда превосходен... Вчера был Иванов день — жгли кокку. Тебе непременно надо приехать к нам. Какая разнообразная природа».

Начав в 1908 г. работу над эскизами декораций к опере Римского-Корсакова «Снегурочка» и продолжив работу в 1912 г. уже над эскизами к драматическому спектаклю по пьесе Островского, Рерих наверняка вспоминал увиденный на Севере обряд.

Яркие впечатления от поездки воплотились и в восьми этюдах: «Вентиля», «Нислот. Олафсборг», «Пунка-Харью», «Иматра», «Седаля Финляндия», «Сосны», «Камни», «Лавола».

Представленные в 1909 г. на выставке «Салона» в Меньшиковском дворце этюды Финляндии заставили

говорить о Рерихе как о родоначальнике архаического или героического пейзажа. «Очень важны и нужны в наше переутомленное, напыщенное, лживое время его мечты о первобытной свежести, о богопочитании тайн природы», — писал о рериховских пейзажах Александр Бенуа. Сергей Эрнст<sup>5</sup> назвал финские этюды Рериха «молчаливыми». Но безмолвие, спокойствие рериховского Севера лишь кажущееся. Чувствуется, что внешне спокойная природа таит мощные, титанические силы. Характерные для северных пейзажей Рериха внушительность, монументальность и скрытая динамичность уже в полной мере проявляются в этюдах «Пунка-Харью» и «Седая Финляндия».

«Вот этюды Финляндии; но не мертвые этюды усидчивого импрессионизма, а целый цикл страшных сказок, до такой степени каждый этюд проникнут духом земли и ее прошлого», — писал современник Рериха критик М. Формаковский. Сам художник писал о чудесах Севера так: «Пусть наш Север кажется беднее других земель. Пусть закрылся его древний лик. Пусть люди о нем знают мало истинного. Сказка Севера глубока и пленительна... Северные озера задумчивы. Северные реки серебристые. Потемнелые леса мудрые. Зеленые холмы бывалые. Серые камни в кругах чудесами полны».

В этюде «Пунка-Харью» Рерих подчеркивает загадочность северной природы, ее таинственность. Он достигает этого впечатления благодаря тонкой передаче борьбы динамики и неподвижности. Сплошным массивом опоясывает хвойный лес залив озера Сайма. Лес замер, а волны на заливе предвещают бурю, тревожное ощущение рождает резко изрезанная береговая линия. Монолитная скала, изображенная на переднем плане, покрыта рыжим мхом. Небо почти отсутствует. Взгляд художника приземлен. Рерих хочет увидеть земную природу как бы изнутри. Это отношение чувствуется в его словах: «...в горах бесконечных, в озерах неожиданных,

в валунах мохнатых, в порогах каменистых живет прекрасная северная сказка». Для более позднего Рериха, наоборот, характерно стремление раскрыть пространство, стремление к небу, к космосу.

В этюде «Пунка-Харью» преобладает свойственная и другим северным работам художника голубая, зеленоватая, прозрачно-серебристая цветовая гамма. Еще одна характерная особенность этих этюдов — законченность композиции и тщательная проработка деталей.

Озеро Сайма вызывало восхищение многих русских поэтов. В. Брюсов так писал о нем:

Мох да вереск, да граниты  
Чуть шумит сосновый бор,  
С поворота вдруг открыты  
Дали синие озер.

(Из цикла «На Сайме»)

В другом этюде — «Седая Финляндия» — Рерих добивается ощущения движения, используя прием двойной диагональной композиции. По одной диагонали — из правого верхнего угла этюда в левый нижний — озеро и камни, окрашенные в холодные серые тона, по другой диагонали — холмы и леса, излучающие теплый зеленый цвет. Небо в этюде отсутствует, его свет вобрали в себя скалы и вода. На фоне леса тщательно прописан огромный валун, который возвышается как монумент, как символ «седой», архаичной северной древности. Рисунок мхов на валуне придает ему неповторимое своеобразие и одухотворенность. Если человек в живописи раннего Рериха лишен индивидуальности, обобщен, то каждый камень неповторим и своеобразен, наделен необычной формой и извилистым рисунком вкраплений.

Еще до поездки в Финляндию Рерих задумал сюиту картин «Викинг». К 1907 г. был уже написан «Бой» (1906), который А. Бенуа назвал «подлинной поэтической страницей». «...Среди бурления волн суда варягов с красными парусами и расписными боками. И кажется,



точно дерутся не люди, но самые эти корабли — чудовищные деревянные рыбы», — писал он.

Чтобы появилось еще несколько таких «страниц», Рериху требовался новый импульс, новое прикосновение к Северу, где он находил и первозданность природы, и истоки истории — все то, что он называл «первооформленным»: «высокие курганы северных путей, длинные мечи, тяжелые фибулы, держащие узорные одежды».

Путешествие 1907 г. вдохновило художника на создание «Триумфа викинга» (1908) и «Варяжского моря» (1910). По словам С. Эрнста, «в этих полотнах, словно движимых суровым северным напевом Балтийских волн, дробящихся о темные прибрежные скалы, мастерство Рериха приобретает черты северной замкнутости».

К сюите «Викинг» относится также картина, отличающаяся в творчестве раннего Рериха редким для него лиризмом. Это «Песнь о викинге» (1908). В ней художник создает образ северянки, женщины, одиноко ждущей на берегу возвращения воина из похода. В ее печальном взоре, устремленном на залив, в склоненной голове, во всей ее неуверенной позе чувствуются трагизм и безысходность. Почти бессильной рукой она опирается на сваю, и кажется, что она прощается даже с надеждой на встречу. Трагизм ее образа подчеркивается холодным сиреневым цветом пустынного замка, мрачными серо-зелеными тонами островов и воды. (Судя по другим картинам сюиты — «Триумф викинга» и «Могила викинга» — рериховская северянка не дожидется своего героя.) Композиционно картина резко разделена на две части. Справа — замок и одинокая фигура женщины, слева — залив с островами и небом. Но эти полярные части картины дополняют друг друга. Убери художник пейзаж — и замок будет выглядеть слишком нереальным, игрушечным, а если отдельно рассматривать пейзаж, то в картине явно будет отсутствовать объединяющее начало. В центре — женское лицо. Его

белизна, поддерживаемая светом неба, дана в контрасте с чистейшим ультрамарином платья и темными скалами. И этот контраст создает щемяще-пронзительное звучание женского образа.

Путешествие по Финляндии было весьма плодотворным. Рерих интересуется древней финской архитектурой, изучает древнее искусство финнов, обращается к «варяжскому вопросу». Все это находит выражение в его статьях. Развивается и литературное творчество Рериха: в этот период обращение к фольклору обуславливает появление поэтической сказки «Лют-великан» (1908).

Поэтические образы проникают и в статьи Рериха. В статье «Древнейшие финские храмы» (1907) художник пишет: «В Финляндии, по холмам, затейливыми, непонятными кругами раскинулись каменные лабиринты, свидетели незапамятных обрядов. Богатыри схоронены в длинных курганах. Еще звучит кантеле...» В этой статье Рерих опровергает распространенное тогда мнение, что старинные церкви Финляндии — не финские, а всецело шведские. Он подчеркивает, что при существующей преемственности в архитектуре северных стран, родственности источников вдохновения «группа финских храмов со стенописью стоит в ряду чрезвычайно интересных явлений северного края». Особенности финских храмов, по мнению Рериха, — в настенной живописи, для которой характерны два основных тона: кирпично-красный и серый. Фантастические орнаменты, птицы, звери, изображенные на стенах, напоминают Рериху наскальные рисунки Севера. «В них чувствуются границы Палатинской капеллы и Чудских фигур, — пишет художник, — время, когда христианство наложило руку на священный шаманизм». Рерих надеялся, что его статью прочтут финские археологи, видные профессора: Аспелин, Хейкель, Айлио<sup>6</sup> — и добьются открытия реставрационных работ в финских каменных храмах. «Финны,

полюбите и сумеете сберечь ваши старейшие храмы!» — призывает он. Рерих считал, что изучение финских храмов помогло бы и решению «варяжского вопроса». «Варяжский вопрос», или, как называл его Рерих, «скандинавский» — о роли скандинавов в истории Древней Руси — всегда представлялся ему одним из самых интересных среди историко-художественных вопросов. Рерих не переоценивал значения скандинавской культуры для Древней Руси. Он скептически относился к летописному сообщению о приглашении варягов на Русь, но верил, что культура викингов к десятому веку достигла высокого уровня и не могла не оставить следа в искусстве, религии, быте соседнего русского народа. «Везде скандинавы оставили после себя одни из лучших и здоровых влияний. Драгоценное качество — чувство собственного достоинства — проникало в государственность народов вслед за северянами». Рерих считал естественным, что Финляндия, ближайшая к Скандинавии страна, к X в. была уже «насыщена влияниями непокойных искателей викингов».

Отрицая истинность летописного сообщения о приглашении варягов славянами, Рерих, однако, разделял взгляд шведского историка Неовиуса, считавшего, что варягов могли пригласить сами же скандинавы, осевшие на русской земле, могли позвать братьев «для порядка, для защиты торгового пути».

Некоторые исторические суждения Рериха (о происхождении Киева благодаря «счастливому соседству» со скандинавами, о приглашении варягов скандинавскими колонистами) не выдержали проверки временем. Но в целом взгляды Рериха по «варяжскому вопросу» не противоречат современной науке. Нынешние археологи и историки считают, что скандинавские влияния были действительно сильной струей и наряду с другой — восточной внесли определенный вклад в культуру Древней Руси. В 1932 г. Рерих еще раз вспомнит об эпохе викин-

гов в книге «Твердыня пламенная»: «И не должны ли мы судить Англию по Шекспиру? И не можем ли мы утверждать значение Скандинавии по устремленности викингов?» А в 1934 г. Рерих включит в книгу «Держава Света» отрывок из статьи «Радость искусству», посвященный «варяжскому вопросу», однако без каких-либо дополнений и исправлений. Взгляды Рериха не изменились, хотя к 1934 г. мнения специалистов по эпохе викингов подкрепились новыми археологическими находками, текстологическими исследованиями.

В статьях Рериха проявляются и те качества, которые характеризовали его как общественного деятеля. В статье «Радость искусству» он предстает перед читателями художником-интернационалистом. Его интернациональные убеждения проявляются в самом интересе к культурам разных, как больших, так и малых, народов. Рассуждая в 1908 г. о путях будущего искусства России, Рерих пишет, что русское искусство найдет новый светлый путь, «овеванный священными травами Индии, крепкий чарами финскими, высокий взлетами мысли так называемого славянства». Знал ли тогда художник, что именно ему предстоит соединить в своем творчестве две художественные традиции: русскую и индийскую, и что единство двух традиций повлияет на многих живописцев Индии и России, определит развитие целых художественных школ?

В этот период формируется мировоззренческая позиция художника, четко звучат мысли, определяющие все его многообразное творчество. Складывается круг тем, сюжетов, образов, воплощавшихся и в его живописных, и в литературных произведениях, волновавших его в археологических изысканиях. Уже можно говорить о широте его интересов и в то же время об их конкретности: это интерес к первобытному миру, древности, язычеству, средневековью, пристальное внимание к фольклору, народной эстетике, интерес к природе, символизирующий

интерес к миру и человеку в нем. Творчество Рериха приобрело яркое героико-эпическое начало, выраженное в монументальных формах.

Обращение к народной эстетике позволяет художнику вдохнуть жизненную силу в образы и одновременно придать им поэтический характер. В основе сюжета поэтической сказки «Лют-великан» лежит северная легенда о происхождении названия «Лют озеро», услышанная Рерихом еще в археологической экспедиции. Рериху важно не только рассказать, как возникло название, но и создать образ героя, который был бы под стать фольклорному богатырю.

Доброта Люта-великана не сочетается с его именем (древнерусское: злой, свирепый). Рериховский Лют «очень сильный, очень большой, только добрый». Лют бескорыстно помогает своим «братанам», что живут в избушке за озером:

Брату за озеро топор подавал.  
Перекидывал.  
С братом за озером охотой  
Ходил;  
С братом на озере невод  
Тащил.

Но помочь Люту в беде братья не успевают. Одиноким герой обречен на гибель. Лют тонет в озере, которое в память о нем стали называть Лютым.

Рерих этнографически точно описывает и северный характер труда, и северный обряд захоронения в длинной могиле под каменной кладкой:

Знает народ Лют озеро,  
Знает могилы длинные...  
А длина могилам — тридцать сажень...  
Великаны снесли камни на могилы.  
Как ушли великаны, помнит народ.

Вернувшись из Финляндии, Рерих еще раз благодарит А. Галлен-Каллелу за помощь в поездке. С 1913 г.

между художниками завязалась оживленная переписка, которая была наиболее интенсивной в сортавальский период. До поездки в Сортавалу в 1916 г. Рерих почти десять лет не был на Севере. 1907—1916 гг. — время напряженной работы Рериха в театре и в Школе Общества поощрения художеств. С 1906 года Рерих заведовал Школой, создал при ней Музей русского искусства, открыл новые отделения и классы. Художник мечтал создать свободные мастерские для трудящихся и реорганизовать Школу в Свободную народную академию. Невероятная работоспособность и колоссальная энергия художника давали ему возможность совмещать эту многообразную деятельность с занятиями живописью и работой над эскизами театральных декораций.

Вклад Рериха в развитие русской сценографии — отдельная тема. Достаточно сказать, что в это время Рерих оформил более десяти спектаклей. Среди них — «Снегурочка» Островского (1908 и 1912), «Князь Игорь» Бородина (1909 и 1914), «Весна священная» Стравинского (1913), «Валькирия» Вагнера (1907), «Принцесса Мален» Метерлинка (1913). С именем Рериха связана история постановки «Пер Гюнта» Ибсена в Московском Художественном театре. Знакомство с Севером, его тонкое и глубокое понимание воплотилось в эскизах декораций, признанных настоящими шедеврами и вошедших в классику русской сценографии.

В 1912 г. Рерих закончил работу над эскизами декораций к драме известного норвежца, и начались репетиции. Но, несмотря на драматизм и поэтическую проникновенность пьесы Ибсена, спектакль получился неудачным. Критика невысоко оценила эту работу актеров. Публика также приняла спектакль сдержанно. Зато на долю художника выпал поистине большой успех. Критики называли декорации по рериховским эскизам великолепными, «проникнутыми строгой красотой северной сказки». «Весь величественный и многообразный мир

ибсеновской драмы получил достойное отражение в декорациях мастера», — писал С. Эрнст.

Впечатления от поездки 1907 г. помогли художнику, не бывавшему в Норвегии, создать символический образ суровой северной природы. Особенно покорили зрителей декорации к финальной сцене спектакля, когда к Сольвейг, состарившейся и ослепшей за долгие годы одиночества и ожидания, возвращается ее любимый, ее Пер Гюнт. Рерих пишет одинокую избушку, затерявшуюся среди огромных сосен и заснеженных скал. Это домик Сольвейг. Художник отказывается от передачи этнографических деталей древней норвежской архитектуры. Высокая подклеть, спасающая дом от сырости и снега, нарочито маленькие окна, глухой сруб говорят только о типе жилища, широко распространенном у северных народов России, Финляндии и Скандинавии. И хотя в «Домике Сольвейг» сама Сольвейг не изображена, весь эскиз проникнут светом и теплом образа женщины сильной, верной, умеющей ждать.

Интересны дневниковые записи Рериха, дающие представление о его глубокой интуиции, умении синтезировать увиденное и изученное, прекрасной зрительной памяти: «Когда Станиславский предлагал мне поехать в Норвегию перед постановкой Пер Гюнта, я сказал: «Раньше сделаю все эскизы, а уж потом съезжу». Артисты Художественного театра поехали в Норвегию, а после подтвердили, что мои настроения были правильны. Мне хотелось уберечься от всякой этнографии и дать общечеловеческую трагедию».

Действительно, Рерих создает обобщенный образ, но художник не позволил бы себе ошибиться, допустить этнографическую неточность. Доскональное знание северной природы, чувство Севера, жившее в сердце художника, исключили возможность подобных ошибок.

В 1913 г. Рерих работает над эскизами декораций к «Принцессе Мален» бельгийского драматурга М. Ме-

терлинка. Эскизы предназначались для московского Свободного театра. И несмотря на то, что постановка не состоялась, Рерих еще раз в 1916 г. возвращается к метерлинковской пьесе и создает к ней «Сюиту рисунков».

В эскизах к «Принцессе Мален» не только чувствуется атмосфера «напряженной духовности» мира метерлинковских героев, но и хорошо заметно знание Рерихом северной архитектуры. В поездке 1907 г. Рерих познакомился с архитектурой финского неоромантизма и изучил ее.

Зодчие-неоромантики Э. Сааринен (входивший в «Мир искусства»), Л. Сонк, А. Линдгрэн<sup>7</sup> стремились использовать в своем творчестве элементы средневековой замковой архитектуры — башни, своды — и приемы, выражающие мощь северной природы: стилизация животного и растительного орнамента зданий, «показ» материала — использование при облицовке необработанного гранита. Подчеркнутое стремление архитектурной постройки ввысь, к небу, сочеталось с подчеркнутой тяжеловесностью цокольного этажа.

Все это учел Рерих, создавая свой архитектурный пейзаж «Башни королевы Анны», «Двора замка», «Улицы перед замком» и других эскизов декораций к «Принцессе Мален».

Следующая встреча Рериха с Севером произошла лишь в 1916 году. Время перелистывало страницы истории, коренным образом менялись судьбы. И в творчестве большого мастера открылась новая страница.

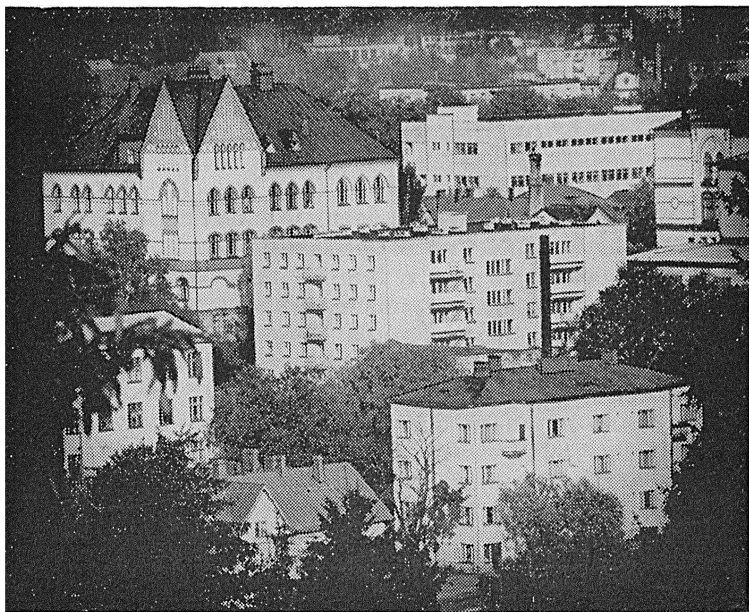


## СЕРДОБОЛЬ НА СЕВЕРЕ ЛАДОГИ

В 1916 г. Рерих с хроническим заболеванием легких отправляется на лечение в Сортавалу. Выбор места произошел случайно, но не случайным было желание остаться на Севере. Сортавала оказалась очень удобна своей близостью к Петрограду, куда Рерих мог ездить по делам Школы Общества поощрения художеств.

Болезнь проходила тяжело. Газета «Биржевые ведомости» сочла нужным поместить о ней сообщение, а сам Рерих 1 мая 1917 г. написал завещание. Но целебный воздух, озеро, лесная тишина оказались хорошими врачевателями. Художник выздоравливает и возвращается к работе. Позже, в эссе «Финляндия», Рерих вспоминал: «Подшло Рождество, прошли школьные экзамены. Е. И. (жена художника Елена Ивановна.— *Е. С.*) решила на праздники ехать в Финляндию. Все гостиницы оказались заняты, хорошо что Ауэр надоумил ехать в незнакомый нам Сердоболь на севере Ладоги. Решили, поехали — конечно, бабушки и тетушки считали такую морозную поездку сумасшествием. Было 25° мороза по Реомюру. Вагон оказался нетопленным — испортились трубы. Все же доехали отлично. Сейрахуоне (Сеурахуоне.— *Е. С.*), гостиница в Сортавала, оказалась совсем пустой. Ладога с бесчисленными скалистыми островами — очаровательна.

Финны были к нам очень дружелюбны, знали и любили мое искусство. Моя дружба с Галленом Каллела тоже была известна... Мы сняли дом Ихинлахти (имеется в виду Юхинлахти.— *Е. С.*), имение Реландера. Поездка на праздники превратилась в жительство. Для моей



Сортавала

ползучей пневмонии климат Финляндии был превосходен. Ихинлахти была тем самым домом с оградой из шиповника, который Е. И. видела во сне».

Благодаря этому эссе мы узнаем все адреса пребывания Рериха в Сортавале и Финляндии, маршруты его путешествий, время проведения его выставок: «Лето 1917 года — Ихинлахти. Зима 1917-18 — Сортавала, Генецен Талу. Лето 1918 — на острове Тулола среди разнообразных шхер ладожских. Поездка на Валаам. «Святой остров» (кажется, он теперь в Русском музее). Россияне мало знали Ладогу!

Зима 1918 года — Выборг. Выставка в Стокгольме. ...Затем выставка в Гельсингфорсе у Стриндберга. Ате-неум купил «Принцессу Мален»...

Вспомнили мы с Е. И. наши прежние поездки по Суоми — Нислот, Турку, Лохья, конечно, Иматра и каналы. Впереди была Швеция и Англия».

В отличие от тех русских писателей и художников, которые подолгу жили или отдыхали в Карелии и Финляндии, но не имели с местным населением никаких отношений (скажем, В. Соловьев и Л. Андреев), Рерих сразу же нашел общий язык с сортавальцами, подружился с ними.

Имение, где летом 1917 г. жил Николай Константинович с женой Еленой Ивановной (урожденной Шапошниковой, правнучкой М. И. Кутузова) и двумя сыновьями Юрием и Святославом (одному было тогда пятнадцать, другому — тринадцать лет), принадлежало педагогу и фольклористу, ректору сортавальской семинарии К. А. О. Реландеру. В семье его сына медика Тауно Реландера хранится пейзаж «Юхинлахти» (1917), передающий восторженное впечатление художника от новой встречи с карельской природой.

Для Рериха, изображавшего в своих северных картинах бурю и штиль, безмолвие леса и игру облаков, природу в движении и неподвижности, сочетавшего динамику и статику, пейзаж «Юхинлахти» выглядит на редкость спокойным. В единой гармонии слились камни и сосны, озеро и небо. Многообразные оттенки зеленого цвета передают и нежность листвы молодых деревьев, изображенных в центре картины, и тишину старого соснового леса, запечатленного художником на заднем плане. Освещенная солнцем карельская земля, ее задумчивая июльская красота вызывает в зрителе чувство спокойствия и радости. «В хвойном бору рождается звон. Хранят звон камни и скалы. В озера звон погружается», — писал Рерих в черновиках к статье «Единство»,

над которой он работал в Юхинлахти. Художнику нравилось и само слово «Юхинлахти» (соединяющий залив.— *Е.С.*). Оно было созвучно идее о мировом единстве, с особой силой владевшей Рерихом в годы первой мировой войны.

«Помни, что я живу на Yhinlahti, а в переводе — на Заливе Единения,— писал художник Александру Бенуа 17 июля 1917 г.— Само местожительство напоминает о том, чтобы спасти культуру, спасти сердце народа. Неужели опять вернуться к культурному безразличию? Неужели можно думать о свободной жизни без знания, без радости искусства?» Размышляя о роли и значении искусства в жизни общества, в решении судеб народов, Рерих обращается к одной из классических проблем творчества — отношениям художника и общества. Эта тема особо остро звучит в творчестве символистов. Много внимания уделяет ей и Рерих. Возникнув в 1907 г. в его статьях и письмах, она становится центральной в повести «Пламя». Художник страстно хотел видеть настоящее искусство, по-настоящему служащее людям. «Спуститься ли искусству до толпы или же властно поднять толпу до найденных пределов искусства?» — пишет он А. Бенуа.— Скоро ли искусство будет нужно толпам? Я верю человечеству, но всегда боюсь толпы, столько над толпой противоречивых злых эманаций. Так много вредного, нечеловеческого. Творим картины, но, может быть, надо сидеть в комиссиях? Кто знает? ...Надо сложиться всеми силами за культуру и искусство. Какое бы отношение мы ни встретили, мы должны друг другу сказать, что поклянемся защищать наше дело, ради которого мы вообще существуем».

Письма Рериха к Бенуа можно назвать маленькими философскими эссе. Мысли из этих писем встречаются и в некоторых литературных произведениях Рериха. Идеи, выраженные в этом письме, можно найти в статье «Единство». Художник мечтает о единстве народов,

единстве искусства, считает, что настоящим проводником между народами будет «язык знания и искусства». Слово «Юхинлахти» подсказало Рериху заголовок статьи. Но вряд ли художник предполагал, что Юхинлахти — Залив Единения — вскоре разъединит его с Россией...

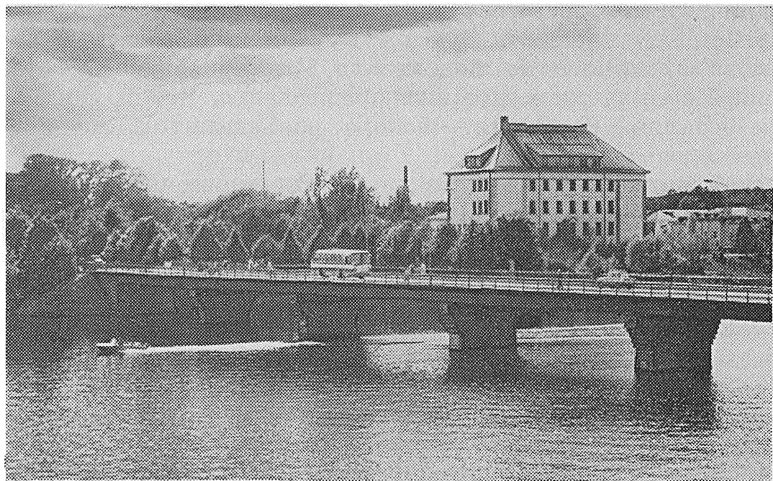
Может показаться, что жизнь Рериха на Севере складывалась безоблачно. Действительно, здесь он находил душевный покой, много работал и путешествовал. Но бывали дни, когда сортавальская жизнь художника производила на него самое тягостное впечатление.

В начале октября 1917 г. болезнь Рериха обострилась и отвлекла его от работы. В письме к Бенуа от 7 октября он жаловался: «...мои легкие опять загнали меня в Сердоболь. Когда выпустят меня отсюда — не знаю. Может быть, буду рентгенизироваться, чтобы установить, что за нелепая форма ползучего процесса. Верно, где-нибудь имеется очаг, который при первой возможности осложняется. Настроение плохое. Жизнь в обстановке Кн. Гамсуна<sup>8</sup>. Перед окнами — очень важное место, приход парохода! ...Природа хороша, хотя бы из окна. Но финская полукультура, или, вернее, среднекультура, где нет ни низкого, ни большого, — все-таки тягостна».

Через три дня, 10 октября, Рерих почти слово в слово повторяет свои сетования на болезнь и плохое настроение в письме к искусствоведу А. П. Иванову<sup>9</sup> и добавляет: «Трудно здесь жить с гамсуновской культурой. Да и всем трудно».

Единственное негативное мнение Рериха о Сортавале выражено в этих двух письмах, посланных с промежутком в три дня. Они же раскрывают и более серьезную причину тяжелого душевного состояния художника.

Осенью Рерих узнает, что его проект реорганизации Школы Общества поощрения художеств в Свободную академию, в академию для народа встретил недоверие



Бывший район Генеца. Ныне — улица Советских космонавтов

со стороны чиновников Временного правительства. Художник в недоумении. «Как странно,— пишет он Бенуа,— что именно в революционном правительстве просветительское дело должно гибнуть и пищать». Рерих открыто высказывает свое отношение к этому акту Временного правительства и предлагает программу действий: «Надо придумать для Школы хотя бы сокращенные, но такие формы, чтобы она без нищенства могла стоять на своих ногах. Трудно говорить это мне, строителю, но нужно что-то сделать своими средствами, нежели ждать наше правительство, которое богачу Зубову помогает».

Одна за другой приходили к художнику горькие вести о нищенском существовании Школы и о ее роспуске. «Где же свобода и единство? Какие же темные силы все это съели?» — восклицает он. Только творчество

помогало художнику в такие минуты, давало ему силы, укрепляло его дух. «Ото всего уходил в свою работу. Накоплял мечтания свои. Кому все это нужно? Нужно нам самим и тому неведомому народу, которому остатки (в виде старинной картины) перейдут, — пишет он Бенуа. — В «Единстве» я провожу мысль об анонимности творчества и думаю, что при перестройке жизни этот принцип пригодится. Ведь время все равно удалит личность. А мы творений духа временные стражи. И все-таки, что бы ни мыслили, как бы ни перекраивали жизнь, а все-таки светочами жизни будут стоять творения анонимные, причем подписи будут лишь сопроводительными нечеткими марками».

Художник напряженно работает и создает сюиту из семи частей — «Героика» (1. Клад захороненный. 2. Зелье нойды. 3. Приказ. 4. Священные огни. 5. Ждут. 6. Конец великанов. 7. Победители клада). О сюжете «Героики» он пишет: «Первая часть светлая — приезд с братьями. Вторая часть — дочь Нидура пробирается к деревянной клетке — темнице (черное, белое зеленое)». В двух частях сюиты «Героика» прослеживается сюжет «Песни о Велунде» из «Старшей Эдды», памятника древнеисландской эпической поэзии. Велунд, волшебный кузнец, финский конунг, попадает в плен к своему противнику Нидуду (здесь Нидур. — *Е. С.*) — «конунгу в Свитьоде» (Швеции. — *Е. С.*). Желая отомстить, Велунд заманивает к себе дочь Нидуды и силой берет ее в жены. Этот конкретный сюжет Рерих подчиняет обобщенному повествованию об эпическом Севере. Он населяет Север нойдами, древнекарельскими колдунами и великанами, характерными для эпического сознания всех северных народов.

Картины из сюиты «Героика» выставлялись в Швеции, Дании, Финляндии и имели большой успех у зрителей. Несколько картин Рериха было в коллекции Арвида Торстена Генеца, биолога, лектора сортавальской

семинарии, в доме которого семья Рериха жила с осени 1917 до лета 1918 года<sup>10</sup>.

Очарованный природой Севера, художник создает десятки пейзажей, среди которых выделяется сюита картин «Карелия». Приладожье вдохновило Рериха на единственные в его литературном творчестве повесть и пьесу, здесь он пишет стихи, составившие целый сборник. Уже через два месяца после писем с жалобами на здоровье Рерих сообщал Бенуа: «Когда проклятая температура и боли меня не выводят из строя — я работаю. Несколько вещей удалось. ...Зимой здесь хорошо — воздух кристальный. Удалось прочесть и несколько очень нужных книг. Когда будешь в тишине — советую тебе их прочесть. Особенно нужно «Провозвестие Рамакришны». Очень серьезное, а главное, близкое человечеству учение». Это письмо — важное свидетельство возросшего интереса Рериха к древней культуре Востока. Именно в тишине Сортавалы книга индийского гуманиста и общественного деятеля, представителя неоиндуизма Б. Ш. Рамакришны и другие книги по истории индийской культуры были глубоко восприняты Рерихом и открыли ему возможности для новых философских и художественных исканий.

Однако в тиши Сортавалы Рерих испытал и всю тяжесть томительной неизвестности. Письма и газеты приходили все реже. «...Не знаю, получил ли ты за осень два моих письма? — спрашивал Рерих Бенуа. — Так много писем теряется, что не знаем никогда, что именно дошло». Известий из России почти не было, о событиях в Петрограде Рерих мог только догадываться. Ожидание перемен, новизна происходящего волновали, неизвестность томила.

Чувством ожидания проникнуто все литературное и живописное творчество Рериха этого периода. В картине «Вечное ожидание»<sup>11</sup>, написанной в 1917 г. в Сортавале, художник изображает четырех людей на берегу



сурового озера. Рядом маленькая избушка без окон, с двускатной крышей, на двери — секирообразный замок. На одном из камней — причудливое растение. Оно не прописано, лишь обозначено фантастическим темно-розовым цветом. Высокой стеной окружают людей синие скалы. Что за этими скалами? Какой мир — спокойный или бушующий? Как его отголоски, его посланники, появляются на небе пестрые облака, их стремительность и яркий свет пробивающихся солнечных лучей вносят в жизнь побережья движение, рождают радостное волнение. Люди смотрят в даль озера. Чего они ждут? Вестника. Вестей из того мира, что скрыт от них каменной грядой. (В 1941 году художник пишет картину «Ждущая», повторяя сюжет «Вечного ожидания».)

Еще в 1916 г. в стихотворении «Подвиг» Рерих связал тему вестника, пронизывающую все его творчество, с темой перемен и революционного преобразования:

Волнением весь расцвеченный  
мальчик принес весть благую.  
О том, что пойдут все на гору.  
О сдвиге народа велели сказать.  
Добрая весть, но, мой милый  
маленький вестник, скорей  
слово одно замени.  
Когда ты дальше пойдешь,  
ты назовешь твою светлую  
новость не сдвигом,  
но скажешь ты:  
подвиг!

О подвиге России думал художник и в революционные дни Октября. Он писал в своем дневнике: «Новые пути. Новые подвиги. Лишь подвигом подвижима Русская жизнь. Из подвигов самый непреложный подвиг народного просвещения. Культ самовластия, тирании, культ мертвого капитала может смениться лишь светлым куль-

том знания. А со знанием истинным придет и познание великого единства».

Подвиг, знание, единство — эти понятия связывал Рерих со словом «революция». И служению новой, революционной России была посвящена вся дальнейшая деятельность художника, как бы далеко от Родины он ни находился.

Весной 1918 г. Рерих переезжает из дома Генеца в имение купца Баринова<sup>12</sup> на остров Тулолансаари (близ Сортавалы). Оттуда посылает первое сортавальское письмо Аксели Галлен-Каллеле. Письма Рериха к знаменитому финскому живописцу представляют огромный интерес уже потому, что относятся к немногим подлинным документам сортавальского периода жизни Рериха, рассказывают о буднях и ежедневном труде художника, о том, что волновало и радовало его. Они еще раз свидетельствуют о том, что искусство — то средство общения, которое сближает людей, живущих в разных странах, говорящих на разных языках, рождает между ними истинную дружбу.

«Мы часто думаем о тебе, потому что вот уже больше года как мы в Финляндии. Зима застала нас в Сортавала... Теперь мы живем в Тулолансаари, это час езды от Сортавала на пароме. Я много работаю, природа этих мест мне бесконечно нравится. Мы были бы очень счастливы, если бы ты приехал провести у нас несколько дней. Я бы так хотел показать тебе последние работы. Милый друг, у меня есть к тебе большая просьба. Мне необходимо получить в сенате разрешение на перевоз моих картин и красок багажом. Я уверен, что если ты замолвишь словечко о значении моих работ, я получу это разрешение. Я также думаю, что несколько слов от тебя или от художественного общества властям Сортавала могли бы мне очень помочь. До сегодняшнего дня мне не на что жаловаться, можно только восхищаться их любезностью. Но время бежит, мне хотелось бы, что-

бы они узнали, что у меня есть друзья, ценящие мое искусство. Надеюсь, что это письмо дойдет до тебя. Буду счастлив узнать твои новости.

С искренней дружбой Н. Рерих.  
Сортавала, Тулолансаари, дом Баринава, 12 июля 1918».

Рерих беспокоится об устройстве своей выставки в Стокгольме, куда он и собирается перевозить картины. Финский художник охотно откликнулся на просьбу Рериха. В следующем письме Рерих благодарит Аксели Галлен-Каллелу: «Мой дорогой друг Аксель! Я тебя искренне благодарю за любезное письмо... Мы будем очень счастливы увидеть тебя и твоего сына в Тулолансаари. Довольно трудно узнать дату нашего отъезда, но думаю, что мы останемся три или четыре недели в доме Баринава. Я послал письмо твоему другу из Вааса. Конечно, с собой у меня есть несколько картин, но хотелось бы знать, какой жанр он предпочитает. Я слышал, что была полностью разрушена большая коллекция картин. Кому принадлежала эта коллекция и какие авторы там были? Моя жена передает тебе привет. Надеемся видеть тебя и твоего сына в Тулолансаари».

В сложной обстановке 1918 г., когда финская рабочая революция потерпела поражение и отношение к революционной России со стороны реакционных властей Финляндии становилось нетерпимым, Рерих часто сталкивался с трудностями. Не раз он прибегал к помощи Галлен-Каллелы.

«Мой милый друг Аксель!

Надеюсь, что это письмо еще застанет тебя в Каяни. Нужно, чтобы ты срочно рекомендовал меня губернатору Выборга господину Хекселю. В противном случае очень возможно, что мне придется покинуть Финляндию... Только что я получил письмо от человека, которому доверяю. Этот человек советует мне запастись рекомендательными письмами от исключительно извест-

ного и ценимого в Финляндии человека. Я сразу же подумал о тебе. Твое имя мне поможет. Мне очень неловко тебя вновь беспокоить, но что делать. Я утешаюсь тем, что может быть, позже смогу тебе помочь. Как бы я хотел видеть тебя, поговорить с тобой, знать, о чем ты думаешь, о том хаосе, который нас окружает...

С благодарностью и дружбой.

Твой Н. Рерих.

29 августа, Тулолансаари, Сортавала».

Художник по-прежнему много и плодотворно работает. Все картины сортавальского периода были показаны на его первой персональной выставке в странах Скандинавии — в Стокгольме, которая проходила с 10 по 30 ноября 1918 г. в художественном зале Гуммесон. К открытию выставки вышел каталог с репродукциями и вступительной статьей на шведском языке, где писалось о стремлении художника изображать древнюю эпоху, о его любви к сказаниям, как древнерусским, так и древнескандинавским. «Глядя на картины Рериха,— писали авторы статьи,— шведский зритель чувствует себя в хорошо знакомой среде — среде древнескандинавских саг... Фантазия Рериха не знает границ... Кроме исторических и аллегорических картин им созданы портреты, фрески, эскизы к балетам и театральным декорациям. Из последних следует упомянуть эскизы декораций к спектаклю «Пер Гюнт»..., которые, несмотря на совершенство (эскизы декораций воспроизводят природу Норвегии), были созданы художником, не бывавшим еще в Норвегии и в Скандинавии вообще... следует упомянуть эскизы декораций к известной опере Бородина «Князь Игорь», к спектаклям «Слепые» и «Сестра Беатриса» Метерлинка».

Выставка пользовалась большим успехом, картины охотно покупались. (Многие из них и сейчас находятся

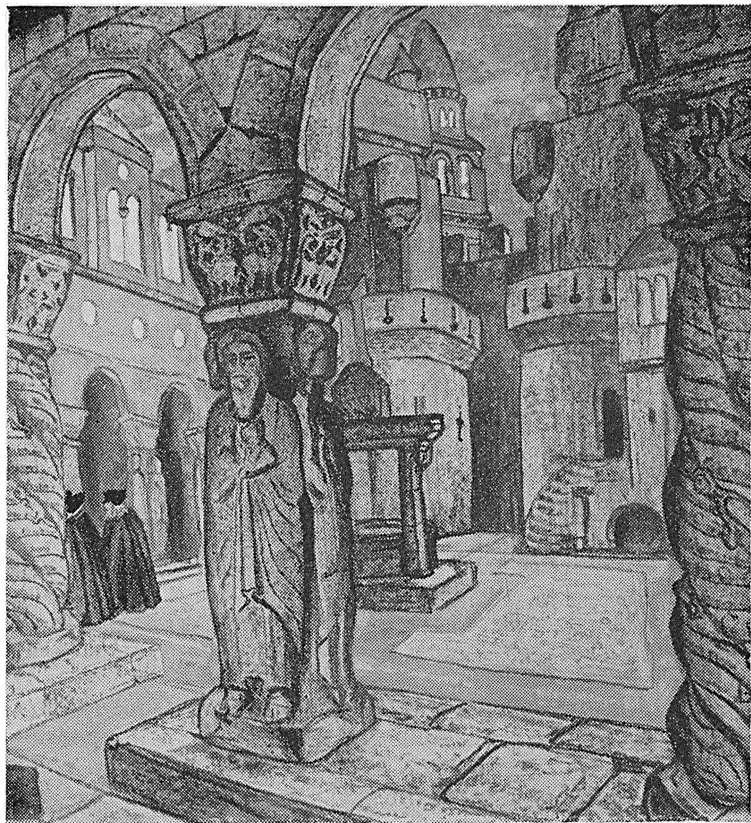
в частных коллекциях, как, например, картина «Ладога»<sup>13.)</sup>

Из Стокгольма выставка переехала в Копенгаген и, судя по сообщению газеты «Берлингске политиске ог Авертиссементс Тиденде», открылась 10 января 1919 г. в «Зале с верхним освещением» на улице Бредгаде. Газета поместила репродукции с картин Рериха и небольшую статью «Выставка русского живописца». «Среди выставленных картин можно упомянуть... сюиту из Карелии,— писала газета,— работу по сюжету предания о Велюнде, изображение смерти Ньяла, ...героическую сюиту».

В Дании во время работы выставки находился русский балетмейстер Михаил Фокин. Он видел экспозицию рериховских работ еще в Стокгольме (осенью 1918 г. Фокин ставил на сцене стокгольмского театра балет И. Стравинского «Петрушка»). В датской газете «Воре Херер» 20 февраля 1919 г. он опубликовал статью о творчестве художника. М. Фокин восхищается умением Рериха передать мир древнего человека. «Знакомясь с картинами Рериха, порой представляешь, что перед тобой живописец средних веков, древнерусский иконописец, а не художник нашего времени, отлично знающий древнерусский быт,— писал он.— К счастью, у Рериха стилизация не переходит в подражание. Она всегда находится в рамках, определяемых большим талантом художника».

Статья Фокина — не просто отклик на выставку. В ней балетмейстер выразил свои взгляды на новую роль художника в театре и охарактеризовал вклад Рериха в развитие русской сценографии.

«Рерих не желает быть сухим реалистом, он всегда поэт, фантазер, романтик. Вот почему его творения так созвучны с поэзией Метерлинка, с драмами Ибсена, с музыкой Вагнера и Дебюсси. Сценическое искусство перед ним в неоплатном долгу. Для русского театра,



Эскиз декораций к драме М. Метерлинка «Принцесса Мален»

оперы и балета его работы имели огромное значение. Его декорации, написанные широкой кистью и лишенные ненужных подробностей и колористических выдумок, не отвлекают внимание зрителя, а, наоборот, помогают ему сосредоточиться на идее пьесы, на трактовке

образов ведущих героев, облегчают ему понимание духа пьесы, глубины звучащей музыки».

Последней из всех северных стран выставку увидела Финляндия. К финской выставке прямое отношение имел Аксели Галлен-Каллела. 29 марта 1919 г. он выступил на ее открытии в галерее Стриндберга<sup>14</sup> с приветствием от финского правительства.

Шестого апреля Рерих послал Галлен-Каллеле письмо: «Мой дорогой друг! Будь так добр, дай мне хороший совет, что мне делать с выставкой? Все отношения хороши и блестящи, но *Atheneum* не появляется, и все покупатели исчезли. Может быть мне нужно самому обратиться к *Atheneum*, но я полагаю, что такое персональное обращение неудобно».

Галлен-Каллела помог Рериху разрешить и возникшие трудности с покупкой музеем *Atheneum* картины с выставки. Музей приобрел «Принцессу Мален» — один из эскизов декораций к пьесе Метерлинка<sup>15</sup>.

В письме членам финского общества имени Рериха художник выразил свою глубокую признательность финским друзьям: «Прошу передать Доктору Реландеру, Аксели Галлен-Каллеле, Сааринену и другим моим друзьям в Финляндии мои лучшие чувства. Мы никогда не забываем время, проведенное в имении д-ра Реландера и приветствие финского правительства, сообщенное мне Аксель Галлен-Каллела к открытию моей выставки в Гельсингфорсе. Я всегда чувствую, что моя картина в Антенеуме является посланьем моего благожелания Финляндии».

Успех выставки, по словам Святослава Николаевича, превзошел все ожидания. На выставку откликнулись почти все газеты Финляндии, как на финском, так и на шведском языках<sup>16</sup>: «Дагенс пресс», «Нюа прессен», «Хельсингин саномат», «Карьяла», «Вапаа сана», «Ууден Суомен Илталехти» и другие. Такое количество отзывов свидетельствует о большом интересе финской

общественности к русскому художнику, ярко и самобытно отразившему на своих полотнах природу Севера. Критики отмечали богатую фантазию художника, его интерес к эпохе викингов, «по-восточному» яркий цвет его картин. «Рерих живет во времени, которое уже давно минуло,— пишет в статье «Частные выставки» критик газеты «Дагенс пресс».— Он любит древних викингов, какими они когда-то пришли в Россию, он вжился в их жизнь и чувства». «Он отражает Русь эпохи варягов»,— соглашается с ним корреспондент газеты «Карьяла». Эдвард Рихтер в газете «Хельсингин саномат» называет фантазию Рериха скандинавской, считает, что в картинах художник «описывает главным образом историю и мифологию скандинавов». Онни Окконен прямо называет Рериха русско-скандинавским художником (газета «Ууден Суомен Илталехти»).

В вопросе, насколько сильно в работах Рериха представлены национальные черты русского искусства, мнения финских критиков разошлись. Сигне Тандефельт, критик «Хуфвудстадсбладет», придерживалась мнения, что русское в произведениях Рериха хотя и присутствует, но «приглушено и прикрыто». Противоположную точку зрения высказывал в газете «Карьяла» критик под псевдонимом «Jörö». Он писал, что в работах Рериха, как и в работах других русских художников, встречается больше истинно русского, чем чисто финских черт в работах финляндских мастеров.

Единой была высокая оценка Рериха как художника театра. «Его цвет, его фантазия и пафос, его огромные знания,— писала Тандефельт,— всегда находят наилучшее выражение в театральных работах». «Краски и воображение Рериха получают свои права в эскизах театральных декораций, особенно к историческим и сказочным пьесам,— подтверждает критик «Jörö».— Для нас они являются новыми, колоритными, выполненными с богатой фантазией. Действительно, есть повод поже-

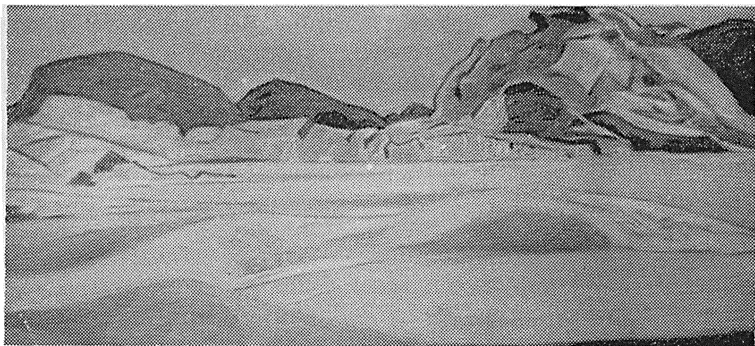


лать, чтобы и у нас начали развивать искусство театральной декорации и освободились от тех не только условных, но и безвкусных сценических украшений, которые укоренились в нашем театре».

Критика признала и то, что творчество Рериха оказывает сильное влияние на финских художников. «Рерих наиболее известен как театральный художник, мастер фантастико-аллегорической декорации, и в этом отношении он сильно повлиял на других», — писал Онни Окконен. Э. Рихтер последним высказал свое мнение о Рерихе-декораторе и таким образом обобщил выступления своих соотечественников: «Ему лучше всего удаются такие... работы, как эскизы театральных декораций. В них проявляется весь блеск сине-зеленой сказочной гаммы (например, пещера колдунов в «Пер Гюнте»), и в них фантазия художника получает такую таинственную силу, о которой наше примитивное театральное искусство может лишь мечтать (эскизы к «Принцессе Мален»). Я бы посоветовал всем друзьям театра познакомиться с Рерихом».

Обратила на себя внимание увлеченность Рериха приемом контраста, сильными цветовыми эффектами. С. Тандефельт писала о рериховских «математически рассчитанных» эффектах не как о недостатках, а как о характерных чертах его искусства: «Сильные эффекты, которые вообще свойственны живописи Рериха, ...достигаются его мастерским владением цветом и высокой техникой. Рерих не относится к природе с уважением или любовью, он берется за нее довольно грубыми руками, подчиняет ее своей идее. Она для него является полем, где он ведет поиск цветовых решений и драматических настроений...»

В оценке рериховских пейзажей критики не были столь щедры, как в оценке его эскизов к театральным постановкам. Финнов удивила и немного оттолкнула некоторая умозрительность в его картинах природы. «Пей-



Н. К. Рерих. Снега(?). 1916

зажи, виды Финляндии кажутся финнам холодными и чужими», — пишет «Jörgö».

Эдвард Рихтер объяснял эту холодность вторичностью живописи Рериха по отношению к его философии: «У художника вполне достаточно чувства цвета, но, несмотря на это, в манере письма он может быть странно сухим и безжизненным, что особенно чувствуется в пейзажах. Собственно говоря, он только во вторую очередь художник, который обладает возвышенным чувством цвета, прежде всего он поэт..., а также археолог и декоратор». Подобные мысли высказала и Сигне Тандефельт. «...Отсутствие чувств в искусстве Рериха означает, что Рерих, собственно, не является художником, — писала она. — Но бурлящая жизнь его фантазии, его страдания, полные драматичности, а также огромный опыт и знания делают его искусство сильным и индивидуальным».

Высказывания Рихтера и Тандефельт были бы, вероятно, более справедливыми, если бы критики писали о творчестве Рериха индийского периода, когда художник порой стремился подчинить живопись своим фило-

софским взглядам, воплощать прежде всего идею, а не природу, настроение. У Рихтера и Тандефельт нашлось бы немало единомышленников среди русских критиков 30-х годов, отмечавших некоторую умозрительность рериховских гималайских картин. Но в оценке пейзажей Карелии Рихтер и Тандефельт вряд ли были правы. Возможно, критиков смутила темпера — краска, замешенная на воде с яичным желтком, которой Рерих часто писал картины природы. Живопись темперой, широко распространенная в средние века, в отличие от живописи масляными красками, выглядит несколько сухой, не дает характерного блеска, тяготеет к графике. Установившиеся каноны письма темперой наверняка повлияли на восприятие критиками рериховских пейзажей. Но, вопреки суждениям Рихтера и Тандефельт, финские коллекционеры приобретали с выставки именно рериховские пейзажи.

В картине «Юхинниemi» (1917)<sup>17</sup> Рерих старался передать природу Приладожья в плоскостном изображении чистым цветом и четкими линиями. Создавая контрастную цветовую композицию, организуя пространство, Рерих обратился к приемам иконописи, что помогло ему показать Приладожье реальным и в то же время сказочным. О «Юхинниemi» можно сказать словами знатока восточной живописи Б. Роуланда: «...такие произведения, будучи довольно строго связаны передачей контуров и цвета, по эффекту приближаются ко многим созданиям восточной живописи, где формы передаются в основном линией и цветом, которые применяются либо плоскостно, либо в рельефной моделировке».

В картине «Сортавальские острова» (1917)<sup>18</sup> Рерих, напротив, столь тщательно прописал объем каждого облака, каждой скалы, так передал воздушную перспективу, что контуры и линии уступили место передаче фактуры и освещения, а графическое мышление художника сменилось скульптурным.



Баевские острова. Первый слева — остров Высокий («Святой»)

Картина «Снега» (1916)<sup>19</sup>, в отличие от контрастных цветовых композиций Рериха, написана почти монохромно, цвет слабо выражен, преобладают белые и серые тона. Больше половины картины занимает изображение заснеженного пространства. Нет ни деревьев, ни птиц, ни людей — суровый, сумеречный Север.

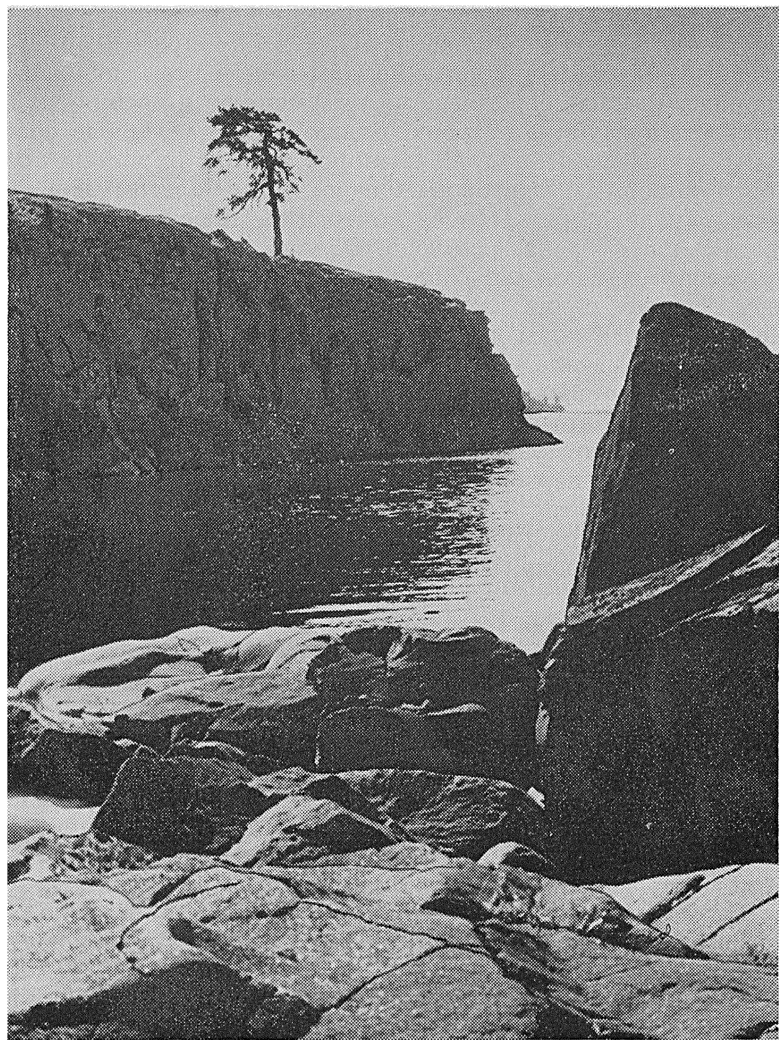
По-иному написано «Озеро» (1917)<sup>20</sup>. Композиционно пейзаж напоминает «Пунка-Харью». Возможно, «Озеро» — это вариация на тему «Пунка-Харью». Но художник не изобразил ни леса, ни волн. Остались лишь стилизованная береговая линия, очертания островов на дальнем плане и зеркальная гладь воды. Упростив композицию, Рерих достиг большего эмоционального звучания картины. Вся смысловая нагрузка сосредоточена на изрезанной, ярко очерченной границе, контрастно разделяющей сушу и воду. Художник придает линиям напряженность, в полной мере используя эмоциональную силу, которую дает прием контраста.

На цветовых контрастах построен и «Святой остров»

(1917)<sup>21</sup>, один из лучших рериховских пейзажей. Художник написал его на Валааме, куда неоднократно приезжал в 1907 и 1917 годах. Валаам контрастен по своей природе. Буйные береговые ветры сменяются абсолютной тишиной в глубине острова, рядом растут северные сосны и южные каштаны. Сочетанием теплых охристых тонов с холодным тревожным серо-синим цветом Рерих подчеркивает валаамские контрасты, передает борьбу света и тени, тепла и холода. Облако, похожее на стрелу, делает пейзаж еще более динамичным и напряженным. Темная лодка как бы повторяет движение облака. Но смиренные позы двух старцев, сидящих в ней, выражают спокойствие, так не соответствующее состоянию природы. Изображением людей Рерих уравнивает композицию картины. В борющуюся природу люди вносят тишину, гармонию, но в то же время они преклоняются перед ее первозданной языческой мощью. Деревья и скалы сливаются в единый монолит, очертания камней напоминают лица гигантских исполинов. Художник возвеличивает природу, создает ее обобщенный символ, одухотворяет ее.

Картины Рериха выставлялись в Финляндии не только в салоне Стриндберга. В мае 1919 года, как сообщает газета «Хуфвудстадсбладет», несколько рериховских работ было представлено на выставке русского искусства в салоне Хорхаммера<sup>22</sup>.

29 марта 1919 г., в день открытия рериховской выставки в салоне Стриндберга, в финской газете была опубликована статья русского писателя Леонида Андреева «Держава Рериха». В 1919 г. Андреев жил в Финляндии, часто встречался с Рерихом (они были соседями.— *Е. С.*), несколько картин художника находилось в доме Андреева в Ваммельсу. Писатель увидел в творчестве Рериха тот мир, с которым люди обычно связывают свою мечту. Л. Андреев писал, что того Севера, который показывает Рерих на своих полотнах, на самом деле не су-



ществует. Норвегия, изображенная художником в эскизах декораций к «Пер Гюнту», — вовсе не та Норвегия, что предстает перед взором путешественника, но именно такой Север, каким его изобразил Рерих, живет в человеческих мечтах. «Дело в том, — писал Л. Андреев, — что незанесенная на карты держава Рериха лежит также на Севере. И в этом смысле... Рерих — единственный поэт Севера, единственный певец и толкователь его мистически-таинственной души, глубокой и мудрой, как его черные скалы, созерцательной и нежной, как бледная зелень северной весны, бессонной и светлой, как его белые и мерцающие ночи».

Рерих любил и высоко ценил Л. Андреева, называл его «особым другом». Писателя и художника многое связывало: дружба с Горьким, близость интересов, тонкое понимание прекрасного. Но особенно близкие отношения между Рерихом и Андреевым сложились именно в тот момент, когда оба они оказались вдали от Родины, оба испытывали тоску по ней. Однако оторванность от России сказывалась на них неодинаково...

Леонид Андреев, осознавая эту оторванность, переживал мучительный творческий кризис. Писатель не видел смысла в дальнейшем существовании — Родина была потеряна, с ней ушло творчество, ушла жизнь. 4 сентября 1919 г. Андреев отправил Рериху письмо-исповедь, в котором излил всю тоску и выразил все свое отчаяние. Это еще один документ драматичной эпохи, столь поразному отразившейся на судьбах творческой интеллигенции России.

«Все мои несчастья сводятся к одному: нет дома. Был прежде маленький дом, дача и Финляндия, с которыми сжился; наступит, бывало, осень, потемнеют но-

---

Валаам. Удивительно точно воспроизведена на полотнах Рериха эта природа

чи — и с радостью думаешь о тепле, свете, кабинете, сохраняющем следы десятилетней работы и мысли. Или из города с радостью бежишь домой в тишину и свое. Был и большой дом: Россия с ее могучей опорой, силами и простором. Был и самый просторный дом мой: искусство — творчество, куда уходила душа. И все пропало. Вместо маленького дома — холодная, промерзлая, обворованная дача с выбитыми стеклами... Нет России. Нет и творчества... Статьи — не творчество. И так жутко, пусто и страшно мне без моего царства, и словно потерял я всякую защиту от мира. И некуда прятаться ни от осенних ночей, ни от печали, ни от болезни. Изгнанник трижды: из дома, из России и из творчества, я страшнее всего ощущаю для себя потерю последнего, испытываю тоску по «беллетристике», подобную тоске по Родине. И не в том дело, что мне некогда писать или я нездоров — вздор! а просто с... Россией ушло, куда-то девалось, пропало то, что было творчеством. Как зарница мигают безмолвные отражения далеких гроз, а самой грозы с ее жизнью — нет. Прочтешь что-нибудь свое старое и удивляешься: как это я мог? откуда приходило в голову?»

В душе Рериха подобного чувства отчаяния и безысходности не существовало. Где бы ни находился Рерих, он везде творил во имя Родины. В своем дневнике он писал: «Для кого же мы все трудились? Неужели для чужих? Конечно, для своего, для русского народа!»

В 1919 г. Сортавала была глубоким тылом белофинов, жить там русскому художнику стало небезопасно. Возвращение из Финляндии в Россию было невозможно. Предстояло ждать. Однако Рерих не мог находиться в бездеятельности, и в это время окончательно созрело его решение посетить Индию. Художник начинает организацию русской экспедиции по Центральной Азии и Гималаям. Такая экспедиция требовала серьезной подготовки и крупного финансирования. Поскольку Индия



в те годы была английской колонией, то разрешение на проведение экспедиции можно было получить только у британских властей. С этой целью художник отправляется в Англию, где устраивает выставки, знакомится с Рабиндранатом Тагором и Гербертом Уэллсом.

## УЧИТЬСЯ РАДОСТИ

Литературно-эстетические взгляды Рериха, преломленные через призму его философского отношения к миру, неординарны и самобытны. Однако было бы ошибочно думать, что складывались они в отрыве от литературных течений начала XX века. Ряд положений русского символизма молодой Рерих принял за основу своих литературно-эстетических исканий. Не меньшую роль в формировании эстетических взглядов Рериха сыграли статьи Толстого. Во многом Рерих-поэт был близок и финским неоромантикам. Связь Рериха с финской культуры основывалась на непосредственном общении художника с финскими деятелями искусства и финским народом. «...Должен сказать,— писал он в своем дневнике,— что встречал (в Финляндии.— *Е.С.*) для себя и моих близких самое доброе отношение. Многие финляндцы даже говорили мне, что я как художник принадлежу в их глазах одинаково как России, так и Финляндии».

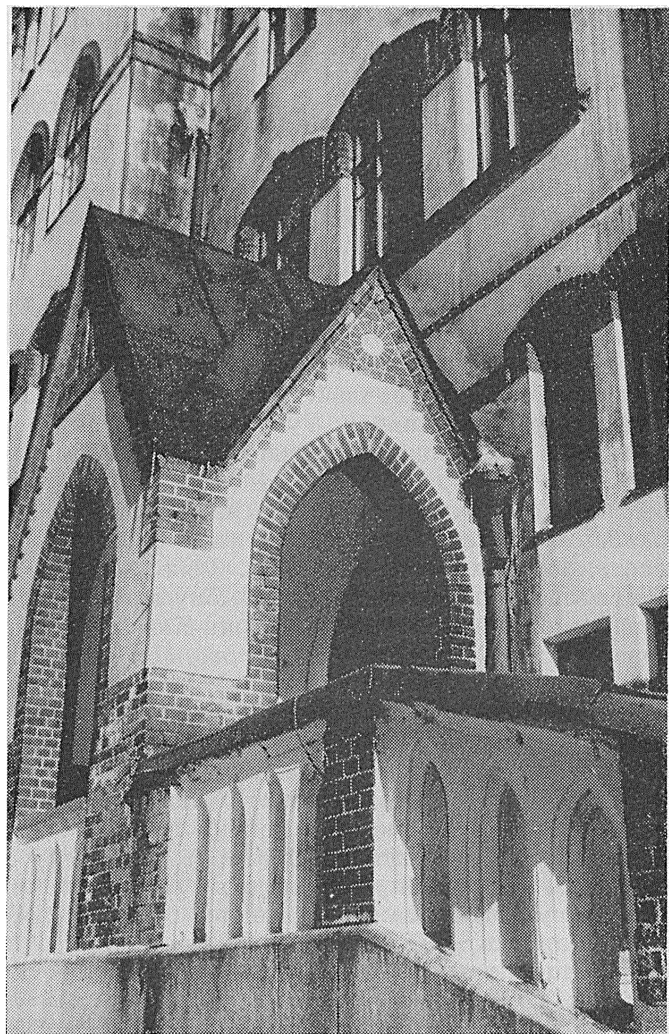
Из эстетики русского символизма Рерих воспринял идеи синтеза, красоты как высшей сущности мира, Вечной женственности. То обстоятельство, что Рерих был близок символистской эстетике, позволило ему увидеть много сходных черт в культуре России и Финляндии рубежа веков. В чем же была непосредственная связь Н. Рериха с русским символизмом и финским неоромантизмом и в чем он оставался чужд этим направлениям? Попытаемся ответить на эти вопросы, опираясь на литературные произведения Рериха, написанные в основном до отъезда из Сортавалы.

Реальный буржуазный мир восстановил против себя

художников очень разных направлений. Одни из них обратились к социально-политической борьбе, другие — к духовной культуре. Появилась тенденция к переоценке ценностей, в основе которой лежало стремление к духовному обновлению человечества. Это стремление было характерно как для русских символистов<sup>23</sup>, так и для финских неоромантиков<sup>24</sup>. Русский символизм возник и укрепился почти в те же годы, что и финский неоромантизм.

Финский неоромантизм и русский символизм — направления одного так называемого «романтического» типа культуры. Но внутри каждого из этих направлений были свои противоречия. Финский неоромантизм теснее был связан с народной почвой. Герои неоромантиков — это люди из крестьян, народ. Русские символисты, также тяготевшие к народной эстетике, чувствовали себя отдаленными от народа на несравнимо большее расстояние, чем неоромантики. Финских неоромантиков, при всем различии их взглядов, объединяла ориентация на народность, обращение к фольклору. Фольклорные образы впечатляли неоромантиков своей монументальностью. Героями стихотворений Лейно, Ларин-Кюэсти становились персонажи «Калевалы»: Куллерво, Лемминкяйнен, Вяйнямйнен и простые крестьяне. Фольклорные герои в какой-то степени отвечали мечте неоромантиков о новом человеке, о сильных и больших чувствах. «Нам нужны кость и мясо, свет и тени, мы скучаем по настоящим выражениям чувств, по живым людям», — писала в 1890 г. газета «Пйивялехти», вокруг которой объединялись финские неоромантики.

В сказке Э. Лейно «Окунь и золотые рыбки» дочь короля волею судьбы попала в семью бедного рыбака и осталась там жить. Перед глазами принцессы открылась «настоящая поэзия жизни, о которой она так долго мечтала и к которой так стремилась, и каждый день для нее стал великим праздником». Лейно, как и многие



неоромантики, считал, что литература нуждается «в народно-поэтическом возрождении, если она не хочет затвердеть, окаменеть в языке и стать непонятной глубоким слоям финского народа». Обращение к древности и древним культурам роднило финских неоромантиков с русскими символистами, особенно младшими. «Творчество поэта — и поэта-символиста по преимуществу, — писал Вяч. Иванов, — можно назвать бессознательным погружением в стихию фольклора». «Что он (символизм. — *Е. С.*) нам дал? — спрашивал в статье «Эмблематика смысла» Андрей Белый и отвечал, — Ничего... Новизна современного искусства лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами; мы переживаем ныне в искусстве все века и все нации; прошлая жизнь проносится мимо нас». Древняя культура была для символистов материалом, воплощавшим их идею о синтезе. Только в древности, у древних народов с их синкретичным, дологическим сознанием, полагали символисты, можно найти высокие истины, личность, нераздельную с природой, «осуществленный» синтез.

Но обращение символистов к народной эстетике носило все же абстрактный, теоретический характер. Для финских же неоромантиков был характерен интерес не только к народу в целом, но и к конкретным людям из народа, к крестьянам с их земными проблемами.

Отношение Рериха к прошлому при всей схожести с символистским тяготением к древней культуре и внимательным, пристальным взглядом на человека финских неоромантиков носило особый характер. Главной чертой рериховской эстетики была идеализация прошлого. Проецируя в древность универсальный, гуманистический идеал, Рерих обращался к наследию Древней Руси,

Скандинавии эпохи викингов, Древней Индии, к искусству первобытных народов. «Цельны движения древнего; строго целесообразны его думы; остро чувство меры...» — писал он. В фольклорных произведениях разных народов Рериху видится «таинственная основа» каменного века. Обращение к народной эстетике приводит Рериха к мысли о том, что творения искусства останутся анонимными — ведь время все равно удалит имя художника. Народные легенды и предания Рерих кладет в основу своих сказок «Лют-великан», «Марфа-посадница», «Клады». И хотя у Рериха, как у Белого и Иванова, человек из народа не становится героем литературных произведений, его интерес к народу выражен намного сильнее, чем у символистов. Это стремление Рериха познать народную культуру, бесчисленные поездки в поисках археологических и фольклорных материалов сближали его с финскими неоромантиками-карелианистами.

В фольклоре, наряду с цельностью и монументальностью образов, неоромантики видели красоту и ставили в заслугу собственному направлению отражение красоты в искусстве. Однако понятие красоты было неотделимо у них от понятия человеческого счастья. Красота, эстетизирующая трагизм, в целом была чужда их гуманистическому идеалу. Поиск подлинной красоты опять-таки уводил финских неоромантиков в народную эстетику.

Для русских символистов красота была выражением высшей сущности мира. Без красоты невозможна истина. По словам Блока, истина — «синтез добра и красоты». Сама идея добра тоже раскрывается через красоту. А красота являет себя в облике Прекрасной Дамы, в образе Вечной Жены. Идею Вечной женственности символисты заимствовали из философского наследия Владимира Соловьева. «Культ Вечной Жены,— пишет вслед за В. Соловьевым Андрей Белый,— вырастает из глубин познания». Этот символ, по словам Вяч. Иванова, «беспре-

делен в своем значении». В неоднозначном, расширенном понимании красоты символисты сходились с финскими неоромантиками. Но если образы Вечной Жены, Прекрасной Дамы для символистов являлись лирическим обобщением «образа жизни», для неоромантиков в понятие красоты вкладывался более реалистичный смысл — красота человеческих чувств, человеческое счастье, плодотворность. Одна из центральных идей символизма, идея Вечной женственности, была финскому неоромантизму незнакома, хотя и у символистов, и у неоромантиков понятие красоты было неразрывно с понятиями истины, добра, веры.

Идея красоты была характерна и для эстетики Рериха. С точки зрения красоты Рерих воспринимал древние культуры и в этом глубоко сходилась как с финскими неоромантиками, так и со всеми «младшими» символистами России. Красота для Рериха неразрывна с искусством. Через искусство осмысливается им вся история человечества. Например, эпоху палеолита Рерих характеризует как вступление человека в искусство. Никакая другая человеческая деятельность не может сравниться с искусством, считает он: «Запомним, что ни наука, ни техника, ни философия не отразят вполне душу народа. Ее прочтем лишь отраженную в памятниках искусства. Радость совершенствования разлита во всем творчестве людей, от великих до маленьких». Позже, в 20-е годы, Рерих пишет о красоте, как писали о ней символисты, — «реальная победительница в жизни», которая обнаруживает себя в искусстве, но сама есть высшая сущность мира: «Лишь в Красоте заключена победа. Истинно, лишь Красота побеждает пошлость и останавливает дику суету перед воротами поддельно-золоченого царства». Красота, по мнению Рериха, спасет культуру от «механической цивилизации» (а это одна из любимых идей А. Белого). С красотой неразрывно связана культура. По мнению Рериха, культура создается

красотой — это духовная и высшая ценность по сравнению с цивилизацией. Идее преобразования жизни на земле с помощью культуры — немного утопической, но несомненно прогрессивной — Рерих был верен всегда. Эта идея руководила художником, когда в 20-е годы он создавал международные культурные центры в Европе и Америке. Ее реальным претворением в жизнь стал Пакт Рериха об охране культурных ценностей.

Сходны с символистскими у Рериха и образы, воплощающие культуру и красоту, Вечную женственность. У Вл. Соловьева красота воплощается в образе Софии-премудрости, у Блока — в облике Прекрасной Дамы, у Рериха — в образе Матери Мира. Рерих посвящает этому образу свои картины, пишет о нем в своих статьях, правда, значительно позже, чем символисты, в 20-е, 30-е годы. Рериховская Мать Мира — это условный образ посланницы звезд, неба и в то же время — реальная женщина, ведущая за собой, указывающая людям путь. С образом Матери Мира Рерих связывает оптимизм и радость. Оптимистическое отношение к миру, жизнерадостность — это черты собственно рериховской эстетики с ее неограниченной верой в жизнь. Русскому символизму категория радости была мало свойственна.

На провозглашении радости построена рериховская теория «доброго глаза». Рерих писал: «...огромное большинство из нас с наслаждением служит культу худшего, не умея подойти ко всему, что радость приносит... Учиться радости, учиться видеть лишь доброе и красивое! Если мы загрязнили глаза и слова наши, то надо их очистить. Строго себя удерживать от общения с тем, что не полюбили. И у нас жизнь разрастется. И нам недосуг станет всматриваться в ненавистное. Отойдет ликование злобы. И у нас откроется глаз добрый».

Что же касается отношения к категории радости финских неоромантиков, то, хотя с именами Э. Лейно, В. Килпи в финскую культуру пришло понятие «трагизм



бытия», они не были подвластны сильному пессимизму. Даже Волтер Килпи, эстетизирующий в своих произведениях трагизм одиночества, воздал дань радости в сборнике «О человеке и жизни». Оптимизм неоромантиков был связан с утверждением образа нового человека, прекрасных чувств и благородных устремлений. И хотя отношение к человеку у неоромантиков менялось, вера в человека и человечность не исчезала никогда. «Забудь себя! Чистого гуманизма, сверхгуманизма!» — требовал Линнанкоски и считал веру в назначение человека основополагающим жизненным принципом.

Одной из центральных проблем неоромантизма и символизма была проблема символа. Однако символ, как идейно-образная конструкция действительности, наряду с аллегорией, художественным образом, типом, мифом, — категория вечная. Символизм конца XIX и начала XX в. отличался «от художественного реализма не употреблением символов, но чисто идеологическими особенностями», — считает А. Ф. Лосев. Такой идеологической особенностью и финских неоромантиков, и русских символистов было отношение к проблеме познания.

Интуитивный путь познания воспринимался неоромантиками как высший по сравнению с логическим. Именно высшее интуитивное познание, на их взгляд, позволяло проникать в суть бытия. Такое познание, считали они, осуществимо только через искусство. «Что, что, а это время вызвало пренебрежение к познанию внешней действительности и заставило людей уйти в себя, — писал Лейно. — Для многих финских писателей познание было возможным только в искусстве». Интуицию, поэтическую страсть Линнанкоски считал главными моментами творчества. «Из внешнего мира надо брать только то, что необходимо для внутреннего», — писал он. Афоризмы из «Малого катехизиса» Линнанкоски звучали призывом: «Воспринимай эпоху сердцем! Жизнь бессмертна только в искусстве». Однако недооценка

логического пути познания не привела неоромантиков к мистике.

Символисты, как и финские неоромантики, преувеличивали роль искусства в познании. «Познание предопределено творчеством»,— считал А. Белый. Отрицание важности логического пути познания обусловило интерес символистов ко всему неземному. Если и можно познать мир, находящийся «за пределами видимости»,— утверждали символисты,— то через искусство, ибо «искусство есть гениальное познание».

Деятельность Рериха была доказательством неразрывности рационального и интуитивного в его творческом процессе. Начинал он как ученый-археолог. Изучение науки предшествовало его статьям и картинам. Однако в статьях 1905—1908 гг. Рерих начинает противопоставлять науку и культуру, логический путь познания и интуитивный, придавая большее значение интуиции. В статье «Обеднели мы» он пишет, что неизвестные явления жизни познаваемы только через искусство: «...чтобы увидеть, надо омыть глаза чистым искусством без учений, без границ условного». В 1908 г., исключая рациональное в искусстве, Рерих утверждает: «Не измерение, а впечатление нужно в искусстве». И подход к искусству, подчеркивает он, должен быть совсем иным, чем к знанию,— «без всякого приближения к этой противоположной области».

В статьях сортавальского периода Рерих вновь начинает писать о большой роли знания, то есть рационального в познании. «Кульм истинного знания ляжет в основу ближайшей жизни, когда растает в пространстве все зло, рожденное человечеством и грабежом. Неосознанная великая свобода сочетается с мудрым знанием»,— пишет он в «Единстве». Именно спасение знания положено в основу сюжета рериховской пьесы «Милосердие». Устами главного героя Рерих утверждает власть знания: «Признайте единую власть знания.

Власть светлую, ведущую без страха и ужаса». В эти годы понятия интуиции и знания, науки и искусства в литературно-эстетических трудах Рериха вновь находятся рядом. И хотя в повести «Пламя» Рерих писал об интуиции как о «подлинной радости духа», он осознавал неразрывную связь рационального и интуитивного, логики и эмоций, науки и искусства и был убежден, что «на почве подлинного знания установятся отношения между народами и настоящим проводником будет международный язык знания и искусства».

Одной из центральных идей неоромантической эстетики была идея синтеза. Под синтезом финские неоромантики понимали большое обобщение, целостность личности и ее единство с окружающим миром, подразумевали не только целостность отдельной личности, но и единство всего народа, что было в Финляндии исторически обусловлено. Идея синтеза являлась частным проявлением их утверждения национального в литературе и искусстве. Для русских символистов синонимом слова «синтез» было слово «единство» (идею синтеза они заимствовали из философии Вл. Соловьева). Однако, в отличие от финских неоромантиков, А. Белый, Вяч. Иванов, Ф. Сологуб, А. Блок периода «Прекрасной Дамы» понимали синтез прежде всего как единство материального (земного, человеческого) и духовного (небесного, божественного). Их синтез распространялся на рациональное и иррациональное, философию и мистику, искусство и религию, землю и небо, микрокосм и макрокосм, человека и бога. Сам символизм А. Белый определял как «метод, соединяющий вечное с его пространственными и временными проявлениями».

Для Рериха синтез — очень широкое понятие. Это — единство народов, единство науки и искусства, единство жанров. В статье «Синтез» Рерих так и писал: «Синтез самый вмещающий, самый доброжелательный может создавать то благотворное сотрудничество, в котором все

человечество так нуждается сейчас. В культуре целых государств мы видим, что там, где был понят и допущен широкий синтез, там и творчество стран шло и плодотворно, и прекрасно. Никакое обособление, никакой шовинизм не даст того прогресса, который создает светлая улыбка синтеза».

Нельзя отрицать и того значения, которое придавал Рерих синтезу, единству материального и идеального. Он одухотворял природу, любил говорить о всеобщей «духовности»: «Надо восстановить водительство духа. Но где же дух? Мы забыли его осязательность, забыли к нему обращение». Однако не только соотношение материального и идеального определяло рериховское понятие синтеза. Его «синтез жизни» воплощал идею о единстве: «Мечта о единстве. Она так же далека, как всемирная мечта о «золотом веке». Но она так же жизнеспособна, ибо она повторяет лучшую мечту человечества».

При некоторых различиях в понимании единства финские неоромантики и Рерих сходились в убеждении, что первая ступень к единству — народность. И подобно тому, как Рерих находил идеал синтетического мира в народном творчестве, финские неоромантики видели в фольклорных образах большие обобщения и цельность характеров.

Рерих распространял понятие синтеза и на литературные жанры. Только сказки, стихи, пьеса и повесть Рериха выдержаны в определенных жанрах. Другие же его литературные произведения, написанные после отъезда из Карелии и составившие несколько книг,— это одновременно и художественные эссе, и философские статьи.

Одинаковым подходом к народной культуре, к идеям красоты, синтеза, к проблеме познания финские неоромантики, русские символисты и Рерих выражали общее настроение времени, бурной, предреволюционной эпохи.

С новой силой в их творчестве зазвучали «вечные» темы: личность и общество, искусство и жизнь. Наряду с желанием возвыситься над обществом у героев их произведений живет стремление слиться с обществом, преодолеть индивидуализм.

Различия между неоромантиками, символистами и Рерихом проявились в отношении к проблеме народности, образу нового героя и к категории оптимизма.

Формы реальной классовой борьбы и для неоромантиков, и для символистов оказались неприемлемы. Они связывали свои надежды с поиском идеала гуманистической личности и с неким духовным очищением, после которого в их жизни, в жизни их народа и всего мира засиял бы свет. Их своеобразным девизом могут служить слова Вяйнямёйнена из пьесы Э. Лейно «Борьба за свет»: «...мы дети света, мы должны помнить об этом и служить солнцу!»

## ЖИТЬ, НЕ БОЯТЬСЯ И ВЕРИТЬ

Русские поэты-символисты, писавшие о Севере и часто бывавшие там, не противопоставляли его Югу. Подобно романтикам середины XIX в., символисты находили крупные, монументальные образы на Севере и на Юге (под Югом зачастую понимался и Восток). Еще А. Бестужев сравнивал скандинавов с кавказскими горцами: и те и другие, на его взгляд, были людьми «столько же гордыми, как бедными, столько же свободными, как бесстрашными». Север и Юг были одинаково первозданны и экзотичны.

Поэты разных времен чувствовали красоту Севера и старались передать ее. Вслед за Ломоносовым многие поэты пытались постичь таинственную сказочность Севера. «Руны тайные» появлялись в стихотворении Батюшкова, Тютчев называл Север чародеем, многое для Ф. Глинки на Севере «осталось тайной». Однако вплоть до XX в. рядом с восторженными словами о северной природе соседствовали эпитеты: «пустой», «дикий», «мертвый».

«Все блещет в чаще сих аллей. Но все мертво!» — писал Ф. Глинка в поэме «Дева карельских лесов». «Я видел Финляндию... и спешу сообщить тебе глубокие впечатления, оставшиеся в душе моей при виде новой земли, дикой, но прелестной и в дикости своей. Здесь повсюду земля кажет вид опустошения и бесплодия, повсюду мрачна и угрюма...» — так отзывался о северной природе К. Батюшков в «Отрывке из писем русского офицера о Финляндии».

В литературе северная природа традиционно называ-

лась бедной, несмотря на признание ее сказочной красоты. Поэты рубежа веков выявили новую грань в отношении к Северу, во взгляде на «дикую» и «бедную» природу.

Здесь с природой в вечном споре  
Человека дух растет  
И с бушующего моря  
Небесам свой вызов шлет.

Так выразил свое отношение к Северу В. Соловьев. Борьба человека с природой и единство человека с природой — эти темы становятся основными в «северных» стихах поэтов рубежа XIX—XX вв. и начала XX века.

В. Соловьев, А. Блок, В. Брюсов находили на Севере, с одной стороны, покой и безмятежность, с другой — изначальную сверхсилу природы, свирепость стихии, бурю. Для Соловьева, например, берега Саймы — это и рай природы, и ад, жилище демона, где «гибнут грешные создания, гибнут грешные дела». Бурю и покой, тревогу и безмятежность, гармонию и хаос Соловьев старался связать в своей поэзии, воплотить их в том всеединстве, которое он проповедовал как философ.

Север символизировал для В. Соловьева красоту — «Не позабуду я тебя, краса полуночного края...», тайну — «Где ночь безмерная зимы таит магические чары...», правду — «Там богу правды я молился...».

В своем поэтическом понимании Севера Рерих был близок В. Соловьеву. Север — красота, Север — тайна, Север — сказка, и в то же время Север — правда, Север — прошлое мира. Север для Рериха — гармоничный мир. И если у Владимира Соловьева человек, человеческий дух утверждает себя в борьбе с природой, то герой стихов Рериха находится в ладу с ней. Человек у Рериха слит с природой воедино, его поступки соразмерны с природными явлениями.

...встанем мы рано.  
Так рано, когда солнце

не выйдет...  
Когда проснется только земля.

(«Улыбка твоя»)

Рериху-поэту, как и Рериху-живописцу, присуще одухотворение природы, в его северных стихах сильны пантеистические мотивы:

Холодны тучи.  
В морщинку сложились. Ушли  
бесконечно. Знают, молчат и  
хранят...

(«Напрасно»)

Традиционное противопоставление солнца и туч соответствует у него противопоставлению радости и печали. «Над нами закаты, восходы» (с бодрым настроением путники идут по легкой дороге.— *Е. С.*). «Тучи. Стало темно. Снизу застлались туманы» (путники на краю пропасти.— *Е. С.*). Север учит мужеству: «Не беги от волны, милый мальчик, ...прими ее твердой душою» («Не убьют»), учит в любых ситуациях не терять надежду.

Северный пейзаж в рериховской поэзии конкретен: скалы, озера, леса, мхи.

На острове — мы. Наш — старый дом...  
Наши и скалы, и сосны, и чайки.  
Наши — мхи. Наши звезды — над нами.

(«Улыбка твоя»)

Но само слово «Север» и северные географические названия в стихах Рериха не встречаются. Художник создает максимально обобщенный образ Севера, северной природы.

Важнейшие вопросы бытия звучат в поэзии Рериха сортавальского периода. Рериховское отношение к проблемам красоты, познания, рериховский жизнеутверждающий пафос — все это находит отражение и в его стихах. Но стихи Рериха, конечно же, не являются иллюстрациями его эстетических идей, как и не являются комментариями к его картинам. Рериховская поэзия,



подобно поэзии любого большого мастера слова, шире и глубже эстетических взглядов автора. В цикле стихотворений «Мальчику» поэт как бы наставляет своего юного героя, делится принципами человеческого поведения, которыми живет сам. Мальчик, с целью познания убивший жука, затем убивает птичку, зверя. Может ли он ради знания убить человека?

Если ты умертвил  
жука, птицу и зверя,  
почему тебе и людей  
не убить?  
(«Не убить»)

Это стихотворение написано в 1916 г., в самый разгар мировой войны, когда правительственные газеты призывали убивать. Рерих говорит свое «нет» убийствам. Проблему познания он переносит из области идей в сферу человеческого поведения и решает эту проблему уже не с эстетических (т. е. с точки зрения красоты и искусства), а с этических позиций. В самом вопросе «почему тебе и людей не убить?» заключен однозначный рериховский ответ: даже поиск знания, рационального или мистического, научного или обыденного, не оправдывает убийство. Стихотворения «Не убить», «Послан», «Украшай» из цикла «Мальчику» — своеобразные портреты предреволюционной эпохи с ее «гулом», войной, кричащими противоречиями.

Не подходи сюда, мальчик.  
Тут за углом играют большие...  
. . . . .  
Свирепы игры больших...

Поэт предостерегает юного героя своих стихотворений, но и обнадеживает его, вселяя в его сердце веру в будущее:

Подожди — игроки утомятся,—  
. . . . .

и пройдешь туда, куда  
    послан.  
    («Послан»)

Рерих ожидает от будущего в большей степени радостного и доброго, нежели злого: «Что впереди, то не страшно» («Не убьют»), «Завтра будет светло» («Увидим»), «Разве не видишь ты путь к тому, что мы завтра отыщем» («Пора»).

Ожидание будущего у многих поэтов связано с образом вестника. Этот образ был достаточно распространен в финской и русской лирике начала века. Он характерен для Э. Лейно, Л. Онервы, Н. Рериха, А. Блока, Вяч. Иванова и других поэтов. Можно искать корни этого образа и в древних литературах Востока или Запада. Но в любую эпоху у художника, жаждущего новизны, радости, возникает вопрос: кто принесет радостную весть?

Традиционно символом вестника являлись утро, небо, заря, звезды. Часто в поэзии вестником бывает певец. Рерих иногда именно так отождествляет образы певца и вестника, и весть несет с собой музыка. Певец в изображении Рериха беден и никому не знаком, его песни не всегда и не всем понятны.

В стихотворении «Замечаю» Рерих пишет:

Незнакомый человек поселился около нашего сада. Каждое утро он играет на гуслях и поет свою песнь. Мы думаем иногда, что он повторяет песню, но песнь незнакомца всегда нова.

Таинственность певца и необычность его песен выделяют его среди других героев рериховских стихотворений. Но Рерих не отстраняет певца от людей. Именно им певец поет свои песни: «И всегда какие-то люди толпятся у калитки». В стихотворении «Нам» поэт спрашивает:

...и кому он поет?  
Может быть,  
нам?

Певец у Рериха — всегда путник. Чувство пути, которое Блок считал одним из признаков таланта писателя, было для Рериха очень характерно. Тема пути отражается и в названиях стихотворений Рериха: «Взойду», «Наш путь», «Уводящий», «Послан», «Тропинки». В поэзии Рериха «пойти до солнца» обозначает и эволюцию лирических героев, и реальный путь одновременно.

Путники, сейчас мы проходим  
сельской дорогой. Хутора чередуются  
полями и рощами.

(«Наш путь»)

Твою прошлую жизнь прозревая,  
сколько блестящих побед  
и много горестных знаков я вижу.  
Но победа тебе суждена,  
если победу  
захочешь.

(«Захочешь»)

Ново все...  
Мы сами стали другими.  
Над нами и небо иное,  
И ветер иной.

(«О Вечном»)

И хотя путь для героев Рериха «каменист», «долог» и «труден», он связан с радостью: «Идти неизвестно куда понравилось нам» («Бездонно»). Тема пути в поэзии Рериха неразрывна с темой вечности. Сама вечность для Рериха-поэта заключена в непрерывном движении, развитии:

...пойдем мы в дорогу с тобою.  
Если ты медлишь идти, значит  
еще ты не знаешь, что есть

начало и радость, первоначало и  
вечность.

(«Вечность»)

Однако куда идут рериховские герои? Какова их цель? Во имя чего их долгий путь? Во многих стихотворениях поэт отвечает на эти вопросы неопределенно: «подойдем к черте», «пойдешь ты вперед», «не переставая идешь ты». Только в стихотворениях «Пора» и «Увидим» Рерих говорит о цели пути:

Надо до солнца пойти...

(«Пора»)

Мы идем искать священные  
знаки.

(«Увидим»)

Герои ищут священные знаки, те знаки, что «выступят, когда нужно» и «жизнь построят» («Священные знаки»). А знаки эти «вернее всего... у дороги» («Увидим») — отсюда стремление рериховских героев всегда быть в пути. Рериховские путники идут в тишине: «...подойдем и заглянем. В тишине и молчаньи» («Улыбка твоя»).

Для Рериха тишина и покой — непоколебимые ценности. Он вкладывает в понятие «покой» свой смысл и не раскрывает его:

Тайну покоя я знаю. Её  
охранять я поставлен.

(«Привратник»)

Самое важное, по мнению поэта, происходит в тишине, и потому так часто употребляет он это слово: «Ты, в тишине приходящий, безмолвно скажи...» («Утром»), «Ты знаешь, что тишина громче грома» («Уводящий»), «Мысли я погружу в тишину» («Я сохраню»).

Тишина в стихах Рериха — это созидательная тишина, необходимая для работы и сосредоточенных раз-

мышлений. Рерих пишет о тишине с чувством, которое, по выражению немецкого романтика XVIII в. Новалиса, «требуется особого склада характера, предполагает... отдачу себя во власть душевным переживаниям». Рериховские герои внешне всегда спокойны, неподвластны быстрой смене настроений: «Мысли я погружу в тишину... Спокойным я остаюсь» («Я сохраняю»), «Брат, покинем все, что меняется быстро» («О вечном»). Но это спокойствие не делает их равнодушными к чужому горю:

...Тебе хотелось лить  
слезы над молодыми борцами  
за благо. Над всеми, кто отдал  
все свои радости за чужую  
победу, за чужое горе.

(«При всех»)

И спокойная, казалось бы, дорога рериховских путников подчас связана с сомнениями и утратами. Страстное устремление к новому заставляет героя от чего-то отказываться, что-то сознательно или неосознанно забывать. В стихотворении «Завтра» путник «под лучами нового солнца» теряет знание, забывает все, «что было накоплено». Он называет себя «обкраденным», «бедняком, потерявшим имущество»:

Я знал столько полезных вещей  
и теперь все их забыл.

Рериховский путник боится, что после такой потери он не сумеет встретить новое солнце, но возвращаться за забытым не будет. «Все оставленное позади — не твое» («Наставление ловцу, входящему в лес»). Для Рериха важно, чтобы его путник не потерял главного — пути:

...я знаю, что не переставая идешь  
ты для лова. Не смущаешься  
и не теряешь пути.

(«Наставление...»)

Обретение рериховскими героями нового знания, «нового солнца», происходит нелегко. Но если герой находится в постоянном пути, стремится к постоянному совершенствованию, то такой путник «снова узнает нужное...» («Завтра»). Вера в завтра не покидает ни Рериха, ни его героев.

Путники в рериховской поэзии подчас одиноки. В самих себе они должны искать опору и силу, «возмещение тому, что было утрачено...» Личность в стихах Рериха еще далека от совершенства:

Слух разве подвластен тебе?  
Твое зрение бедно.  
Грубо твое осязание.

(«Поможет»)

Рериховский герой часто нуждается в совете вестника, учителя, друга. Если в поэзии финских неоромантиков гуманистический идеал воплощен в образе самого земного человека, то у Рериха он часто вне человека: в природе, космосе.

Когда проснется только земля,  
Люди еще будут спать.  
Освобожденными, вне их забот,  
будем мы себя знать. Будем  
точно не люди.

(«Улыбка твоя»)

Создавая образ реального человека, Рерих не идеализирует его, но показывает в постоянном стремлении к совершенству, в постоянном духовном пути. В стихотворении «Тогда» из цикла «Мальчику» Рерих уверяет, что зла нет, «есть лишь несовершенство», которое порождено гневом, ложью и глупостью. Мальчик не должен придавать значения ссоре, ведь «злоба людей неглубока». «Думай добрее о них», — советует Рерих («Не считай»).

Многие сложные поэтические образы становятся более понятными, если обратиться к статьям художника,

его дневникам и письмам. Так, например, Рерих повторял, что верит в человечество, но боится толпы. Писал об этом в статьях, дневниках, письмах сортавальского периода. Лирический герой стихотворения «В толпу», прежде чем выйти из дому, надевает маску.

Не удивляйся,  
мой друг, если маска будет  
страшна...  
...Кого мы  
встретим? Не знаем...  
...войдем мы  
в толпу.

Рерих никогда не подразумевал под толпой народ. Толпа для него — скопище, объединенное ложью, гневом и глупостью. Однако в противопоставлении героя и толпы отразился «акт трагедии» — разрыва народа и интеллигенции, характерный для русских символистов, хотя сам факт, что в поэзии Рериха существует народ, совершающий подвиг («Подвиг»), и «лживая толпа» («В толпу», «Тогда»), говорит о подлинном интересе поэта к реальному, а не абстрактному народу. Рерих не идеализирует народ, видит в нем и доброе, и негативное. Не ненависть, но мудрость звучит в его словах о толпе:

Осторожно  
к толпе прикасайся. Жить трудно,  
мой мальчик, помни приказ:  
жить, не бояться и верить.  
(«Тогда»)

Цикл стихов «Мальчику» — своеобразное утверждение этических ценностей: «Мальчик, вещей берегись» («Украшай»), «врагов и друзей не считай» («Не считай»), «...победа тебе суждена, если победу захочешь» («Захочешь»).

Вопросы морали, долга, нравственности в поэзии Рериха постоянно перекликаются с его эстетическими идеа-

ми. Идея красоты как в статьях, так и в стихах Рериха неотделима от идей добра, гуманности. «Украсить» в рериховской поэзии — значит облегчить, помочь. И потому так дорога красота Рериху:

«Самое любимое  
ты должен оставить». — «Кто  
заповедал это?» — спросил я.  
«Бог», — ответил пустынный.  
Пусть накажет меня бог —  
Я не оставляю... прекрасное...  
(«К нему»)

Глубокий интерес Рериха к народной эстетике породил стремление художника возродить давно забытые формы народной культуры — действия, мистерии, где бы сочетались обряды, музыка, драма, — что привело его в драматургию. Рерих был верен принципам «новой драмы», а точнее, тому ее направлению, к которому принадлежали Метерлинк, Гауптман, Стриндберг. Для Рериха-драматурга были характерны постановка вневременных проблем, монологи, адресуемые вонне, в зал, условность характеров. Но прежде всего Рерих хотел видеть свой театр всенародным, доступным каждому, где зрители были бы одновременно и участниками спектакля. Не случайно пьесу «Милосердие» (1917) Рерих называет «наивным народным действием», а в письме к Бенуа — мистерией (средневековый театральный жанр, включавший в себя религиозные обряды, а также множество элементов народного творчества). В России к жанру средневековой мистерии проявляли интерес А. Блок, Вяч. Иванов, Ф. Сологуб. По мнению Блока, драма-мистерия являет собой поэтический синтез. «Через святилища Греции, — писал Вяч. Иванов, — ведет путь к той Мистерии, которая стекшиеся на зрелище толпы претворит в истинных причастников действия, в живое Дионисово тело». Задача режиссеров и актеров, считал Ф. Сологуб, — приблизить театр к мистерии.



В основе интереса к мистерии у русских литераторов начала века лежало все то же стремление к монументальным образам, желание превратить театр в народное действо, но осуществить им это желание оказалось крайне сложно.

В «Милосердии» Рерих пытался реализовать идею синтетического театра — «всемирного искусства», синтеза всех форм: музыки и драмы, поэзии и обряда. Рерих использует элементы средневековых легенд и прибегает к литургическим формам. Главный герой пьесы, освободитель знания Гайятри, назидательно учит народ: «ищите», «научитесь», «признайте», «умеете» и т. д., взывает к создателю: «дай», «приди», «пошли», «слушай» и т. д.

Рериху хотелось, чтобы его пьеса была положена на музыку. Он просил Бенуа: «...написал мистерию «Милосердие» — хорошо бы найти композитора...» В музыке для драмы видели возможность создания новой сценичности и многие русские писатели, современники Рериха, ведь музыка дает «столько возможностей... для выражения туманных настроений, для аллегорий, для субъективных образов». Рерих, как и Вяч. Иванов, считал, что музыка даст драме «грандиозный стиль».

В «Милосердии» примет исторической эпохи нет, но в пьесе не мог не отразиться ритм времени — начала XX века. События рериховской пьесы могли происходить где угодно: в древней Индии, в России, в Финляндии. Но при внимательном чтении по описанию природы и обрядов можно предположить, что место действия героев «Милосердия» — Север: «Там в краже скалистом у белого круга...» Курганы, описываемые в пьесе, аналогичны тем северным могильникам, которые Рерих сам раскапывал в Изваре: «На вершине круг белых камней. Гайятри ходит внутри круга, бросает стрелы острием наружу и поет заклятье». Круг камней, каменная оградка вокруг кургана, треугольное кострище — элементы по-

гребений, встречающиеся только на Севере и имеющие большое значение при определении этнической принадлежности могильников. В пьесе также включен обряд, характерный для северных народов, — опускание клада на дно озера: «...сложил золотые в котелок и в озеро опустил. Заметил все камни».

Но имена божеств и некоторые географические названия Рерих заимствует из индийской мифологии (Индра — верховный бог ведийского пантеона, бог грома и бури; Араньяни — лес, лесная богиня; Гайя (Гая) — город, возле которого, по преданию, произошло просветление Будды; Майя — волшебство, оборотничество, мировая иллюзия; Тамаринд — индийский финик и др.). Само имя главного героя пьесы Гайятри обозначает название священной песни, с которой жрецы-брамины обращались к Савитару — олицетворению солнца.

О влиянии на художника индийской культуры, обогащении его творчества идеями индийской философии свидетельствует и то, что Рерих заканчивает «Милосердие» вольным переводом стихотворения Рабиндраната Тагора «Где души бестрепетны» (1901):

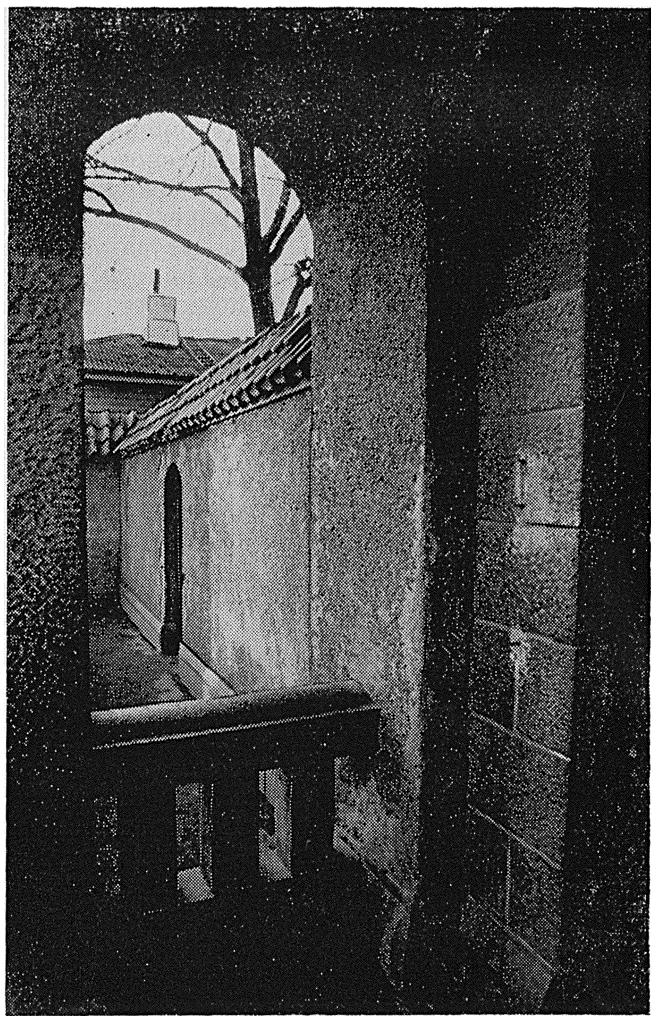
Где мудрость страха не знает,  
Где мир не размельчен  
ничтожными домашними стенами.  
Где знание свободно.  
Где слова исходят из правды.  
Где вечно стремление к совершенству.  
Где Ты приводишь разум  
к священному единству.  
В тех небесах свободы, Могущий,  
дай проснуться моей Родине.

В переводе Рерих значительно сократил стихотворение Тагора и слово «Индия» заменил словом «Родина».

В гармоничном сочетании развивает Рерих две сюжетные линии: собственно народное действо, с обрядами, бунтом, стремительной сменой событий, и спокойные беседы старейшин о знании и невежестве. Цент-

ральный конфликт пьесы — спасение знания, на которое обрушились темные силы ненависти, невежества, разрушения. Знание выступает как глобальный символ — это и хранилища библиотек, это и добро, и красота. Невежественная толпа уничтожает библиотеки, грабит и разрушает памятники и все прекрасное, не задумываясь, во имя чего эти разрушения. Чтобы спасти разумное начало, знание, возродить утраченную гармонию человеческих отношений, народ обращается за помощью к герою — Гайятри. Но кто такой Гайятри? «Простой лесной» — называет он себя. Он понимает язык птиц и деревьев, не предает друзей, он мудр и спокоен. Порой в речах Гайятри появляется дидактичность. У бога Солнца он не просит подсказок, советов — он знает, что должен делать, — а просит дать ему силу — заклятья, которые помогут исполнить желания, свои и народные: «Дай заклятье на силу! Заговор на победу! Дай смертное слово. Мудростью вершин соверши испытанье. Я неотступен». Но бог Солнца не дает Гайятри заклятий смерти, победа над силами зла в «Милосердии» достигается не мечом, а словом. На создании образа Гайятри отразились общеэтические искания Рериха. Свои этические идеи Рерих выражает в монологах героя. Порой они направлены вовне, иногда звучат вне связи с действием.

В «Милосердии» чувствуется увлечение Рериха пьесами Метерлинка. Рерих нашел близким себе мир метерлинковских сказок и около десяти лет работал над иллюстрациями к собранию сочинений писателя и над эскизами декораций к его пьесам «Принцесса Мален», «Сестра Беатриса». В четвертой и пятой картинах «Милосердия» Рерих помещает своих героев в такую же обстановку, какую мы находим в его эскизах декораций к Метерлинку и в самих метерлинковских пьесах: «Широкий коридор со сводами. Наверху круглые окна. У стен расположился народ с имуществом». «Сестра



Беатриса» Метерлинка начинается почти так же: «Широкий сводчатый коридор. Посредине большая дверь, ведущая в монастырский двор». Метерлинковская атмосфера «напряженной духовности, пронизывающей не только мир людей, но и мир вещей», присуща как Рериху-иллюстратору, так и Рериху — автору «Милосердия». Мир вещей в пьесах Метерлинка и в рериховском «Милосердии» приобретает символическое значение: холодные стены, таинственные круги камней, культовые предметы.

Подобно Метерлинку, назвавшему своих героев в пьесе «Слепые» порядковыми номерами: первый слепорожденный, второй слепорожденный и т. д., Рерих называет старейшин, осужденных, женщин: первый старейшина, пятый вестник, вторая старуха. Только одного героя (Гайятри) Рерих называет по имени.

Понимая сложность эпохи, Рерих оставался оптимистом. Театр Рериха, как и его поэзия, — это искусство веры в назначение человека. В рериховской повести «Пламя», при всей трагичности событий, происшедших с главным героем, также звучит жизнеутверждающий пафос автора.

Повесть «Пламя», в отличие от пьесы, во многом автобиографична. В 1914 г. при разгроме типографии Кнебеля были сожжены клише с картин Рериха. «Пламя» было написано в 1918 г. на острове Тулолансаари, близ Сортавалы. В эту повесть, затрагивающую и проблему художественного творчества, и события, происходившие в России, Север входит через описание природы: «...Где я сейчас? ...На севере. На острове. На горе стоит дом. За широким заливом темными увалами встали острова. Бежит ли по ним луч солнца, пронизывает

---

Один из старых уголков Сортавалы. Такие своды можно увидеть в декорациях к «Принцессе Мален».

ли их сказка тумана — их кажется бесчисленно много. Несказанно разнообразно».

В повести Рерих старается показать северную природу таинственной, полной разнообразных загадок, он часто употребляет слова «кажется», «может быть». Сквозь один пейзаж, реальный, вполне соответствующий Приладожью, проглядывает другой — сказочный: «...на самом дальнем хребте что-то блестит. Мы думаем, что это жилье. А может быть, это — просто скала... Нам кажется, что раньше давно здесь уже кто-то жил. На огромном валуне кажется выбитою цифра 3 (три) или буква З. По лесам иногда представляются точно старые тропинки неведомо как возникшие. Незаметно исчезающие...»

Главный герой «Пламени» рассматривает природу сквозь призму истории и культуры. Глядя на древние северные скалы, он убеждается, что вулканические образования на острове давно закончились и здесь можно строить «храм, где сохранятся достижения культуры». Карельская природа в прозе Рериха экзотична. Рерих заостряет свое внимание на необычности, на «чудесах» Приладожья. Используя прием отрицания, который еще Ломоносов употреблял при описании Севера, Рерих передает красоту острова Тулола:

«Не буду говорить о чудесах нашего края, о глубоких эмалевых красках камней...»

Не буду описывать прекрасные картины заката и восхода. Не скажу о великих грозах и сказочных туманах... Не скажу о пещерах и скалах, таких извилистых, таких причудливых...

Не остановлюсь на разноцветной листве, на пышном золоте осенних уборов. Даже не скажу о таинствах засыпающей и вновь проснувшейся природы...

Все это остановило бы внимание настолько, насколько все это вечно чудесно. А это было бы длинно».

Старая романтическая тема — взаимоотношения ху-

дожника и общества — одна из главных в рериховской повести «Пламя». В форме письма герой повести от первого лица рассказывает о драматических событиях, происшедших с ним в России. Художник отправил картины в типографию для репродуцирования, и они сгорели. Все ценители искусства сожалеют. Никто не предполагает, что в типографии были не подлинники, а копии. Художник снова выставил подлинные картины, но зритель их не принял: «Они не поверили. Смотрели — слепые. Слушали — глухие. Неужели мы видим только то, что хотим увидеть?» Художник окружен недоверием, гневом... От «пламени» суеты и гнева он уезжает на северный остров. Это не бегство. Уединение ему необходимо. Но в какой степени?

С одной стороны, художник обижен на людей. «Сердца людей всегда открыты вниз. Если они вообще открыты», — повторяет он слова другого рериховского героя — Гримра-викинга. Герой повести «Пламя» сравнивает человечество с большим муравейником: «Если я хочу посмотреть на труд, войну, восстание, то стоит пройти к ближнему муравейнику. Даже слишком человекообразно». Однако, с другой стороны, сам факт, что художника возмущает непонимание, говорит о том, что ему важно признание окружающих. Он уходит от людей на остров, но всегда ждет черную сойму, на которой приплывает человек с вестью из «прежнего мира». Художнику и хочется жить на острове, и хочется к людям: «При отъезде человека на сойме нами овладевает какое-то странное чувство. Но никто не произносит вслух, что хотелось бы уехать с ним, туда, дальше поселка, где много бочек и рыбы. Через несколько часов это чувство проходит. Человеческое влияние опять нас минует. Такое же странное чувство наполняет нас всякий раз, когда вдали черной птицей покажется сойма. Он ли? Один ли?» Рериховский художник и жаждет одиночества, и не может вынести одиночества.

Герой повести убежден, что в жизни «ценен лишь труд творчества». Но вся повесть убеждает, что творчество кому-то должно быть нужно. Нужно оно и тем самым людям, от которых герой повести уходит. Он хочет с кем-то поделиться своим горем и спешит написать письмо на берег, к людям, пока сойма ждет.

В рериховском художнике живет страх за судьбы культуры, обычно характерное для героев символистской прозы желание возвысить культуру над «грубо материальными силами истории». Люди не имеют абсолютных критериев, и потому, считает герой «Пламени», должен быть построен храм, «где на самых прочных материалах, самыми прочными способами будут запечатлены все лучшие достижения человечества...— такое хранилище было бы величественно. Тайник знания. Знание для знания». Но мечта о знании для знания абсурдна. Знание существует для людей, иначе оно гибнет — убеждает повесть «Пламя».

«Пламя» создавалось в сентябре 1918 года, когда Рерих был уже знаком с «Провозвестиями Рамакришны» и «Бхагавадгитой»<sup>25</sup>, ключевыми книгами индийской философской мысли. В повести он несколько раз вспоминает Индию, цитирует строки из «Бхагавадгиты», тем не менее, своего героя художник поселил именно на Севере. В этом виновны и необычная красота Карелии, и желание Рериха описать реальные события, происшедшие с ним самим, и те идеи, которые высказывает Рерих устами своего героя.

Людскому равнодушию Рерих противопоставляет страстность художника, теориям искусства — саму мощь искусства: «Мощь искусства именно в его безотчетности, в его, повторяю, стихийности...»

Из «Бхагавадгиты» Рерих цитирует строки, менее всего характерные для этого памятника индийской эпической поэзии,— о человеческой деятельности: «Взирайте лишь на дело, а не на плоды его». Как известно, высшей



целью человеческого существования многие философские школы Индии, напротив, провозглашали недеяние, самоотречение, непричастность к внешнему миру и его делам.

В повести «Пламя» Рерих показывает нам «мощь искусства», неутомимый труд художника, его темперамент, которые сродни борющимся стихиям Севера, «великим грозам», «сказочным туманам». Северная природа естественна в повести, придает ей высокую поэтичность, подчеркивает значимость тех идей, которые высказывает главный герой, усиливает впечатление от самого образа героя. Северная природа — своеобразная героиня «Пламения», спасающая художника, дающая ему силу и утешение. На острове художник решает не отчаиваться, а работать. Вдохновляет его Север: «Вообще помни о Севере. Если кто-нибудь тебе скажет, что Север мрачен и беден, то знай, что он Севера не знает. Ту радость и бодрость и силу, какую дает Север, вряд ли можно найти в других местах. Но подойди к Северу без предубеждения. Где найдешь такую синеву далее? Такое серебро вод? Такую звонкую медь полуночных восходов? Такое чудо северных сияний?»

«Пламя» — единственная повесть в литературном наследии Рериха. И то, что она была написана в Карелии, еще раз доказывает, какой сильный творческий импульс получил он здесь.

## ВЫ ЭТО ВОЗЬМЕТЕ, ДРУЗЬЯ

Героем повести «Пламя» были написаны такие строки: «Знаю, что работа кому-то будет очень нужна... Я чувствую силу начать новую страницу жизни». Весной 1919 г. началась новая страница и в жизни автора повести. Закончился его сортавальский период. Но в книгах, картинах, письмах художник возвращается к Северу постоянно.

Находясь в Америке в выставочном турне, Рерих организует международное объединение художников культуры «Cor ardens» (Пылающее сердце), а на пост почетного президента Общества предлагает своего финского друга Аксели Галлен-Каллелу. 3 августа 1921 г. Рерих пишет из Нью-Йорка в Финляндию:

«Дорогой друг Галлен!

Я рад послать Тебе карточку (свидетельство) об избрании в новое братство художников почетным президентом, представляющим Финляндию. Я пользуюсь здесь большим художественным успехом, и я рад, что Твое имя здесь действительно очень высоко ценят.

Искренне Твой Н. Рерих.

Мы в братстве нуждались в Вас».

Галлен-Каллела был очень обрадован назначением на почетную должность. 28 сентября 1921 г. он отправил Рериху письмо, выражающее глубокое понимание рериховской идеи единства деятелей культуры разных стран и призывающее художников к гуманизму, взаимопониманию, дружественному творческому общению:

«Мой дорогой Рерих!

Твой зов приходит в тот момент, когда все мы, разъ-

единенные друзья-коллеги, ощущаем истинную потребность в объединении высокого духа.

Было бы большой честью для меня работать в этом направлении для «*Cor ardens*», а состоять в братстве — священный долг.

Я уже начал предварительную подготовку для образования местного отделения этой организации и жду результатов с нетерпением.

Когда что-нибудь из предпринятого будет закончено, я дам тебе знать.

Я преисполнен благодарности тебе, дорогой друг, за твое письмо и счастлив слышать о твоем большом художественном успехе, за что ты достоин наивысшей похвалы. И я уверен, что мое назначение на почетную должность — это твоя инициатива.

Многие годы я намеревался поехать в США, но в данное время это невозможно реализовать...»

Север, оставивший глубокий след в душе Рериха, вспоминается ему и в Америке. В письме к В. В. Шибаеву, своему личному секретарю, Рерих сравнивает природу острова Монхеган в Атлантическом океане с финской природой: «Сидим на островке — сущая Финляндия. Те же скалы, и хвоя, и прохлада». Вспоминаются картины, созданные на Севере. «Как живет в Ате-неуме моя картина? — спрашивает Рерих у С. В. Тигерстедта в письме из Индии. — Имеется ли каталог? Когда-то я был членом общества финских художников по рекомендации Стриндберга и Галлена...»

С большой теплотой вспоминает Рерих финский народ и по-прежнему испытывает интерес к его культуре и истории. В книге «Держава Света» (1931) художник пишет о финнах как о народе с «глубокими корнями», знающем свое искусство и науку: «Когда я вспоминаю замечательные музеи искусства, археологии и этнографии, созданные Финляндией, я чувствую, с какой заботой и самосознанием финны собирали свои сокровища.



И мы знаем, как глубоки финские корни... Истинно слово «культура» близко и легко произносимо на финской земле».

По словам Святослава Николаевича, в семье Николая Рериха любили читать «Калевалу». И хотя непосредственно по мотивам «Калевалы» Рерих не создавал картин, он высоко ценил ее и ставил в первый ряд словесных памятников, созданных человечеством. «Когда мы плыли по незабываемым финским озерам,— вспоминал художник,— вызывая образы мудрого Вяйнямёйнена, Айно и Сампо, мы видели и развалины седых замков, и древние храмы и знакомились с такими же древними обычаями, и мы чувствовали так ясно, почему «Калевала» стоит в первом ряду вечных человеческих творений».

В 1936 г. в книге «Нерушимое», говоря о богатстве и гибкости русского языка, Рерих опять вспоминает «Калевалу», и, вероятно, имея в виду знаменитый перевод Л. Вельского, пишет, что «Калевала»... прекрасно поддается пластичному языку русскому».

В 1939 г. Рерих в своем дневнике с благодарностью вспоминает «снега 1916—1917»: «Они переломили отвратительную пневмонию. Морозно было в Сердоболе и на Ладожских островах. Полыхало северное сияние, и звенел и благоухал снежный воздух. Не раз в Гималаях вспоминали мы эти снежные сияния».

Новой встречей Карелии с Н. К. Рерихом была выставка картин художника в Петрозаводском музее изобразительных искусств, состоявшаяся в 1982 году. На выставке побывали тысячи жителей Карелии, и среди

---

Ученики детской художественной школы с педагогом художником К. А. Гоголевым, г. Сортавала

них — юные художники из Сортавалы, воспитанники детской художественной школы. Именно такую студию живописи с бесплатными мастерскими и моделями, где мог бы заниматься любой школьник, мечтал создать Рерих при Обществе поощрения художеств.

Выставки юных сортавальцев проходят во многих городах нашей страны. Как воплощение рериховской идеи единства народов, идеи культурного сотрудничества экспонируются работы учеников детской художественной школы г. Сортавала в Венгрии, Канаде, Финляндии. Не этим ли ребятам оставил Рерих в подарок свое карельское стихотворение: «Я приготовился выйти в дорогу. Все, что было моим, я оставил. Вы это возьмете, друзья».

Н. К. Рерих

Статьи, сказка,  
повесть,  
стихи





## ПО ПУТИ ИЗ ВАРЯГ В ГРЕКИ

Плывут полунощные гости.

Светлой полосой тянется пологий берег Финского залива. Вода точно напилалась синевой ясного, весеннего неба; ветер рябит по ней, сгоняя матово-лиловые полосы и круги. Стайка чаек спустилась на волны, беспечно на них закачалась и лишь под самым килем передней ладьи сверкнула крыльями — всполошило их мирную жизнь что-то, мало знакомое, невиданное. Новая струя пробивается по стоячей воде, бежит она в вековую славянскую жизнь, пройдет через леса и болота, перекатится широким полем, подымет роды славянские — увидят они редких, незнакомых гостей, подивуются они на их строй боевой, на их заморский обычай.

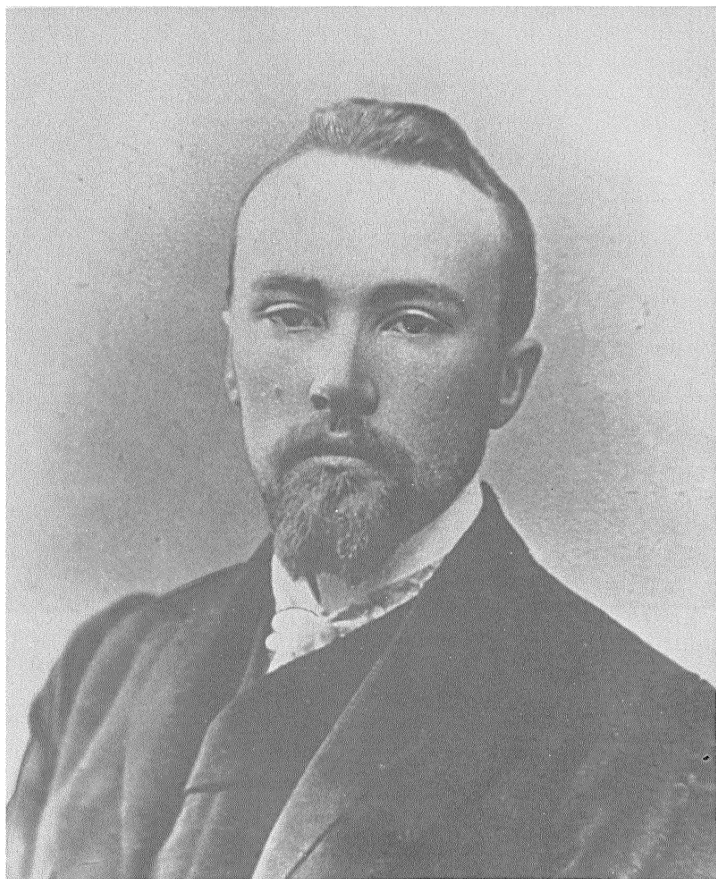
Длинным рядом идут ладьи; яркая раскраска горит на солнце. Лихо завернулись носовые борта, завершившись высоким, стройным носом-драконом. Полосы красные, зеленые, желтые и синие наведены вдоль ладьи. У дракона пасть красная, горло синее, а грива и перья зеленые. На килевом бревне пустого места не видно — все резное: крестики, точки, кружки переплетаются в самый сложный узор. Другие части ладьи тоже резбой изукрашены; с любовью отделаны все мелочи, изумляешься им теперь в музеях и, тщетно стараясь оторваться от теперешней практической жизни, робко пробуешь воспроизвести их — в большинстве случаев совершенно неудачно, потому что, полные кичливого, холодного изучения, мы не даем себе труда постичь дух современной этим предметам искусства эпохи, полюбить ее — славную, полную дикого простора и воли.

Около носа и кормы на ладье щиты привешены, горят под солнцем. Паруса своей пестротой наводят страх на врагов; на верхней белой кайме нашиты красные круги и разводы; сам парус редко одноцветен — чаще он полосатый: полосы на нем или вдоль, или поперек, как придется. Середина ладьи покрыта тоже полосатым наметом, накинут он на мачты, которые держатся перекрещенными брусьями, изрезанными красивым узором, — дождь ли, жара ли, гребцам свободно сидеть под наметом.

На мореходной ладье народу довольно — человек 70; по борту сидит до 30 гребцов. У рулевого весла стоят кто посановитей, поважней, сам конунг там стоит. Конунга можно сразу отличить от других: и турьи рога на шлеме у него повыше, и бронзовый кабанчик, прикрепленный к гребню на макушке, отделкой получше. Кольчуга конунга видала виды, заржавела она от дождей и от соленой воды, блестят на ней только золотая пряжка-фибула под воротом да толстый браслет на руке. Ручка у тонора тоже богаче, чем у прочих дружинников, — мореный дуб обвит серебряной пластинкой; на боку большой загнутый рог для питья. Ветер играет красным с проседью усом, кустистые брови насупились над загорелым, бронзовым носом; поперек щеки прошел давний шрам.

Стихнет ветер — дружно подымутся весла; как одномерно бьют они по воде, несут ладьи по Неве, по Волхову, Ильменю, Ловати, Днепру — в самый Царьград; идут варяги на торг или на службу.

Нева величава и могуча, но исторического настроения в ней куда меньше по сравнению с Волховом. На Неве берега позастроились почти непрерывными, неуклюжими деревушками, затянулись теперь кирпичными и лесопильными заводами, так что слишком трудно перенестись в далекую старину. Немыслимо представить расписные ладьи варяжские, звон мечей, блеск щитов,



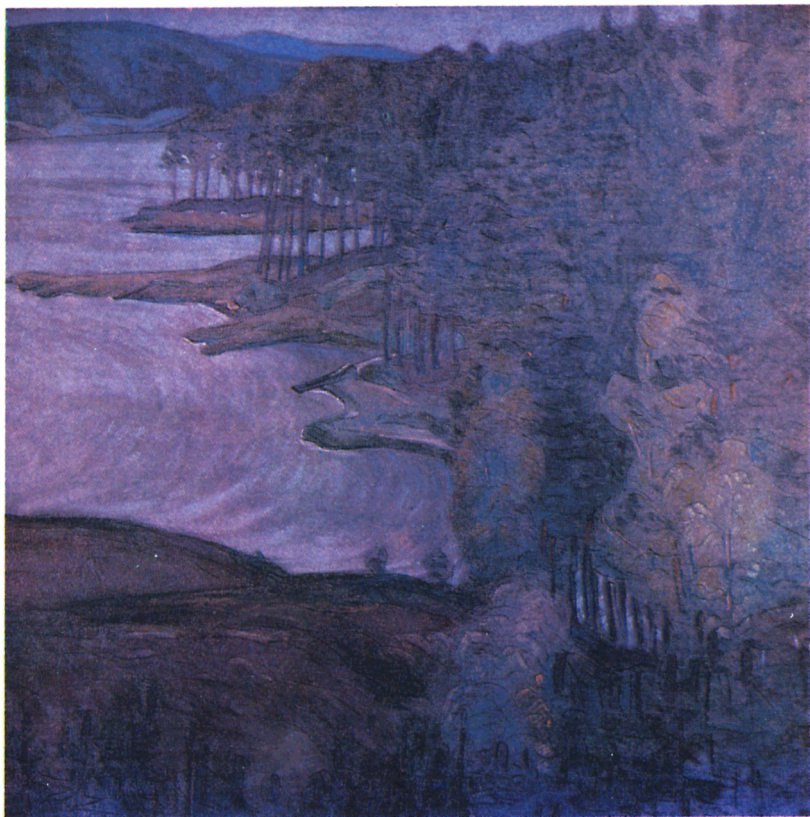
but never.



Заморские гости. 1901



Эскиз декорации к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт»:  
Домик Сольвейг. 1912



Пунка-Харью. 1907





Седая Финляндия. 1907



Песнь о викинге. 1907





Могила викинга. 1908



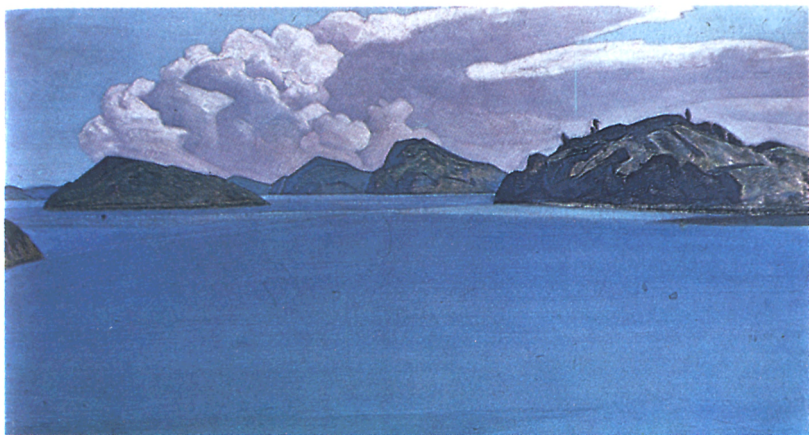


Вечное ожидание  
1917



Озеро. 1917





Сортавальские острова. 1917



Святой остров. 1917



Карелия. 1918





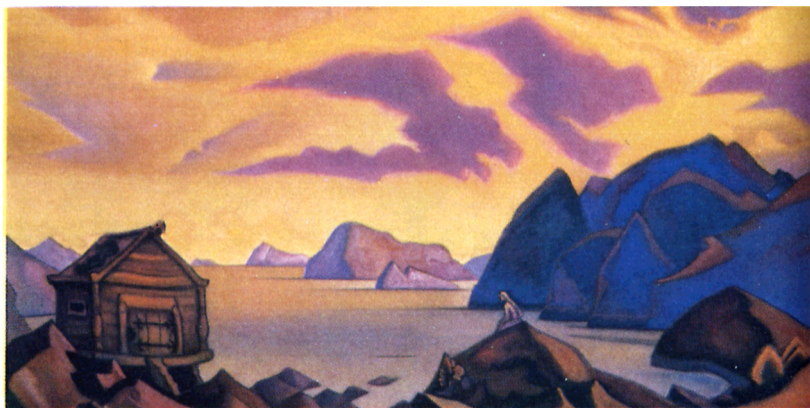


Ладога. 1918



Юхинлахти. 1917

Эскиз панно «Север». 1918



Ждущая. 1941

когда перед вами на берегу торчит какая-нибудь самодовольная дачка, ну точь-в-точь — пошленькая слобожанка, восхищенная своею красотой; когда на солнышке сияют бессмысленные разноцветные шары, исполняющие немаловажное назначение — украсить природу; рдеют охряные фронтоны с какими-то неправдоподобными столбиками и карнизами, претендующими на изящество и стиль, а между тем любой серый сруб — много художественнее их.

За всю дорогу от Петербурга до Шлиссельбурга выдается лишь одно характерное место — старинное потемкинское имение Островки. Мысок, заросший понурыми, серьезными пихтами, очень хорош; замкоподобная усадьба вполне гармонирует с окружающим пейзажем. Уже ближе к Шлиссельбургу Нева на короткое время как бы выходит из своего цивилизованного состояния и разворачивается в привольную северную реку, — серую, спокойную, в широком размахе, обрамленную темной полосой леса. Впрочем, это мимолетное настроение сейчас же разбивается с приближением к Шлиссельбургу. Какой это печальный город! Какая заскорузлая провинция, — даже названия улиц и те еще не прививаются среди обывателей.

Левее города, за крепостью, бурой полосой потянулось Ладожское озеро. На рейде заснуло несколько судов. Все как-то неприветливо и холодно, так что с удовольствием перебираешься на громоздкую машину, что повезет по каналу до новой Ладоги. Накрененная набок, плоскодонная, какой-то овальной формы, с укороченной трубой, она производит впечатление скорее самовара, чем пассажирского парохода, но все ее странные особенности имеют свое назначение. Главное украшение парохода — труба — срезана, потому что через пароход часто приходится перекидывать бечевы барж, идущих по каналу на четырех лохматых лошаденках; глубина канала заставляет отказаться от кия и винта; тенденция

к одному боку является вследствие расположения угольных ящиков, а почему их нельзя было распределить равномернее — этого мне не могла объяснить пароходная прислуга.

Затрясся, задрожал пароход, казалось, еще больше накренился набок, и мы тронулись по каналу, параллельно Ладожскому озеру, с быстротою 6 верст в час. Случайный собеседник, знакомый с местными порядками, успокаивает, — что, вероятно, придем вовремя, если не сцепимся со встречною баркою или не сядем на мель, — и то и другое бывает нередко.

Через вал канала то и дело выглядывает горизонт Ладожского озера. Среди местных поверий об озере ясно сказывается влияние старины: озеро карает за преступления.

Подобные рассказы сводятся к следующему типу. Позарился мужичок на чужие деньги, убил своего спутника во время пути в Ладогу по льду и столкнул труп на лед. Сам поехал дальше и заснул. Просыпается — уже ночь; поднялся ветер, снег дочиста сдуло со льда; понесло мужика вместе с лошадей прочь с дороги неведомо куда. Увидал мужик, что дело плохо, потому что при сильном ветре бог весть как далеко занести может и, чего доброго в полынью попадешь; отпряг он лошадь, вывернул оглобли, заострил концы и пошел по знакомым приметам: пускай и лошадь, и санки, и все пропадет, лишь бы самому от смерти уйти. Крепчает ветер, слепит вьюгой глаза, затупились колья, не цепляются они больше за лед, и мужика понесло по ветру. Среди снежного моря зачернелось что-то, ближе и ближе — прямо на чернизину летит мужик. Смотрит, перед ним убитый товарищ; хочет свернуть в сторону — не слушаются ноги, зацепляют за труп, подламывается лед, и убийца вместе с убитыми тонут в озере. Интересный осколок Новгородских былин! Последняя картинка этого эпизода, ког-

да роковым образом встречается убийца со своею жертвою, — очень художественна.

По правую сторону парохода низкая болотная местность, среди нее где-то, по словам местного пассажира, притаилась богатая раскольничья деревня, пробраться в которую можно лишь в удобное зимнее время. Небось в таком уголке сохранилось немало интересного: и песни, и поверья, и окруты старинные — делается обидно, почему теперь не зима. Мимо тянутся баржи, носы часто разукрашены хитрыми резными коньками, невольно напрашивающимися на параллель с байекским ковром. С одной грузной беляной стряслась беда — затонула, широко расплылись массы дров. На берегу примостился ее экипаж, выстроили шалашик, развели огонь, варят рыбку, мирно и спокойно, словно и зимовать здесь собрались.

Серый, однообразный пейзаж тянется вплоть до самой Новой Ладоги. Сравнительно поздно возникшая, она, конечно, не может дать ни художественного, ни исторического материала; за ней впереди чувствуется что-то более значительное: в 12 верстах от нее историческое гнездо — Старая Ладога. Скучно дожидаться волховского парохода: торопясь, на почтовых, скачешь туда по прекрасной шоссированной дороге. Слева местами выглядывает Волхов — берега песчаные, заросли сосной и вереском. Потом дорога возьмет правее и пойдет почти вплоть до самой Старой Ладоги по обычному пологому пейзажу, с лесом на горизонте. Из-за бугра выглянули три кургана — волховские сопки. Большая из них уже раскопана, но со стороны она все же кажется очень высокой. Выбираемся на бугор — и перед нами один из лучших русских пейзажей. Широко развернулся серобурий Волхов с водоворотами и светлыми хвостами течения посередине; по высоким берегам сторожами стали курганы, и стали не как-нибудь зря, а стройным рядом один красивее другого. Из-за кургана, наполовину скры-

тая пахотным черным бугром, торчит белая Ивановская церковь с пятью зелеными главами. Подле самой воды — типичная монастырская ограда с белыми башенками по углам. Далее в беспорядке — серые и желтоватые остовы посада, вперемежку с белыми силуэтами церквей. Далеко блеснула какая-то главка, опять подобие ограды, что-то белеет, а за всем этим густо-зеленый бор — все больше хвоя; через силуэты елей и сосен опять выглядывают вершины курганов. Везде что-то было, каждое место полно минувшего. Вот оно, историческое настроение.

Когда вас охватывает настроение, словно при встрече с почтенным старцем, невольно замедляете походку, голос становится тише, и вместе с чувством уважения вас наполняет какой-то удивительный покой, будто смотрите куда-то далеко, без первого плана.

Поэзия старины, кажется, самая задушевная. Ей основательно противопоставляют поэзию будущего; но почти беспочвенная будущность, несмотря на свою необъятность, вряд ли может так же сильно настроить кого-нибудь, как поэзия минувшего. Старина, притом старина своя, ближе всего человеку... Именно чувство родной старины наполняет вас при взгляде на Старую Ладугу. Что-то не припоминается в живописи ладожских мотивов, а между тем сколько прекрасного и типичного можно вывезти из этого забытого уголка — осколка старины, случайно сохранившегося среди окрестного мусора, и как легко и удобно это сделать. (Совершить такую поездку, как видно из приведенных подробностей пути, чрезвычайно просто.)

Мне приходилось встречать художников, пеняющих на судьбу, не посылающую им мотивов.

«Все переписано, — богохульствуют они, — справа ли, слева ли поставлю березку или речку, все выходит старо. Вам, историческим живописцам, хорошо, — у вас угол непочатый, а нам-то каково, современным, и особенно пейзажистам».

Вот бедные! Они не замечают, что кругом все ново бесконечно, только сами-то они, вопреки природе, норовят быть старыми и хотят видеть во всем новом старый шаблон и тем приучают к нему массу публики, извращая непосредственный вкус ее. Точно можно сразу перебрать неисчислимые настроения, разлитые в природе, точно субъективность людей ограничена? Говорят, будто нечего писать, а превосходные мотивы, доступные даже для копииста и протоколиста, остаются втуне, лежат под самым боком нетронутыми.

Да что говорить о скудных художниках, которым не найти мотива!.. я почти уверен, что даже поэту пейзажа будет превосходная тема, если он в тихий вечер, когда по всему небу разбежались узорчатые, причудливые тучи, постоит на плоту, недалеко от Успенского монастыря в Ст. Ладоге и поглядит на крепостную церковь, посад, на далекий Никольский монастырь — все это, облитое последним лучом, спокойно отразившееся в засыпающем Волхове. Стоит только обернуться — и перед вами другой мотив, не менее прекрасный. Старый сад Успенского монастыря, стена и угловые башенки прямо уходят в воду, потому что Волхов в разливе. Сквозь уродливые, переплетшиеся ветки сохнувших высоких деревьев, с черными шапками грачовых гнезд по вершинам, чувствуется холодноватый силуэт церкви новгородского типа. За нею ровный пахотный берег и далекие сопки, фон — огневая вечерняя заря, тушующая первый план и неясными темными пятнами выдвигающая бесконечный ряд черных фигур, что медленно направляются из монастырских ворот к реке, — то послушницы идут за водою.

Ладожские церкви, такие типичные по внешнему виду, как и большинство церквей Новгородской области, внутри представляют мало интересного. Живопись нова и неудачна, древней утвари не сохранилось. Исключение представляет церковь в крепости — в ней уцелела

древнейшая фресковая живопись. Подле каменной церкви приютилась тоже старинная, крохотная, серая деревянная церковочка — тип церкви какого-нибудь далекого скита. Вся она перекосилась, главка упала, и крест прямо воткнут в уцелевший барабан ее. Интересное крылечко провалилось, дверка вросла в землю. Церковка обречена на паденье.

Подле крепости указывают еще на два церковных фундамента, открытых г. Бранденбургом, исследовавшим местные древности. Раскопка Ладоги еще впереди.

Пишем этюды. Как обыкновенно бывает, лучшие места оказываются застроенными и загороженными. Перед хорошим видом на крепостную стену торчит какой-то несуразный сарай; лучший ракурс Ивановской церкви портится избой сторожа. Вечная история! Теперь хотя сами-то памятники начинают охраняться — на постройки или на починку дорог остерегаются их вывозить, и то, конечно, только в силу приказаний, а настанет ли время, когда и у нас выдвинется на сцену неприкосновенность целых исторических пейзажей, когда прилепить отвратительный современный дом вплотную к историческому памятнику станет невозможным, не только в силу строительных и других практических соображений, но и во имя красоты и национального чувства. Когда-то кто-нибудь поедет по Руси с этою, никому не нужною, смешною целью? — думается, такое время все-таки да будет.

На прощанье взбираемся к вершине кургана и фантазируем сцену тризны. Невдалеке от реки возвышается какой-то «холм», поросший вереском.

— А ведь там, смотри, на бугре когда-нибудь жило, стояло: может быть, городок был, — указывает на холм мой товарищ и затягивает: «Купался бобер».

Видно, и на него повеяло древним язычеством.

От Старой Ладоги до Дубовика характер берегов и течение реки не изменяются. Берега высокие, на са-



мом откосе торчат курганы. Много портят пейзаж прибрежные плитоломни. Что-то выйдет из Волховских берегов, если подобная работа и впредь будет производиться так же ревностно? За поворотом исчезли последние признаки Старой Ладogi, и мы радуемся этому, потому что увозим от нее самые приятные воспоминания, пропустив мимо всю ее неприглядную обыденную жизнь, сосредоточившуюся, как заметно уже на второй день пребывания, лишь на прибытии парохода с низа или с верха.

Пароход дальше Дубовика нейдет — тут начинаются пороги, так что до Гостинопольской пароходной пристани (расстояние около 10 верст) надо проехать в дилижансе. Дилижанс этот представляет из себя не что иное, как остов большого ящика, поставленный ребром, с выбитыми дном и крышкою. Мы сели лицом к реке. Лошади рванули и проскакали почти без передышки до пристани. Дорога шла подле самой береговой кручи; несколько раз колесо оказывалось на расстоянии не более четверти от обрыва, так что невольно мы начинали соображать, что, если на какой-нибудь промоине нас выкинет из дилижанса, упадем ли мы сразу в Волхов или несколько времени продержимся за кусты. А Волхов внизу кипел и шипел. Мы скакали мимо самых злых порогов. Несмотря на разлив, давно незапамятный, из воды все же торчали кое-где камни; подле них белела пена, длинным хвостом скатываясь вниз. Сила течения в порогах громадна: в половодье груженная баржа проходит несколько десятков верст в час. Целая толпа мужиков и баб правит ею; рулевого нередко снимают от руля в обмороке — таково сильно нервное и физическое напряжение.

Баржу гонят с гиком и песнями; личность потонула в общем подъеме. Вода бурлит, скрипят борты... Какая богатая картина! Название Гостинополь заставляет задуматься — в нем слышится что-то нетеперешнее. На-

верное, здесь был волок, ибо против течения пройти в Волховских порогах и думать нечего. В Гостинополь же ладьи снова спускались и шли к Днепровскому бассейну. Может быть, до Дубовика шли в старину на переходных ладьях (слово «дубовик» напрашивается на производство от дуб-лодка), а в Гостинополе сохранялись лодки меньшего размера — резные. Впрочем, становиться на точку таких предположений опасно.

В Гостинополе погрузились на пароход, что повезет нас до Волховской станции Николаевской дороги, — там опять пересадка. На палубе парохода целое стадо телят, лежат они связанные, жалобно мыча, — иных пассажиров не видно, но удивляться этому нечего, ибо поездки по Руси ведь совсем не приняты, да к тому же нельзя сказать, чтобы и сообщение было хорошо приспособлено; так мы приехали в Гостинополь в 8-м часу вечера, а пароход отходил в 3<sup>1</sup>/<sub>2</sub> часа утра. Почему не в 5 или не в 4 — неизвестно. Впрочем, отхода его мы не дождались, ибо к тому времени уже спали крепким сном. Проснувшись заутро, товарищ выглянул в окошко:

— Ну, что там? красиво?

— Тундра какая-то! Болото и топь.

Часа через два я выглянул — опять низкое место, которое потянулось вплоть до станции Волхов. Знаменитое аракчеевское Грузино — нечто очень печальное, суровое, опустившееся, ничего общего не имеющее с тою великолепною декорацией, какую нам представляют его современные гравюры. На Волховской станции нас усердно уговаривали продолжать путь по железной дороге и, наконец, посмотрели с сожалением, как на людей, действующих к явной своей невыгоде; для продолжения водного пути пришлось сидеть на станции от 11 часов утра до 5 утра же, тогда как поезд проходил через полчаса. Оставалось спать и спать, потому что в сером пейзаже, состоявшем из затопленных деревень, было мало интересного и красивого.

— Гуся, что ли, нарисовать на память о великом водном пути,— предложил я, и мы смеялись, вспомнив, как один художник объяснял цель и смысл художественных поездок: «...а то другой едет за тысячи верст и там коровой занимается или курицей самой обыкновенной, точно он дома не мог бы то же самое сделать с большим успехом и удобством»,— говорил он.

Путь от Волховской станции до самого Новгорода ничем особенным не радует. Аракчеевские казармы, бесконечные пашни — все это благоустроено, но ordinarily. Перед Новгородом несколько монастырей самого обыденного вида. Единственно красивое место за весь этот кусок пути — так называемые Горбы с остатками славного соснового бора, сильного и ровного, как щетка. Чем ближе двигались мы к Новгороду (местный житель никогда не скажет Новгороду, а подчеркивает Нов у городу), тем сильнее и сильнее овладевало нами какое-то разочарование. Разочаровал нас вид Кремля, разочаровали встречные типы, разочаровало общее полное безучастие к историчности этого места. Что подумает иностранец, когда мы, свои люди, усомнились: да полно, господин ли это великий Новгород?

На мосту стояла старица,  
На мосту чрез синий Волхов...—

вспомнил мой спутник, когда мы входили на мост, направляясь в Кремль. Но вместо старицы на мосту стоял отвратительного вида босаяк с кровавой шишкой под глазом. Навстречу попало несколько мужиков — истые «худые мужички-вечники», за кого кричать, за что — все равно, лишь бы поднесли.

Софийский собор в лесах; там идет, как известно, капитальный ремонт. Уже давно было слышно, что, по какому-то странному стечению обстоятельств, важная задача расписать этот славнейший и древнейший русский собор миновала руки художников и выпала на до-

лю артели богомазов. На расстоянии как-то все смягчается, многое важное ускользает от внимания в заглазных рассказах, пока не увидишь воочию. Я думаю, и вы, кому придется читать эти строки, не обратите на них никакого внимания; кругом все тихо и смирно, какое кому дело, что где-то в отжившем городе совершается нечто странное? А между тем это «нечто странное», если вдуматься, оказывается чрезвычайно знаменательным. На рубеже 20-го века, при возрастающем общем интересе к отечественным древностям, при новых путях религиозной живописи, один из лучших русских памятников старины расписывается иконописцами-богомазами, и притом — как расписывается! Жутко делается, когда лазишь по внутренним лесам храма мимо этих богомазных изображений — глубоко бездарных, сухих, пригодных разве в захолустную церковь сверхштатного городишки, а никак не уместных при соседстве с памятником тысячелетия Руси. Еще обиднее и гаже становится, когда осмотришь внизу превосходную древнюю фреску Константина и Елены и купольные изображения пророков и архангелов, наводящие на мысль: какой высоконациональный храм мог бы получиться из Софии под мастерскою кистью при таких основных базисах, каковы сохранившиеся остатки древних фресок; как стильно и художественно можно бы было заживить остальные стены! Какой богатый материал, какая возможность поддержать славный памятник с расцветом его, быть может, оживить целый город! — но вдруг все умышленно попирается, производится небольшая экономия.., а что впереди? — там хоть потоп. Если не хватает средств, то отчего попросту не заштукатурить стены, оставив лишь остатки древней росписи? Или уже покрыть и старую живопись богомазными изделиями, не заказывать г. Фролову удачные подражания древних мозаик, убрать сохранившиеся, чтобы и сравнения не было, как оно могло быть и как есть на самом деле, — по крайности, не было

бы полумер. Если изгонять художественность и национальность, то уж гнать их основательно, по всем пунктам, без пощады.

Мне кто-то хотел объяснить, как это печальное событие произошло, говоря, что много было всяких мелких обстоятельств; но, полагая, для истории будет знаменательно, выясняя развитие русского искусства в конце 19-го века, отметить крупный факт росписи первой русской святыни артелью богомазов, без участия пригоднейших к этому делу даровитых художников. Какое отрадное сведение, в особенности для всех причастных к современному искусству! — и перед собою-то стыдно, еще стыднее перед иностранцами, когда они скажут, на этот раз вполне заслуженно: уж эти варвары!

Джон Рескин, услышав о таком деле, наверное бы писал о нем в траурной рамке.

Новгородская косность простирается до такого предела, что из 10 встречных лишь один мог указать, как пройти к Спасу, что на Нередице,— к древности, которая должна бы быть известна каждому мальчишке, да и была бы известна в европейском городе.

Не велик городской музей Новгородский, содержание его больше случайное, а местонахождение не совсем удачно, ибо для него пришлось погубить одну из кремлевских башен; но это не беда, если бы музей хоть сколько-нибудь интересовал обитателей, а то посетители его почти исключительно приезжие, тогда как среди местных жителей находятся некоторые, вовсе и не подозревающие о существовании городского музея или знакомые с ним лишь понаслышке.

Интересен Знаменский собор, хотя особою древностью он не отличается. Сени и внешняя галерея его, видимо, первоначально были открытые, на арках с грушами,— теперь они заложены, и довольно неблагополучно: напр., внутри сеней новая кладка расписана «под мрамор» малярами, тогда как остальное пространство сплошь по-

крыто живописью. Можно представить, насколько выигрывает общий характер собора, если восстановить эти типичные арки, само же восстановление не должно обойтись слишком дорого.

Наиболее цельное впечатление из всех новгородских древностей производит церковь Спаса на Нередице. Не буду касаться исторических и иных подробностей этой интересной церкви, сохранившей в сравнительной цельности настенное письмо,— такие подробности можно найти в трудах Макария (опис. Новгор. церк. древн., I, 798), Прохорова, Н. В. Покровского и в имеющем выйти в ближайшем будущем VI выпуске «Русских Древностей», изд. гр. И. И. Толстым и акад. Н. П. Кондаковым. Основанная в 1197 году князем Ярославом Владимировичем, Спасская церковь по древности, а главное, по сохранности, является памятником исключительным и надо желать, чтобы как можно скорее она была издана полным и достойным для нее образом.

С софийской стороны, из Воскресенской слободы (в которой тоже типичные и древние храмы: Фомы апостола и Иоанна Милостивого), мы перерезали Волхов, бесконечный в своем разливе, направляясь к Нередице. Дело шло к вечеру, солнце било желтым лучом в белые стены Спаса, одиноко торчащего на бугре,— пониже его лепится несколько избушек и торчат ивы, кругом же ровный горизонт. Такие одиночные, среди пустой равнины, церкви очень типичны для новгородского пейзажа: то там, то тут, при каждом новом повороте, белеют они. Проехали мы Лядский бугор, где в былое время стоял монастырь, само же название урочища будто бы производится от божества Ладо.

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 Новугородская рать на роковую Шелонскую битву...

Ракурс Спаса с берега, пожалуй, еще красивей, нежели его дальний вид. Колокольня несколько позднейшей постройки, но зато сам корабль очень строен и характерен. Живопись, сплошь покрывающая стены и теряющаяся во мраке купола, полна гармонии, ласкает глаз на редкость приятным сочетанием тонов, облагороженных печатью времени.

Надо торопиться полно и достойно издать этот памятник — он уже требует серьезного ремонта, для которого, как говорят, не хватает средств. На первые нужды необходимо хоть 5000 рублей — неужели сейчас же не найдется любителя старины, располагающего такой суммой? Есть много богатых людей, не жалеющих своих достатков на добрые дела; ремонт Спаса ведь тоже доброе дело, да еще какое!

Возвращаясь к дому с Шелони, я дожидался поезда в Шимске. Среди многочисленных вокзальных объявлений бросался в глаза изящный плакат Дрезденской художественной выставки, и невольно думалось: что Шимску искусство? да и будет ли когда оно для Шимска не пустым далеким звуком?

1900

## К ПРИРОДЕ

Не так давно в печати были приведены правдивые слова де Буалье о новом направлении искусства к жизни, к природе.

«Нас утомил культ нереального, абстрактного, искусственного... И мы вырвались на открытый воздух... И у нас из груди исторглись крики восторга и упоения: как хороша природа! Как красива жизнь!» — говорил де Буалье.

Действительно, теперь везде, то там, то тут, раздается этот возглас: «как хороша природа»...

Мы отбрасываем всякие условности, забываем недавнюю необходимость смотреть на все чужими глазами и хотим стать к природе лицом к лицу, в этом индивидуальном стремлении приближая наше время, вернее сказать, близкое будущее к одной из хороших прошлых эпох — к эпохе Возрождения.

Художники настоящего времени горячо стремятся к передаче природы; стараются они взглянуть на природу, на жизнь глазом индивидуальным, и в разнообразии их воззрений передаваемая природа начинает жить. Истинное упрощение формы (без символического шаблона и академической утрировки), восхищение перед легким решением задачи приближения к впечатлению природы, прозрачность фактуры,— именно высокая техника, даже незаметная в своей высоте, все эти основания лежат в корне новейших художественных стремлений всех родов искусства.

Этим стремлением к природе, конечно, не исключается творчество историческое, ибо мы любим его не постольку, поскольку оно является приятным патристическому чувству, поучительным или же иллюстрацией исторического источника, а оно дорого нам и ценно также потому, что дает нам художественную концепцию несравненно самобытной былой природы и восстановление человеческой личности, несмотря даже на сильную неуравновешенность многих сторон ее, все же может быть полнейшей при большей простоте.

Стремление к природе, натурализм, само собой разумеется, понимается не только в широком значении в смысле стремления вообще к жизни, но и в буквальном, являющемся неперменным следствием первого понимания, т. е. в смысле стремления к самой канве жизни, стремления в природу. Беру первый попавшийся пример. На недавней парижской выставке одним из любопытных уголков ее была швейцарская деревня. Интересно было наблюдать впечатление, производимое ею на



большинство публики; лица как-то успокаивались, улыбки делались менее искусственными и напряженными, и часто тянулась рука снять шляпу, — это хороший жест! Искренне является он только перед величавым, — снимем ли мы шляпу перед стариком, в храме ли или перед морской тишиной. Раздавались голоса: «...и не подумаешь, что в центре Парижа!» «Даже воздух словно бы чище кажется», — слышалось на различных наречиях, а ведь это была лишь грубая подделка, так что подобные отзывы можно было объяснить лишь чрезмерною окружающею суетою и усиленным над природой насилием.

Сильно в человеке безотчетное стремление к природе (единственной дороге его жизни); до того сильно это стремление, что человек не гнушается пользоваться жалкими пародиями на природу — садами и даже комнатными растениями, забывая, что подчас он бывает так же смешон, как кто-нибудь, носящий волос любимого человека.

Все нас гонит в природу: и духовное сознание, и эстетические требования, и тело наше — и то ополчилось и толкает к природе, нас, измочалившихся суетою и изверившихся. Конечно, как перед всем естественным и простым, часто мы неожиданно упряимся; вместо шагов к настоящей природе стараемся обмануть себя фальшивыми, нами же самими сделанными ее подобиями, но жизнь в своей спирали культуры неукоснительно сближает нас с первоисточником всего, и никогда еще, как теперь, не раздавалось столько разнообразных призывов к природе.

Парадоксальною должна представляться пресловутая нелюбовь Джона Рескина к железным дорогам. Его требование сообразоваться при всяких сооружениях с окружающим пейзажем могло казаться странным, но в этом последнем желании нет ничего излишнего; наоборот, теперь оно должно считаться практически необходимым

и непременно условием во всех проявлениях созидательной работы.

Различные заботы о здоровье природы уже давно признаются насущными; мы разводим леса, углубляем реки, удобряем землю, предотвращаем обвалы,— все это требует усиленной работы и затрат. Но целесообразное пользование пейзажем, природою тоже ведь одно из существеннейших условий ее здоровья, и притом для выполнения этого условия ничего не надо тратить, не надо трудиться, не надо «делать», надо только наблюдать, чтобы и без того делаемое совершалось разумно. И для осуществления этой задачи прежде всего необходимо сознание, что самый тщательный кусок натурального пейзажа все же лучше даже вовсе не самого плохого создания рук человека. Всякий клочок природы, впервые подвергающийся обработке рукою человека, непременно должен вызывать чувство, похожее на впечатление потери чего-то невозвратимого.

И надо сказать, что требования заботливого отношения к природе и сохранения ее характерности нигде не применимо так легко, как у нас. Какой свой характер могут иметь многие европейские области? Придать характер тому, что его утратило, уже невозможно. А между тем что же, как не своеобразие и характерность, ценно всегда и во всем? Не затронем принципа национальности, но все же скажем, что производства народные ценятся не столько по своей исключительной целесообразности, сколько по их характерности.

Русь только начинает застраиваться. Русь начинает менять первобытное хозяйство на новейшее. Русь теперь вводит разные важные статьи благоустройства; многочисленные ее пункты еще, по счастью, сохранились девственными и характерными. Ничего там не нужно ни сносить, ни переделывать, но лишь наносить и делать...

Указание на многие девственные места Руси вовсе не следует понимать в том смысле, что вопрос эконо-

мии природой у нас находится в благополучном состоянии. Конечно, у всех бездна разбросанных по всей будничной жизни примеров холодной жестокости при обращении с природой, жестокости необъяснимой, доходящей до нелепости.

К сожалению, соображения бережливого отношения к природе нельзя ни навязать, ни внушить насильно, только само оно может незаметно войти в обиход каждого и стать никому снаружи незаметным, но непременным стимулом создателя.

Скажут: «Об этом ли еще заботиться? На соображения ли с характером природы тратить время, да времени-то и без того мало, да средств-то и без того не хватает».

Но опять же и в третий раз скажу, ибо вопрос о расходах настолько всегда краеугольный, что даже призрак его нагоняет страх, средств это никаких не стоит, а разговор о времени и лишнем деле напоминает человека, не полощущего рта после еды по недостатку времени. Вот, если будут отговариваться прямым нежеланием, стремлением жить, как деды жили (причем сейчас же учинять что-либо такое, о чем деды и не помышляли), тогда другое дело. Тогда давайте рубить леса, класть шпалы по нарочито лучшим местам, тогда как также удобно, в смысле практическом, было бы их положить в соседнем направлении; давайте в Архангельске ставить колоннаду, а в Крыму тесовые срубы; тогда... мало ли что еще можно придумать подходящего для последнего образа мысли.

В то время, когда усиленно начинают искать орнамент и настоящий стиль, когда, вдумавшись в памятники древности, поиски за орнаментом обращают к той же окружающей природе; когда своеобразность в человеке начинает цениться несравненно, тогда не заботиться о природе, факторе этой своеобразности,— грешно.

Чтобы заботиться о чем бы то ни было, надо, конечно, прежде всего знать этот предмет заботы. Знаем ли мы, русские, нашу природу? Возьмем среднее и принуждены будем сказать: «Не знаем».

«Хотим ли мы знать нашу природу?»

«Этого не заметно».

«Принято ли у нас знакомиться с нашей природой?»

«Нет, не принято».

После всех этих неблагоприятных заключений попробуем найти смягчающее вину обстоятельство.

«Возможно ли у нас ознакомление с природою?» Ответ: «С трудом». Правда, последний ответ умаляет тяжесть указанных признаний, но, с другой стороны, ведь только спрос создает предложение.

— Почему у вас такая неприспособленность ко всему? — спрашиваете вы при случайной остановке на захолустном постоялом дворе, раскинутом в превосходнейшей местности. «Кормилец, да нешто с нас спрашивает кто-нибудь? Нешто кому это надобно? Вот ты проехал, да недели две назад приказчик из экономии со станочными останавливались, а теперь и неведомо, когда гостя дожدهшься». — «Почему вы не хотите ознакомиться с внутренними областями?» — спрашивает любителя путевой жизни. «Да что вы, хотите, что ли, меня клопам на растерзание отдать? Или, чтобы цинга у меня сделалась?»

Всегда жалуются обе стороны друг на друга. И теперь, когда всмотритесь во все эти строго организованные поездки под всеми углами и по всем радиусам Европы, то прямо смешными становятся наши два-три общепринятых маршрута, от них же первые «по Волге» и «по Черному морю» и полное пренебрежение ко многим остальным, в самом деле, прекрасным.

И хоть бы что ни говорилось, за исключением одного процента, все все-таки поедут по избитым путям; никаких приспособлений для более разнообразных поездок

все-таки сделано не будет; никто на пешеходные путешествия (столь принятые по Европе) не дерзнет, и все-таки мы будем ощущать слишком мало стыда, слыша, что некоторые иностранцы видели Россию лучше, нежели исконные ее жители, имеющие при том возможность такого ознакомления.

Правда, от всякого смельчака, отважившегося отступить от традиций и пробраться когда-нибудь в укромный, обойденный железными путями уголок, вы услышите всегда прямо невероятных рассказов о трудностях пути его (и мне лично приходилось испытывать немало курьезов, даже при следовании довольно обыденным маршрутом), но почти без исключений, вторая часть рассказа — впечатление природы, быта и древности — с избытком покрывают первую. И немудрено! — возьмите любую область. Возьмите суровую Финляндию с ее тихими озерами, с ее гранитами, молчаливыми соснами. Возьмете ли Кивач и бодрый северный край. Возьмете ли поэтичную Литву или недавние твердыни замков балтийских — сколько везде своеобразного! А Урал-то! А протяжные степи с отзвуками кочевников! А Кавказ с милою патриархальностью еще многих племен. Да что говорить о таких заведомо красивых местах, когда наши средние губернии подчас неожиданно дают места красоты и характера чрезвычайного. Вспомним озерную область — губернии Псковскую, Новгородскую, Тверскую, с их окрестностями Валдая, с их Порховскими, Вышгородами, с их привольными холмами и зарослями, смотрящими в причудливые воды озерные, речные. Как много в них грустной мелодии русской, но не только грустной и величавой, а и звонкой и плясовой, что гремит в здоровом, рудовом бору и переливается в золотых жнивьях.

О бок с природой стоит любопытная жизнь ее обитателей. Сбилась уже эта жизнь; разобраться в ней уже трудно без книжных указаний, но все же для пытливо-

го уха среди нее всегда звучат новые струны и дальний глаз всегда усмотрит новые тона.

Много на Руси истинной природы, надо беречь ее.

«У вас много своеобразного и ваш долг сохранить это», — твердил мне на днях один из первых художников Франции.

Говоря о заботливом отношении к природе, попутно нельзя не сказать тут же двух слов о сохранении мест, уже освященных природою, о сохранении исторических пейзажей и ансамблей.

О сохранении исторических памятников теперь, слава богу, скоро можно уже не говорить, на страже их скоро станут многочисленные организации с лицами просвещенными во главе. Но мало сохранить и восстановить самый памятник, очень важно, насколько это в пределах возможного, не исказить впечатления его окружающим.

Не буду говорить о таких мелочах, как надстройка над древней крепостной башней белой отштукатуренной колокольни (кажется, в Порхове), но, например, сооружение Больших Гостиных Рядов в Москве — дело прекрасное, но отступи оно еще дальше от Кремля, и Лобное Место не стало бы казаться плевательницей, а Василий Блаженный стоял бы много свободнее. И поэтому каждый раз, проезжая мимо Рядов, невольно бросаешь недовольный взгляд на них.

Всякое общение с природой как-то освящает человека, даже если оно выражается в такой грубой форме, как охота. Охотникам знакомо тягостное чувство при отъезде из природы; охотник скорей других прислушается в городе к далекому свистку паровоза и вздохнет не о том, что лишняя птица остается живою, а почему он не уезжает в природу.

Всегда особенно много ожидаешь и притом редко в этом ошибаешься, когда встречаешься с человеком, имевшим в юности много настоящего общения с природою.

дой, с человеком, так сказать, вышедшим из природы и под старость возвращающимся к ней же.

«Из земли вышел, в землю уйду».

Слыша о таком начале и конце, всегда предполагаешь интересную и содержательную середину и редко, как я сказал, в этом обманываешься.

Иногда бывает и так, что под конец жизни человек, не имеющий возможности уйти в природу физически, по крайней мере уходит в нее духовно; конечно, это менее полно, но все же хорошо заключает прожитую жизнь.

Люди, вышедшие из природы, как-то инстинктивно чище и притом уж не знаю, нашептывает ли это мне всегда целесообразная природа, или потому, что они здоровы духовно, но они обыкновенно лучше распределяют свои силы и реже придется вам спросить вышедшего из природы: зачем он это делает, тогда как период данной деятельности для него уже миновал?

«Бросайте все, уезжайте в природу», — говорят человеку, потерявшему равновесие, физическое или нравственное, но от одного его телесного присутствия в природе толк получится еще очень малый и хороший результат будет лишь, если ему удастся слиться с природой духовно, впитать духовно красоты ее, только тогда природа даст просителю силы и здоровую, спокойную энергию.

Тем и важно, что искусство теперь направляется усиленным ходом в жизнь, в природу и толкует зрителям и слушателям разнообразными наречиями красоту ее.

Но нельзя исключить из красоты и жизнь вне природы.

Пусть города громоздятся друг на друга, пусть они закутываются пологом проволоочной паутины, пусть на разных глубинах шныряют змеи поездов и к небу вавилонскими башнями несутся стоэтажные дома. Город, выросший из природы, угрожает теперь природе; город,

созданный человеком, властвует над человеком. Город в его теперешнем развитии уже прямая противоположность природе; пусть же он и живет красотою прямо противоположною, без всяких обобщительных попыток согласить несогласимое. В городских нагромождениях, в новейших линиях архитектурных, в стройности машин, в жерле плавильной печи, в клубах дыма, наконец, в проемах научного оздоровления этих, по существу, ядовитых начал — тоже, своего рода, поэзия, но никак не поэзия природы.

И ничего устрашающего нет в контрасте красоты городской и красоты природы. Как красивые контрастные тона вовсе не убивают один другого, а дают сильный аккорд, так красота города и природы в своей противоположности идут рука об руку и, обостряя обоюдное впечатление, дают сильную терцию, третьей нотой которой звучит красота «неведомого».

1901

## ГРИМР-ВИКИНГ

Гримр, викинг, сделался очень стар. В прежние годы он был лучшим вождем и о нем знали даже в дальних странах. Но теперь викинг не выходит уже в море на своем быстроходном драконе. Уже десять лет не вынимал он своего меча. На стене висит длинный щит, кожей обитый, и орлиные крылья на шлеме покрыты паутиной и серою пылью.

Гримр был знатный человек. Днем на высоком крыльце сидит викинг, творит правду и суд и мудрым оком смотрит на людские ссоры. А к ночи справляет викинг дружеский праздник. На дубовых столах стоит хорошее убранство. Дымятся яства из гусей, оленей, лебедей и другой разной снеди.

Гримр долгое темное время проводит с друзьями.



Пришли к нему разные друзья. Пришел из Медвежьей Долины Олав Хаки с двумя сыновьями. Пришел Гаральд из рода Мингов от Мыса Камней. Пришел Эйрик, которого за рыжие волосы называют Красным. Пришли многие храбрые люди и пировали в доме викинга.

Гримр налил в ковш меду и подал его, чтобы все пили и каждый сказал бы свою лучшую волю. Все говорили разное. Богатые желали почета. Бедным хотелось быть богатыми. Те, которые были поглупее, просили жизни сначала, а мудрые заглядывали за рубеж смерти. Молодые хотели отличиться в бою, им было страшно, что жизнь пройдет в тишине без победы.

Гримр взял ковш самый последний, как и подобает хозяину, и хотел говорить, но задумался и долго смотрел вниз, а волосы белой шапкой легли на его лоб. Потом викинг сказал:

— Мне хочется иметь друга, хоть одного верного друга!

Тогда задвигались вокруг Гримра его гости, так что заскрипели столы, все стали наперерыв говорить:

— Гримр,— так говорил Олав, который пришел из Медвежьей Долины,— разве я не был тебе другом? Когда ты спешил спасти жизнь твою в изгнании, кто первый тебе протянул руку и просил короля вернуть тебя? Вспомни о друге!

С другой стороны старался заглянуть в глаза Гримра викинг Гаральд и говорил, а рукою грозил:

— Эй, слушай, Гримр! Когда враги сожгли усадьбу твою и унесли казну твою, у кого в то время жил ты? Кто с тобою строил новый дом для тебя? Вспомни о друге!

Рядом, как ворон, каркал очень старый Эйрик, прозвищем Красный:

— Гримр! В битве у Полунощной Горы кто держал щит над тобою? Кто вместо тебя принял удар? Вспомни о друге!

— Гримр! Кто спас от врагов жену твою? Вспомни о друге!

— Слушай, Гримр! Кто после несчастного боя при Тюленьем заливе первый пришел к тебе! Вспомни о друге!

— Гримр! Кто не поверил, когда враги на тебя клеветали? Вспомни! Вспомни!

— Гримр, ты сказал неразумное слово! Ты, уже седой и старый, много видал в жизни! Горько слышать, как забыл ты о друзьях, верных тебе даже во времена твоего горя и несчастий.

Гримр тогда встал и так начал:

— Хочу я сказать вам. Помню я все, что вы сделали мне; в этом свидетелями называю богов. Я люблю вас, но теперь вспомнилась мне одна моя очень старинная дума и я сказал невозможное слово. Вы товарищи мои, вы друзья в несчастьях моих, и за это я благодарю вас. Но скажу правду: в счастье не было у меня друзей. Не было их и вообще, их на земле не бывает. Я был очень редко счастливым; даже нетрудно вспомнить, при каких делах.

Был я счастлив после битвы с датчанами, когда у Лебединого мыса мы потопили сто датских ладей. Громко трубили рога; все мои дружинники запели священную песню и понесли меня на щите. Я был счастлив. И мне говорили все приятные слова, но сердца друзей молчали.

У меня не было друзей в счастье.

Был я счастлив, когда король позвал меня на охоту. Я убил двенадцать медведей и спас короля, когда лось хотел бодать его. Тогда король поцеловал меня и назвал меня лучшим мужем. Все мне говорили приятное, но не было приятно на сердце друзей.

Я не знаю в счастье друзей.

Ингерду, дочь Минга, все называли самую лучшую деву. Из-за нее бывали поединки, и от них умерло не-

мало людей. А я женою привел ее в дом мой. Меня величали, и мне было хорошо, но слова друзей шли не от сердца.

Не верю, есть ли в счастье друзья.

В Гуле на вече Один послал мне полезное слово. Я сказал это слово народу, и меня считали спасителем, но и тут молчали сердца моих друзей.

При счастье никогда не бывает друзей.

Я не помню матери, а жена моя была в живых недолго. Не знаю, были ли они такими друзьями. Один раз мне пришлось увидеть такое. Женщина кормила бледного и бедного ребенка, а рядом сидел другой — здоровый, и ему тоже хотелось поесть. Я спросил женщину, почему она не обращает внимания на здорового ребенка, который был к тому же и пригож. Женщина мне ответила: «Я люблю обоих, но этот больной и несчастный».

Когда несчастье бывает, я, убогий, держусь за друзей. Но при счастье я стою один, как будто на высокой горе. Человек во время счастья бывает очень высоко, а наши сердца открыты только вниз. В моем несчастье вы, товарищи, жили для себя.

Еще скажу я, что мои слова были невозможными и в счастье нет друга, иначе он не будет человеком.

Все нашли слова викинга Гримра странными, и многие ему не поверили.

1899

## ПЛАМЯ

### *Письмо*

В измятом холщовом пакете я получил наконец письмо. Часть пакета была залита дождем или волною. Почти полгода я ожидал это письмо. Пока шло мое. Пока

шел ответ. Ответ, вероятно, был задержан ледоходом и весенней распутицей.

Да и мог ли я ожидать ранее ответа на мои вопросы? Подумайте, скоро ли обернется письмо, на котором надо написать: «по ...дороге до города... оттуда переслать по реке... до устья... Передать в село... для пересылки с оказией до... перевала, где вручить крестьянину... села..., а ему указано, как доставить по принадлежности». Решаю напечатать письмо в том виде, как я его получил. Для меня и для многих оно — исторический документ об известном лице, материал для историков искусства. Для других содержание письма объяснит то, что их еще недавно так волновало и так удивляло. А для тех, которым без имен и местностей (я опушу лишь имена и название мест) письмо моего друга будет малопонятным и лишенным местного интереса, те пусть посмотрят на письмо, как на страницу нашей сложной современности.

«Пламя» — так назову я это письмо. Мой друг употребляет в письме это слово неоднократно. Для него оно имеет особое значение.

Пусть друг мой простит, когда узнает, что я напечатал его частное письмо в точном изложении. В письме, видно, он допускает мысль, что содержание могло бы пригодиться писателю для театра. Но я счел нужным напечатать письмо так, как получил его.

Те, кто не верил человеку, пусть поверят залитому волною письму.

---

«Ты нашел меня. Ты хочешь, действительно хочешь, чтобы я сам написал тебе обо всем происшедшем со мною.

Отчего я уехал? Отчего скрылся? Где живу?

Ты пишешь о выдумках и ложных историях, обо мне распускаемых... Пусть, пусть, пусть.

Все описанное уже отошло от меня. Смотрю на прошлое, как на чужую жизнь. Или как — на сон. Второе — вернее.

Сознаюсь, всякие выдумки меня теперь мало тревожат — выяснять я ничего не должен. Но если ты хочешь знать все, как было? — слушай.

Просто так, «как было».

Ты спросил, где я сейчас? Слушай.

На севере. На острове. На горе стоит дом. За широким заливом темными увалами встали острова. Бежит ли по ним луч солнца, пронизывает ли их сказка тумана — их кажется бесчисленно много. Несказанно разнообразно.

Жилья не видно.

Когда солнце светит в горах особенно ярко, — на самом дальнем хребте что-то блестит. Мы думаем, что это жилье. А может быть, это — просто скала. Налево и сзади — сгрудились скалы, покрытые лесом. Черные озерки в отвесных берегах. На одном месте камни напоминают старую основу жилища. Нам кажется, что раньше давно здесь уже кто-то жил. На огромном валуне кажется выбитою цифра 3 (три) или буква З. По лесам иногда представляются точно старые тропинки, неведомо как возникшие. Незаметно исчезающие...

А может быть, все это — просто наше воображение...

Массив нашего острова очень древен. По всем признакам вулканические образования давно закончились. На таких массивах можно бы осуществить нашу давнюю мысль постройки храма, где сохраняются достижения культуры нашей расы. Где на самых прочных материалах, самыми прочными способами будут запечатлены все лучшие достижения человечества. Будут изваяны лучшие чертежи и вырезаны наиболее полезные формулы. При непрочности наших обычных материалов, при невероятной переходящности бумаги, красок и всего —

такое хранилище было бы величественно. Тайник знания. Знание для знания. Великое творчество.

Опять мечтания...

Молчаливый человек на черной сойме иногда привозит нам запасы пищи, книги и вести из нашего прежнего мира. Измятые, желтые листки, точно опавшие листья с далеких деревьев.

Тот же человек увозит вести от нас и нашу работу. Увозит. За далекой Чертовой горой скрывается его парус. Точно в бездну бросаем. И не знаем, кто ждет наши посылки. И так дробится власть людей. Так размельчается власть вещей рукотворных.

При отъезде человека на сойме нами овладевает какое-то странное чувство. Но никто не произнесет вслух, что хотелось бы уехать с ним, туда дальше поселка, где много бочек и рыбы. Через несколько часов это чувство проходит. Человеческое влияние опять нас минует. Такое же странное чувство наполняет нас всякий раз, когда вдали черной точкой покажется сойма. Он ли? Один ли? Впрочем, и это ощущение скоро проходит. Надо изгонять эти ощущения. В основе их — малодушие.

Но человекообразием мы все же не покинуты. В облачных боях носятся в вышине небесные всадники. Герои гонятся за страшными зверями. В смертельных поединках поражают темного змея. Величественно плавают волшебницы, разметаив волосы и протягивая длинные руки. На скалах выступают великие головы и величавые профили, грознее и больше изваяний Ассирии.

Если же я хочу посмотреть на труд, войну, восстание, то стоит пройти к ближнему муравейнику. Даже слишком человекообразно.

Не буду говорить, насколько мы все всегда заняты. Сколько всегда остается неисполненной работы.

Не буду говорить о чудесах нашего края. О глубоких, эмалевых красках камней. О самородках серебра, меди, свинца. О парчовых, затейливых коврах мха.

Не буду описывать прекрасные картины заката и восхода. Не скажу о великих грозах и сказочных туманах. О сверкающем снеге не буду говорить. Пройду мимо веселых игр волн под утесом.

Не скажу о пещерах и скалах, таких извилистых, таких причудливых...

Не остановлюсь на разноцветной весенней листве, на пышном золоте осенних уборов. Даже не скажу о таинствах засыпающей и вновь проснувшейся природы...

Все это остановило бы внимание настолько, насколько все это вечно чудесно. А это было бы длинно. И не скоро удалось бы перейти к той истории, которую хочу записать. Мне хотелось только намекнуть тебе о том, что мы видим, что мы слышим. И почему мы любим нашу гору, наш остров.

Вообще помни о Севере. Если кто-нибудь тебе скажет, что Север мрачен и беден, то знай, что он Севера не знает. Ту радость и бодрость и силу, какую дает Север, вряд ли можно найти в других местах. Но подойди к Северу без предубеждения. Где найдешь такую синеву далей? Такое серебро вод? Такую звонкую медь полуночных восходов? Такое чудо северных сияний?

Надо писать так, как было.

Часто мы не верим хроникам и запискам старинных художников. Почему? Неужели в нашем представлении они непременно должны были изменять и приукрашать события? Не верим ли мы, зная себя? Не доверяем ли яркой жизни среди серых потемок? Среди тюрьмы, в которую мы пытаемся жизнь обратить?

Но жизнь всегда ярка. Лучше, чем сама жизнь, все равно не выдумать.

Только надо припомнить и сложить именно так, как было. Надо уметь понять истинное первое впечатление. Надо уметь выявить сущность, очистить ее от случайных придатков, хотя бы отдельно и поучительных.

Все это один раз по просьбе . . . . . уже было описа-

но мною. Кажется, даже лучше и подробнее было написано. Но рукопись, видимо, пропала при пересылке, что совсем неудивительно, — ведь путь очень труден.

Еще один раз, — последний, я заставляю себя для тебя записать все бывшее. Если не все, то хоть главные части; если и этому письму не суждено дойти, то значит — не судьба.

Вот отчего выстроил я дом на горе, которую исследователи назвали моим именем. Вот почему я начал отыскивать эту мою гору. Вот почему я часто повторяю слово «пламя».

Теперь мое пламя уже другого цвета. Я спокойно могу определить цвет пламени бывшего. Спокойно я не назову людей, злобно раздувших огонь. Люди уже прошли. Но обстоятельства остались. Их припомнить можно. Обернуться глазом добрым. Без имен. Без времени.

---

Ты знаешь, друг, что картины мои мне нужны, мне близки, только пока я творю их. Как только песнь пропоется, она уже отходит далеко. После окончания я уже не согласен с картиною. Охотно изменяю ее. Даже уничтожаю. Мысль и уменье стремятся вперед. Все сделанное ранее уже слишком несовершенно.

Чтобы избежать последствий вражды моей к ранее написанным вещам, жена моя взяла себе все оконченные картины. Мне спокойнее, если я знаю, что уже не властен изменить прежнюю вещь.

Так же было и с сюитой картин, объединенных названием «Айриана Ваэджа».

Уж давно хотел я вместо отдельных вещей, случайно показанных, произвольно разбросанных, сделать ряд картин, подчиненных одной сущности. Сочиненных, спаянных в незыблемом соответствии красок и формы.



Ты ведь знаешь, что обычаи наших выставок меня всегда удручали. Какая-то подотчетность, подневольность. Торговля в храме. Будни — в празднике. Праздник — в буднях. Наши выставки разве это праздники творчества? Право — поденщина. Отчет. Обязанность. Конторская книга. Все это со временем изменится. Все-му найдется свое место.

Теперь о картинах.

Трудно было остановиться на пределах желанного цикла картин. Предположений было много. Но одно казалось узким. Другое — ничтожным. Третье — неизобразимым. Но все в искусстве создается не теориями, не надуманными учениями, не узким направлением, а только стихийно. Только под знаком водительства духа. Это водительство подсказывает, что нужно делать...

Вообще будьте осторожны с теориями искусства. Если вам скажут о теориях и поставят их во главу творчества — не верьте. В этом уже скрыто чье-то бессилие. Это не важно.

Мощь искусства именно в его безотчетности, в его, повторяю, стихийности, в его благой интуиции. Только в таких устремлениях — победа искусства, его таинственная убедительность и заразительность. Интуиция открывает подлинную радость духа.

Сколько бы тебе ни твердили о значении произведения, но, если оно само не сообщает тебе свое непосредственное очарование — все уверения, все законы будут бессильны.

В чем это очарование? В чем истинная правда произведения? Где границы радости и подъема сообщаемого искусством? Насколько разнообразны выявления искусства? — Мы не знаем. К счастью, не знаем. Но чувствуем эту беспредельную, несказуемую тайну.

Если мы не знаем о каждодневных предметах. Если мы не знаем о душе человеческой. Если мы не знаем,

что такое электричество, то нам ли знать о значении и пределах искусства? Нам ли знать о всех способах его выявления?

Благо, что искусство есть, что мы его ощущаем, что оно дает и заполняет лучшие стороны жизни. Может быть, единственно ценные стороны жизни. Да будет благословенно все, что проходит в жизни под знаком водительства духа.

Совершенно непонятно, почему около искусства всегда гнездится столько вражды и ненависти, уже далеко за пределами соревнования. К чему?

Может быть, и эти темные знаки нужны. Не они ли порождают мистическую Голгофу искусства? Она нужна при всяком подвиге. А в искусстве нужен подвиг. Слышишь, необходим!

Заварился и оформился задуманный ряд картин. После двадцатилетней работы и борьбы с разными явлениями жизни я удалился надолго от всяких случайных общений. Покинул разные должности, хотя бы и очень почетные. Отбросил весь шум и беготню, которые мы часто принимаем за жизнь. Даже от многих друзей отошел.

Ковал мою «Ваэджу».

Люди объявили, что я бросил работать. Другие шептали, что я обезумел. Но я ничего не слушал. Твердо помнил, что в этой жизни ценен лишь труд творчества. Только он дает спокойствие мысли. Только он открывает глаз на красоты, нас окружающие и не замеченные лишь в суете случайных человеческих общений.

Если бы люди знали, как часто они вредят друг другу. Как легко избежать это. Какой поток благости легко может залить пламя злобы?

В тишине, среди прекрасных поездок. Среди восхождений на одинокие горы я написал двадцать пять вещей.

Они составляли неразрывное целое. Должны были быть как ожерелье из самоцветов. Их должно было

смотреть лишь в определенном порядке. Так, чтобы светились не только краски одной картины, но и соседние вещи были бы так же нужны, как и части каждой картины между собою. То же задание было и в отношении распределения формы и линий.

Не знаю, удались ли картины? Были ли они хороши? Знаю только, что в течение работы, среди неизбежных сомнений, эти картины дали мне много радости.

По обычаю я отдал законченные картины моей жене.

Вскоре, через ближайших друзей, узнали о законченном цикле. Воздвиглось жестокое любопытство и друзей, и тех людей, которые называют себя любителями искусства. Все хотели увидеть мои картины.

Чтобы понудить меня показать им картины, люди пускались на всякие выдумки. Одни утверждали, будто картины вообще не существуют. Будто я уже давно бросил работать и провожу время в бесцельной праздности. Другие рассказывали и шептали, что хотя какие-то картины и написаны, но они так плохи, что и показать их нельзя. Третьи сочиняли, что тайное общество, в которое я вступил, не разрешает показать творения непосвященным. Четвертые болтали о неслыханных иностранных предложениях, на которые я будто бы уже согласился, а вещи уже уложены и навсегда вывозятся в чужую страну.

Всякий выдумывал по-своему, и все это сопровождалось шумом и обидами.

Если что недоступно, оно всегда особенно занимает людей. Всеми выдумками и нелепыми домогательствами люди заставили меня решиться показать картины. Жена противилась этому. И теперь слышу голос жены моей, говорившей:

...«Не хочу выставлять эти вещи. Именно эти. Они мои. Я знаю, я чувствую, что не должна показать их. Смейтесь! Я знаю, что мое чувство — ничто для вас!» И я тоже слышал эти слова. И я все-таки промолчал.

И мне тоже было тяжело, но обещание уже было вырвано...

Зачем я допустил эту уступку? Зачем обратил я праздник труда в страдание? Зачем сам способствовал росту лжи?

Так, значит, должно было быть.

В назначенный день собрались все позванные. Были обиды, недоразумения... кому-то не передали приглашения... кто-то пришел незванный. Не все ли равно? Пришло много разнообразных людей. Были художники, писатели, любители, друзья.

Смотрели долго. Подробно. Шептались. Водили друг друга по кругу картин.

Потом начался мой праздник. Я увидел, что труд мой не пропал. Недоброжелательство потонуло в общем подъеме. Произошло то, чем ценно искусство. Созданное оказалось убедительным. Заразило зрителя. Сделало его участником действия.

Стали требовать, чтобы я выставил эти вещи. Я отказался. Я был тверд, несмотря на все соображения о всеобщем достоянии искусства, о всенародном значении творчества. Жена поддержала меня.

Тогда возникла новая опасность. Владелец крупных изданий . . . . . зажегся мыслью издать мои картины. Издать новым, каким-то замечательным способом. Он оставался долго. Остался после всех. Невероятными доводами он убедил и меня, и жену мою. Мы разрешили воспроизвести картины его способом. Мы сделали уже вторую ошибку.

Затем возникло новое, казалось, непреодолимое препятствие. Для нового способа издания картины должны были быть хотя на короткое время перенесены в печать.

Жена наотрез отказала выпустить вещи из дома. И вот возникла ужасная выдумка. Добиваясь издать картины, этот человек предложил сделать с картин точ-

ные копии и перенести в печатню только копии. Этот человек был дьявольски изобретателен. Он все умел объяснить,— «краски в воспроизведении тона всегда несколько изменяются, и потому точные копии будут вполне достаточны».

Произошла третья ошибка. Дьявольская выдумка показалась приемлемой.

Этот же дьявол нашел того, кто бы мог сделать точные копии. Кто сохранил бы мой характер письма и избежал чего бы то ни было излишнего...

Помнишь ты ..... того молодого художника, который несколько раз был моим помощником. Вещи ему очень нравились, и он охотно согласился скопировать их. Кроме того, издатель заплатил ему щедро, а это давало ему возможность выполнить давнюю мечту. Побывать в Мексике для розысков остатков Атлантиды. В этих мечтах об Атлантиде я же был виноват. Неужели я буду препятствовать их осуществлению? Пусть едет. Пусть ищет Атлантиду. А я опять молчаливо согласился. Промолчал там, где должен был запретить.

Милый ..... очень прилежно работал над копиями. Сделал их точно и быстро. Работал углубленно и, видимо, с подъемом. Копии я утвердил.

Копии были перенесены в печатню. Мой сотрудник спешно уехал в Мексику. Искал ли он Атлантиду? Нашел ли? Вернулся ли теперь? Ведь о нем более ничего не знаю.

И тебя, мой друг, тоже не было тогда. Мне кажется, если бы ты был тогда со мною, что-то сложилось бы иначе. И я не имел бы повода писать тебе теперь отсюда письмо.

Значит, опять произошло так, как нужно.

Все это время были мы в какой-то тревоге. Где-то что-то непоправимое совершалось, но мы не знали, а только чуяли это. Ждали известия. Ждали звонков. Смотрели на часы. А что ждали, и не знали.

И настолько встревожились, настолько напряглись нервы, что, когда издатель, бледный, ворвался с криком: «Печатня сгорела! Картины погибли!» — мы даже не удивились. Вот оно обрушилось то, что уже висело над нами. Мы еще не знали размеров разрушения, но ощутили водоворот. Стало холодно. Что-то подкралось. Что нужно было сделать, мы не знали. Повторяли: «вот оно».

То, молчаливое, вошло.

И замкнулся извилистый круг. Одна ошибка родила другую.

Все разгласилось.

Хуже всего, что издатель очень крупно застраховал картины, не указав, что это копии. Это было бы ему невыгодно. И он умолил, оказывается, еще раньше моего уехавшего сотрудника о молчании.

Страховое общество прислало мне премию за картины. Крупную премию. Оказывается, издатель всюду утвердил слух о том, что ему удалось достать мои подлинные вещи.

Выходило, что я точно сделался соучастником его.

Промолчав вначале, я не знал, что сказать потом.

Когда мне прислали страховую премию, я не мог оставить ее у себя. Не принять ее я тоже не мог (ты чувствуешь и мольбы и угрозы издателя). На всю сумму я накупил картин и отдал их музею.

Помнишь, как объяснили тогда мой поступок?

Кто-то сказал, что я хотел подкупить общественное мнение. Для чего подкупить? Глупо. Уже цепь волочилась за мною.

А пламя уже разгоралось.

Чужое несчастье всегда приятно людям. Я оказался в глазах их несчастным. Сердца людей всегда открыты вниз. Если они вообще открыты.

Кроме того, картины уже не существовали. Никого

они более не задевали. Никому не причиняли тайных неприятностей.

Сердца всех раскрылись.

Трудно представить себе изощренность всех сожалений. Ты издалека все-таки слышал об моих происшествиях. Да и трудно было не слышать.

Пожар скромной печатни заблестел на весь мир. Не преувеличиваю.

Какие образцовые письма я получил. Теперь у меня лучшие образцы соболезнования. Все слова стали еще более яркими, нежели при осмотре картин.

Различные общества почтили меня прочувствованными адресами. Иностранные академии избрали меня почетным членом. Географическое общество назвало моим именем вновь открытую гору на севере.

Подумай только, какой повод для писаний.

Пропал труд двадцати лет. Мечта жизни, наконец воплощенная, истреблена беспощадной стихией. Истреблена накануне обнародования. И целый ряд благородных свидетелей выступил. И показания их становились все ярче. Право, я сам готов был поверить всему случившемуся, если бы за драпировкой не стояли оригиналы.

Я был подавлен.

Молчал.

На молчанье мое не обижались. Приписали его горю. Наоборот, молчанье мое только усиливало потоки сочувствия.

Какие красивые статьи появились в печати! Сколько красивых слов!

А картины стояли укрытые у нас. И с каждым днем необходимость окутывала их больше и непроницаемое.

Издатель извивался змеей. Каждый приход его вызывал во мне ужас. А он все приходил. Сторожил. Берег посеянную им ниву.

Почему тебя не было со мною? С тобою мы решили бы что-нибудь.

Мой сотрудник . . . . . не давал о себе вестей. И сейчас я еще не знаю, вернулся ли он? или погиб среди поисков светлой сказки? Одно безумие порождает другое. Я пробовал рассказать друзьям о том, что подлинные картины целы. Они качали головами и советовали мне развлечься и начать новую работу.

А за спиной издатель делал им знаки и шептал, что именно оригиналы у него сгорели. Когда же наконец я призвал его и грозно убеждал открыть истину, он умолял пощадить его, ибо у него уже не было путей отступления. Он делался даже преступником. Загнанный в угол, он показал зубы и намекнул о моем невольном попустительстве.

А тебя все не было. А пламя разгоралось.

Я продолжал безумие начала.

Я решил показать еще раз подлинные картины.

Опять картины стояли на прежних местах.

Было то же самое освещение. На полу лежали те же ковры. И казалось, сам воздух мастерской был тот же.

И люди были те же. За исключением трех, четырех случайных, все сошлись.

Так же ходили по кругу. Так же шептались.

Но глядели смущенно.

Они не поверили.

Долго молчали потом. Искали часы. Вспоминали о назначенных часах.

Куда-то спешили. И ласково, ласково жали руку.

Они не поверили.

Смотрели — слепые. Слушали — глухие. Неужели мы видим только то, что хотим увидеть?

Скрылся издатель. Все разошлись. Молчание.

Мы знаем и слышим, что сознание правоты всегда дает мощь и силу перенести все, решительно все.

Это так и есть.

Но ведь для этой мощи нужен покой, тишина.



Нужна пустыня тишайшая. Нужен храм пустынный со всем великолепием облачного зодчества.

А когда такой храм далеко?

Когда пламя то пылает?

Вот тогда оно блесит. Оно затемняет.

И когда я через несколько дней понял, что мне не поверили, что картины найдены плохими повторениями — тогда алое пламя возникло.

О том, что не поверили, начал я узнавать стороной. Постепенно. Как-то глухо и мягко. Но в мягкости этой была беспощадность. Люди знали бесповоротно, что за время молчания я спешно повторил мои картины. Люди видели ясно, что повторения были несравненно хуже, слабее оригиналов.

Да и немудрено. В спешке. В огорчении.

Можно ли сделать так же хорошо, если первое достижение было так общепризнанно блестяще?

Да и не стал ли мастер слабеть?

Всегда приятно первому найти момент ослабления. Даже просто заподозрить ослабление гораздо проще и гораздо менее ответственно, нежели решиться утверждать восхождение.

Не так ли?

К тому же все знали о том, что оригиналы были превосходны, что они сгорели, что спешные копии должны быть слабее.

Это ясно. Это и дети поймут. А «умудренный» человеческий ум разве может иначе мыслить?

Люди доказательно знали, что перед ними повторения. Это тоже ясно. И вот когда к этой ясности прибавится еще целый ряд человеческих ясностей, тогда затемняется глаз и мутнеет ум.

В печать проникли сообщения. Также мягко и постепенно.

Опять хвалили мои прежние вещи. И тонко, тонко,

как лезвие ножа, добавляли — повторения всегда далеки от оригинала...

Пламя пылало.

Из темных углов высывалась гримаса издателя и, скаля зубы, твердила:

— Ведь говорил, надо было сжечь оригиналы. Была бы вместо них куча золы, а на ней покоилась бы тишина и слава. А теперь куда вы пойдете с вашей правдой? Куда завела вас эта правда? Сожгли бы, и пепел все покрыл бы...

Вот какие гримасы появились. Эти гримасы, освещенные пламенем, были страшны.

В ошибках надо уметь сознаваться.

Первая ошибка была, когда я согласился показать картины. Раз сердце говорило против, не следовало соглашаться. Но ведь всегда трудно отделить первое верное ощущение от следующих житейских наслоений.

Вторая ошибка — когда я промолчал о выдумках и проделках издателя. Но всего не предусмотреть. Как предугадать, если чьи-то мысли направятся во зло? И все-таки его жаль. Жаль человека, который хотя и небескорыстно и заблужденно, но все-таки служил искусству. Ведь об искусстве много говорят, но в уклад жизни оно вошло еще так мало. Так мало к искусству истинной непреодолимой потребности.

Третья ошибка — когда решил, в последнем доверии к людям, вторично показать картины. Тем довел до ложных ощущений всех, которые вторично увидали подлинные вещи.

Без вторичных смотрин все эти люди сохранились бы без ошибки. Я их обманул тем, что ради истины показал правду. Наши глаза так несовершенны, а ощущения духа так засорены у большинства современных людей, что обмануться в том, что они видят, совсем не трудно.

Не изумлен ли ты, что я пишу о моем потрясении спокойными словами. Точно не о своем. Сознаюсь, так

говорю я теперь. Но тогда мыслил я совершенно иначе. Тогда пылало алое пламя. Пламя гнева. Пламя безумия. Оно застлало глаза. Заполнило смысл сущности.

Теперь я уже могу говорить другими словами. И пламя не красно уже. И я могу не обвинять человечество. Да и виноваты ли те люди?

И так все знали, что в несравненно худшем виде повторены прежние превосходные картины. Пробежало даже мнение, что сам ли я писал прежние вещи. Кто-то даже сообщил, что известны те иностранные художники, которые за большое вознаграждение работали для меня. В оправдание мне приводились примеры из истории искусства, когда работы Фабрициуса принимались за работы Рембрандта.

Все эти суждения постепенно докатывались до меня. Докатывались беспощадно и преувеличенно. В бесконечном кошмаре. Каждый газетный лист, каждый звонок был вестником новых измышлений. И потом эти анонимные письма. Кому есть досуг измышлять их?

Пылало красное пламя. И вспомнить несносно. Решили мы бросить развалины и пепелища. Уехали на любимые наши высоты. Наскоро построили дом. Осели на мшистых коврах. Начал я мыслить. Даже начинал работу.

Но и здесь тащилась цепь.

На этот раз настоящая, железная. От шума цепи мы раз проснулись.

Около нашего дома тащили цепь. И шумели. И цепь звякала. Тащили ее беспощадно. Точно переехали жизнь.

Оказалось: через нас должна пройти железная дорога. Не ближе, не дальше. Через нас. Пришли строители. Сказали, что нас нужно скрыть. Мы не у места. Через нас путь пройдет. Прошли. Звенели цепью. Стучали.

И опять бесповоротно. И человечески ясно.

Пламя пылало.

Куда нам деваться? Показалось тесно.

Я вспомнил о горе, о моей собственной горе. Начали о ней узнавать. Писали. Спрашивали. После долгих трудов отыскиали. Собрались на ней поселиться.

Во время долгого пути были приступы малодушия. Те же приступы были во время устройства жилья. Ведь все давалось так трудно. Всего было. Но ведь это всегда так бывает. Человечество всегда ползет, как раки из корзины; все сомневается; куда-то стремится, не понимая ценной сущности стремлений своих.

Среди блужданий и сомнений всегда приходят нелепые, недостойные мысли. Показалось, что некуда податься. Привиделось, что все закрыто. Что все кончилось. Закрыто. Кончилось,— среди необъятного мира. Среди всей необозримости данных человеку возможностей. Теперь и вспомнить — стыдно.

Вообще, бойтесь алого пламени.

Оно выедает все ценные условия восхождений и ясного сознания. Это пламя — пламя судороги, припадка, но жить и созидать среди этого пламени нельзя. И как при некоторых болезнях надо менять место, так от алого пламени надо спастись бегством. Стыдного тут ничего нет. Просто нужно сознательно сохранить силы. Направить их к ценному труду. Право, все так необозримо. Так хорошо! И у нас есть труд. Труд, наполняющий все время. Труд, в далеком идеале анонимный, в котором мы ответственны лишь перед собою.

Еще смешная подробность. Вскоре после отъезда моего на север кому-то пришла мысль похоронить меня. Все, что мы не видим, нам кажется несуществующим. Это было крайне поучительно, но огорчений не принесло. К тому же мы кончали постройку дома. Работали спешно, и далекие статьи и заметки нас только позабавили. Выиграли лишь собственники моих картин, ибо вещи сразу еще поднялись в цене. Да и старая ненависть

поникла: ведь смерть и голод — это то, чего люди больше всего боятся. Это более всего объединяет.

Знаем, что суждения все преходящи. Всегда по два, по три раза в течение века меняются приговоры людей. И ничего они не значат, ни худое, ни хорошее. А избранные имена составляют чаще всего не что иное, как имена массовые, среди которых скрыто очень многое для нас, случайно поглощенное жизнью. Не знаем многое.

Но знаю я, что работаю. Знаю, что работа кому-то будет нужна. Знаю, что пламя мое уже не алое. А когда сделается голубым, то и об отъезде подумаем.

И будет все так, как должно быть.

Хочу радоваться.

Человек, находясь в природе, всегда похож на ребенка. Ребенку случается видеть тяжелый, мучительный сон. Но стоит ему только открыть глаза, и он снова увидит себя в раю.

Прежде мы говорили: познание есть скорбь. Теперь скажем: познание есть радость. Ибо восторг радости глубже скорби.

Отчего затемнело? Отчего помутнело сознание?

Одна мать, держа на руках своего младенца, спрашивала, что есть чудо? Спрашивала, отчего чудеса не встречаются в нашей жизни. Держа в руках чудо, она спрашивала о том, что есть чудо?

Мы окружены чудесами, но, слепые, не видим их. Мы напоены возможностями, но, темные, не знаем их. Придите. Берите. Стройте.

Но приказ звучит.

Пламя меняет цвет.

Я чувствую силу начать новую страницу жизни. Мне ничто не мешает. Бывшее уже не касается меня.

И глаз мой вперед обращен. Потому я и записал в последний раз для тебя о бывшем. Меня все это более не касается. И со встречными людьми мы прикоснемся уже новыми гранями сущности. Я рассказал тебе точно

сказку, пригодную для театра, сказку о том, как мы смотрим — слепые. Как мы слышим — глухие.

Кому она пригодится, сказка моя?

Но не только для театра может она пригодиться. При случае ты можешь ее рассказать тем людям, которые себя считают непреложными знатоками искусства, которые высокомерно раздают определения и наименования. Чувствуют ли ушедшие мастера, что выкраивается из их творчества?

Знатокам пригодится мой случай из жизни. Или для собственного успокоения они сочтут все описанное вымыслом?

Будет так, как должно быть.

Медведь вышел на меня, но остался я цел. Огонь касался меня, но не сгорел я. Подломился лед под мною, но не утонул я. В тумане остановилась повозка у стремнины, но не погиб я. Лошадь оступилась на горной тропинке, но удержался я. Терял накопленные богатства и не горевал я. Был призываем к власти, но не поддавался. Злобная погоня неслась за мною, но не настигла. Клевета и ложь преследовали меня, но побеждала правда. Был обвиняем в убийстве человека, но пережил и это измышление зла. Сидел со злобными лукавцами, но уберегся. Бедствовал с глупцами, но устоял. Так было нужно. Это правда, никому не сказанная.

Сказал Иоанн: «не более, придется много для Родины потрудиться». А ведь после болезни он не видал меня десять лет. И узнал. Остановил и сказал.

Во всех бедствиях приближались новые люди. Нежданые. И протягивали руку. И предупреждали зло. И несли помощь.

Вот стоим перед темнотою. Знаем властные зовы и провозвестия, не знаем происходящее.

Не знаю о друзьях. Не обменяю друзей моих на врагов. И горжусь, что эти друзья были друзьями. Знайте — это друзья мои.

И врагами моими горжусь. Врагами мне посланы те, кого постыдно было бы друзьями считать.

Назвать нашу жизнь бедной нельзя. Жизнь была особенной. Немногие ее знали. Волком, в стае, я никогда не ходил. Пусть буду медведем, лишь бы волком не быть. Поймете?

Делаю земной поклон учителям. Они внесли в жизнь нашу новую опору. Без отрицаний, без ненавистных разрушений они внесли мирное строительство. Они открывали путь будущего. Они облегчали встречи на пути. Встречи со злыми, встречи с глупыми и с безумными...

И природа помогала в этих встречах. В ней забывались люди. В ней копились силы против злобы и против глупости. Невежество и пошлость. Еще страшнее злобы они.

Где оно — облако благодати, чтобы покрыть ожесточение сердца? Какою молитвою молчания можно вернуть тишину? Каким взором можно взглянуть в бездну неба? Все строения разрушаются бездонным творчеством облачным. Не в храм рукотворный, но в пустыню тишайшую отдам молитву мою. Выше облачных сводов не созидалось храмов. Ярче звезд и луны не светили огни торжеств. Измышления человеческие не испепеляли грознее молнии. Не уносили из жизни мощнее урагана. Где отличить то, что должно погибнуть, и то, что должно породить следствия. В великана Голиафа верили толпы и что для них был Давид?

Среди безумия толпы, что им чудо? Какими бы словами ни говорить людям о чуде, они будут глухи к этим словам. Понятия вражды и ссоры им гораздо ближе. Нужно уничтожить все, что угрожает и вредит мирному строительству, знанию и искусству. Всякая распущенность мысли погибнуть должна. Всякая невежественность погибнуть должна.

Кончится черный век наш.

Что произойдет еще?

Неужели еще раз увижу себя расстроенным? Неужели еще придется уйти в тишину? Кто уж заставит меня сделать это? Как будут выглядеть эти люди? Но тогда, друзья, вы узнаете все немедля, чтобы сердце ваше не ожесточалось напрасно. И тогда расскажу не только тебе, друг, но и другим, которых я еще не узнал.

Расскажу смелым искателям, опьяненным загадками; расскажу чтецам звездных рун, чьи души привлекаются песней. И там, где вы можете знать, вы будете презирать доказательства. Эти смешные нелепые показания свидетелей. Слепых и глухих. Друзья мои, я вас еще не знаю, но вы уже проходите близко. Озаренные пламенем. Друг, ты, может быть, торопишься куда-то по делу?

Или спешишь на обед? Или должен вежливо отвечать на какие-то случайные вопросы? И тебе сейчас далеки мои строки?

Шучу. Знаю, что эти строки тебе близки. И душа твоя не торопится. Идет твердо. Уже не боится влияний...

Больше писать не могу. Человек на сойме кончил свой лов. Торопит с ответом. Если не успею отослать теперь, задержу месяца еще на два. А может быть, и дольше.

Уже нагромождаю второпях. Хочется еще многое сказать. Так ты получишь? Где получишь?

Кончу.

Мы увидимся. Непременно увидимся.

Не только увидимся, но после работы еще поедем с тобою или в ..... или на берега ..... в ..... Туда, где нас ждут, где ждет нас работа. Ведь для этой гармонии жизни уже работают реально и, в братстве, возводят ступени храма.

Звучит благовест. Даже сюда залетают зовы.

Кончу словами белой книги. Помнишь, ее мы любили вместе читать:



«Знай, что то, которым проникнуто все сущее, неразруσιμο. Никто не может привести к уничтожению то Единое, незыблемое.

Преходящи лишь формы этого Воплощенного, который вечен, неразрушим и необъятен.

Поэтому сражайся».

Милый, веди свою битву. Мощно веди! Разве мы не увидимся? Знаем, где ждут нас.

Душевно с тобою .....»

Кончаю тем, чем начал.

Прости меня, друг, если я напечатал твое письмо.

Знаю, ты простишь мне. О тебе писалось всегда много ложного. Часто твои дела истолковывались неверно. Так же и будет много писаться. Такие же будут толкования. Но ты всегда стремился к ясности. Мечтал о возможности жизни, открытой перед лицом всех людей. Мечтал о ясном труде. Ты вспоминаешь нашу милую белую книгу.

Продолжу из нее:

«Взирай лишь на дело, а не на плоды его. Да не будет побуждением твоим — плоды деятельности.

Отказываясь от привязанности, оставаясь одинаково уравновешенным в успехе и в неудаче, совершай деяния в слиянии с Божественным».

Верю, что ты вернешься. Жду тебя, друг мой.

*Tulola. Сентябрь 1918*

## ИЗ ЦИКЛА «ВЕСТНИК»

### *Пора*

Встань, друг.  
Получена весть.  
Окончен твой отдых.  
Сейчас я узнал,  
где хранится  
один из знаков священных.  
Подумай о счастье, если  
один знак найдем мы.  
Надо до солнца пойти.  
Ночью все приготовить.  
Небо ночное,  
смотри,  
невиданно сегодня чудесно.  
Я не запомню такого.  
Вчера еще Кассиопея  
была и грустна и туманна,  
Альдебаран пугливо мерцал.  
И не показалась Венера.  
Но теперь  
воспрянули все.  
Орион и Арктур засверкали.  
За Алтаиром далеко  
новые звездные знаки  
блестят и туманность  
созвездий ясна и прозрачна.  
Разве не видишь ты  
путь к тому, что  
мы завтра отыщем.  
Звездные руны проснулись.  
Бери свое достоянье.  
Оружье с собою не нужно.

Обувь покрепче надень.  
Подпояшься потуже.  
Путь будет наш каменист.  
Светлеет восток. Нам  
пора.

## Открой

## Оставил

В последний раз. Я уже знаю,  
что здесь ничто мое не осталось.  
Вещи и все что стесняло меня  
я отдаю добровольно. Без них  
мне будет свободней. К тому,  
кто меня призывает освобожденным  
я обращусь. Теперь еще раз  
я по дому пройду. Осмотрю еще раз  
все то, от чего освобожден я.  
Свободен и волен и помышлением  
тверд. Изображенья друзей и вид  
моих бывших вещей меня  
не смущает. Иду. Я спешу.  
Но один раз, еще один раз  
последний я обойду все, что  
оставил.

1918

### *Улыбка твоя*

На пристани мы обнялись и простились.  
В волнах золоченых скрылась ладья.  
На острове — мы. Наш — старый дом.  
Ключ от храма — у нас. Наша пещера.  
Наши и скалы, и сосны, и чайки.  
Наши — мхи. Наши звезды — над нами.  
Остров наш обойдем. Вернемся  
к жилью только ночью. Завтра,  
братья, встанем мы рано.  
Так рано, когда еще солнце  
не выйдет. Когда восток  
зажжется ярким сияньем.  
Когда проснется только земля.  
Люди еще будут спать.

Освобожденными, вне их забот,  
Будем мы себя знать. Будем  
точно не люди. К черте подойдем  
и заглянем. В тишине и молчаньи.  
И нам молчащий ответит.  
Утро, скажи, что́ ты проводило  
во мраке и что́ встречает опять  
улыбка твоя.

1918

### *Веселися*

За моим окном опять светит  
солнце. В радугу оделись все  
былинки. По стенам развеваются  
блестящие знамена света. От радости  
трепещет бодрый воздух. Отчего  
ты не спокоен, друг мой? Устрашился  
тем — чего не знаешь. Для тебя  
закрылось солнце тьмою. И поникли  
танцы радостных былинки.  
Но вчера ты знал, мой дух,  
так мало. Так же точно велико  
твое незнание. Но от вьюги было  
все так бедно, что себя ты  
почитал богатым. Но ведь солнце  
вышло для тебя сегодня. Для тебя  
знамена света развернулись.  
Принесли тебе былинки радость.  
Ты богат, мой дух. К тебе  
приходит знание. Знамя света  
над тобою блещет!  
Веселися!

1918

## *Замечаю*

Незнакомый человек поселился  
около нашего сада. Каждое утро  
он играет на гуслях и поет  
свою песнь. Мы думаем  
иногда, что он повторяет  
песню, но песнь незнакомца  
всегда нова. И всегда какие-то  
люди толпятся у калитки.  
Уже мы выросли. Брат уже  
уезжал на работу, а сестра  
должна была выйти замуж.  
А незнакомец все еще пел.  
Мы пошли попросить его  
спеть на свадьбе сестры.  
При этом мы спросили:  
откуда берет он новые  
слова и как столько времени  
всегда нова его песнь? Он  
очень удивился как будто и,  
расправив белую бороду, сказал:  
«Мне кажется, я только вчера  
поселился около вас. Я еще  
не успел рассказать даже  
о том, что вокруг себя  
замечаю».

*1919*

## ИЗ ЦИКЛА «МАЛЬЧИКУ»

### *Вечность*

Мальчик, ты говоришь,  
что к вечеру в путь соберешься.  
Мальчик мой милый, не медли.  
Утром выйдем с тобою.  
В лес душистый мы вступим  
среди молчаливых деревьев.  
В студеном блеске росы,  
под облаком светлым и чудным,  
пойдем мы в дорогу с тобою.  
Если ты медлишь идти, значит  
еще ты не знаешь, что есть  
начало и радость, первоначало и  
вечность.

1916

### *Свет*

Мальчик, с сердечной печалью  
Ты сказал мне, что стал день короче,  
Что становится снова темнее.  
Что затем, чтобы новая радость возникла:  
Ликованье рождению света.  
Приходящую радость я знаю.  
Будем ждать мы ее терпеливо.  
Но теперь, как день станет короче,  
всегда непонятно тоскливо проводим мы  
свет.

1916

## *Жезл*

Все, что услышал от деда,  
я тебе повторяю, мой мальчик.  
От деда и дед мой услышал.  
Каждый дед говорит.  
Каждый слушает внук.  
Внуку, милый мой мальчик,  
расскажешь все, что узнаешь!  
Говорят, что седьмой внук исполнит.  
Не огорчайся чрезмерно, если  
не сделаешь все, как сказал я.  
Помни, что мы еще люди.  
Но тебя укрепить я могу.  
Отломи от орешника  
ветку, перед собой неси.  
Под землю увидеть тебе  
поможет данный мной  
                                жеzl.

1915

## *Не закрой*

Над водоемом склонившись,  
мальчик с восторгом сказал:  
«Какое красивое небо!  
Как отразилось оно!  
Оно самоцветно, бездонно!»  
«Мальчик мой милый,  
ты очарован одним отраженьем,  
Тебе довольно того, что внизу.  
Мальчик, вниз не смотри!



Обрати глаза твои вверх.  
Сумей увидеть великое небо.  
Своими руками глаза себе  
не закрой».

1916

### *Не убить?*

Мальчик жука умертвил.  
Узнать его он хотел.  
Мальчик птичку убил,  
чтобы ее рассмотреть.  
Мальчик зверя убил,  
только для знания.  
Мальчик спросил: может ли  
он для добра и для знания  
убить человека?  
Если ты умертвил  
жука, птицу и зверя,  
почему тебе и людей  
не убить?

1916

### *Тогда*

Ошибаешься, мальчик! Зла — нет.  
Зло сотворить Великий не мог.  
Есть лишь несовершенство.  
Но оно так же опасно, как то,  
что ты злом называешь.  
Князя тьмы и демонов нет.

Но каждым поступком  
лжи, гнева и глупости  
создаем бесчисленных тварей,  
безобразных и страшных по виду,  
кровожадных и гнусных.  
Они стремятся за нами,  
наши творенья! Размеры  
и вид их созданы нами.  
Берегися рой их умножить.  
Твои порожденья тобою  
питаться начнут. Осторожно  
к толпе прикасайся. Жить трудно,  
мой мальчик, помни приказ:  
жить, не бояться и верить.  
Остаться свободным и сильным.  
А после удастся и полюбить.  
Темные твари все это очень  
не любят. Сохнут и гибнут  
тогда.

1916

### *Поможет*

Мальчик, опять ты ошибся.  
Ты сказал, что лишь  
чувствам своим ты поверишь.  
Для начала похвально, но как  
быть нам с чувствами теми,  
что тебе незнакомы сегодня,  
но которые ведомы мне?  
И в чувствах первейших,  
которыми ты овладел,  
как ты полагаешь,— поверь,  
ты еще не совершенен.  
Служ разве подвластен тебе?

Твое зрение бедно.  
Грубо твоё осязание.  
О неведомых чувствах,  
если мне не поверишь,  
я укажу тебе каплю  
воды без стекла рассмотреть.  
О населяющих воздух мне  
рассказать? Ты улыбнулся.  
Ты замолчал. Ты не ответил.  
Мальчик, водительство духа  
чаще ты призывай,  
оно тебе в жизни  
поможет.

1916

### *При всех*

Плакать хотел ты и не знал,  
можно ли? Ты плакать боялся,  
ибо много людей на тебя  
смотрело. Можно ли плакать  
на людях? Но источник слез  
твоих был прекрасен. Тебе  
хотелось плакать над безвинно  
погибшими. Тебе хотелось лить  
слезы над молодыми борцами  
за благо. Над всеми, кто отдал  
все свои радости за чужую  
победу, за чужое горе. Тебе  
хочется плакать о них.  
Как быть, чтобы люди  
не увидали слезы твои?  
Подойди ко мне близко.  
Я укрою тебя моею одеждой.

И ты можешь плакать,  
а я буду улыбаться, и все  
поймут, что ты шутил и  
смеялся. Может быть, ты  
шептал мне слова веселья.  
Смеяться ведь можно  
при всех.

1919

### *Повторяешь*

Замолчал? Не бойся сказать.  
Думаешь, что рассказ твой  
я знаю, что мне ты его  
уже не раз повторял?  
Правда, я слышал его  
от тебя самого не однажды.  
Но ласковы были слова,  
глаза твои мягко мерцали.  
Повесть твою еще повтори.  
Каждое утро в сад мы выходим.  
Каждое утро ликуем мы  
солнцу. И повторяет свои  
дуновения ветер весенний.  
Солнца теплом ты обвей  
свою милую повесть.  
Словом благоуханным,  
точно ветер весенний, в  
рассказе своем улыбнися.  
И посмотри так же ясно,  
как всегда, когда повесть свою  
повторяешь.

1918

## *Не убьют*

Сделал так, как хотел,  
хорошо или худо, не знаю.  
Не беги от волны, милый мальчик.  
Побежишь — разобьет, опрокинет.  
Но к волне обернись, наклонися  
и прими ее твердой душою.  
Знаю, мальчик, что биться  
час мой теперь наступает.  
Мое оружие крепко.  
Встань, мой мальчик, за мною.  
О враге ползущем скажи...  
Что впереди, то не страшно.  
Как бы они ни пытались,  
будь тверд, тебя они  
не убьют.

1916

## *Вижу я!*

В землю копье мы воткнем.  
Окончена первая битва.  
Оружье мое было крепко.  
Мой дух был бодр и покоен.  
Но в битве я, мальчик, заметил,  
что блеском цветов ты отвлекся.  
Если мы встретим врага,  
то битвой, мальчик, зажгися,  
в близость победы поверь.  
Глазом стальным, непреклонным  
зорко себя очерти,  
если битва нужна,  
если в победу ты веришь.

Теперь насладимся цветами.  
Послушаем горлинки вздохи.  
Лицо в ручье охладим.  
Кто притаился за камнем?  
К бою! Врага  
        вижу я!

1916

### *Захочешь*

В знак победы, милый  
мой мальчик, платье  
цветное ты не надень.  
Победа была, а бой будет.  
Не смогут тебя победить.  
Но выйдут биться с тобою.  
Твою прошлую жизнь прозревая,  
сколько блестящих побед  
и много горестных знаков я вижу.  
Но победа тебе суждена,  
        если победу  
        захочешь.

1917

### *Подвиг*

Волнением весь расцвеченный  
мальчик принес весть благую.  
О том, что пойдут все на гору.  
О сдвиге народа велели сказать.  
Добрая весть, но, мой милый  
маленький вестник, скорей  
слово одно замени.

Когда ты дальше пойдешь,  
ты назовешь твою светлую  
новость не сдвигом,  
но скажешь ты:  
                    подвиг!

*1916*

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Филонов Павел Николаевич* (1883—1941) — живописец, основатель школы мастеров аналитического искусства. В оформлении филоновцев в 1933 году в издательстве «Academia» была выпущена «Калевала».

<sup>2</sup> *Картина «Волхов. Ладога»* находится в Архангельском областном музее изобразительных искусств.

<sup>3</sup> *Ростиславов Александр Александрович* (1860—1920) — критик, автор статей и книг по вопросам изобразительного и театрального искусства.

<sup>4</sup> *Эдельфельт Альберт* (1854—1905) — финский художник, представитель реалистической школы живописи. Друг И. Репина и С. Дягилева. Творчество Эдельфельта высоко ценили В. Стасов, М. Горький, А. Куприн и неоднократно писали о нем. Картины художника богато представлены в галереях Москвы, Ленинграда, Киева, имеются также и в Музее изобразительных искусств Карельской АССР.

*Ярнефельт Ээро* (1863—1937) — финский портретист и мастер исторического пейзажа. Сын финского офицера и русской баронессы Е. К. Клодт, принадлежавшей к семье, из которой вышел знаменитый скульптор.

<sup>5</sup> *Эрнст Сергей Ростиславович* — искусствовед начала XX века, автор монографий о Рерихе, Бенуа, Серове.

<sup>6</sup> *Аспелин Йоханнес* (1842—1915) — археолог; *Хейкель Аксель* (1851—1924) — этнограф, археолог; *Айлио Юлиус* (1972—1933) — археолог.

<sup>7</sup> *Сааринен Элиэль* (1873—1950), *Сонк Ларс* (1870—1956), *Линдгрэн Армас* (1874—1929) — финские архитекторы.

<sup>8</sup> *Гамсун Кнут* (1859—1952) — норвежский писатель. Произведения Гамсуна отмечены большим психологическим мастерством, глубокой передачей душевного кризиса человека.

<sup>9</sup> *Иванов Александр Павлович* (1876—1933) — искусствовед, автор монографии о Врубеле. Был дружен с Рерихом.

<sup>10</sup> Дом этот, судя по старым сортавальским картам и по свідетельству Энсио Салменкаллио, друга и соседа Арвида Генеца, находился на углу Саариоланкату и Техтаанкату (ныне ул. Заводская. — Е. С.). Напротив дома находился пивоваренный завод, ря-



дом — деревянная семинария. (Запись беседы от 1 марта 1980 г., г. Хельсинки.) До наших дней дом Генеца не сохранился. На его месте сейчас находится детский сад.

<sup>11</sup> Картина «Вечное ожидание» находится в собрании Е. П. Климова, г. Александров.

<sup>12</sup> Дом купца Баринаова на острове Тулолансаари не сохранился.

<sup>13</sup> «Ладогу» приобрел один из шведских министров г. Пальмшерна. В ноябре 1977 г. его сын К. Ф. Пальмшерна писал об этой картине искусствоведу В. Г. Бондаренко: «...картина «Ладога» горизонтально вытянута, написана гуашью, она была, насколько я помню, куплена моим отцом в 1918 г. или позднее (на год или около того), вероятно, непосредственно у художника... Мой отец, впоследствии министр кабинета, глубоко интересовался искусством».

Святослав Николаевич Рерих узнал по фотоснимку с «Ладоги» картину отца. По его словам, на ней изображен залив Кирья-валахти в Карелии, напротив острова Тулола, где семья Рерихов жила в 1918 году.

<sup>14</sup> Стриндберг, владелец художественного салона, охотно предоставлял его залы русским художникам. В начале XX века там выставлялись Н. Альтман, П. Митурич, В. Кондинский, М. Шагал. Выставки в салоне Стриндберга проводятся и в наши дни.

<sup>15</sup> В коллекции Атенеума, крупнейшего финского художественного музея, и сейчас находится эта работа Рериха 1913 года, изображающая двор средневекового замка.

<sup>16</sup> Долгое время статьи финской критики о Рерихе были неизвестны русскому читателю. Вряд ли знал о них и сам художник — в его архиве ни разу не встречается упоминание о какой-либо из статей. В 1979—1980 годах с помощью финских ученых А. Рейтала, П. Песонена, Б. Хеллмана удалось найти около двадцати статей о Рерихе, опубликованных в финских газетах начала XX века.

<sup>17</sup> «Юхинниemi» (1917) находится в собрании Греты Валмари. Финляндия.

<sup>18</sup> Картина «Сортавальские острова» (1917) была приобретена банкиром Г. Хагеманом на выставке Рериха в Копенгагене в 1918 г. И от него в 1943 г. перешла к госпоже Паюла. Финляндия.

<sup>19</sup> «Снега» (?) хранится в частном собрании в Хельсинки. Первой владелицей картины была Молли Хват, купившая пейзаж на финской выставке Рериха в салоне Стриндберга. В левом углу картины подпись Рериха и год: 1916, на обороте — дата 29.3.1919 (день открытия выставки) и номер — 135. Вероятно, под этим номером пейзаж и выставлялся в салоне. Если в Стокгольме, судя по каталогу, экспонировалось 105 рериховских работ, то можно предположить, что в Хельсинки их было не менее 135. Точное

название пейзажа пока не установлено. В списке картин, составленном самим художником, 1916 годом датировано несколько пейзажей, местонахождение которых сейчас неизвестно: «Снега», «Карелия», «Холмы», «Вьюга». Из этих картин в каталоге стокгольмской выставки упоминается только «Карелия». К сожалению, каталог персональной выставки Рериха в Финляндии, который мог бы уточнить названия работ художника, не был издан, а в архиве салона Стриндберга список выставлявшихся картин не сохранился.

<sup>20</sup> «Озеро» (1917) находится в коллекции художественного музея города Хямеенлинна. Финляндия.

<sup>21</sup> «Святой остров» (1917) находится в собрании Государственного русского музея.

<sup>22</sup> В 1946 г. в том же салоне экспонировалась еще одна работа Рериха — «Зимний пейзаж» (на выставке русского искусства, организованной обществом финско-советской дружбы). К сожалению, в каталоге выставки не указано, какого года эта картина и в собрании какого музея или коллекционера она находится.

<sup>23</sup> В истории русского символизма четко выделяются три периода: 1) 1890-е годы, связанные с творчеством «старших» символистов: В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Добролюбова; 2) 1900—1907-е годы, связанные с первой русской революцией, с творчеством «младших» символистов: А. Белого, Вяч. Иванова, А. Блока; 3) начало 1910-х годов — кризис символизма. Эволюция русского символизма достаточно полно освещена в советской научной литературе. См.: Громов П. П. Блок, его предшественники и современники. М.—Л.: Советский писатель, 1966; Долгополов Л. К. Поэзия русского символизма. История русской поэзии: В 2-х т. Л.: Наука, 1969, т. 2; Минц З. Г. Блок и русский символизм.—Александр Блок/Новые материалы и исследования: В 4-х кн. М.: Наука, 1980, кн. 1.

<sup>24</sup> К писателям-неоромантикам обычно относят Эйно Лейно (Армаса-Леопольда Лёнбума, 1878—1926), Л. Онерва (Хилью Онерва Лехтинен, 1882—1972), Волтера Килли (1874—1939), Йоханнеса Линнанкоски (1869—1913), Ларин-Кюэсти (1873—1948), Йозла Лехтонена (1881—1934). Период неоромантизма был переходным и кратким в истории финской культуры, он едва просуществовал десять лет: от середины 1890-х до середины 1900-х годов. Однако из среды неоромантиков вышли те, чьи имена стоят в ряду первых по значимости в финской культуре — поэт Эйно Лейно, композитор Ян Сибелиус, художник Аксель Галлен-Каллела, архитектор Элиэль Сааринен. Все они были верны неоромантическим идеям до конца жизни.

<sup>25</sup> «Бхагавадгита» — религиозно-философская часть шестой книги древнеиндийской поэмы «Махабхарата», содержащая систему этических положений всей поэмы.

## ЛИТЕРАТУРА

- Н. К. Рерих. Избранное. М.: Советская Россия, 1979.
- Н. К. Рерих. Из литературного наследия. М.: Изобразительное искусство, 1974.
- Н. К. Рерих. Милосердие.— Современная драматургия, 1983, № 1.
- Александр Бенуа размышляет... М.: Советский художник, 1968.
- Беликов П. Ф., Князева В. П. Рерих. М.: Молодая гвардия, 1972.
- Бондаренко В. Г. Север в русской живописи. Север, 1978, № 12.
- Карху Э. Г. Очерки финской литературы начала XX века. Л.: Наука, 1972.
- Короткина Л. В. Рерих в Петербурге — Петрограде. Л.: Лениздат, 1985.
- Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976.
- Рерих Н. К. Жизнь и творчество. М.: Изобразительное искусство, 1978.
- Роулэнд Б. Искусство Запада и Востока. М.: Наука, 1958.
- Okkonen O. Gallen-Kallela.— Helsinki, 1961.
- Reitala A. Ystävyyttä politiikan varjossa.— Taide, 1979, N 6.

## СОДЕРЖАНИЕ

Из варяг в греки . . . . .	9
Сказка Севера глубока и пленительна	22
Сердоболь на севере Ладогги . . . . .	35
Учиться радости . . . . .	60
Жить, не бояться и верить . . . . .	72
Вы это возьмете, друзья . . . . .	92
Н. К. Рерих. Статьи, сказка, повесть, стихи . . . . .	97
По пути из варяг в греки . . . . .	99
К природе . . . . .	113
Гримр-викинг . . . . .	122
Пламя . . . . .	125
Из цикла «Вестник» . . . . .	148
Из цикла «Мальчику» . . . . .	153
Примечания . . . . .	162
Литература . . . . .	165

*Елена Григорьевна Сойни*  
**НИКОЛАЙ РЕРИХ И СЕВЕР**

*Текст произведений Н. К. Рериха  
печатается по изданиям:*

**Н. К. Рерих. Избранное.  
М.: Советская Россия, 1979;  
Николай Рерих. Письмена.  
М.: Современник, 1974.**

**Редактор Г. С. Габалова  
Художник Н. В. Трухин  
Художественный редактор Е. А. Агафонова  
Технический редактор Э. С. Иванова  
Корректоры В. Н. Григорьева, Л. Т. Дмитриева**

**ИБ № 1666**

Сдано в набор 11.05.87. Подписано в печать 11.09.87.  
Е-00328. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 1.  
Гарнитура школьная. Печать высокая. Усл. печ. л.  
7,35 + усл. печ. л. вкл. 0,7. Усл. кр.-отт. 10,5.  
Уч.-изд. л. 7,34 + уч.-изд. л. вкл. 0,51. Тираж 30 000.  
Заказ 1740. Изд. № 36. Цена 80 к.

Издательство «Карелия». 185610. Петрозаводск,  
пл. В. И. Ленина, 1. Республиканская ордена  
«Знак Почета» типография им. П. Ф. Анохина  
Государственного комитета Карельской АССР  
по делам издательств, полиграфии и книжной  
торговли. 185630. Петрозаводск, ул. «Правды», 4.

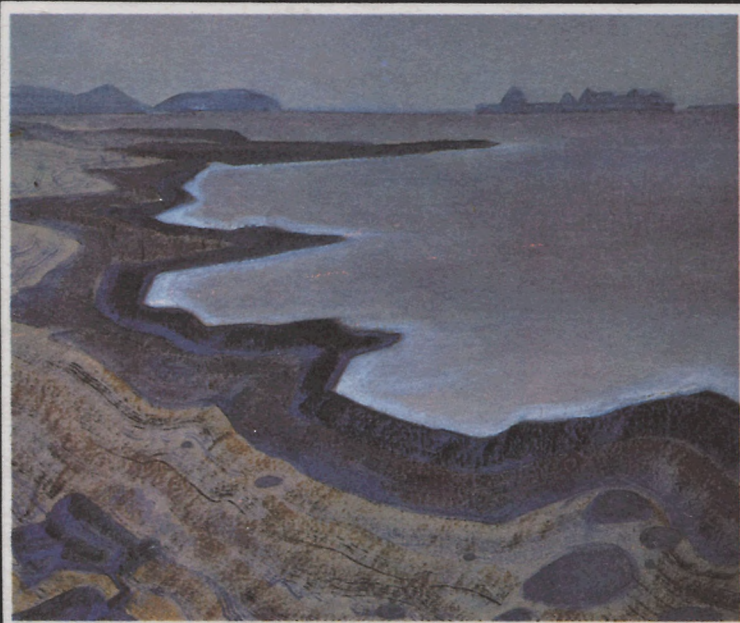
**Сойни Е. Г.**  
**С58**      **Николай Рерих и Север.— Петрозаводск: Каре-**  
**лия, 1987.—166 с.: ил.**

В книге кандидата филологических наук Е. Г. Сойни рассказывается о карельском периоде жизни и творчества выдающегося русского художника Н. К. Рериха. Автором использованы архивные документы, материалы из Академии художеств Финляндии и музея Атенеум. В книгу вошли репродукции картин Н. К. Рериха и его литературные произведения.

С  $\frac{4903026000-069}{M127(03)-87}$  87—87

85.14(2Р—6К)





Книга достаточно полно освещает карельский период жизни и творчества выдающегося русского художника Н. К. Рериха. В книгу вошли литературные произведения Рериха, написанные в Карелии.