# ПЕТЕРБУРГСКИЙ РЕРИХОВСКИЙ СБОРНИК

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

МЕМОРИАЛЬНОЕ СОБРАНИЕ С.С. МИТУСОВА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
МЕМОРИАЛЬНОЕ СОБРАНИЕ С.С. МИТУСОВА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

# ПЕТЕРБУРГСКИЙ РЕРИХОВСКИЙ СБОРНИК

## IV

Санкт-Петербург
Издательство СПбГУ
2001

ББК 94.3
П29

**Составитель**
В.Л. Мельников

**Редакционная коллегия:**
А.А. Бондаренко (главный редактор), Ю.Ю. Будникова,
Т.М. Занько, В.Л. Мельников (ответственный секретарь),
Н.Н. Трофимова

П29 **Петербургский Рериховский сборник: Вып. IV.** – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. – 745 с.
ISBN 5-288-02931-8

"Петербургский Рериховский сборник" публикует наследие семьи Рерихов и современные исследования по искусству, культурологии, археологии, естествознанию, источниковедению и другим наукам, освещает актуальные проблемы и достижения в области рериховедения.

Редакция благодарит Л.С. Митусову, Музей Н.К. Рериха в Нью-Йорке, Институт истории материальной культуры РАН, МОО "Центр духовной культуры" и Издательский дом "Агни" (г. Самара), семью П.Ф. Беликова (Эстония), АНО "Культура новой эпохи" (г. Вологда), Р.С. Салимова и ООО "Радуга+" (г. Нефтекамск), С.В. Медведева и Фонд "Ирида-прос" (г. Вышний Волочёк), М.Н. Чирятьева и семью Аникиных (Санкт-Петербург) за содействие в подготовке издания и неизменную поддержку.

Адрес редакции:
199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная, д. 7-9.
Издательство Санкт-Петербургского государственного университета.
Рериховский центр СПбГУ.
Тел/факс: (812) 315-72-10.
E-mail: roerich_center@pobox.spbu.ru

© Рериховский центр СПбГУ, 2001
© Мемориальное собрание С.С. Митусова в Санкт-Петербурге, 2001
© Издательство Санкт-Петербургского университета, 2001

ISBN 5-288-02931-8

*ИЗДАНИЕ ПОСВЯЩАЕТСЯ 200-ЛЕТИЮ*
*СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВИЧА ПУШКИНА*
*И 100-ЛЕТИЮ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ*
*"МИР ИСКУССТВА"*

## МУЗЕЙ

### (От редакции)

Минувший 1999 год стал годом двух замечательных юбилеев: 200-летия со дня рождения *Александра Сергеевича Пушкина* и 100-летия образования художественного объединения *"Мир искусства"*. Исторический отрезок необычайного расцвета русской культуры является интереснейшей эпохой, объявшей собою целые "века": век Просвещения, Золотой век, Серебряный век. Это было время, вместившее вечность, давшее изумительное выражение незыблемым, непреходящим ценностям бытия в художественном, музыкальном, литературном, научном творчестве и общественной жизни. "Нам промечтались все века,— сказал об этом Александр Блок, — и озарили нас поздней мудростью".

Поиск мудрости, свободный творческий поиск знания в широком смысле этого слова, основанный на непрерывающейся культурной традиции, был характернейшей чертой российских просветителей и создателей великой культуры, выражением их духовного единства. Этот поиск через познание и самопознание является непреложным условием всякого духовного роста, залогом культурного расцвета. По удачному сравнению одного из авторов сборника, как в лучшие зеркала — Золотое и Серебряное — смотрим мы в недавнее прошлое, пытаясь различить те направления и пути, которые, как и во все века, ведут к единому чистому Источнику истины и вдохновения.

Известно, что лучшие начинания пушкинского времени как в общественной, так и творческой сфере были в России поддержаны и развиты именно в конце XIX — начале XX века. Так, в области изобразительного искусства наиболее значимыми стали достижения плеяды художников объединения "Мир искусства". Публикации настоящего выпуска "Петербургского Рериховского сборника" подтверждают это.

Мы поражаемся широте взглядов, образованности, огромному творческому потенциалу — уровню и объёму воплощённых замыслов деятелей культуры того времени. Их бескорыстное служение искусству, культуре, знанию сейчас кому-то может показаться странным, даже неправдоподобным. Неправдоподобной может показаться сама атмосфера, сочетавшая в себе твёрдую веру в Высшие принципы бытия, глубокое знание духовной традиции с обширными научными знаниями и творческой интеллектуальной свободой. Известный коллекционер, археолог, знаток старины князь П.А. Путятин так охарактеризовал своё время: "Религиозные воззрения, одно время затемнённые, начали приходить к своей первоначальной чистоте. Люди поняли, что космогонические истины нигде так ясно не выражаются, изучение природы нигде так не поддерживается, как в основных книгах наших верований, и что истиная религия никогда не была против практического изучения сил природы. Прежняя нетерпимость, перешедшая было в фарисеев науки, сгладилась. Педантические взгляды, зависть к идее и к новым отраслям знаний, поддерживаемые клеветой и всякой ложью, притупили своё жало. Желание людей, слабых умом, повредить прогрессу подпольны-

ми интригами составляет теперь исключение. Словом, настало время, когда мы, взаимновспомоществуемые, смело можем идти по стезям мира и света, изучать всё, что есть нерешённого и неизвестного в живой всеобщей науке человеческой культуры"[1].

Этот творческий энтузиазм находил выражение в создании многочисленных кружков самообразования, обществ, содружеств. Можно сказать, что идея творческого содружества, союза, братства стала одной из ключевых. Огромное значение приобрели набравшие к тому времени силу наука и образование. Ряд публикаций сборника затрагивает эту тему, освещая вопросы тогдашнего художественного образования. Особую роль здесь играли Императорский Петербургский университет и Императорская Академия художеств, давшие, в частности, миру созвездие имён художников "Мира искусства" и целую плеяду образованнейших людей, замечательных деятелей культуры того времени. Университет закончили Дягилев, Бенуа, Философов, Нувель, Рерих, Блок, Митусов и многие другие.

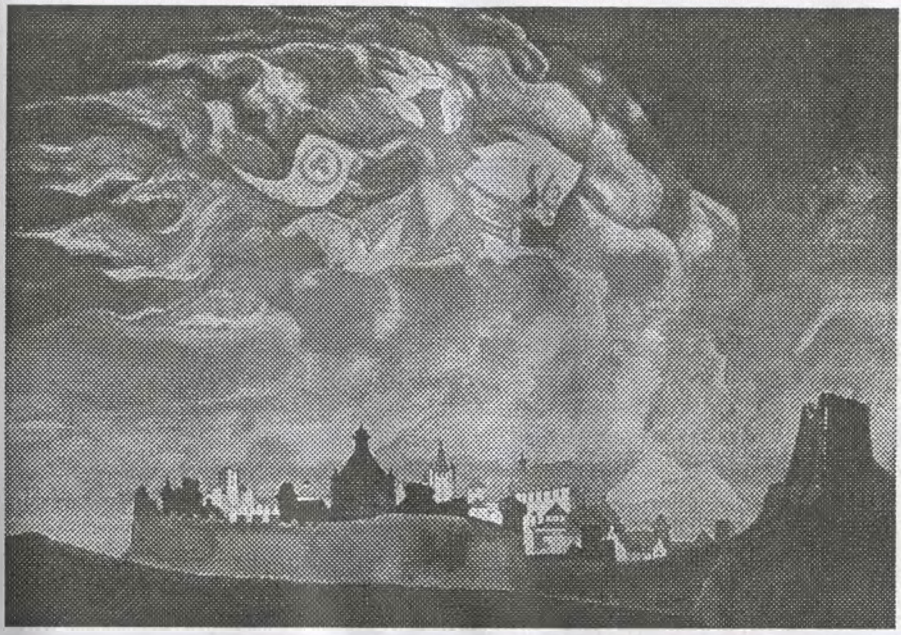
В последнее время значимость Петербургского университета в истории российской культуры выявляется полнее. Восстановлена историческая справедливость в отношении начального периода его образования. Всем памятны прошлогодние торжества по случаю 275-летия его основания по Указу Петра I от 22 января 1724 года.

*"Здесь в безопасности пребывает"*, — гласит надпись на официальном гербе университета вокруг античного символа Божественной Мудрости Афины-Минервы, у стоп которой раскрыта Книга Священного Знания. Фоном композиции служит возносящийся двуглавый орёл Российского государства, с широко раскрытыми огнеподобными крыльями. Этот глубочайший символ в 1932 году получил новое художественное воплощение в картине Н.К. Рериха "София — Премудрость Божия": над тёмным силуэтом города в небе в языках пламени на летящем коне величавая фигура Божественной Софии, увенчанная короной Высшей Власти; в простёртой над землёй деснице — Свиток Священного Знания. От композиции как бы исходит зовущая и возносящая сила.

Герб СПбГУ

Такою зовущей возносящей силой были и творчество, и вся жизнь Николая Константиновича Рериха. Относясь к числу наиболее ярких представителей российской культуры своего времени, Рерих стал одной из самых заметных фигур той культурной экспансии, которая в XX веке приобрела всемирные масштабы. Именно он сумел вывести на международный уровень возросшие на русской

[1] Цит. по: *Мельников В.Л.*, 2000. С. 42.



Н.К. Рерих. София — Премудрость Божия. 1932. Собрание NRM

почве идеи и опыт сохранения культурных ценностей, став основателем **Пакта об охране объектов культуры, науки и образования** (Пакт Рериха), подписанного в 1935 году в Вашингтоне представителями американских государств при участии президента Рузвельта. Самым трагичным в той ситуации было крушение культуры в самой России. Пакт Рериха стал основой и ядром Гаагской Конвенции 1954 года о защите культурных ценностей во время вооружённого конфликта, подписанной большинством государств мира.

Ещё в 20-е годы для продвижения этой инициативы, поддержанной впоследствии многими выдающимися деятелями мировой культуры и руководителями государств, был создан ряд культурно-просветительских, творческих и научных организаций по всему миру. К числу наиболее известных относятся Институт объединённых искусств (Нью-Йорк), художественный центр "Корона Мунди" (Нью-Йорк — Женева), издательство "Алатас" (Нью-Йорк — Париж — Рига — Харбин), Институт гималайских исследований "Урусвати" (Кулу, Индия), агентство "Всемирная служба" (Нью-Йорк — Рига), Музей Николая Рериха (Нью-Йорк). Нью-йоркский Музей стал координационным центром этой деятельности. Его отделения и Общества друзей, а также комитеты по продвижению Пакта были созданы в десятках стран мира. Велась огромная работа по сближению идей охранения Культуры с национальными традициями и особенностями каждой страны.

Н.К. Рерих имел к этому времени огромный организаторский опыт. Ещё в Петербурге, будучи директором Рисовальной школы Императорского Общества поощрения художеств, он стал инициатором и организатором Музея Русского искусства при этом Обществе и Музея Допетровского искусства и быта. Вообще, роль музеев в деле охранения культуры он считал решающей: "Может ли сознание среди каждодневности обойтись без книг, без творений красоты, без всего многообразного Музейона — Дома Муз?" Для Рериха Музей — это не только собрание предметов, имеющих художественную, историческую или какую-либо иную культурную ценность, это прежде всего Дом, Обиталище Муз всех родов и направлений человеческого творчества, их Союз — живое свидетельство фундаментального духовного единства человечества и его внутренней устремлённости к усовершенствованию и творчеству, устремлённости к Прекрасному.

"Именно только единением, дружелюбием и справедливым утверждением истинных ценностей можно строить во благо, в улучшение жизни. Многие исконные понятия затмились в обиходе. Люди произносят слово Музей и остаются далеки от мысли, что Музей есть Музейон, по-гречески Дом Муз. Обиталище всех Муз, прежде всего, является символом Объединения. В классическом Мире понятие "Муз" вовсе не было чем-то отвлечённым, наоборот, в нём утверждались живые основы творчества здесь — на Земле, в нашем плотном мире. Так издавна, от самых далеких веков, утверждались основы единства. Все человеческие примеры ярко говорят о том, что сила в союзе, в доброжелательстве и сотрудничестве. Швейцарский лев крепко держит Щит с начертанием: "В Единении Сила"", — пишет 1 января 1936 года Рерих в своей статье "Врата в Будущее". Во все времена Служение Музам было настоящим воспитанием вкуса, который во всем познаёт Прекрасное. Поэтому Музей — это "Обитель всех родов Прекрасного и вовсе не в смысле лишь сохранения тех или иных образцов, но в смысле жизненного и творящего применения их".

Этот "безнадёжный" идеализм, эту незыблемую веру в "жизненность прекрасного пути" Рерих, впитав и развив в себе с ранних лет, пронёс через всю свою жизнь, как и многие другие великие подвижники культуры и знания.

Первый рериховский музей и общество его друзей на территории, приближенной к Советскому Союзу, возникли в Риге в годы независимости прибалтийских стран, тогда же появились группы поддержки Пакта в Эстонии и Литве. После включения Прибалтики в состав СССР все они были запрещены, а многие их деятели сосланы в лагеря. Восстановление этих организаций началось только в конце 50-х годов.

Как известно, все эти годы Рерихи пытались вернуться на Родину. Удалось это лишь в 1957 году, уже после ухода из жизни Николая Константиновича и Елены Ивановны, их старшему сыну Ю.Н. Рериху, известному востоковеду. Обосновавшись в Москве, заведуя сектором в Институте востоковедения, Юрий Николаевич немало усилий затратил на организацию Музея Н.К. Рериха в Ленинграде, родном городе всей семьи Рерихов. Основу экспозиции должны были составить художественные произведения, вещи и документы из огромного со-

брания, привезённого Юрием Николаевичем в Союз, а также документы, мемориальные предметы, вещи и мебель из их бывшей квартиры на Мойке, сохранённые в Ленинграде семьёй Митусовых. Такова была воля Н.К. Рериха и Е.И. Рерих. Часть привезённой художественной коллекции предназначалась для музеев Москвы, Новосибирска и других городов страны.

Степан Степанович Митусов, двоюродный брат и большой друг Елены Ивановны, был ближайшим другом, а также сотрудником Николая Константиновича по Рисовальной школе Императорского общества поощрения художеств. Прекрасный музыкант и педагог, он был учеником Н.А. Римского-Корсакова и А.К. Лядова, товарищем Римских-Корсаковых-младших и И.Ф. Стравинского. И впоследствии, после того как в 1918 году Рерихи оказались за пределами Родины, семьи Рерихов и Митусовых оставались тесно связанными и духовно, и творчески, и материально. Митусов был страстным сторонником и проводником идей Рериха буквально с момента их возникновения, был неотделим от них, как неотделимы были они оба от всей благодатной атмосферы российского Ренессанса. Конечно, во времена диктатуры пролетариата и речи не могло быть о создании в России отделений Музея Рериха или комитетов Пакта. Однако С.С. Митусов и его семья сохраняли для будущего наследие уходящей эпохи (в том числе и рериховское): не только предметы культуры, но и её неповторимый дух. Поддерживая связь с Нью-Йоркским Музеем, Митусов принял деятельное участие в подготовке второго этапа Центрально-азиатской экспедиции Рериха, встретившись с Николаем Константиновичем и Еленой Ивановной в 1926 году в Москве. Тогда же он получил от них некоторые предметы и документы, которыми очень дорожил, и в качестве материальной поддержки — вещи.

В своё время часть рериховских вещей, картин и документов Митусов передал брату Николая Константиновича — Б.К. Рериху, что вызвало неудовольствие Рерихов. Позднее некоторые документы из этого собрания пополнили фонды Государственной Третьяковской галереи. Часть митусовского архива и мебели унесла блокада. Унесла она и жизни почти всей семьи: Степана Степановича, его жены Екатерины Филипповны, старшей дочери Златы, её мужа, художника Олега Карташёва, их дочери Натальи, мужа средней дочери Митусовых Людмилы, замечательного художника Ростислава Тронина. В живых остались только Людмила и её младшая сестра Татьяна.

Ещё в 1927 году Людмила Степановна Митусова познакомилась с Зинаидой Григорьевной Лихтман (Фосдик), впоследствии директором Музея Рериха в Нью-Йорке, с того времени завязалась их переписка. "На тебя легла обязанность выполнения части заветов Николая Константиновича", — писал несколькими годами спустя Степан Степанович своей средней дочери из Хибиногорска[2], где он в это время участвовал в организации Рабочей консерватории.

"Будет по-нашему", — говорил Л.С. Митусовой в 1960 году о Музее в Ленинграде Ю.Н. Рерих, который к этому времени уже добился согласия Ми-

[2] Цит. по: *Митусова Л.С.*, 1994-97. С. 345.

Н.К.Рерих. Обложка сборника "Под Благодатным Небом" (М., 1911)

нистерства культуры СССР на его создание. Шла интенсивная переписка, активное участие в подготовке Музея принимало Географическое общество, другие организации. Подключились и ленинградские власти. Однако необъяснимая своей внезапностью и нелепостью смерть Юрия Николаевича помешала окончательно решить этот наболевший вопрос. В этих условиях определённым достижением стала организация Музея-усадьбы Н.К. Рериха в Изваре. Именно вклад сестёр Митусовых стал основой коллекции подлинных вещей, без которых музей не был бы открыт в 1984 году. Ключевую роль в создании музея сыграли также кинорежиссёр Р.А. Григорьева, работник культуры Г.И. Вавилина, историк Л.В. Мищенко, архитектор А.Э. Экк. Некоторые документы и предметы митусовского собрания были переданы также в Государственный музей истории литературы, искусства и культуры Алтая (г. Барнаул), Государственную Публичную библиотеку в Ленинграде (РНБ), в Государственный Русский музей. В 1970-1980-е годы последний оставшийся в живых член семьи Рерихов, художник Святослав Николаевич Рерих продолжил работу по организации музея, привлекая к этому прежде всего деятелей искусства и науки. Его обращения в Академию наук, Академию художеств и к ленинградским властям помогли обеспечить сохранность фамильных вещей семьи Рерихов. Однако вопрос о Музее Н.К. Рериха и его семьи в Петербурге остаётся открытым. Будет ли он, наконец, создан? Будут ли выполнены рериховские заветы?

Слепые ветры времени уносят дух прошедших эпох, заносят песком забвения русла некогда полноводных рек так же, как зарастают глухою травой старые усадьбы и брошенные деревни. Однако говорить о естественности такого порядка вещей всё равно, что говорить о "неперспективности деревень", "неперспективности" культурных и духовных традиций, "неперспективности" самой Культуры. К сожалению, в наше время этот голос очень силён. Оглушая децибелами, проникая в наш досуг и быт, он хочет в нас заглушить голос сердца, лишив тем самым и разума. Так слепое время и воинствующее невежество оказываются союзниками.

Что же можно противопоставить этому пагубному союзу кроме осознанно-

го сотрудничества на ниве Знания, Культуры и Красоты? Спокойный и твёрдый голос Рериха говорит нам:

"Панацея против такой гнилостной эпидемии лишь в зёрнах культуры. Растить эти семена может всякий, во всяком своём положении. Каждый может сеять благие зерна повсюду" ("Дозор", 1947).

"Духовность среди невежественных масс обращается в воинствующее безбожие, наука становится нетерпимой, а искусство выливается в уродливые формы. Панацея культуры может зародиться лишь настоящим сотрудничеством. <...> Дружными усилиями по мере сил наших поможем противу варварских разрушений восстановлению и процветанию духа и творчества человеческого!" ("Священный дозор", 1934).

"Чувство Прекрасного должно быть тем жизнедающим семенем, той истинной панацеей, которая заставляет процветать пустыни земные и духовные. И откуда же ещё может прийти ощущение единства и доброжелательства, как не через благословенное осознание Прекрасного!" ("Листы дневника", II том, 1937).

На это "благословенное осознание Прекрасного" и были нацелены жизнь и творчество столь многочисленных, известных и малоизвестных, деятелей российской культуры, к какой бы её области они не принадлежали. Каждый из них ощущал то, что Пушкин выразил в известном стихотворении "Деревня":

*Я здесь, от суетных оков освобожденный,*
*Учуся в Истине блаженство находить,*
*Свободною душой Закон боготворить...*
*<...>*
*Оракулы веков, здесь вопрошаю вас!*
*В уединенье величавом*
*Слышнее ваш отрадный глас.*
*Он гонит лени сон угрюмый,*
*К трудам рождает жар во мне,*
*И ваши творческие думы*
*В душевной зреют глубине.*

Пушкинские строки как нельзя лучше раскрывают тему нынешнего, четвёртого, выпуска "Петербургского Рериховского сборника", делающего попытку затронуть эти "глубинные" вопросы и, отчасти, подвести итог прошедшим юбилеям.

*А. А. Бондаренко*

С.Н. ИКОННИКОВА

# Н.К. РЕРИХ О МИРЕ ЧЕРЕЗ КУЛЬТУРУ*

Необычайно насыщенна и драматична жизненная судьба и деятельность *Николая Константиновича Рериха* (1874—1947). Его творческое наследие богато и многообразно: около семи тысяч художественных полотен, 30 томов научных трудов, сборников философской поэзии, острополемичной публицистики. Он известен также многочисленными экспедициями в страны Востока, археологическими и этнографическими исследованиями. Как общественный деятель он выступил с инициативой утверждения Знамени Мира и Пакта о защите культурных ценностей, а его девиз "Мир через Культуру" приобрёл всемирное значение.

Н.К. Рерих был центром семейного созвездия талантов: его жена, *Елена Ивановна Рерих* (1879—1955), не только разделяла его взгляды, сопровождала его во всех путешествиях, но и была соавтором книг "Живая Этика" и других трудов. Верным и неутомимым последователем был их сын, *Святослав Николаевич Рерих* (1904—1993), художник, мыслитель, просветитель. Другой сын, *Юрий Николаевич Рерих* (1902—1960), был известным востоковедом, лингвистом, историком. Феномен семьи Рерихов ещё предстоит разгадать. Это были люди высокой духовности, гуманистических идеалов, любви к России — воплощение взаимопреданности и совершенства.

В "Слове об отце" С.Н. Рерих писал: "Когда я думаю о своем отце, меня переполняет невыразимое чувство любви и уважения к нему за то, что он дал и продолжает давать нам. Он был истинным патриотом и горячо любил свою Родину, но он принадлежал и всему миру"[1].

Добрый и терпеливый, никогда не терявший попусту ни секунды, гармонично сочетавший ощущения напряжённости и благожелательности, всегда думавший о благополучии окружающих его людей, он как личность являет собой совершенный образец человека, для которого жизнь стала великим подвигом, высоким служением, — таковы лишь некоторые черты портрета Н.К. Рериха. Весь мир был полем его деятельности, культура каждой страны представляла для него интерес. Но особая любовь, преданность и почитание были отданы России и Индии. На родине он провёл 42 года (1874—1917, 1926), а в Индии — 24 (1923—1947). Есть какая-то тайна в этих перевёрнутых числах, так же как в годах рождения и смерти.

---

* Опубликовано (в др. редакции): *Иконникова С.Н.* История культурологии. Идеи и судьбы. СПб., 1996. С. 161-174.

Н.К. Рерих. 1900-е. Фото из МСССМ

Сохранилось немало фотографий, портретов членов этой удивительной семьи. Их объединяют общие черты высокой духовности, необыкновенной красоты и доброты, пророческой мудрости и любви. При взгляде на их изображения возникает желание общения, распространяется воздействие магнетического притяжения и светлой ауры обаяния. "Жизнь полна зова", — пишет Н.К. Рерих, и это в полной мере относится к его учению.

Философское творчество Н.К. Рериха отличается особым литературным стилем. Оно органично соединяет нравственно-философское и поэтически-образное видение и осмысление Мира и Культуры. Многие его книги изложены в форме откровений и притч, афоризмов и мудрых высказываний, они органично связаны с символическими сюжетами его картин. Многогранность и универсальность творческого самовыражения Н.К. Рериха, уникальность его индивидуальности будут долго привлекать исследователей и почитателей.

В конце 1970-х гг. в моей жизни произошло событие необычайной важности: на международной конференции в Болгарии я слушала С.Н. Рериха и до сих пор в моей памяти звучат его слова и интонации, передаётся энергетический заряд его взглядов, убеждений и чувств. Бережно-любовное отношение к иконам, восхищение русской культурой, мягкий и мудрый стиль речи, даже "поручение" об освобождении буддийского храма в Петербурге и, наконец, автограф на книге Н.К. Рериха "Письмена": "Светлой Светлане на светлую память от Святослава" — всё это очень прочно закрепилось в памяти и является внутренним импульсом моей жизни. И ещё один источник трепетных воспоминаний — это записи и конспекты книг Н.К. Рериха и о нём моей мамы — Елизаветы Ивановны, художницы и преданной поклонницы его учения. Я их бережно храню в душе и в памяти, благодарна судьбе за возможность приобщить к наследию Н.К. Рериха новые молодые поколения, пожелать следовать в жизни его пламенным заветам.

Судьба идей и книг Н.К. Рериха во многом сходна с его жизнью и образно может быть выражена как Уход–Возврат. Были периоды забвения и непризнания, восхищения и благоговения. Теперь настало время, когда его книги, хотя и далеко не полностью, но всё же пришли к читателю, благодаря усилиям государственных и коммерческих издательств. Возникли общества и фонды, открыт в Москве музей имени Н.К. Рериха, создан Международный центр Рерихов, его картины представлены во многих музеях России и мира.

Анализу жизни и творчества Н.К. Рериха посвящена обширная литература. Среди многих книг можно отметить работы П.Ф. Беликова, В.П. Князевой, Е.И. Поляковой, В.М. Сидорова, Л.В. Шапошниковой. Они многое сделали уже в предшествующие годы, чтобы донести учение Н.К. Рериха о культуре, пробудить интерес к его идеям. Такое отношение к личности и творчеству Н.К. Рериха обусловлено актуальностью и современностью его наследия. Возникает впечатление, что он пишет "здесь и сейчас", даёт совет, как разрешить наши духовные проблемы.

Духовное восхождение как главное предназначение человека, освобождение общества от социальных и нравственных пороков, бережное отношение к природе, проникновение в мудрость Востока и бесконечная любовь к русской культуре, почитание Красоты и Света, пути возрождения России, проблемы мира и охраны культурных ценностей, объединение всех прогрессивных сил под Знаменем культуры — таковы лишь некоторые идеи гуманистической культурологии Н.К. Рериха.

Передать, а тем более пересказать мысли Н.К. Рериха очень трудно. Переложение на современный жёсткий язык приводит к невосполнимым утратам

Н.К. Рерих и Е.И. Рерих. 1908–1910. Оригинал в ГМИЛИКА

содержания и даже смысла его идей. Н.К. Рериха надо читать, постигать вместе с ним его учение. Впрочем, как и многих других мыслителей, но его особенно. Поэтому в вводном очерке можно лишь обозначить его взгляды и позиции. Но вначале о его жизненном пути.

Ю.Н. Рерих и С.Н. Рерих. 1909–1910
Оригинал в ГМИЛИКА

Николай Константинович Рерих родился 27 сентября (9 октября) 1874 г. в Петербурге, на Васильевском острове, на Университетской набережной, в доме № 25, на котором теперь установлена мемориальная доска. Предки Н.К. Рериха по отцовской линии принадлежали к древнему скандинавскому роду и переселились в Россию в начале XVIII века. Отец его был владельцем нотариальной конторы, видным юристом, человеком большой культуры и широкой эрудиции. Н.К. Рерих учился в известной своими гуманитарными традициями гимназии К.И. Мая, в те же годы у него проявились способность к рисованию и интерес к археологическим раскопкам.

В 1893 г. он становится студентом одновременно Академии художеств и юридического факультета Петербургского университета, слушает лекции на историко-филологическом факультете, участвует в деятельности Императорского Русского археологического общества (1896), изучает древние летописи, грамоты, рисунки.

В Высшем художественном училище Академии художеств он занимается в мастерской А.И. Куинджи, и когда учителя незаслуженно увольняют, он в знак протеста вместе с другими студентами покидает Академию (1897). Уже в те годы он создает серию картин *"Начало Руси. Славяне"*. Эта тема стала ведущей в его творчестве на протяжении ряда лет.

В 1901 г. Н.К. Рерих женился на Елене Ивановне Шапошниковой, дочери известного архитектора, двоюродной правнучке полководца М.И. Голенищева-Кутузова, очаровательной и одарённой женщине. Е.И. Рерих известна в мире как создатель многих культурно-философских обществ, собиратель и комментатор книг "Живой Этики" (Агни Йоги), автор и переводчик ряда религиозных и философских трактатов. Она была президентом-основателем Института гималайских исследований "Урусвати", близкие и друзья звали её также Урусвати, что в переводе с санскрита означает "Свет Утренней Звезды". Это имя вполне соответствовало её облику и мыслям.

Вместе с женой Н.К. Рерих путешествует по древнерусским городам, знакомится с русским фольклором, архитектурой. Результатом поездок 1903-1904 гг. стали свыше 90 картин, посвящённых истории Руси.

В 1906 г. Н.К. Рерих возглавил Рисовальную школу Императорского Общества поощрения художеств — крупнейшее в России художественно-промышленное учебное заведение.

В 1910 г. он становится председателем художественного общества "Мир искусства", в котором объединились А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, К.А. Сомов, И.Я. Билибин, С.П. Яремич, З.Е. Серебрякова, Е.Е. Лансере и многие другие.

С 1918 г. начинается новый, заграничный, период в жизни Н.К. Рериха. Судьба сложилась так, что в 1916 г. он заболел воспалением лёгких и доктора рекомендовали ему уехать из Петрограда в края с более сухим климатом. Он выбрал Сердоболь (Сортавала), на севере Ладожского озера. События первой мировой войны отрезали семью от России. Так Рерих оказался в эмиграции.

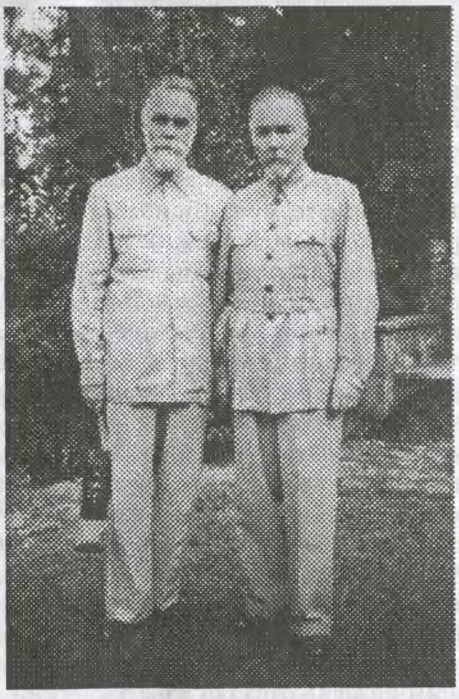
Поскольку его картины были на выставках в Финляндии, Швеции, Норвегии, он вначале выехал в эти страны. Затем по приглашению С.П. Дягилева, труппа которого гастролировала в Лондоне, он приехал в Англию, писал декорации и создавал костюмы для русских опер — "Снегурочка", "Князь Игорь", "Сказка о Царе Салтане".

В 1920 г. Н.К. Рерих принял предложение Чикагского университета об организации выставки. В Америке он пробыл три года, встречался там с художником Рокуэллом Кентом, учёным Альбертом Эйнштейном, русскими композиторами С.В. Рахманиновым и С.С. Прокофьевым.

В эти годы он проявил свой талант как организатор Художественного университета, Союза художников, международного художественного центра "Corona mundi" ("Венец мира"), цель которого — культурное сотрудничество народов мира. В эти же годы создаётся Музей Н.К. Рериха в Нью-Йорке.

Но давней мечтой Н.К. Рериха был Восток. Ещё в Лондоне он познакомился с индийским поэтом и философом Рабиндранатом Тагором, который в 1913 г. получил Нобелевскую премию. Тагор настойчиво приглашал его в Индию, но тогда у Н.К. Рериха не было достаточно средств.

Начиная с 1923 г., в течение пяти лет, семья Рерихов предпринимает большое путешествие по Индии и Центральной Азии, в Тибет, Китай, на Алтай, в Монголию. За эти годы



С.Н. Рерих и Ю.Н. Рерих в Крукети (Калимпонг, Индия). 1956. Фото из МСССМ

было написано около 500 картин, исследованы памятники искусства, древние рукописи, обряды и предания, религиозные культы. Рерих создаёт образы проповедников вечных норм нравственности — Будды, Кришны, Магомета, Франциска Ассизского и Сергия Радонежского, философов Конфуция и Лао-цзы, цикл картин *"Твердыни Тибета"*. Именно в эти годы окончательно сложилось его учение о культуре.

В 1928 г. в индийской долине Кулу он организует Институт гималайских исследований "Урусвати". Кулу становится постоянным местом жительства для всей семьи. Там умер Н.К. Рерих, на месте его кремации установлен памятник с надписью: "Тело Великого Святого (Махариши) Николая Рериха, великого друга Индии было предано сожжению на этом месте 30-го Магхар 2004 года Викрам эры, отвечающий 15-му Декабрю 1947 года. Ом Рам»[2].

В 1926 г. он был в Москве, встречался с Г.В. Чичериным и А.В. Луначарским, подарил России несколько своих картин, но затем продолжил своё путешествие по Азии. В эти годы им была написана книга "Сердце Азии", в которой он представил путь своей экспедиции через 35 горных перевалов, сумел прикоснуться к тайнам Шамбалы, проникнуть в пророчества и легенды, идущие из незапамятной древности.

О Шамбале было известно из тибетского манускрипта, переведённого профессором А. Грюнведелем под названием "Путь в Шамбалу". Книга написана Таши Ламой Третьим, духовным вождем Тибета. Шамбала — буддийское наименование места пребывания в Гималаях, на границе Индии и Непала, общины великих Махатм. Понятием "Махатма" обозначают в индийской философии душу мира, а также Махатмами называют наиболее духовно развитых Учителей — Гуру, способных к высшему познанию. Есть и ещё одно толкование термина Шамбала — как будущей эпохи духовности, культуры, разума и мировой общины. В ней воплощены мечты о Земном Рае, будущем всеобщем братстве. Вход в эту священную страну известен лишь немногим избранным. Но вся мудрость, вся слава, весь блеск собраны там. Её населяют мудрые Махатмы, они управляют с помощью волевых усилий, телепатии, применения магнитных токов и различных лучей жизни событиями в разных странах Земли. В понятии Шамбалы выражено представление о новой эре могучих энергий и возможностей человека. Это относится к наступлению века Агни — космического Огня, который создаст новые условия жизни. Таково было пророческое предсказание. "Нужно учиться организации психической энергии", — учит Агни Йога[3]. Психическая энергия обладает огромной, но непознанной силой, поэтому и используется лишь частично. Она "заложена во всей природе и особенно выражена в человеке. Как бы человек ни пытался забыть о ней, психическая энергия напомнит о себе. И дело просвещения — научить человечество обращаться с этим сокровищем"[4].

Человечество с трудом воспринимает новые явления. Вспомним, как совсем недавно считали электрический свет опасным для зрения, а телефон для уха. В этом проявляется инерция сознания. Шамбала объединяет Восток и Запад, Север и Юг в едином порыве взаимопонимания народов во имя

Н.К. Рерих. Шамбала идёт. Из сюиты "Майтрейя". 1925–1926
Местонахождение неизвестно

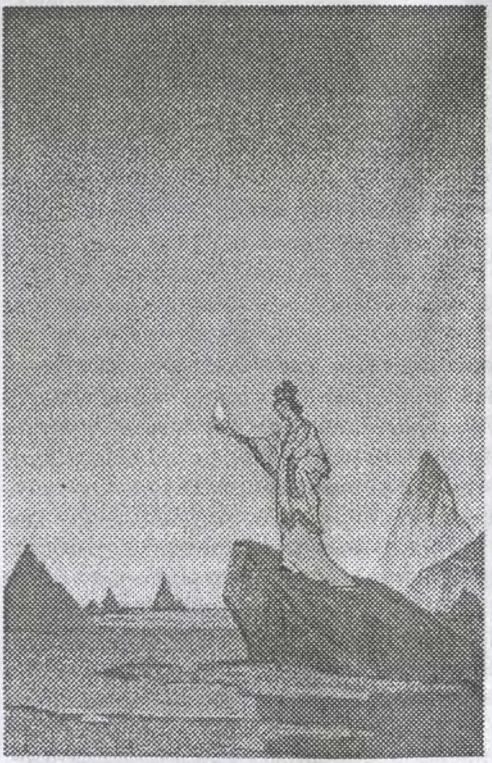
культуры. "Мировое единение", взаимное понимание — эти принципы создадут искренний и общий язык. "Учение Шамбалы, — пишет Н.К. Рерих, — чрезвычайно жизненно. Не мечты, но самые практические советы даются в этом учении с Гималаев"[5]. Нельзя довериться упрощенному пониманию Шамбалы, поиску точного места на географической карте. Это пути благословения, неустанного труда и подвига духа, любви и веры, надежды и радости, которые откроют Врата новой жизни. В последнее время философско-культурологические труды Н.К. Рериха, изданные за рубежом на многих языках мира, вернулись в Россию: "Нерушимое", "Твердыня пламенная", "Врата в будущее", "Священный дозор", "Листы дневника" (в трёх томах) и ряд других публикаций. Очевидно, скоро должно быть издано Собрание сочинений Н.К. Рериха. Но уже и эти книги доставляют нам духовную радость познания и откровения.

Особенно большое напряжение интеллектуальных сил вызывает постижение глубинных смыслов Учения Живой Этики (Агни Йоги). Оно изложено в форме афоризмов и откровений, на основе восточной философской мудрости и эзотерических озарений. В нём переданы наставления Великих Гуру о единстве

Человека и Космоса, о скрытых возможностях психической энергии, о комплексе энергетических излучений, исходящих от всего земного (минералов, растений, животных и людей, а также событий), создающих ауру, своеобразную защитную оболочку, отделяющую Свет от Тьмы, Добро от Зла. В Живой Этике Огонь символизирует основное качество психической энергии. С этим связано и другое название этого учения — Агни Йога.

Знание внутренних источников совершенствования духа укрепляет жизненные силы человека, расширяет его возможности, вселяет веру и надежду на обновление и исцеление от недуга, указывает путь обретения гармонии с самим собой и миром.

"...Энергия мысли есть одно из самых высших проявлений всеначальной энергии. Нельзя обособить мысль от основной энергии Мироздания. Именно мысль служит вечным двигателем основной энергии. Мысль порождает токи, которые являются возбудителями и как бы обновителями Вселенной. Так, когда говорю, что мыслящие существа принимают участие в Мироздании, можно понять это прямо, не иносказательно. Но тем более накладывается ответственность на человека за качество мысли. Уже достаточно сказано о качестве мысли, когда добрая, сильная мысль даст и токи прекрасные, но злая посыплет землю мертвенными шлаками"[6]. Идеи легкокрылы, они обладают способностью "напитывать" пространство, и распространение полезных идей приносит искреннюю радость, вызывая сердечный трепет. Злые идеи и мысли могут произвести отравление атмосферы, нарушить защитный слой ауры. Такое напряжение вызывает эпидемии и телесные заболевания, каждый может ощутить физические недомогания. Но ещё больше это отражается в общественных потрясениях. Зараза одолевает человека не только по причине предрасположенности его к определенной болезни, но и от потери равновесия. Единение и согласие будут лучшей профилактикой, и опасные часы могут миновать без вреда. Неуравновешен-



Н.К. Рерих. Агни Йога. Проект фрески 1928–1930. Собрание В. Боллинга, США, Грэнд Хэйвен, Мичиган

ный путник не пройдёт по опасной тропинке. Он будет подвержен ужасам и продолжит свой путь при великом безумии. Человек и сам себя поразит и заразит окружающих. Такие периоды не раз бывали. Надо их знать и собрать всю силу равновесия. "Самая грозная буря не может продолжаться бесконечно", — утверждает Агни Йога[7].

Настроения, помыслы обладают способностью закрепляться в пространстве. Стоит человеку воскликнуть "я несчастен!", и он немедленно умножает свои бедствия, будто магнитом притягивая к себе злые силы. Даже имя может звучать как удар молота, и тогда для охраны равновесия следует не упоминать его напрасно. Каждая человеческая мысль не исчезает в пространстве, но различие велико между мыслями, вылетевшими без определённого назначения, и мыслью, посланной с целью. Проклятья, заклинанья, заговоры могут усиливать воздействие и даже приводить к гибельным последствиям. Поэтому так опасны ругань, злословие, сквернословие, кощунство, они "пачкают" человека и всё вокруг него.

Мысль можно назвать "поглотительницей времени". Человек, погружённый в свои занятия, часто не замечает времени, он продлевает свою жизнь. "Явление мысли есть и лучший очиститель организма"[8]. Тот, кто ведёт уравновешенную мыслительную жизнь, способствует собственному долголетию. Сила людей связана с радостью, восторгом, восхищением. Радость — это особая мудрость, её нужно создавать, замечать и распознавать. "Унылые люди затемняются бедами и горестями. В этом мрачном покрове они не могут увидать радость. Через сеть печали люди слепнут и теряют силы. Не могут они помочь себе. Не допускают Нашу помощь, ибо уныние и раздражение являются непроходимыми. Точно никто и никогда не сказал людям о вреде уныния". Недовольство, злоба, раздражение пресекают путь к радости, тёмные помыслы лишают источника силы. Слепцы уныния — жалкие люди. Радость служит притоком мощи. "Когда Мы говорим — радость спешит, она действительно приближается... Умейте призвать радость. Кроме всех Муз, есть и Муза радости. Призвать эту Покровительницу можно лишь словами и мыслями прекрасными. Не вздумайте угрожать ей и требовать, она приходит путём прекрасным", — учит Агни Йога[9]. Можно видеть отличия радости — лица приобретают иное выражение, "светятся", "пылают", излучают счастье, блаженство. Действенность энергии возрастает от усиления чувства любви. Таковы лишь некоторые жизненные наставления Агни Йоги.

Есть одно важное обстоятельство, о котором необходимо упомянуть. Дело в том, что Н.К. Рерих и Е.И. Рерих не называли себя авторами Живой Этики, считая, что они являются проводниками и передатчиками Учения Махатм. Следует подчеркнуть: это не означает, что названные труды были написаны "под диктовку свыше", как явление медиумизма, когда отключается сознание. Это было результатом их совместной работы над текстами духовно-философского наследия Востока, но изложенных в новой форме.

Первая книга Живой Этики — "Зов" вышла в свет в 1924 г., вторая — "Озарение" — в 1925. Они объединены общим названием "Листы Сада Мории", их

Е.И. Рерих в своём кабинете на втором этаже дома в Крукети (Калимпонг, Индия). 1950-е
Фото из архива NRM

отличает особый литературный стиль: иногда это притчи, иногда "белые стихи", иногда молитвы, афоризмы, напутствия. Начало датировано 1920-1921 гг., и затем следуют почти ежедневные даты, напоминающие запись особо важных мыслей в дневнике. Можно их сравнить с беседами Учителя с учеником, с передачей диалога мудрого наставника и последователя. Но это не обычный внешний диалог в форме "вопрос-ответ", а некий внутренний "праздник духа", требующий углублённого размышления. Поэтому столь непривычно чтение этих книг, требующих не просто "скольжения глазами", а сосредоточенного усилия, своеобразного мысленного "вживания" в текст, и тогда "непонятное сегодня станет понятным завтра".

Главный призыв Живой Этики состоит в обращении к развитию духовных возможностей человека, которые могут стать катализатором спасительного Возрождения культуры, поддержания Мира и Согласия. Н.К. Рерих много размышляет о Культуре, охране культурных сокровищ, высоком духовном предназначении искусства, о культурном сотрудничестве народов, о величии Пантеона русской культуры.

Культура строится на фундаменте неограниченного познания, просвещённого труда, неустанного творчества и благородной жизни. На вершине культуры — подлинная, самоотверженная любовь к человечеству и отечеству, к природе и каждой личности как высшей ценности.

"Мир через Культуру" — таков девиз, провозглашенный Н.К. Рерихом, ставший основой его культурологической концепции. В этом суждении "Мир" и "Культура" не случайно написаны с большой буквы. Их роднит единство, нерасторжимость существования, взаимная необходимость для будущего и настоящего, общность гуманистических идеалов. "Жизнь преображается подвигами Культуры. Трудны они во времена узкого материализма, но тем не менее мы знаем, что лишь эти подвиги составляют двигательную силу человечества", — писал Н.К. Рерих[10].

Из многочисленных определений культуры Н.К. Рерих выбирает те, которые в наибольшей степени соответствуют его гуманистическому мировоззрению: "Культура есть почитание Света. Культура есть любовь к человеку. Культура есть благоухание, сочетание жизни и красоты. Культура есть синтез возвышенных и утончённых достижений. Культура есть оружие Света. Культура есть спасение. Культура есть двигатель. Культура есть Сердце". Восхождение духа — главное предназначение культуры. Именно она способствует духовному изменению человека и общества, освобождению от пороков невежества, злобы, зависти, мстительности, нетерпимости. Культура содействует "осветлению" жизни, утверждает взаимопонимание между людьми, ведёт к взаимному обогащению народов на основе обмена культурными ценностями. Культура укрепляет благородство духа, охраняет достоинство личности от унижения и несправедливости, раскрывает богатство и неповторимость индивидуальности.

Необходимо всемерно укреплять в общественном сознании традицию почитания культуры, ибо в самом её значении содержится широкий синтез усилий человечества, сотрудничества и солидарности в борьбе за прогрессивные идеалы. "Культура, как истинная духовная ценность, бессмертна", — писал Н.К. Рерих[11]. Движение за культуру должно приобрести широкий общественный размах, вызвать сочувствие и поддержку у всех слоёв населения, преодолеть ограниченность национализма и узкого практицизма. Предстоят две работы: просветительская и охранительная, утверждает Н.К. Рерих. Кружки, общества, организации должны предостеречь от опошления движение за культуру, чтобы драгоценное понятие культуры не попало в число модных заголовков. Это демократическое движение может столкнуться с немалыми трудностями: "нельзя", "не вовремя", "невозможно", "об искусстве ли думать" — таковы возражения, которые и теперь звучат довольно часто. Н.К. Рерих отвечал на них страстно и убеждённо: "Да, да, именно об Искусстве и Культуре нужно думать во все времена жизни, и в самые тяжкие. Во всех условиях нужно хранить то, чем жив дух человеческий"[12]. Нельзя откладывать строителю его замыслы, пока не соберутся все средства для их осуществления. Нужно помнить, что средства растут вместе с процессом созидания. В развитии культуры особенно опасны неподвижность, застой, стагнация, которые становятся предвестниками разложения и распада. Именно поэтому для развития культуры так необходим новый прилив энергии, инициативы, творчества.

Н.К. Рерих с большим почтением относился к благородной деятельности работников культуры. Он не только считал их просветителями народа, но и ак-

Н.К. Рерих. 1926-1928
Фото из АрхПФБ

тивными борцами против невежества, пороков, социальных недугов и болезней общества. Труд работника культуры подобен работе врача, ибо он заботится о духовном оздоровлении жизни, борется со старыми эпидемиями и распознаёт симптомы новых несчастий. Терпим ко всем, для каждого имеет ободряющее слово, открыт сердцем ко всему, где его опыт и знания могут быть полезны. Культура, как символ света, направлена против тьмы, жестокости, насилия. "Пароксизмы невежества... прежде всего устремлены на всё самое высокое. Невежеству нужно что-то истребить, нужно отрубить чью-то голову, хотя бы каменную, нужно вырезать дитя из утробы матери, нужно искоренить жизнь и оставить "место пусто". Вот идеал невежества. Оно приветствует безграмотность, оно улыбается порнографии, оно восхищается всякой пошлостью и подлостью"[13]. Особенно непримиримо Рерих относится к грубости и жестокости, которые могут порождать в молодых поколениях чёрствость, невнимание к бедам другого человека, проникать во все поры общественной жизни. К сожалению, привычка к грубости, сквернословию, кощунству и варварскому отношению к ценностям культуры получила довольно широкое распространение. Грубость в воспитании должна быть осуждена, ибо она только продолжает поколения осквернителей общественной морали, памятников культуры и не даёт никаких полезных результатов. Культура не выносит зла и злонамеренных действий, они разрушают дух благородства и милосердия, ей присущие.

Идеи Н.К. Рериха о гуманистической направленности культуры органично соединились с необходимостью создания Пакта об охране культурных ценностей. Пакт для защиты культурных сокровищ нужен не только как официальный документ, но и как образовательный закон, который с первых школьных дней будет воспитывать молодое поколение на благородных идеях о сохранении истинных ценностей всего человечества, подчёркивал Н.К. Рерих.

Предложение Н.К. Рериха о создании Пакта получило широкую поддержку в различных странах. Юридические основы этого документа разрабатывались профессорами Парижского университета, видными юристами-международниками — Г.Г. Шклявером и А.Ж. Д'Лапрадель. Первый являлся секрета-

рём Французского общества им. Н.К. Рериха, а второй был членом Международного трибунала в Гааге. В 1930 г. проект Пакта был представлен в Комитет по делам музеев при Лиге наций и был одобрен Международной комиссией интеллектуального сотрудничества. Важнейшим условием для реализации Пакта об охране ценностей культуры является предотвращение войны, мирное сотрудничество между всеми странами.

В обращении к народам мира в 1930 г. Н.К. Рерих писал: "Многообразно устремляется человечество к Миру. Каждый в сердце своём сознаёт, что это созидательное действо пророчески выражает Новую Эру. Неуместно создаются суждения о предпочтении известному типу пуль или конвенции, определяющие, что ближе Мировому Единению — один или два броненосца с дальнобойными орудиями. Но представим себе даже и такие убийственные рассуждения, как примитивные ступени к тому же самому великому понятию Мира, которое когда-то обуздает воинственные инстинкты человечества духовными радостями созидания.

Но факт всё же остаётся, что пушки, хотя бы одного из избранных броненосцев, могут так же уничтожить величайшее сокровище искусства и науки, как и целый флот... Против этих заблуждений невежества мы должны принять немедленные меры"[14]. Не надо много слов, чтобы доказать, насколько современно звучит этот призыв Н.К. Рериха.

Идея Пакта об охране ценностей культуры возникла у Н.К. Рериха ещё в 1903 г., когда он выступил с докладом в Императорском Обществе поощрения художеств в Петербурге. "Обыкновенно у нас принято всё валить на неумолимое время, а неумолимы люди", — говорил он[15]. "Тихими погромами" называл Н.К. Рерих невежественные реставрации, равнодушное отношение к памятникам культуры, общественную пассивность и безразличие к окружающей среде. "Погром страшен не только в шуме и свисте резни и пожаров, но ещё хуже погром тихий, проходящий незаметно, уносящий за собою всё то, чем люди живы"[16].

Символом Пакта об охране ценностей культуры стало Знамя Мира. Оно представляет собой развернутое белое полотнище, на котором изображено большое красное кольцо и внутри него посередине на белом фоне три красных круга. Существует немало толкований этой символики. В ней заложена идея исторической преемственности культурного наследия, передачи ценностей культуры от прошлого к настоящему и будущему. Связь времён осуществляется на основе культуры. Важнейшими ценностями культуры, определяющими духовно-нравственный прогресс человечества, являются Мир, Истина, Красота, Любовь. Смысл человеческой жизни — в достижении гармонии, стремлении к самоусовершенствованию. Подобно Красному Кресту, который символизирует милосердие, сострадание, Пакт Рериха призван изменить отношение людей к ценностям культуры. Обращаясь к участникам первой конференции сторонников Пакта Мира в Брюгге, Н.К. Рерих писал: "Если Знамя Красного Креста не всегда доставляло полную безопасность, то всё же оно ввело в сознание человеческое огромный стимул человеколюбия. То же и Знамя, нами предложенное

Н.К. Рерих. Мадонна-защитница (Madonna protectrix). 1933. Местонахождение неизвестно

для охраны культурных сокровищ, если оно и не всегда спасёт драгоценные памятники, то всё же оно постоянно напомнит о нашей ответственности и необходимости забот о сокровищах человеческого гения. Это Знамя внесёт в сознание ещё один стимул, стимул Культуры, стимул уважения ко всему, что создаёт эволюцию человечества"[17].

История создания организации Красного Креста была драматичной, а её создатель – швейцарец доктор Дюнан – был даже осуждён. Теперь уже мало кто вспоминает об этих событиях. Если человечество признало Красный Крест для раненых и больных, то также признает оно и Знамя Мира как символ преуспевания и здоровья духа – утверждал Н.К. Рерих.

Пакт Мира поддерживали выдающиеся деятели культуры — Р. Тагор, С. Радхакришнан, Р. Роллан, Б. Шоу, Т. Манн, А. Эйнштейн, Г. Уэллс. Индийский писатель Рабиндранат Тагор писал Н.К. Рериху: "Я внимательно следил за Вашими замечательными достижениями в области искусства и за Вашей великой гуманитарной деятельностью на благо всех народов, а Ваша идея Пакта Мира с особым знаменем, защищающим сокровища культуры, является уникальной по своей действенности... Я очень рад, что Пакт принят Лигой Наций, и убеждён, что он будет иметь далеко идущее влияние на гармонию культур разных народов"[18].

Пакт Мира заложил основы нового мышления, о котором так настойчиво и много говорят наши современники. Изменение сознания требует долгих и упорных усилий, оно не происходит так быстро, как хотелось бы. Существуют боль-

шие трудности в преодолении инерции, старых стереотипов, шаблонных схем, косности и консерватизма. Но новое, прогрессивное мышление, основанное на преодолении антагонизма во имя Мира на Земле, несомненно, перспективно. Этому служит творческое наследие Н.К. Рериха, ибо оно призывает к гуманистическим идеалам, объединяющим общечеловеческие интересы. Н.К. Рерих интуитивно предугадал необходимость тех перемен, которые происходят сегодня во всём мире. Он писал о возрастании роли культуры в духовном развитии человечества, показывая те отрицательные последствия, которые могут возникнуть в обществе, пренебрегающем духовными ценностями, нигилистически относящемся к историческому культурному наследию. Он обращал внимание на общность судьбы нашей планеты и Вселенной, предупреждал об опасности экологического кризиса, разрыва гармонических отношений с природой. Н.К. Рерих верил в безграничные возможности творческого развития человека, усовершенствования его способностей, в накопление психической энергии, раздвигающей представления о пределах человеческих сил.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Рерих С.Н.* Слово об отце. // *Рерих Н.К.*, 1994б. С. 5.
[2] *Рерих С.Н.* Письмо П.Ф. Беликову. 23 февраля 1970. // Автограф. АрхПФБ, папка переписки с Рерихами, л. 149. "Ом Рам" обычно переводится как "Да будет мир". На оборотной стороне камня каменщик выбил по собственной инициативе следующие слова: "Этот кусок утёса (скалы) был принесён сюда издалека".
[3] *Учение Живой Этики (Агни Йога).* Знаки Агни Йоги. § 384.
[4] *Рерих Н.К.*, 1992д. С. 254.
[5] *Там же.* С. 256.
[6] *Учение Живой Этики (Агни Йога).* Надземное. § 213.
[7] *Там же.* § 217.
[8] *Там же.* § 226.
[9] *Там же.* § 231
[10] *Рерих Н.К.*, 1992а. С. 94.
[11] *Рерих Н.К.*, 1994б. С. 86.
[12] *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. I. С. 476-477.
[13] *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. I. С. 431-432.
[14] Знамя Мира. Нью-Йорк. 1930. // *Рерих Н.К.*, 1992а. С. 68.
[15] По старине. 1903. // *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 447.
[16] Тихие погромы. 1909–1911. // *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 538.
[17] Конференция в Брюгге, 1931 год. Письмо г-ну К. Тюльпинку. Гималаи, 24 апреля 1931. // *Рерих Н.К.*, 1992а. С. 71.
[18] Письмо 26 апреля 1931. Цит. по: *Гнатюк-Данильчук А.П.*, 1994-97. С. 83.

# Н.К. РЕРИХ О А.С. ПУШКИНЕ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ*

*В предлагаемых ниже материалах Н.К. Рерих открывается с малоизвестной читателям стороны. Он предстаёт как глубокий знаток и исследователь русской литературы и, в частности, творчества А.С. Пушкина.*

*Столетний юбилей поэта (1899) явил мощную волну изданий произведений Пушкина и иллюстраций к ним. Оценивая "художественные предприятия по тому же поводу" Рерих отмечает "несоответствие формы этих иллюстраций с содержанием". Любой вид творчества должен будить сознание людей, возвышать их над обыденностью, а не опускаться до угодливости толпе.*

*Другой, печальный, "юбилей" — 100-летие со дня гибели поэта (1937) — вновь обратил взоры всех к личности Пушкина. Во многих странах мира образуются пушкинские общества, организуются выставки, издаются его произведения.*

*11 февраля 1937 г. Рерих посылает Тагору эссе о Пушкине, предназначая его для библиотеки поэта в Шантиникетоне, студентов и журнала, издаваемого там. В своём письме художник прямо связывает эту посылку "со столетием со дня смерти, которое приходится на этот месяц".*

*"Опять был случай напомнить, что человечество должно бы уничтожить причины к таким юбилеям, — пишет Рерих, — и научиться оберечь, охранить, оборонить своих лучших людей. Как собаки, в своё время клеветники бросились на Пушкина, а теперь весь мир единодушно встаёт в почитании".*

*"...Незабываемое событие стало великим днём России и даже мировой культуры ...Бессмертные творения Пушкина, наравне с произведениями Шекспира, Данте, Гёте, Бальзака, навсегда останутся живым неисчерпаемым источником духовности для настоящих и будущих поколений человечества ...Никто до и после Пушкина не обогатил русскую культуру настолько, насколько это сделал величайший поэт своего отечества. Он завоевал для русской литературы почётное место в мировой классике".*

*В размышлениях о Пушкине Рерих акцентирует внимание на двух темах: осознание причин атмосферы враждебности и недоброжелательства вокруг Пушкина и теме духовности и религиозности поэта. К последней сам Пушкин относился весьма деликатно. В письме к В.А. Жуковскому из Михайловского 7 марта 1826 г. он признавался: "Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости"[1].*

*В очерке "Лихочасье" (Пекин, 12 декабря 1934) Рерих приводит очень значимую цитату из переписки Гоголя, касающуюся именно этой темы.*

*Жизнь Пушкина, как и жизнь большинства людей того времени, была подчинена внешним религиозным формам. Порой они весьма тяготили поэта. Получение при-*

*Комментарий В.Л. Мельникова.

Портрет А.С. Пушкина, гравированный художником М.В. Рундальцовым с оригинала, писанного В.А. Тропининым. Воспроизводится (с автографом) по изд.: *Пушкин А.С.*, 1903 (т. I)

*дворного чина камер-юнкера обязывало его присутствовать на официальных церковных службах. В "Дневнике" Пушкина встречается такая запись: "Вчера проводил Наталью Николаевну до Ижоры. Возвратясь, нашёл у себя на столе приглашение на дворянский бал и приказ явиться к графу Литте. Я догадался, что дело идёт о том, что я не явился в придворную церковь ни к вечерне в субботу, ни к обедне в вербное воскресенье. Так и вышло: Жуковский сказал мне, что государь был недоволен отсутствием многих камергеров и камер-юнкеров и сказал: "Если им тяжело выполнять свои обязанности, то я найду средство их избавить". Однако ж я не поехал на головомытье, а написал изъяснение"*[2]. *В письме к жене от 17 апреля 1834 г.,*

К.С. Петров-Водкин. Наброски (А.С. Пушкин). Собрание ВМП

*описывая сей инцидент, Пушкин сообщает: "...Я извинился письменно, говоря, что мы будем ходить попарно, как институтки"[3].*

*Но за внешней стороной религиозных обрядов Пушкин искал скрытый сакральный смысл. Понятие "религия" означало для него вечное стремление духа человеческого к слиянию с Высшим, т. е. с Богом. В подтверждение сказанного приведём строки из воспоминаний духовно близкого Пушкину человека — А.О. Смирновой (Россет). "Религия, — говорит сам Пушкин, — создала искусство и литературу — всё, что было великого с самой глубокой древности; всё находится в зависимости от религиозного чувства. Без него не было бы ни философии, ни поэзии, ни нравственности"[4].*

*Приведём другие малоизвестные свидетельства современников. "Один раз Глинка застал Пушкина в его квартире с Евангелием в руках. "Вот единственная книга в мире: в ней всё есть", — восторженно сказал Пушкин. "Уверяют, что вы неверующий", — заметил на это Глинка. Пушкин расхохотался и сказал, пожимая плечами:*

*"Значит они меня считают совершенным кретином". На вопрос А.И. Тургенева: "Где ты искал Бога и где его нашёл?" Пушкин отвечал: "Кроме моей совести и природы, которая говорила мне о Нём, я искал Его в книге, в которой и нашел Пророка, во имя которого, кажется, можно бы и отпустить мне мои грехи"*[5].

*В рукописях Пушкина 1827—1828 гг. находим следующую запись: "Не допускать существование Бога — значит быть ещё более глупым, чем те народы, которые думают, что мир покоится на носороге"*[6].

*Как каждого думающего человека, Пушкина всю жизнь занимали вопросы: зачем человек явился из Неизвестности на эту Землю и куда он уйдёт потом?*

*26 мая 1828*[7]

*Дар напрасный, дар случайный,*
*Жизнь, зачем ты мне дана?*
*Иль зачем судьбою тайной*
*Ты на казнь осуждена?*

*Кто меня враждебной властью*
*Из ничтожества воззвал,*
*Душу мне наполнил страстью,*
*Ум сомненьем взволновал?..*

*В чём смысл жизни?*

*<...> Жизни мышья беготня...*
*Что тревожишь ты меня?*
*Что ты значишь, скучный шёпот?*
*Укоризна, или ропот*
*Мной утраченного дня?*
*От меня чего ты хочешь?*
*Ты зовёшь или пророчишь?*
*Я понять тебя хочу,*
*Смысла я в тебе ищу...*

*"Стихи, сочинённые ночью во время бессонницы", 1830*

*Что такое смерть? Остаётся ли Дух наш в Вечности?*

*Надеждой сладостной младенчески дыша,*
*Когда бы верил я, что некогда душа,*
*От тленья убежав, уносит мысли вечны,*
*И память, и любовь в пучины бесконечны, —*
*Клянусь! Давно бы я оставил этот мир:*
*Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир,*
*И улетел в страну свободы, наслаждений,*
*В страну, где смерти нет, где нет предрассуждений,*
*Іде мысль одна плывёт в небесной чистоте... <...>*

*1823*

*К пониманию этих вопросов Поэт приходит в конце своей ещё молодой жизни. По сути ответами на эти вопросы является всё творчество Пушкина.*

*Черновые тетради Пушкина наполнены выписками из Четьи-Миней и Пролога. В 1835 г. он помогает и советом, и делом лицейскому товарищу, князю Эристову в составлении "Словаря исторического о святых, прославляемых в Российской Церкви" и делает о нём, по выходе в свет, печатный отзыв. "Ничто не может быть интереснее истории святых, — признавался Пушкин, — этих людей с чрезвычайно сильной волей. За этими людьми шли, их поддерживали, но первое слово всегда было сказано ими"[8].*

*"Величайший духовный и политический переворот нашей планеты есть христианство. В сей священной стихии исчез и обновился мир"[9].*

*Эти высказывания Пушкина свидетельствуют о его истинном отношении к священному понятию "религия".*

*Что касается удушливого окружения Пушкина, то Рерих, сам испивший в полной мере эту чашу, писал:*

*"Как и подобает каждому великому человеку, Пушкин мучительно страдал от несправедливости своих современников. Великий поэт был гоним, и долго висела над ним угроза злых подозрений. И это неизбежно: без факелов дикарей невозможны великие достижения. Благодаря своему всевмещающему сердцу Пушкин принимал все прогрессивные движения... На протяжении короткой жизни... он стоял на страже всего нового, неся в сердце предвидение великого будущего России".*

**ПРИМЕЧАНИЯ**

[1] *Пушкин А.С.*, 1949. Т. X. Письма. С. 203-204.
[2] *Пушкин А.С.*, 1949. Т. VIII. Запись от 16 апреля 1834.
[3] *Пушкин А.С.*, 1949. Т. X. Письма. С. 472.
[4] *Пушкин в русской философской мысли.* М., 1990. С. 123.
[5] *Булашева Г.О.* Пушкин на юге. // *Сборник Пушкину.* Киев, 1899. С. 115.
[6] *Модзалевский Б.* Письма Пушкина. Л., 1926. Т. 1. С. 314.
[7] День рождения Пушкина по ст. ст.
[8] *Пушкин в русской философской мысли.* М., 1990. С. 129.
[9] *Пушкин А.С.*, 1974-78. Т. 6. С. 283—284.

*Л.И. Густова*

# I
# ПУШКИНСКИЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ
## *1899*

Если недавний Пушкинский юбилей был отпразднован повсеместно разными торжественными собраниями, спектаклями, новыми изданиями сочинений великого поэта, то чисто художественными предприятиями по тому же поводу мы не можем похвастаться.

В польском № нашего журнала было помещено письмо г. Николаева[1], сетовавшего на лёгкое отношение гг. художников к задаче иллюстрирования про-

изведений Пушкина — на полное несоответствие формы этих иллюстраций с содержанием. Упреки г. Николаева были справедливы, но удивлять не должны были никого, потому что он имел в виду издание "Нивы"[2], за особою художественностью по большей части не гоняющейся. Конечно, для редактора "Нивы" это позорно, больше чем для многих других, так же позорно, как злоупотреблять доверием публики, воспроизведя приторные картинки способом нехудожественной, вылизанной гравюры.

Дешевизною, но не художеством отличается и выпущенное г. Павленковым "иллюстрированное" издание собрания сочинений Пушкина, где, по части иллюстраций, лишь одно имя В.М. Васнецова может привлечь внимание покупателя; остальное не идёт дальше заурядности. Выделяются среди всех лубков трактовкою сюжетов или внешностью исполнения некоторые из отдельно изданных творений нашего поэта. Лучшими, в смысле внешности, являются отпечатанные у А.И. Мамонтова в Москве с рисунками С.В. Малютина "Руслан и Людмила" и "Сказка о царе Салтане". "Руслан и Людмила" — большое, роскошное издание, "Сказка о царе Салтане" — общедоступное. Такие издания делают честь издателю: в них нет угодливости требованиям толпы. При имени Малютина мне вспомнились его декоративные работы на представлениях Московской частной оперы и прекрасная, хотя и эскизная картина "Татарская орда", бывшая минувшею зимою на международной выставке в Соляном городке; я надеялся, что г. Малютин даст что-нибудь оригинальное — так и вышло. Особенно хороши иллюстрации к "Сказке о царе Салтане": автор, видимо, проникся духом народного эпоса, так превосходно переданным у Пушкина. Наивный, полный юмора стиль удачно влит здесь в художественную форму. Сочетание красок на рисунках взято очень приятное. Большое издание "Руслана и Людмилы" во многом уступает сказке. Прежде всего ошибочно уже то, что оба произведения иллюстрированы в одном и том же стиле, а стиль и дух Руслана — совсем иные, нежели сказки о царе Салтане. Истинный иллюстратор должен всегда проникаться стилем автора, и никак не навязывать иллюстрируемому произведению свой собственный стиль, сам по себе, быть может, и прекрасный. Без этого требования иллюстраторский труд — весьма незначителен. Кроме того, некоторые из иллюстраций к Руслану как-то громоздки, как-то выдуманы, сочинены (например: Черномор, уносящий Людмилу, стр. 16, или Руслан перед головою, стр. 37) — это жалко. Сравнительно с форматом и средствами царя Салтана талантливому Малютину, казалось бы, можно было в Руслане развернуться несравненно шире: такие крупные, глубоко задуманные издания нужны и могут рассчитывать на поддержку интеллигентной публики. Если "Нива", где собственно художественного не более 10%, пользуется столь обширными симпатиями, то издания, украшенные с несравненно бóльшим вкусом, должны быть несравненно любезнее для публики.

Из петербургских пушкинских изданий одно из самых художественных — это "Сказка о рыбаке и рыбке" с рисунками А.Ф. Афанасьева, напечатанными у Р.Р. Голике, издававшего его же прекрасные рисунки к "Коньку-Горбунку" Ершова. Но иллюстрации г. Малютина к сказке о царе Салтане без сомнения привлекательнее.

О некоторых других изданиях, как "Бахчисарайский фонтан" с иллюстрациями г. Суреньянца, в прекрасных фототипиях Шерера и Набгольца, — не приходится особенно распространяться, так как там внешность исполнения преобладает над художественностью задач.

Тоже можно заметить и относительно петербургского альбома "Памяти Пушкина" со стихами доморощенного поэта Божерянова и рисунками г. Ткаченко.

Из прочих всяческих изданий выдаются ещё альбомы Пушкинских выставок — Петербургской и Московской, но они чисто "академического" характера, очень тщательно изданные г. Фишером.

Но одно его издание "Пушкинский уголок" с рисунками академика живописи В.М. Максимова мало удовлетворительно по качеству самих иллюстраций. Большинство их фигурирует и на почтовой бумаге, изданной тоже в Москве, однако и бумага эта вовсе не интересна, а ещё хуже её — почтовая бумага с иллюстрациями г. Чичагова. Среди массы появившихся с весны бланков для открытых писем серия, изданная Красным Крестом, много выигрывает, благодаря присутствию в ней прекрасного рисунка В.М. Васнецова "Три пряхи".

Издания Пушкинских афиш с рисунками г-жи Самокиш-Судковской для спектакля в Таврическом Дворце невольно вызывают воспоминание об изящных заграничных плакатах; но отчего и у нас не может быть чего-либо национального, не уступающего, однако, в художественности исполнения иностранному?[3]

*ИХП.* 1899. № 12. С. 1027-1028. Данная публ. не отмечена даже в последней полной биобиблиографии: *Рерих Н.К.*, 1999а. Здесь и далее текст публ. в соответствии с современной орфографией и пунктуацией, с сохранением некоторых стилистических особенностей оригиналов.

[1] Имеется в виду публ.: *Николаев Н.* Два слова об иллюстрациях литературно-художественных произведений. Письмо в ред. из Киева. // *ИХП.* 1899. № 9-10. С. 847.

[2] *"Нива"* — литературно-политический популярный еженедельный журнал, выходил в 1870—1917. Самый популярный "тонкий" журнал в России.

[3] Перечислим произведения, посвящённые А.С. Пушкину и его сюжетам, опубликованные на страницах *ИХП* в год его столетия: *В.А. Гартман.* Волшебный замок Черномора (ил. к опере М.И. Глинки "Руслан и Людмила"). Фотохромотипия А.И. Вильборга и А.А. Ильина с акв., принадлежавшей Д.В. Стасову (в № 8); *В.А. Гартман.* Волшебный полёт Черномора. То же; *Н.Н. Герардов.* Маска Пушкина. Оригинальная литография с экз., принадлежавшего секунданту Пушкина Данзасу (в № 8); *А.И. Кандауров.* Сцена из "Сказки о Золотом Петушке". Хромолитография Р.Р. Голике. Ил. к данной публ. Н.К. Рериха (№ 12).

## II
## ЦИВИЛИЗАЦИЯ
### *[1931-1946]*

В последние годы Пушкин с благодарностью вспоминал свою старую няню за замечательные сказания, которые она ему передавала. Её сказки увлекали

будущего поэта атмосферой приключений и странствий, будили чувства, сметая на их пути все преграды[1].

Фрагмент публ. по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995. С. 184.

[1] Ещё раз Рерих отметил роль *Арины Родионовны Яковлевой* (1758–1828) в становлении поэта: "Пушкин, даже в зрелых годах, благодарно вспоминал свою старую няню, которая рассказала ему многие прекрасные, зовущие вдаль сказки" (Скорее! Цаган Куре, 8 июня 1935. // *Рерих Н.К.*, 1994б. С. 314).

## III
## ЛИХОЧАСЬЕ
### *Пекин, 12 декабря 1934*

В одной из неоконченных повестей Пушкин говорит: "Пред чем же я робею?". "Перед недоброжелательством", — отвечал русский. — "Это — черта наших нравов: в народе выражается она насмешливостью, в высшем кругу — невниманием и холодностию"[1]. Не могу не добавить несколько строк из пушкинского "Путешествия в Арзрум", которое кончается так: "На столе нашёл я русские журналы. Первая статья, мне попавшаяся, была разбор одного из моих сочинений. В ней всячески бранили меня и мои стихи... Таково было мне первое приветствие в любезном отечестве". Так говорит Пушкин[2].

А вот как скорбно поминает Гоголь в своей переписке о несправедливом к Пушкину отношении: "Не будьте похожи на тех святошей, которые желали бы разом уничтожить всё, что ни есть в свете, видя во всём одно бесовское. Их удел — впадать в самые грубые ошибки. Нечто тому подобное случилось недавно в литературе. Некоторые стали печатно объявлять, что Пушкин был деист, а не христианин; точно как будто они побывали в душе Пушкина; точ-

Портрет Н.В. Гоголя, гравированный художником Ф. Иорданом с оригинала, писанного Ф. Моллером
Воспроизводится по изданию: *Гоголь Н.В.*, 1884 (т. III)

но как будто бы Пушкин непременно обязан был в стихах своих говорить о высших догматах христианских, за которые и сам святитель Церкви принимается не иначе, как с великим страхом, приготовя себя к тому глубочайшею святостью своей жизни. По их понятиям следовало бы всё высшее в христианстве облекать в рифмы и сделать из того какие-то стихотворные игрушки"[3]. "Я не могу даже понять, как могло прийти в ум критику печатно, в виду всех, взводить на Пушкина такое обвинение, что сочинения его служат к развращению света, тогда как самой цензуре предписано, в случае, если бы смысл такого сочинения не был вполне ясен, толковать его в прямую и выгодную для автора сторону, а не в кривую и вредящую ему. Если это поставлено в закон цензуре, безмолвной и безгласной, но не имеющей даже возможности оговориться перед публикою, то во сколько раз больше должна это поставить себе в закон критика, которая может изъясняться и оговориться в малейшем действии своём! Публично выставлять нехристианином человека и даже противником Христа, основываясь на некоторых несовершенствах его души и на том, что он увлекался светом так же, как и всяк из нас увлекался, — разве это христианское дело? Да и кто же из нас христианин? Этак я могу обвинить самого критика в его нехристианстве"[4].

О себе Гоголь в "Авторской исповеди" пишет: "Все согласны в том, что ещё ни одна книга не произвела столько разнообразных толков, как "Выбранные места из переписки с друзьями", и, что всего замечательней, чего не случилось, может быть, доселе ещё ни в какой литературе — предметом толков и критик стала не книга, но автор. Подозрительно и недоверчиво разобрано было всякое слово, и всяк наперерыв спешил объявить источник, из которого оно произошло. Над живым телом ещё живущего человека производилась та страшная анатомия, от которой бросает в холодный пот даже и того, кто одарён крепким сложением"[5].

Сколько скорби в этих признаниях!
Разве не тем же полна трагическая жизнь Лермонтова?..
Разве конец Мусоргского не от тех же тёмных причин?.. <...>

Публ. фрагмент по изд.: *Рерих Н.К.*, 1991б. С. 6-7. Цитаты из соч. А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя выверены и уточнены по первоисточнику.

---

[1] Отрывки неоконченных повестей и наброски. VIII. "Гости съезжались на дачу...". 1831. // *Пушкин А.С.*, 1903. Т. 5. С. 144.

[2] В т. н. "Дневнике Маньчжурской экспедиции" (1934-35) Рерих записал этот абзац ещё 6 декабря 1934: *Ариаварта*. СПб., 1999. № 3. С. 60.

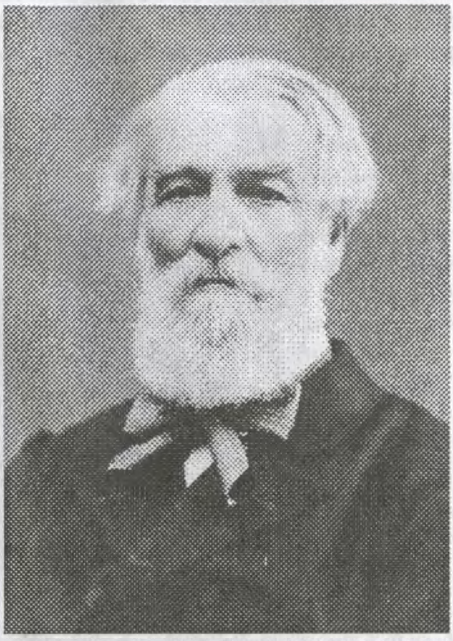
[3] Выбранные места из переписки с друзьями. XIV. О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности. 1845. // *Гоголь Н.В.*, 1884. Т. 4. С. 625.

[4] *Там же*. С. 625-626.

[5] Авторская исповедь. // *Там же*. С. 788.

## IV
## ЦВЕТЫ ХУДОЖЕСТВА
*Пекин, 17 декабря 1934*

Императорское Общество Поощрения Художеств[1] являлось во всё время своего столетнего существования совершенно особенным учреждением. От первых дней оно привлекло в состав свой многих замечательных людей, а затем сделалось неразрывно близким с Императорским Домом. Д.В. Григорович[2], пользуясь влиянием своим, укрепил в уставе Общества необыкновенную прерогативу, а именно особую привилегию состоять под непосредственным покровительством Их Императорских Величеств. <...>



Д.В. Григорович. Фото конца XIX в. МСССМ

Д.В. Григорович, незадолго до смерти своей, призвал меня в качестве помощника директора музея, в котором он значился директором. <...>

Неиссякаемы были и повествования такого большого художника, как Дмитрий Васильевич Григорович. Жаль, что огромное большинство этих неповторяемых бытовых ценностей осталось незаписанным и невосстановимым. С неподражаемым юмором, а иногда с высоким вдохновением Дмитрий Васильевич не скупился набросать живые картины минувшего быта. Тут проходили и трагический облик Александра Иванова, и блестящая характеристика Брюллова, и воспоминания о римской жизни Гоголя, и жизнь Тургенева, и многих других, каждая подробность о которых теперь приобретает такое исключительное значение.

Публ. фрагменты по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. I. С. 53-54. Первая публ.: *Сегодня*. Рига. 25 августа 1937.

[1] С 1897 по 1917 год академик Рерих принимал ближайшее участие в ИОПХ в качестве помощника директора музея, секретаря Общества и директора школы. (*Примеч. Н.К. Рериха*).

[2] *Григорович Дмитрий Васильевич* (1822—1899) — писатель и публицист, член-корреспондент Петербургской АН (1888). Секретарь ИОПХ с 1864. Одна из первых публикаций — рассказ "Собака" (1845). Автор антикрепостнических повестей "Деревня" (1846) и "Антон-Горемыка" (1847). Романы 1850-х гг. ("Рыбаки" и "Переселенцы") насыщены этнографическим материалом. Повесть "Гуттаперчивый мальчик" (1883) — одно из лучших его произведений.

## V
## ЗНАКИ ЖИЗНИ
*Пекин, 18 декабря 1934*

Помню, как однажды на Неве, в местности так называемой Островки, было случайно открыто петровских времён кладбище. Среди могил оказалась гробница какого-то сановника первого класса, судя по вышитым на остатках камзола регалиям. Значит, место должно было быть довольно известным и само лицо первого класса — историческим. Но ник-

Портрет А.С. Пушкина, гравированный художником М.В. Рундальцовым с оригинала, писанного О.А. Кипренским. Воспроизводится (с автографом) по изд.: *Пушкин А.С.*, 1903 (т. VII)

то не помнил ни об этом сановнике, ни даже о самом случайно открытом кладбище.

Также помню, как однажды в Александро-Невской Лавре, под храмом, пропала именитая могила Разумовского. На его месте почему-то поместился совсем другой генерал, и только на старинном плане могил собора ещё значился первый насельник этого исторического места упокоения. Значит, ни знатность, ни внимание потомков всё же не уберегли исторический памятник.

Вспоминаю это к тому, что, по пушкинскому выражению, люди так часто бывают "ленивы и нелюбопытны"[1]. Мало того, они часто любят глумиться над археологией, генеалогией, геральдикой и вообще над историческими науками, обзывая всё это ненужным хламом и пережитками.

Среди такого невежественно-презрительного отношения ко всему бывшему не замечается никакой светлой устремленности к будущему. Если бы кто-то сказал, что ему некогда думать о прошлом, ибо всё его сознание устремлено лишь в будущее, тогда можно бы пожалеть о его ограниченности, но всё же понять эту своеобразную устремленность. Но когда люди по лености и нелюбопытству даже о ближайшем прошлом забывают, а в то же время по убожеству и косности не позволяют себе даже помыслить о будущем, тогда получается какое-то неживое состояние организма, ибо организм лишь пищеварительных функций не может быть существом человеческим.

Публ. фрагмент по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. I. С. 57-58. Первая публ.: *Новая Заря*. Париж. 17 ноября 1937.

[1] В "Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года" (гл. 2) Пушкин писал: "Как жаль, что Грибоедов не оставил своих записок! Написать его биографию было бы делом его друзей; но замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов. Мы ленивы и нелюбопытны..." (*Пушкин А.С.*, 1985-86. Т. III. С. 389). Эту фразу Рерихи неоднократно повторяли в своих текстах. Например, ещё в 1903 г. Н.К. Рерих писал в брошюре "По старине": "...Нам ли искать красивое? До того мы ленивы и нелюбопытны, что даже близкий нам, красивый Псков и то мало знаем" (*Рерих Н.К.*, 1999б. С. 449). Е.И. Рерих в письме от 7 мая 1939 г. также использовала это выражение: "По горькому замечанию великого поэта, мы все ещё "ленивы и нелюбопытны" — даже в отношении к тому, что "едино есть напотребу" и что у наших близких и дальних соседей возбуждает самый живой, подчас пламенный интерес <...>.

Не наша ли лень и нелюбопытство, нежелание мыслить самостоятельно и привели нас к крушению? Сознание пробудившихся масс опередило водителей, закостеневших в своей духовной неподвижности" (*Рерих Е.И.*, 1992-93. Т. III. С. 415).

## VI
## ПОЛВЕКА
### *21 января 1935*

От школьных лет в гимназии Мая оставалось несколько моих памяток. Были предметы из первых курганных раскопок вблизи нашего поместья Извара Царскосельского уезда. Был портрет директора К.И. Мая[1] и рельефная карта. Была программа торжественного спектакля с портретом Гоголя. Гоголь час-

Портрет Н.В. Гоголя, гравированный на стали художником Ф.А. Брокгаузом. Воспроизводится по изданию: *Гоголь Н.В.*, 1898 (т. I)

то ставился в ученических спектаклях и всегда был мне близок. Именно не реализм Гоголя, но его высокая духовность и тонкая потусторонность особенно увлекали. В те же области уводили и встречи с "дидом" Мордовцевым[2] и с Микешиным[3], и учреждение общества имени Тараса Шевченко, и постановка живых картин украинских — всё это разнообразно сближало с мастерством Гоголя. <...>

Тот, кто описывал душу Катерины, кто так умел навсегда вложить в память описания величия природы, кто, подобно турниру Вальтера Скотта, живописал битву запорожцев и кто понимал значение портрета, тот знал и мог многое. Может быть, Гоголь случайно оказался в поле зрения. Но не случайны магниты. Захоронены они так, чтобы на определённых путях можно бы к ним прикоснуться и укрепиться ими. <...>

Итак, первые курганные находки, красочные и рельефные карты и образы Гоголя. Конечно, не случайно память отделяет эти наслоения. Такие вехи под разными знаками вспыхнули не однажды потом. Разве не навсегда приблизилась история и очарование старинных культур? Разве не для многого вооружила география с её такими практическими настойчивыми заданиями? И разве многообразное, но единосущное дарование великого Гоголя, разве оно, как в высокодуховных взлётах, так и в улыбке быта, разве оно тоже не дало посох прочный и лёгкий?

Вслед за этими вехами встают и многие другие, но сегодня записываем о тех трёх, которые запечатлелись в архивах школы. Что из этих трёх памяток осталось? Может быть, исчезли курганные браслеты и перстни, может быть, сожжены в печах доски рельефных карт, и кто знает, где остался портрет Гоголя на программе спектакля? Но, может быть, в свою очередь, все эти три обстоятельства кому-то помогли, кого-то в чём-то укрепили. Никогда мы не знаем пути вещей. Очень сказочны такие пути. Люди друг с другом иногда встречаются, а также и вещи. Нам уже приходилось видеть некоторые знакомые вещи в самых неожиданных обстоятельствах, действительно за тридевять земель в тридесятом царстве. И вещи изучают географию и в каких-то курганах кому-то донесут очарование, а Гоголь, не боясь столетий, ещё множествам людей на разных языках в неожиданных странах будет зажигать всегда живые и увлекательные образы.

Публ. фрагменты по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. I. С. 148-150. Первая сокращённая публ. с датой 1937 г.: *Рерих Н.К.*, 1958.

[1] Справку о *Карле Ивановиче Мае* (1824–95) см.: *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 110.

[2] *Мордовцев Даниил Лукич* (1830–1905) – писатель и историк. С середины 1860-х опубликовал многочисленные исторические и критические заметки в различных журналах. В молодости был близок к Н.Г. Чернышевскому.

[3] Справку о *Михаиле Осиповиче Микешине* (1835–96) см.: *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 152.

## VII
## СКАЗКИ
### *Пекин, 30 января 1935*

Возьмёте ли вы, хотя бы в извлечениях, Гоголя, Пушкина, Достоевского, наконец, полузабытых-полунепонятных глубокомыслящих славянофилов – всюду находите всё то, что так спешно нужно для целений сердца народа. Отрывки Гоголя, или листы дневника писаний Достоевского, или мысли Леонтьева[1], Хомякова[2] и всех, кто доброжелательствовал России, – как всегда свежи эти мысли, ибо они рождались из великой самоотверженной любви и стремились помочь народу в трудных его путях.

Фрагмент публ. по изд.: *Рерих Н.К.*, 1991г. С. 39. Первая публ.: *Рерих Н.К.*, 1936б.

[1] *Леонтьев Константин Николаевич* (1831–91) – поздний славянофил, писатель, философский публицист и литературный критик. Под конец жизни поселился в Оптиной пустыни, при-

нял тайное пострижение (*Лосский Н.О.*, 1994. С. 80-81). Считая главной опасностью либерализм с его "омещаниванием" быта и культом всеобщего благополучия, проповедовал "византизм" (церковность, монархизм, сословная иерархия и т. п.) и союз России со странами Востока как охранительное средство от революционных потрясений (*БЭС*, 1998. С. 637).

[2] *Хомяков Алексей Степанович* (1804—60) — "виднейший из славянофилов", занимался богословием, философией, языкознанием (словарь русских слов, родственных санскритским), историей. "Разнообразие знаний, интересов и деятельности Хомякова поразительны" (*Лосский Н.О.*, 1994. С. 34—36). Писатель, поэт, публицист, член-корреспондент Петербургской АН. Ориентация на восточную патристику (учение о "соборности" и др.) сочетались у Х. с элементами философского романтизма. Выступал с либеральных позиций за отмену крепостного права, смертной казни, за введение свободы слова, печати и др. Автор стихотворных трагедий ("Ермак", 1832 и "Дмитрий Самозванец", 1833), лирических стихотворений, проникнутых гражданским пафосом (*БЭС*, 1998. С. 1319).

# VIII
# ДНЕВНИК МАНЬЧЖУРСКОЙ ЭКСПЕДИЦИИ
## *Пекин, февраль 1935*

*13/II-35. Пекин*

Письмо от В.К. [Рериха][1]. Пишет, что 12-го февраля мракобес [Василий] Иванов[2] читает публичную лекцию, "в которой разоблачит всех вредителей, начиная от Л.Н. Гондатти[3]". По сему поводу Гондатти замечает, что он предпочитает быть слоном, на которого лают шавки, нежели оказаться такою шавкою. Не знаем, чем кончится эта лекция, но она ещё раз напоминает о том, что этот Иванов связан с советскими кругами и потому старается оклеветать всех деятелей эмиграции, а в книге своей оклеветал всю Россию, начиная от императоров, [М.И.] Голенищева-Кутузова, Пушкина, всех учёных и пр. <...>

*16/II-35. Пекин*

<...> Получена "Харбинская Заря", в которой излагается публичный доклад мракобеса Иванова. Нападал он и на церковь, и на науку за то, что они не выявляют масонов. А затем перешёл на главнейших врагов внутренних. Перечислено четыре. Я, Бердяев[4], Казем-Бек и Великий Князь Кирилл Владимирович. Из одного этого перечисления ясно, насколько вся ивановская работа по советскому заданию. <...>

Конечно, лучше оставаться в разряде Голенищева-Кутузова, Российских Императоров и Пушкина, нежели быть сопричастным к Иванову. <...>

Конечно, нужно считать выпады таких мракобесов, как Иванов, чрезвычайно почётными, но возмездие ему должно быть очень сильно, ибо в нём действует сатанинская воля.

Публ. фрагменты по машинописи в архиве NRM. Учтена подготовка текста и комментариев в сокращённой публ.: *Ариаварта*. СПб., 1999. № 3. С. 56—119.

[1] *Рерих Владимир Константинович* (1880—1951, по др. источникам в 1952) — младший брат Н.К. Рериха. Получил агрономическое и экономическое образование. В 1935 — секретарь Русского общественного комитета Пакта Рериха в Харбине.

[2] *Иванов Василий Фёдорович* — адвокат, автор скандальных книг "От Петра I до наших дней", "Православный мир и масонство" и др. Премьер-министр Временного Приамурского правительства (1920-21), в 1930-е советник Бюро по делам российских эмигрантов. Один из инициаторов клеветнической кампании против Рерихов, развёрнутой в 1934-35 во время их пребывания в Харбине.

[3] *Гондатти Николай Львович* (1860—1946) — приамурский генерал-губернатор, начальник земельного отдела Китайско-Восточной ж. д. (до 1925), крупный общественный деятель русской эмиграции в Китае; в 1934-35 председатель учреждённого по его инициативе Русского общественного комитета Пакта Рериха в Харбине. С 1918 был дружен с В.К. Рерихом.

[4] *Бердяев Николай Александрович* (1874—1948) — религиозный философ. См. очерк о нём: *Лосский Н.О.*, 1994. С. 249-264.

## IX
## ХУДОЖНИКИ
### *Пекин, 18 февраля 1935*

Кто же не знает сейчас в Европе Мережковского[1], Ремизова[2], Бунина[3], Алданова[4], Гребенщикова[5]? Их знают, их ценят, их переводят. Знают, что не только в бывших великих рядах Пушкин, Толстой, Достоевский, Гоголь, Тургенев, но сейчас живут и творят тоже славные русские писатели.

Фрагмент публ. по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. I. С. 212. Первая публ.: *Рерих Н.К.*, 1936б.

[1] *Мережковский Дмитрий Сергеевич* (1866—1941) — писатель, религиозный философ. См. о нём: *Лосский Н.О.*, 1994. С. 364—368.

[2] *Ремизов Алексей Михайлович* (1877—1957) — писатель. Для Р. характерны поиски архаичного стиля, основанного на литературе и устном слове допетровской Руси.

[3] *Бунин Иван Алексеевич* (1870—1953) — писатель, почётный академик Петербургской АН (1909). Лауреат Нобелевской премии (1933). В литературе продолжал классические традиции.

[4] *Алданов* (настоящая фамилия *Ландау*) *Марк Александрович* (1886—1957) — писатель. В сочинениях А. осмысляются события русской и европейской истории кон. XVIII – нач. XIX в., предыстория революции в России.

[5] *Гребенщиков Георгий Дмитриевич* (1884—1964) — писатель, публицист, издатель. В 1920—30-х близкий ученик и сотрудник Рерихов в США. Автор 12-томной эпопеи "Чураевы", книг "Былина о Микуле Буяновиче", "Гонец" и др. См. о нём: *РВ*. 1992. № 2. С. 56—73; *Макаров А.А.* Георгий Гребенщиков. Вехи биографии (записано со слов Т.Д. Гребенщиковой). // *УЗ*. М., 1997. № 2-3. С. 289—300.

## X
## ДОВЕРИЕ
### *Цаган Куре, 11 июня 1935*

В построении доверия вы проявите высшую меру доброжелательства. Помыслите о таком доброжелательстве, которое называется оптимизмом. Ведь границы между этими понятиями совсем неприметны. Сад прекрасный, рассадник доверия, будет прежде всего цветником оптимизма. Пусть себе кто-то ухмыля-

ется. Можно привести из Пушкина, Гоголя, из Чехова многие примеры, когда в убедительных словах говорится о необходимости доверия и справедливости.

Фрагмент публ. по изд.: *Рерих Н.К.*, 1991б. С. 149. Первая публ.: *Рерих Н.К.*, 1936а.

## XI
## ГОРЬКИЙ
### *Гималаи, 12 июля 1936*

Н. Берберова[1], работавшая с Горьким, сообщает о характерном эпизоде его жизни. "Это было в день прихода очередной книжки "Современных записок" с окончанием "Митиной любви" Бунина. Всё было отставлено. Работа, корреспонденция, чтение газет. Горький заперся у себя в кабинете, к завтраку пришёл с опозданием и в рассеянности... И только к чаю выяснилось. "Понимаете... Замечательная вещь... Замечательная...", — и больше он ничего не мог сказать о "Митиной любви". — Трудно поверить, что этот человек мог плакать настоящими слезами от стихов Лермонтова, Блока и многих других". — "Вот, что однажды написал он мне — в этой цитате отразилось всё его отношение к поэтам и к поэзии: "Очень прельщает меня широта и разнообразие тем и сюжетов поэзии. Я считаю это качество признаком добрым, оно намекает на обширное поле зрения автора, на его внутреннюю свободу, на отсутствие скованности с тем или иным настроением, той или иной идеей. Мне кажется, что определение: "поэт — эхо мировой жизни", самое верное. Конечно, есть и должны быть уши, воспринимающие только басовые крики жизни, души, которые слышат лишь лирику её... Но А.С. Пушкин слышал всё, чувствовал всё и потому не имеет равных... Разве есть что-нибудь лучше литературы — искусства слова? Ничего нет. Это самое удивительное, таинственное и прекрасное в мире сем"". В упоминании о похвале Горького повести Бунина характерно для широты взглядов Горького, что Бунин принадлежит к другой группе литературной, и потому такая похвала особенно ценна.

Многие ценные черты Горького выяснятся со временем. Мне приходилось встречаться с ним многократно как в частных беседах, так и среди всяких заседаний комитетов, собраний. Во всём этом многообразии вспыхивали постоянно новые, замечательные черты характера Горького, подчас совершенно не совпадавшие с суровой наружностью писателя. Помню, как однажды, когда в одной большой литературной организации нужно было найти спешное решение, я спросил Горького о его мнении. Он же улыбнулся и ответил: "Да о чём тут рассуждать, вот лучше Вы, как художник, почувствуйте, что и как надо. Да, да, именно почувствуйте, ведь Вы интуитивист. Иногда поверх рассудка нужно схватить самою сущностью". <...>

Пришлось мне встретиться с Горьким и в деле издательства Сытина (Москва), и в издательстве "Нива". Предполагались огромные литературные обобщения и просветительные программы. Нужно было видеть, как каждая услов-

ность и формальность коробила Горького, которому хотелось сразу превозмочь обычные формальные затруднения. Он мог строить в широких размерах. Взять хотя бы выдвинутые им три мощных культурных построения. Имею в виду "Дом Всемирной Литературы", "Дом Учёных" и "Дом Искусств". Все три идеи показывают размах мысли Горького, стремившегося через все трудности найти слова вечные, слова просвещения и культуры. Нерасплесканной он пронёс свою чашу служения человечеству.

От имени "Лиги Культуры" принесём наши искренние чувства памяти Горького, которая прочно и ярко утвердится в Пантеоне Всемирной славы.

Публ. фрагменты по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 31–33. Первая публ.: *Рерих Н.К.*, 1936б.

---

[1] *Берберова Нина Николаевна* (1901–1993) – писательница. Покинув Россию в 1922 вместе с В.Ф. Ходасевичем, Б. в течение нескольких десятилетий активно участвовала в литературной и общественной жизни русского зарубежья, с неизменным успехом печатаясь практически во всех эмигрантских изданиях. Начав со стихов и художественной прозы, позднее она обратилась к документальному жанру, создав художественные биографии Чайковского и Бородина. Наибольшую популярность Б. принесли произведения итоговые, небеллетристические: жизнеописание баронессы Марии Будберг "Железная женщина" и замечательное автобиографическое повествование "Курсив мой". В своей последней книге "Люди и ложи" (1986) Б. с удивительным даром мемуариста и историка воссоздаёт судьбу русского масонства XX столетия (см.: *Берберова Н.*, 1997).

## XII
## СОФИЙСКИЙ СОБОР
### *Гималаи, 17 декабря 1936*

Сколько истинных кладов заложено на Руси! Сколько замечательных путников прошло по нашим равнинам и какое великое будущее суждено! Пусть молодежь соединится всей силой тела и духа и для великолепных истинных достижений!

Много где проявлялась расточительность. Застрелили Пушкина и Лермонтова. Изгоняли из Академии Наук Ломоносова и Менделеева. Пытались продать с торгов Ростовский Кремль. Длинен синодик всяких расточительств, от давних времён и до сегодня. Довольно. Бережно и любовно должна быть охранена Культура.

Фрагмент публ. по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 61. Первая публ.: *Свет*. Филадельфия. 18 февраля 1937.

## XIII
## ИЗ ПИСЬМА РАБИНДРАНАТУ ТАГОРУ
*11 февраля 1937*

Когда кто-нибудь хочет выразить своё самое высокое уважение к другу, близкому его сердцу, он сравнивает его с самыми великими и наиболее почитаемыми. Для меня, как символ любимой Родины, России, величайшим является Толстой, а потому, желая выразить Вам глубокое уважение, я вижу Вас обоих вместе, как олицетворение мудрости двух народов, которых я так люблю. Для Вашей библиотеки посылаю два моих эссе о Горьком и Пушкине. Последнее в связи со столетием со дня смерти, которое приходится на этот месяц, может представить интерес для студентов и журнала Шантиникетона[1].

Фрагмент публ. по англоязычному автографу в собрании Рабиндра Бхавана — Мемориального музея Р. Тагора в Шантиникетоне, Индия. Перевод сверен с публ.: *Гнатюк-Данильчук А.П.*, 1994-97. С. 87.

[1] Возможно, имеется в виду очерк, вошедший в одну из глав книги Н.К. Рериха "Химават" (см. в наст. подборке под № XVIII). Данных о журнале Шантиникетона и публ. в ней очерка Рериха о Пушкине найти не удалось, но, судя по всему, публ. состоялась (см. письмо Рериха А.Н. Бенуа от 2 марта 1937: *Рерих Н.К.*, 1993а. С. 21).

## XIV
## ТОЛСТОЙ И ТАГОР
*Урусвати, Гималаи, 1937*

"Непременно вы должны побывать у Толстого", — гремел маститый В.В. Стасов за своим огромным заваленным столом.

Разговор происходил в Публичной библиотеке, когда я пришёл к Стасову после окончания Академии Художеств в 1897 году: "Что мне все ваши академические дипломы и отличия. Вот пусть сам великий писатель земли русской произведёт вас в художники. Вот это будет признание. Да и "Гонца" вашего никто не оценит, как Толстой. Он-то сразу поймёт, с какою такою вестью спешит ваш "Гонец". Нечего откладывать, через два дня мы с Римским-Корсаковым едем в Москву. Айда с нами! Ещё и Илья (скульптор Гинзбург) едет. Непременно, непременно едем". <...>

Именно в это время много говорилось о толстовском "Что есть искусство" и о "Моя вера". Рассказывались, как и полагается около великого человека, всевозможные небылицы об изречениях Толстого и о самой его жизни. Любителям осуждения и сплетен представлялось широкое поле для вымыслов. Не могли понять, каким образом граф Толстой может пахать или шить сапоги. Шептались неправдоподобные анекдоты о Толстом. При этом совершенно упускалось из виду, что он может рассказать прекрасную притчу о трёх старцах.

Жалею, что не имею под рукой текста этого сказания[1]. Но каждый желаю-

щий помыслить о великом Толстом должен знать хотя бы краткое его содержание. На острове жили три старца. И так они были просты, что единственная молитва, которою молились они, была: "Трое нас — Трое Вас. Помилуй нас". Большие чудеса совершались в таком простом молении. Прослышал местный архиерей о таких простецах-старцах и недопустимой молитве и решил сам поехать к ним, вразумить их молитвам достойным. Приехал архиерей на остров, сказал старцам, что их молитва недопустима и научил их многим приличествующим молениям. Отплыл архиерей на корабле. Только видит, что движется по морю свет великий, и рассмотрел он, что три старца, взявшись за руки, бегут по воде, поспешают за кораблем. Добежали. Просят архиерея: "Не упомнили мы молитвы, тобою данные, вот и поспешили опять допросить".

Граф Л.Н. Толстой. Фотогравюра "Шерер, Набгольц и К°", сделанная в Москве
Воспроизводится по изданию из МСССМ: *Толстой Л.Н.*, 1887

Увидав такое чудо, архиерей сказал старцам: "Лучше оставайтесь при вашей молитве".

Мог ли невер дать такой замечательный облик старцев, достигших Света в их простейшем молении? Конечно, Толстому, этому великому искателю и познавателю, было близко всё истинное, доскональное. Все же последующие усложнения Истины, конечно, дух его не воспринимал.

Все помнят и "Плоды просвещения" Толстого, повесть, полную сарказма о невежественных спиритических сеансах. Некоторые люди хотели увидать в этом отрицание Толстым вообще всей метафизической области. Но великий мыслитель лишь бичевал невежество. В его эпическом "Войне и Мире", "Анне Карениной" и во многих рассказах и притчах явлены искры широчайшего понимания психологии в её высочайшем значении. В пылу спора Толстой действительно мог утверждать, что простой деревенский танец для него равен высочайшей симфонии. Но когда вы могли наблюдать, насколько писатель был глубоко потрясаем именно лучшею музыкою, то вы отлично понимали, что в его парадоксах заключено нечто гораздо более тонкое и обширное, нежели слушатели его хотели из них сделать в своем разумении. Великий Учитель, уходящий перед кон-

цом жизни в Оптину пустынь, разве не дал хотя бы одним этим уходом высочайший аспект своего земного бытия?

<...>

Удивительна вся судьба Толстого — и великого писателя, и великого учителя жизни. Каждое событие его жизни лишь увеличивало всенародное почитание его. Когда же произошло отлучение его от церкви, то, казалось, не было границ симпатии и сочувствиям народным. Кроме уже напечатанных произведений Толстого, в обществе ходили и многие неразрешённые цензурою вещи и письма. Шёпотом передавались подробности отлучения от церкви, шли слухи о свидании с императором. Наконец, говорилось о пророчествах Толстого. Впоследствии это замечательное пророчество широко обошло прессу. В прозрениях своих маститый писатель уже предвидел и войну, и многие другие потрясающие события.

Каждая весть о новом слове Толстого воспринималась напряжённо, точно бы поверх официальных авторитетов, где-то, как мощное внутреннее течение, неслась творческая прозревающая мысль Толстого. Помимо его громоподобных речений о непротивлении злу, о любви всечеловеческой, об истинном просвещении, остались и такие глубокие строки, как описание смерти дерева. В Индии особенно были бы понятны эти простые трогательные слова, в которых заключалась глубокая мысль о вездесущей жизни. Излюбленная героиня Толстого Наташа говорит: "Да, я думала сначала, что вот мы едем и думаем, что мы едем домой, и мы Бог знает куда едем в этой темноте и вдруг приедем и увидим, что мы не в Отрадном, а в волшебном царстве. А потом ещё я думала..."

Священная мысль о прекрасной стране жила в сердце Толстого, когда он шёл за сохою, как истинный Микула Селянинович древнерусского эпоса, и когда он, подобно Бёме[2], тачал сапоги и вообще искал случая прикоснуться ко всем фазам труда. Без устали разбрасывал этот сеятель жизненные зерна, и они крепко легли в сознание русского народа. Бесчисленны дома имени Толстого, толстовские музеи, библиотеки и читальни имени его. И разве можно было вообразить лучшее завершение труда Толстого, как его уход в пустыню и кончину на маленьком полустанке железной дороги. Удивительнейший конец великого путника. Это было настолько несказанно, что вся Россия в первую минуту даже не поверила. Помню, как Елена Ивановна первая принесла эту весть, повторяя: "Не верится, не верится. Точно бы ушло что-то от самой России. Точно бы отграничилась жизнь".

Публ. фрагменты по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 88—95. Первая публ.: *Рассвет*. Чикаго. 14-15 сентября 1937.

[1] См. первое изд.: Три старца [Из "Народных легенд" 1886 г.] // *Толстой Л.Н.*, 1887. С. 213—221.
[2] *Бёме Якоб* (1575—1624) — нем. философ и эзотерик.

## XV
## ДРУЗЬЯ
## *[1937]*

Кроме друзей из живописно-художественного мира, всегда были близки ещё три группы — а именно зодчие, музыканты и писатели. На расстоянии многих лет часто даже вообще невозможно вспомнить, как именно образовывались эти дружеские отношения. <...>

Из писателей — дружеские отношения с Горьким, Леонидом Андреевым и с некоторыми корифеями старшего поколения. Мы любили и ценили Мережковского, и если бы он написал лишь одного Леонардо да Винчи, то уже был бы великим писателем. Особые отношения были с А.М. Ремизовым. С одной стороны, мы как будто и не часто встречались, но зато внутреннее ощущение было особо задушевное. Вспоминаю его "Жерлицу Дружинную"[1]. Вспоминаю и последнюю встречу в Париже, записанные им сны. Он не только мастер слога, но и ведун души. Много встреч.

Публ. фрагменты по изд.: *Рерих Н.К.*, 1993в. С. 85.

[1] Датируется 1915. Полностью это сочинение увидело свет в 1916 в монографии: *Рерих Н.К.*, 1916. По содержанию большая часть миниатюр, составляющих это сочинение, является надписями к картинам Н.К. Рериха. См. о нём также: *Мельников В.Л.*, 1998в. С. 309–313.

## XVI
## БЛОК И ВРУБЕЛЬ
## *1937*

Среди множества разновременных встреч по всему миру особенно сохраняются в памяти общения с Блоком и Врубелем. Оба они были особенные. Оба они имели свой самобытный, присущий только им стиль и способ выражения. Часто бывает, что особо схожие по внутреннему содержанию люди между собой не встречаются. Так, Врубель не встречался с Блоком — просто они совершали земной путь каждый по своей тропе. Но с этой тропы каждый из них видел чудесные дали, и в этих далях было так много подобного. Какими-то странными особенностями были окружены наши общения. Почему-то всегда случалось, что общения наши были какими-то особенными. Посещения оказывались наедине. Легко, казалось бы, могло случиться, что кто-то мог прийти и внести обычность в беседу, но этого не случалось. Первый раз Блок пришел с просьбою сделать ему для его книги фронтиспис "Италия"[1]. Предвидение, выраженное в образах, свойственных лишь Блоку, своеобразно сказывалось во всех его речах. Он знал, что мы азиаты, и мудро претворял это утверждение.

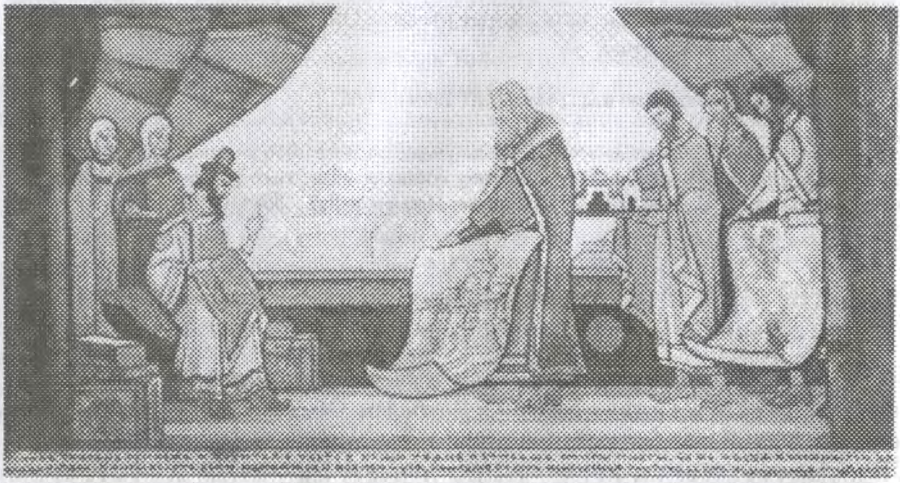
Фрагмент публ. по изд.: *Рерих Н.К.*, 1974. С. 105.

[1] *"Итальянские стихи"* — цикл, написанный летом 1909 г. в Италии, обрабатывался вплоть до 1914 г.

## XVII
## ЮГОСЛАВИЯ
### *1937*

Поистине, какие бы горы и моря ни сложились между славянскими сердцами, но в глубине сердец этих всё же будет гореть обоюдное братское стремление. Выразится оно в песнях, которыми живёт и возвышается славянская природа. Недаром Пушкин так потянулся к песням южных славян[1]. И правильно однажды сказал епископ Николай Велимирович про славянскую поэзию: "Эта поэзия хранит в себе многое. Она хранит в себе дух, она хранит веру и надежду и любовь. Она для народа, как страницы Библии".

Действительно, славяне понимают, почему в сагах о Косове король Лазарь заключает свою речь высоким словом, что "лишь Царство Господне останется



Н.К. Рерих. Радовашеся Ярослав Граду Киеву. 1938. Местонахождение неизвестно

навеки". И если мы возьмём дух сказаний, былин и сказок всех славянских народов, мы ясно почувствуем в нём то же осознание вышнего великого царства, которому несут славу и честь герои славянские. Через многие тяжкие затруднения протекала история славянства. Но не являются ли эти трудности именно пробными камнями для закалки клинка вечного духа?

<...>

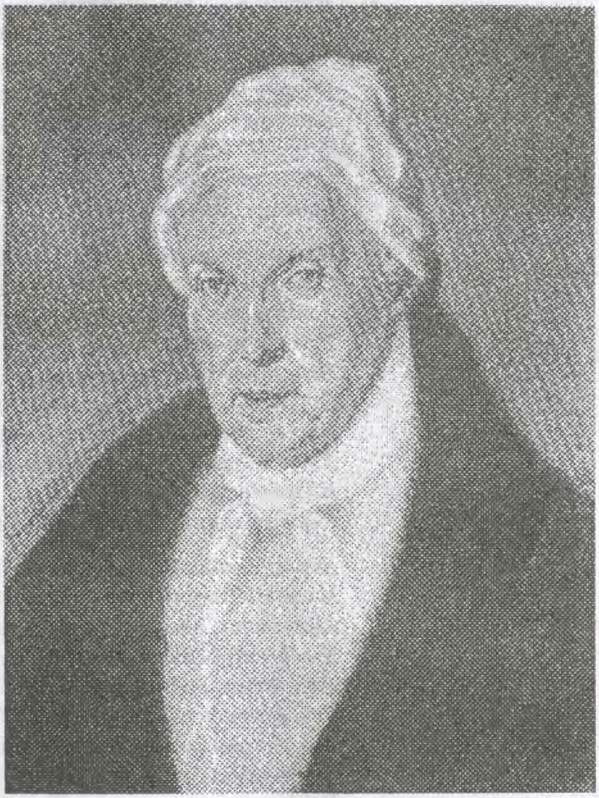
Несторовская летопись, говоря о заложении Киева, трогательно подчеркивает любовь князя Ярослава к книжной мудрости. Водитель да любит искусство и знание.

Публ. фрагменты по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 600-601 (Опубликован как лист дневника без даты). Датирован в библиографиях П.Ф. Беликова и Д.Н. Попова.

[1] По-видимому, имеются в виду *"Песни западных славян"* 1834 г. (см. ниже).

## XVIII
## РУСЬ
*[1937–1946]*

Мне довелось встречаться с русскими писателями прошлого и настоящего поколений, и многие из них были моими близкими друзьями. Среди них Максим Горький, Леонид Андреев, Алексей Ремизов, Александр Блок, с которыми меня связывали особенно тесные отношения. Незабываемы сердечные встречи со Львом Толстым, Чеховым, Мережковским и Григоровичем. И совершенно ясно, почему Индия интересуется этими авторами не только как представителями мировой литературы, но и как личностями. К счастью, русская литература в настоящее время широко распространяется в переводах на многие языки по всему миру, так формируется правильное понимание русского народа. До сегодняшнего дня, даже в так называемых образованных кругах, существовало многообразие мнений об этой необъятной стране. Не следует забывать, что во французской литературе встречались описания героев из русских рассказов, сидящих в тени огромной раскидистой клюквы — очевидно, автор не знал, что клюква — ягода, растущая на крошечных кустах высотой в три дюйма. А теперь вспомним немецкие рассказы о казаках, поедающих детей, свечи и мыло; о том, что самовар носят на голове, а медведи бродят по улицам российских городов. Все эти нелепости в настоящее время исчезают одновременно с распространением славной русской литературы за рубежом.



Г.Р. Державин. Портрет работы Васильевского. Масло. 1816
Воспроизводится по изд.: *Пушкин А.С.*, 1959-62 (т. VII)

Если к вышеупомянутым русским авторам добавить Достоевского, Тургенева, Некрасова, Гоголя и не забыть при этом

великих русских поэтов Пушкина и Лермонтова, да ещё включить отца русской поэзии Державина (конец восемнадцатого века) и Ломоносова, учёного и писателя середины восемнадцатого века, то получим полное представление об идущих в авангарде нашей литературы. Конечно же, я упоминаю о литературе двух последних столетий, но не следует забывать, что уже с седьмого века в России существовали превосходные литературные шедевры, такие, как знаменитое "Слово о полку Игореве", которому сейчас исполнилось 750 лет.

Знаменитая ода Державина "Бог", написанная 150 лет тому назад, является одним из лучших стихотворений русской литературы. Она была переведена на множество иностранных языков. Я не могу удержаться, чтобы не процитировать эту оду, потому что она так чудесно передаёт духовное состояние поэта[1].

*О Ты, пространством бесконечный,*
*Живый в движеньи вещества,*
*Теченьем времени превечный,*
*Без лиц, в трёх лицах божества!*
*Дух всюду сущий и единый,*
*Кому нет места и причины,*
*Кого никто постичь не мог,*
*Кто всё собою наполняет,*
*Объемлет, зиждет, сохраняет,*
*Кого мы называем:* ***Бог.***

*Измерить океан глубокий,*
*Сочесть пески, лучи планет*
*Хотя и мог бы ум высокий, —*
*Тебе числа и меры нет!*
*Не могут духи просвещенны,*
*От света Твоего рожденны,*
*Исследовать судеб Твоих:*
*Лишь мысль к Тебе взнестись дерзает,*
*В Твоём величьи исчезает,*
*Как в вечности прошедший миг.*

*Хаоса бытность довременну*
*Из бездн Ты вечности воззвал,*
*А вечность, прежде век рожденну,*
*В себе самом Ты основал:*
*Себя собою составляя,*
*Собою из себя сияя,*
*Ты свет, откуда свет истек.*
*Создавый всё единым словом,*
*В твореньи простираясь новом,*
*Ты был, Ты есть, Ты будешь ввек!*

*Ты цепь существ в себе вмещаешь,*
*Её содержишь и живишь;*
*Конец с началом сопрягаешь*
*И смертию живот даришь.*
*Как искры сыплются, стремятся,*
*Так солнцы от Тебя родятся;*
*Как в мразный, ясный день зимой*
*Пылинки инея сверкают,*
*Вратятся, зыблются, сияют,*
*Так звезды в безднах под Тобой.*

*Светил возжженных миллионы*
*В неизмеримости текут,*
*Твои они творят законы,*
*Лучи животворящи льют.*
*Но огненны сии лампады,*
*Иль рдяных кристалей громады,*
*Иль волн златых кипящий сонм,*
*Или горящие эфиры,*
*Иль вкупе все светящи миры —*
*Перед Тобой — как нощь пред днём.*

*Как капля, в море опущенна,*
*Вся твердь перед Тобой сия.*
*Но что мной зримая вселенна?*
*И что перед Тобою я?*
*В воздушном океане оном,*
*Миры умножа миллионом*
*Стократ других миров,— и то,*
*Когда дерзну сравнить с Тобою,*
*Лишь будет точкою одною;*
*А я перед Тобой — ничто.*

*Ничто!— Но Ты во мне сияешь*
*Величеством Твоих доброт;*
*Во мне себя изображаешь,*
*Как солнце в малой капле вод.*
*Ничто!— Но жизнь я ощущаю,*
*Несытым некаким летаю*
*Всегда пареньем в высоты;*
*Тебя душа моя быть чает,*
*Вникает, мыслит, рассуждает;*
*Я есмь — конечно, есть и Ты!*

*Ты есть! — природы чин вещает,*
*Гласит моё мне сердце то,*

*Меня мой разум уверяет,*
*Ты есть — и я уж не ничто!*
*Частица целой я вселенной,*
*Поставлен, мнится мне, в почтенной*
*Средине естества я той,*
*Где кончил тварей Ты телесных,*
*Где начал Ты духов небесных*
*И цепь существ связал всех мной.*

*Я связь миров, повсюду сущих,*
*Я крайня степень вещества;*
*Я средоточие живущих,*
*Черта начальна божества;*
*Я телом в прахе истлеваю,*
*Умом громам повелеваю,*
*Я царь — я раб, я червь — я Бог!*
*Но, будучи я столь чудесен,*
*Отколе происшёл? — безвестен;*
*А сам собой я быть не мог.*

*Твоё созданье я, создатель!*
*Твоей премудрости я тварь,*
*Источник жизни, благ податель,*
*Душа души моей и царь!*
*Твоей то правде нужно было,*
*Чтоб смертну бездну преходило*
*Моё бессмертно бытиё;*
*Чтоб дух мой в смертность облачился*
*И чтоб чрез смерть я возвратился,*
*Отец!— в бессмертие Твоё.*

*Неизъяснимый, непостижный!*
*Я знаю, что души моей*
*Воображении бессильны*
*И тени начертать Твоей;*
*Но если славословить должно,*
*То слабым смертным невозможно*
*Тебя ничем иным почтить,*
*Как им к Тебе лишь возвышаться,*
*В безмерной разности теряться*
*И благодарны слёзы лить*[2].

Когда мы говорим о Фёдоре Достоевском, то он часто предстаёт перед нами как суровый психолог страдающего человечества. Об этом свидетельствуют его произведения: "Преступление и наказание", "Идиот", "Дом смерти". Но не следует забывать, что именно Достоевский провозгласил: "Красота спасёт мир". Кроме того,

в своём писательском дневнике он сделал множество пророческих предсказаний.

Иван Тургенев создал целую эпопею русской помещичьей жизни, а Дмитрий Григорович был одним из первых, кто описал русское крестьянство. Для меня Григорович является литературным крёстным отцом, потому что благословил меня на эту деятельность. Моя первая встреча с ним состоялась в 1897 г. Страдания и чаяния русского народа отражены также в поэзии Николая Некрасова, достигая кульминационной точки в поэме "Кому на Руси жить хорошо?"

Лев Толстой более, чем какой-либо другой русский писатель, переведён на многие языки. Его знаменитые "Война и мир", "Анна Каренина" — не будем перечислять всё собрание его замечательных произведений — говорят о том, что, морализируя, он мечтал о чудесной стране, которая сделает людей по-настоящему счастливыми.

Антон Чехов, с которым я время от времени встречался в Москве, был необыкновенно замечательной личностью. Будучи чрезвычайно скромным, широким взором в своих произведениях он охватил всю современную жизнь России. В его печальной улыбке над некоторыми моментами жизни сквозит обострённое чувство любви к родине.

В 1934 г. Нобелевский комитет, намереваясь присудить приз русской литературе, имел четырёх кандидатов: Горького, Мережковского, Бунина и Ремизова. Комитет отдал предпочтение Бунину. Общественное мнение удивилось тому, что пальмовая ветвь не была дарована Горькому или Мережковскому. Что касается Ремизова, то он высоко почитаем в кругах интеллигенции благодаря подлинно старинному русскому литературному стилю.

Горький творил в то же время, что и Леонид Андреев, их часто рассматривали как соперников, хотя по-существу они совершенно разные. Горький был психологом народных масс, в то время как Андреев в своих глубоких произведениях проявил качества пророка. Вспомним написанное им: "Жизнь человека", "Король Бунгер", "Красный смех" и "Анафема".

Леонид Андреев. Фото около 1909 г.
Частное собрание, СПб.

Мы все помним и надеемся, что недавние празднования столетней годовщины Александра Пушкина стали мировым событием. 10 февраля 1837 г., после получения фатального ранения на дуэли, скончался величайший русский поэт. Имя Пушкина известно во всём мире. Пе-

А.Н. Бенуа. Всадник преследует Евгения. Иллюстрация к поэме А.С. Пушкина "Медный всадник". 1903. Собрание ВМП

чальное столетие со дня его насильственной смерти с благоговением отмечалось всеми истинными любителями литературы. Не только на необъятных просторах России, но и во всех странах проводились торжественные празднования, выставки, посвящённые поэту, увидели свет новые издания его знаменитых произведений. В русских и зарубежных театрах ставились его бессмертные драмы в музыкальной интерпретации лучших русских композиторов.

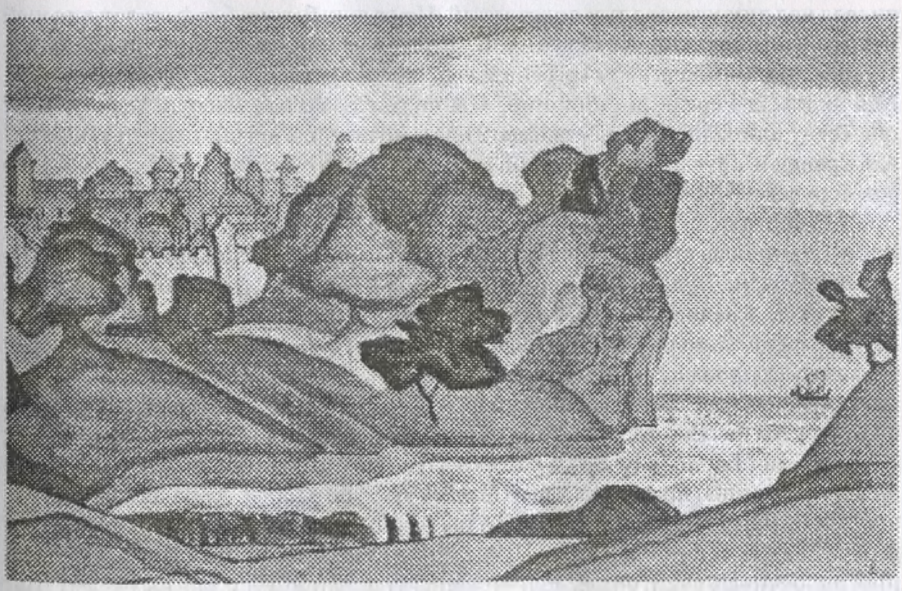
Незабываемое событие стало великим днём России и даже мировой культуры. Бессмертные творения Пушкина, наравне с произведениями Шекспира, Данте, Гёте, Бальзака, навсегда останутся живым неисчерпаемым источником духовности для настоящих и будущих поколений человечества. "Евгений Онегин", "Полтава", "Медный всадник", "Капитанская дочка", "Руслан и Людмила", "Пиковая дама" и сотни

других произведений Пушкина будут жить как драгоценное свидетельство блистательной мысли, как выражение чувства подлинного благородного вдохновения.

Поэмы Пушкина, написанные сто лет тому назад, и сейчас волнуют человеческие сердца так же глубоко, как и в эпоху его современников. Только теперь слава Пушкина становится подлинно вселенской славой. Он описал внутреннюю жизнь страны в беспримерных художественных образах. Для Пушкина-поэта не было географических и исторических границ. Древняя Эллада, Рим, Италия, Испания, Древний и Новый Восток, все славянские мысли были отражены им с таким же глубоким пониманием.

Никто до и после Пушкина не обогатил русскую культуру настолько, насколько это сделал величайший поэт своего отечества. Он был истинным создателем русского литературного языка. Он завоевал для русской литературы почётное место в мировой классике. Стихи, рассказы, очерки Пушкина говорят о неистощимом богатстве человеческой речи. Пушкин был создателем великолепного, гибкого, выразительного русского литературного языка. Он напитал русскую литературу народным духом, он обогатил язык бесчисленными словами, взятыми из самых глубин фольклорной сокровищницы. Он познакомил нас с настоящими поэтическими жемчужинами народных бардов. Современники Пушкина говорили о его неугомонности, мятежности духа, таким он и умер.

Великий русский критик Белинский так определил поэзию Пушкина: "Какой стиль! Античная пластичность и строгая простота соединялись в нём с чарующей игрой романтического ритма. Всё звуковое богатство, вся мощь рус-



Н.К. Рерих. Город Леденец. 1919. Эскиз декорации к опере Н.А. Римского-Корсакова "Сказка о царе Салтане". Собрание Кина, Нью-Йорк

ского языка отразились в нём с необычайным совершенством; он изящный, милый, нежный, как шелест волн; он щедрый, как земля, сияющий, как свет, прозрачный и чистый, как кристалл, ароматный и душистый, как весна, крепкий и могучий, как меч в руке героя. Если бы нам захотелось описать поэзию Пушкина одним словом, мы могли бы назвать её par excellence, по-настоящему поэтической, мастерской, художественной; и это приоткрыло бы тайну магического пафоса всей поэзии Пушкина".

Горький, обычно строгий в своих суждениях, говорит о Пушкине: "Пушкин для русской литературы то же, чем был Леонардо да Винчи для европейского искусства. Перед нами великий русский поэт, создатель поэтических сказок, которые чаруют своей красотой и мудростью, автор первого реалистического романа "Евгений Онегин", автор нашей лучшей исторической драмы "Борис Годунов", поэт, который до сегодняшних дней не превзойдён в красоте стиха и силе выражений чувств и эмоций, поэт — отец великой русской литературы. В лице Пушкина мы имеем пример писателя, который, наполняясь впечатлениями жизни, старался отразить их в стихах и прозе с величайшей правдивостью, предельным реализмом и преуспел в этом, как настоящий гений. Его творения являются самым значимым свидетельством умного, мудрого, правдивого человека об обычаях, привычках и понятиях определённой эпохи. И на самом деле они являются правдивым отображением русской истории гением".

Как и подобает каждому великому человеку, Пушкин мучительно страдал от несправедливости своих современников. Великий поэт был гоним, и долго висела над ним угроза злых подозрений. И это неизбежно: без факелов дикарей невозможны великие достижения. Благодаря своему всевмещающему сердцу Пушкин принимал все прогрессивные движения, был другом свободомыслия. Мы видим его среди декабристов. Мы видим Пушкина-масона, ведь к этому обществу принадлежали все знаменитые мыслители России. Поэт повсюду искал правду, и, слушая сказки старой няни, он с самого детства был очарован красотой русского фольклора.

На протяжении короткой жизни 1799—1837 гг., изучая исторические хроники, он стоял на страже всего нового, неся в сердце предвидение великого будущего России. Будучи ещё лицеистом, Пушкин уже тогда удивлял всех звонким стихом, а великий Державин благословил его и предсказал ему славу. Редко чьё сердце одновременно вмещает и Восток, и Запад. Каждый читатель Востока поймёт произведения Пушкина, такие, как "Руслан и Людмила", "Кавказский пленник" или "Бахчисарайский фонтан", в то время как европейские сердца отзовутся на "Евгения Онегина", "Пиковую даму" или "Дубровского".

К драме "Борис Годунов", в которой Пушкин с поразительной глубиной раскрывает трагедию правителя, "достигшего высшей власти", обращено в настоящее время внимание всего мира[3]. Не так давно "Борис Годунов" был поставлен в Берлине; "Евгений Онегин" в Праге, так в самых различных, а порой даже в противоречивых аудиториях великолепные творения Пушкина вызывают равное восхищение.

Итак, мы видим, что Пушкин одновременно следовал всеми творческими

путями. За двадцать семь лет литературной деятельности Пушкин стал великим поэтом, великим прозаиком, великим драматургом. В его произведениях мы находим образцы всех литературных стилей. Каждое новое творение Пушкина было не только подлинным шедевром, но становилось новой главой в истории русской литературы. В его громадной художественной силе, в его чрезвычайной многогранности, в его необычайной живости ума выражены потенциал и гениальность великого народа, которым он рождён. Вспомним его самохарактеризующие стихи "Эхо" и "Пророк", замечательные тем, что отражают точку зрения поэта на своё предназначение в жизни.

***Эхо***

*Ревёт ли зверь в лесу глухом,*
*Трубит ли рог, гремит ли гром,*
*Поет ли дева за холмом —*
*На всякий звук*
*Свой отклик в воздухе пустом*
*Родишь ты вдруг.*

*Ты внемлешь грохоту громов,*
*И гласу бури и валов,*
*И крику сельских пастухов —*
*И шлёшь ответ;*
*Тебе ж нет отзыва... Таков*
*И ты, поэт!*

В другом стихотворении "Пророк" шестикрылый серафим является путнику на перепутье дорог и, коснувшись его губ и ушей, открывает в нём пророческое видение. Трепет небес, тайны земли и моря открываются ему. Серафим вырывает у него язык и заменяет его змеиной мудростью, а сердце — куском пылающего угля. Стихотворение завершается следующими словами:

*Как труп в пустыне я лежал,*
*И Бога глас ко мне воззвал:*
*"Восстань, пророк, и виждь, и внемли,*
*Исполнись волею моей,*
*И, обходя моря и земли,*
*Глаголом жги сердца людей".*

Так поэт предвидел свою славную миссию.

Впервые опубликовано в Индии на англ. яз. в сб. "Himavat" (Аллахабад, 1946). Текст приводится по первой русской публ. в переводе сотрудников Рериховского центра духовной культуры г. Самары: *Рерих Н.К.*, 1995. С. 130-137.

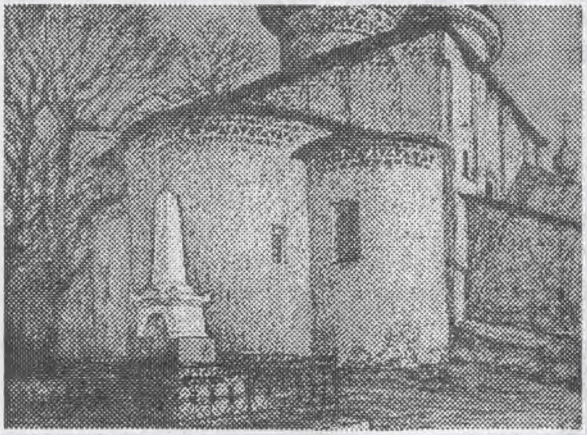
[1] В свою очередь редакция *ПРС* не может удержаться, чтобы не процитировать фрагмент из биографии Г.Р. Державина (1883), принадлежащей перу Якова Карловича Грота: "Ода "Бог" была начата поэтом ещё в 1780 году в Светлое Христово воскресенье, по возвраще-

нии от заутрени; но служба и столичные развлечения долго не давали ему снова приняться за неё. Выйдя в отставку в феврале 1784 года, он решился, для окончания этой оды, на короткое время уединиться. Сказав жене, что едет в своё белорусское имение, которого ещё не видал, он остановился в Нарве и там нанял себе на несколько дней у старушки-немки маленькую комнату. Там и отделана им большая часть оды. Запершись, он писал несколько дней. Доказательством, как воображение его было разгорячено, может служить рассказ его об окончании оды: не дописав последней строфы, уже ночью, он заснул перед зарёю; вдруг ему показалось, что кругом по стенам бегает яркий свет; слёзы ручьями полились у него из глаз; он встал и при свете лампады разом написал последнюю строфу. <...> У него из самого раннего детства было одно воспоминание, по которому он считал себя особенно призванным к выполнению такой задачи: мать ему рассказывала, что на другой год после его рождения была комета, и что, глядя на неё, он произнёс первое своё слово: Бог" (*Грот Я.К.* Жизнь Державина. М., 1997. С. 234). В тех же словах пишет об этом и Владислав Ходасевич, но добавляет: "В "Боге" Державин привёл в движение какие-то огромные массы; столь же огромна сила, на это затраченная, но ни единая частица её не пропадает даром, и надсада, усилия мы нигде не видим. Таково на сей раз его господство над материалом, что с начала до конца всё в оде движется стройно и плавно, несмотря на то, что в процессе работы он постепенно отходит от первоначального замысла. Вдохновение владеет им, но материалом владеет он" (*Ходасевич В.Ф.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3: Проза. Державин. О Пушкине. М., 1997. С. 228).

[2] Текст уточнён по изд.: *Державин Г.Р.* Стихотворения. М., 1983. С. 48–51.

[3] Видимо, Рерихи выделяли это сочинение и любили его цитировать. Например, в письме к американским сотрудникам 19 августа 1936 г., заключая характеристику ситуации, сложившейся вокруг музея Рериха в США, Елена Ивановна и Николай Константинович писали: "*...Придётся закончить восклицанием Пушкина: "народ безмолвствует"*" (Машинопись в архиве NRM. Письмо № 93). См. также ниже.

## XIX
## БУДЕМ БЕРЕЖЛИВЫ
### *1938*



Л.М. Корсаков. Святогорский монастырь. Могила А.С. Пушкина. Издано в 1981 г.

Если человек любит Культуру и, естественно, свою родную Культуру, то он отнесётся со всевозможною бережностью к носителям этой Культуры. Каждый выдающийся деятель Культуры уже является живым памятником её. Люди нередко говорят об охранении каменных памятников. Но не лучше ли при этом также помыслить и о заботливом охранении памятников живых, которые могут ещё во многом при-

Б.М. Кустодиев. Пушкин на набережной Невы. Около 1910
Собрание ВМП

ложить свои творческие силы во славу русского народа. Многие скажут: нам всем всюду тяжко. Но ведь эти тяжести будут облегчаться сознанием, что среди нас живут те, которых мы называем учителями в разных областях жизни.

Всегда ли мы бываем справедливы? Не бываем ли мы, по слову Пушкина, "к добру и злу постыдно равнодушны"[1] ? Не обходим ли молчанием то, что должно бы вызывать самое сердечное суждение. В таком сердечном порыве все мы, несмотря на тяготы жизни, могли бы создать нашим старшим культурным творцам дни спокойные углублённой творческой работы.

Фрагмент публ. по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 173-174. Первая сокращённая публ.: *Рерих Н.К.*, 1975. С. 173.

[1] Н.К. Рерих цитирует по памяти. У Пушкина: "Добру и злу внимая равнодушно..." ("Борис Годунов", 1825).

## XX
## "МИР ИСКУССТВА"
*Гималаи, 4 августа 1939*

Общество "Мир искусства" сложилось среди особых условий. Сперва были выставки, устроенные самим Дягилевым. Затем произошло объединение с союзом Московских Художников, но это объединение просуществовало недолго. Вследствие какой-то статьи Бенуа, которую москвичи нашли крайне несправедливой, произошли трения и группа "Мира искусства" организовала отдельное общество. Устраивались выставки в зале Общества Поощрения Художеств, в доме Пушкина[1], а также в Москве.

Фрагмент публ. по изд.: *Рерих Н.К.*, 1993в. С. 58.

[1] Имеется в виду последняя квартира А.С. Пушкина на наб. р. Мойки, 12. О V и VI выставках СРХ по этому адресу в 1908-09 гг. см. в летописи В.П. Князевой и в материале Т.С. Мишиной и Е.В. Пролет, опубликованных в наст. изд.

## XXI
## РУССКИЙ ЯЗЫК
*1939*

"Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины — ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! Не будь тебя — как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома? Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!"[1] — на склоне лет сердечно выразился Тургенев о русском языке.

Истинно, великому народу дан и великий язык. Звучен язык Вергилия и Овидия, но ведь не свободен он, ибо принадлежит прошлому. Певуч язык Гомера, но и он в пределах древности. Есть соревнователь у русского языка — санскрит-праотец. Но на нём даже в Индии уже не говорят. А ведь русский язык жив. Он живёт для будущего. Он может обогащаться всеми новыми достижениями и сохранять свою певучую прелесть. Он не останется в пределах Пушкина, ведь слишком много вошло в жизнь и требует своего выражения. Тем более нужно подтвердить основную красоту русской речи. И для всех славянских наречий русский язык останется кормилом.

Но скажут ли достаточно в русских школах о красоте своего языка? Скучные правила пусть придут после, а сначала, от первого дня, пусть будет сказано о красоте русской речи, о богатстве, о вместимости, о подвижности и вырази-

тельности своего родного языка. Нужно знать иностранные языки. Чем больше, тем лучше. Познавая их, русский человек ещё более утвердится в сознании, какой чудесный дар ему доверен. В ответственности за красоту и чистоту своей речи человек найдёт лучшие средства, как выразить вновь сложные понятия, которые стучатся в новую жизнь.

Язык видоизменяется с каждым поколением. Только в суете быта люди не замечают этих пришельцев. Но пусть будут они достойны великого языка, данного великому народу. Многие отличные определения оказываются временно загнанными, ибо их твердят, не придавая истинного смысла. Во время душевных смятений человек уже не может осознать всю красоту им произносимого. В стонах и воплях нарушается песнь. Но пройдёт боль, и человек опять почувствует не только филологически, но сердечно, какое очарование живет в красоте речи. Прекрасен русский язык. И на нём скажут лучшие мысли о будущем.

Публ. по изд.: *Рерих Н.К.*, 1974. С. 155-156. Первая публ.: *Рерих Н.К.*, 1958.

[1] *Тургенев И.С.* Стихотворения в прозе. Русский язык. // Полное собрание соч. и писем в 28 т. Т. XIII. С. 198.

## XXII
## ГРАМОТЫ
## *[1939]*

Во время университетского зачётного сочинения, шутки ради, была написана "грамота" об иконописании. Случайно она оказалась при мне в Археологической Комиссии, и я прочел её Спицыну[1]. При этом был и Веселовский[2]. К моему изумлению, а затем и к ужасу "грамоту" начали читать всерьёз и даже научно обсуждать её. По некоторым выражениям нашли, что "грамота" может быть киевского происхождения. Спросили, где именно она найдена? Напечатана ли? С превеликим трудом удалось чем-то прервать опасный разговор и уйти, не обидев доброжелателей. Вспомнился Мериме и Пушкин с песнями западных славян[3]. Вспомнился Ганка с Краледворской рукописью[4]. Там всё было всерьёз, а в нашем случае — шутка, чуть не обратившаяся в драму. Профессора никогда не простили бы своё невольное заблуждение.

Фрагмент публ. по изд.: *Рерих Н.К.* Из сборника "Моя жизнь. Листы дневника" (вторая подборка). // *ПРС*. 1998. № 1. С. 33-34. Первая публ.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 250.

[1] *Спицын Александр Андреевич* (1858—1931) — историк и археолог. Член ИАК, профессор ИПУ. См. о нём: *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 161.

[2] *Веселовский Николай Иванович* (1848—1918) — востоковед и археолог. Член ИАК, профессор ИПУ. См. о нём: *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 141-142.

[3] Заглавием *"Песни западных славян"* объединены 16 стихотворений Пушкина 1834 г., из которых 11 являются переделкой прозаического текста песен в книге Проспера Мериме "Гузла, или Избранные иллирийские стихотворения, собранные в Долмации, Боснии, Кроации и Герцего-

вине" (1827). Здесь Рерих имеет в виду то обстоятельство, что переводя песни, целиком написанные самим Мериме, Пушкин не сомневался в их подлинности. Мериме признался Пушкину в мистификации через их общего знакомого С.А. Соболевского: "...Передайте г. Пушкину мои извинения. Я горжусь и стыжусь вместе с тем, что и он попался...". См.: *Путеводитель по Пушкину*, 1997. С. 251, 295; *Пушкин А.С.*, 1985-86. Т. I. С. 533.

[4] *Ганка Вацлав* (1791–1861) – чешский учёный, писатель и деятель национального движения; поддерживал дружеские связи с русскими писателями, например, с Ф.И. Тютчевым, которому послал очередное изд. *Краледворской рукописи* (Тютчев назвал её в ответном письме "драгоценным подарком" и "пресловутой книжицей"). Это произведение Ганки, впервые изданное в 1819 г. в качестве подлинного собрания эпических и лирических песен чешского народа, как впоследствии выяснилось, было написано им на основе летописного и легендарного материала. Обнародование книги оказало влияние на развитие чешского народного самосознания. См.: *Тютчев Ф.И.*, 1957. С. 142, 381, 516, 561.

## XXIII
## ВОЗРАЖЕНИЯ
### *[1939]*

Далёкими кажутся, как во сне, всякие нападки на "Мир искусства". Но в своё время каждое резкое суждение могло иметь разрушительные последствия. Не то же ли самое было и с группой Крамского? Или с А. Ивановым? Со всеми, кто пытался сказать новое слово. Как ругали Горького, Андреева! А Тургенева! А Лермонтова! А Пушкина – самого Пушкина!

Фрагмент публ. по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 627 (Опубликован без даты).

## XXIV
## РАДОСТЬ ИСКУССТВА
### *[Конец 1930-х]*

Всякая духовная помпезность позорна. Не могу забыть глубокого изречения моего покойного друга поэта Александра Блока в отношении к несказуемому. Блок прекратил посещение Религиозно-Философского Общества, потому что, как он выразился: "Они говорят о несказуемом". <...>

О важности и значении творчества нельзя сказать лучше, чем у графа А.К. Толстого в посвящении "Художнику":

*Будь одинок и слеп, как Гомер,*
*или глух, как Бетховен,*
*Слух же душевный сильней напрягай*
*и душевное зренье...*[1]

Фрагменты публ. по изд.: *Рерих Н.К.*, 1999в. С. 342-343.

[1] Текст уточнён по изд.: *Толстой А.К.*, 1899. Т. I. С. 248. – Рерих любил цитировать стихи графа А.К. Толстого в своих очерках и листах дневника ("Очерк русского художества в 1896 году", "Гёте" и др.). Баллады Толстого ("Волки", "Курган", "Пантелей Целитель" и др.) побудили художника к созданию ряда картин и рисунков.

## XXV
## НЕ ЗАМАЙ!
*Гималаи, 10 июня 1940*

В нашей изварской библиотеке была серия стареньких книжечек о том, как стала быть Земля Русская. От самых ранних лет, от начала грамоты полюбились эти рассказы. В них были затронуты интересные, трогательные темы. Про Святослава, про Изгоя Ростислава, про королевну Ингегерду, про Кукейнос — последний русский оплот против ливонских рыцарей. Было и про Ледовое Побоище, и про Ольгу с древлянами, и про Ярослава, и про Бориса и Глеба, про Святополка Окаянного. Конечно, была и битва при Калке и пересказ "Слова о полку Игореве", была и Куликовская битва, и Напутствие Сергия — Пересвет и Ослабя. Были и Минин с Пожарским, были и Пётр, и Суворов, и Кутузов... Повести были собраны занимательно, но с верным изложением исторической правды. На обложке был русский богатырь, топором отбивающийся от целого кольца врагов. Всё это запомнилось, и хотелось сказать, смотря на эту картину: "Не замай!"

Впоследствии, изучая летописи русские и знакомясь с древней литературой, которая вовсе не так мала, как иногда хотели злоумышленно представить, приходилось лишь уже более сознательно повторить тот же окрик — "Не замай!" Пройдя историю русскую до самых последних времён, можно было лишь ещё более утвердиться в этом грозном предупреждении. Оно звучало особенно наряду с трогательными русскими желаниями помогать многим странам самоотверженно. И теперь то же самое утверждение встаёт ярко.

Сколько новых, незаслуженных оскорблений вынес народ русский! Даже самые, казалось бы, понятные и законные его действия зло толковались. То, что в отношении других стран деликатно умалчивалось, то вызывало яростные нападки иноземного печатного слова. При этом потрясающе было видеть неслыханное враньё, которое никогда не было опровергнуто. Малейшая кажущаяся неудача русская вызывала злобное гоготание и поток лжи, не считаясь с правдоподобием. Всё это остаётся во внутренних архивах. <...>

Но не помогло обидчикам русского народа всё это кусательство. Всякий, кто ополчится на народ русский, почувствует это на хребте своём. Не угроза, но сказала так тысячелетняя история народов. Отскакивали разные вредители и поработители, а народ русский в своей целине необозримой выоривал новые сокровища. Так положено. История хранит доказательства высшей справедливости, которая много раз уже грозно сказала — "Не замай!"

Об этом можно бы написать поучительное историческое исследование. Будет в нём сказано о том, как народ русский не только умел претерпеть, но и знал, как строить и слагать в больших трудах славное будущее своей великой родины. Ох, хотели бы стереть с лица Земли пятую часть Света! Искажаются гримасами враждебные личины, слыша сведения о достижениях русских. Судьба неуклонно слагает великий путь народов русских необъятностей — не замай!

*"Сильна ли Русь? Война, и мор,*
*И бунт, и внешних бурь напор,*
*Её, беснуясь, потрясали —*
*Смотрите ж: всё стоит она"*[1].

*(Пушкин)*

Текст публ. в сокращении по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 328–330. Впервые опубл. (без строк А.С. Пушкина): *Рерих Н.К.*, 1958.

[1]Фрагмент из "Бородинской годовщины" (1831): *Пушкин А.С.*, 1985-86. Т. I. С. 500–502.

## XXVI
## ОКОВЫ МЫСЛИ
### *10 октября 1941*

Откуда же все несносные ограничения? Откуда постыдные утеснения мысли? Откуда убожество и отупение? Однажды я помянул добром талант Горького, и за это мне досталось, ибо нельзя говорить о большевике. Также досталось и за упоминание о Толстом, ибо он умер отлучённым. Попало и за слова об Иоанне Сергиеве[1], о Георгии Спасском[2], о Мережковском. Масонство Пушкина, Суворова, Кутузова весьма осуждалось[3]. Декабризм Лермонтова вызывал хулу. Павлов бывал под сомнением. Подмигивали на эпилептику Достоевского.

Фрагмент публ. по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 454.

[1]*Иоанн Кронштадтский (Сергиев Иван Ильич)* (1829–1908) — церк. проповедник, духовный писатель, протоиерей и настоятель Андреевского собора в Кронштадте. Имел при жизни славу "народного святого"; канонизирован Русской православной церковью (*БЭС*, 1998. С. 456). Благословил Н.К. Рериха на великое служение России (*Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 242).

[2]*Георгий Спасский* (1877–1934) — русский священник, живший в эмиграции в Париже. См.: *Издательский комитет по увековечению памяти о. Георгия Спасского*. Париж, 1938. 368 с. Н.К. Рерих в 1934 называл его одним из последних своих духовников (*Ариаварта*. СПб., 1999. № 3. С. 116).

[3]Как следует из № VIII в наст. подборке, в связях с масонами "уличали" и Рериха, а также многих его друзей и доброжелателей. Высказываясь об этом в письме к В.А. Дукшта-Дукшинской (12 декабря 1934), Е.И. Рерих тоже упоминает Пушкина: "Очень подружился Н.К. с епископом Нестором, человеком большого ума. Между прочим, врагов у еп. Нестора много, и тут они пускают против него обвинение в масонстве!!! Но всё же он пользуется большим уважением, и конечно, все выпады врагов создают ему ореол значительности и мученичества. Были там проявлены и чудеса Преподобного Вл[адыки] Сергия. Одно было в связи с чудесным спасением Н.К. и моего сына от страшной опасности, другое в связи с обвинением в масонстве. Человек, написавший статью о якобы масонстве Н.К., готовился на следующий же день сдать её в печать. И вот в ночь он имел видение Св[ятого] Сергия, которое так потрясло его, что он тут же разорвал свою статью и на следующее же утро поехал знакомиться с Н.К., которого раньше в глаза не видал. "Подробности этого видения изумительны, но они не для почты. При свидании расскажу". "Да, нет тяжелее креста, как родиться русским гением. Исполины русского искусства, русской мысли всю жизнь пили отравленную чашу оскорбительной мелкой травли со стороны всех, кому не лень. Горькие слова Пушкина, вырвавшиеся в пароксизме мрачного отчая-

ния: "Чёрт угораздил меня родиться в России",— по сей день не утеряли своей обличительной остроты и едкости, ибо мы снова и снова становимся свидетелями, как русский человек выискивает случая, как бы ему опорочить, укусить, "поддеть бы" другого русского же, лишь потому, что тот, другой, осмелился быть лучше его", — так пишет один из талантливых современных писателей, Альфред Хейдок. И мы всецело присоединяемся к этим его скорбным словам" (*Рерих Е.И., Рерих Н.К., Асеев А.М.*, 1996. Т. II. С. 271-272).

## XXVII
## СБЕРЕГИТЕ
### *17 декабря 1941*

Британское радио передаёт из Москвы сведения о разрушении немцами "Ясной Поляны" и об осквернении могилы Толстого. Также разрушен памятник Чехову. Экая дикость! Вот так правнуки Шиллера и Гёте, оскверняющие могилу Толстого! Сколько же миллионов лет должна ещё крутиться бедная Земля, чтобы изжилась двуногая дикость!?

Всякая дикость недопустима. Помним горестные строки М. Шагинян[1], писавшей в "Известиях" о разгроме усадьбы Лермонтова и об осквернении его могилы. Кем же? Да своими же! Помним, как башкирский полк пытался защитить наследие Пушкина, от кого же? Да от своих же, от русских!

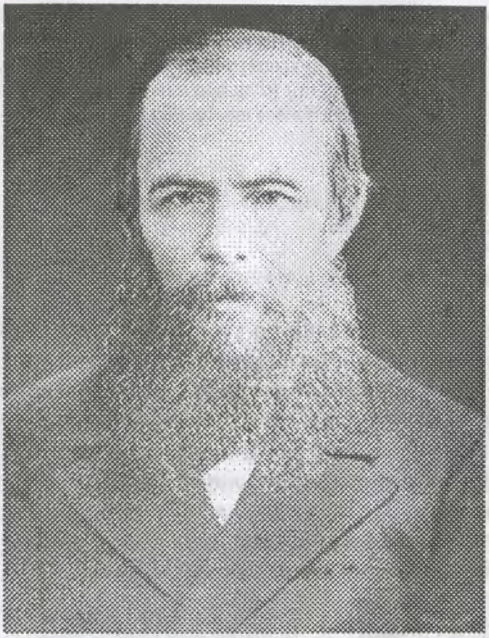
Фрагмент публ. по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 469. Первая публ.: *Знамя Мира*. М., 1995.

[1] *Шагинян Мариэтта Сергеевна* (1888—1982) — писательница, автор агитационно-приключенческих повестей, романов о социалистическом строительстве, о В.И. Ленине, книг о И.В. Гёте, Т.Г. Шевченко, Низами, мемуаров.

## XXVIII
## МОГУЧА РУСЬ
### *24 декабря 1941*

"Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!" И Гоголь знал это, и Лермонтов, и Пушкин — знали все провидцы русских путей, русской славы.

Достоевский не однажды говорил о русской непобедимости. И ещё сказал он: "Могуча Русь! И не то ещё выносила. Да и не таково назначение и цель её, чтоб зря повернулась она с вековой своей дороги, да и размеры её не те. Кто верит в Русь, тот знает, что вынесет она всё решительно, даже и вопросы, и останется в сути своей таковою же прежнею, святой нашей Русью, как и была до сих пор, и сколь ни изменился бы, пожалуй, облик её, но изменения облика бояться нечего, и задерживать, отдалять вопросы вовсе не надо: кто верит в Русь, тому даже стыдно это. Её назначение столь высоко, и её внутреннее предчувствие этого назначения столь ясно (особенно теперь, в нашу эпоху, в теперешнюю минуту, главное), что тот, кто верует в это назначение, должен стоять выше всех сомне-



Ф.М. Достоевский. Фотопортрет с ретушью
Около 1880. МСССМ

ний и опасений. "Здесь терпение и вера святых", — как говорится в священной книге".

И ещё напоминал он: "Объединение славян под началом России означает и заключает в себе духовный союз всех верующих в то, что великая наша Россия во главе объединённых славян скажет всему миру, всему европейскому человечеству и цивилизации его своё новое, здоровое и ещё неслыханное миром слово. Слово это будет сказано во благо и воистину уже в соединение всего человечества новым, братским всемирным союзом, начало которого лежит в гении славян, а преимущественно в духе великого народа русского, столь долго страдавшего, столь много веков обречённого на молчание, но всегда заключавшего в себе великие силы для будущего разъяснения и разрешения много горьких и самых роковых недоразумений западноевропейской цивилизации. Вот к этому-то отделу убеждённых и верующих принадлежу и я".

Фрагмент публ. по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 470.

## XXIX
## ПУТИ
### *17 января 1942*

Спрашиваете, как мы уживались со стариками? Ведь они бывали "старые, злые и опытные". Были особые причины наших долготерпений. Ведь эти старики были ниточками со многим замечательным. Как же ради того и не претерпеть? Да и не все же злые! Были и добрейшие. Хороша их бывальщина — только слушай.

Тот знал Гоголя — самого, живого, или Брюллова, или Александра Иванова. Тот был приятелем Островского или Глинки. Они знавали Мусоргского, Чайковского. Они дружили с Достоевским, Тургеневым. Деду при Бородине было двенадцать лет, а братья его уже были кавалергардами и были в битве. На наших глазах был Менделеев, Ключевский, Кавелин, Костомаров, Стасов, Владимир Соловьёв. Неповторимо всё это.

Тут около были Бородин, Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов. Ездили к Толстому, к самому Льву Николаевичу. "Пусть выше руль держит, тогда доплывет". Кто же так скажет о "Гонце"? Всё это неповторимо. С нами были Куинджи, Репин, Суриков, а потом Врубель, Горький, Андреев. Крепкие связи с русской культурой. Кто-то рассказывал о Пирогове, о Сеченове... Всё это были живые нити. Старик Колзаков говорил о собирателях Строгановых. Ещё появлялся бело-серебряный Милютин. Чуть ли не к пушкинским памяткам тянулись нити очевидцев.

Странно, но всё это самое старое особенно легко укладывалось с самым новым. Всякие ближайшие занозы стирались, и выступало лишь самое неоспоримое, значительное. Вот возвышенный поэт А.А. Голенищев-Кутузов толкует о Мусоргском, об Алексее Толстом. Вот Д.В. Григорович красочно оценивает своих современников. Вот М.К. Тенишева вспоминает о Тургеневе и Рубинштейне. Вот Бородин стоит у колонны зала дворянского собрания. Целая мозаика культуры: Тургенев знал Пушкина, а Пушкин знал Державина — вон куда вехи пошли.

Все эти имена сейчас живут в памяти русского народа. Берегутся дома-музеи. Вспоминаются и те деятели, имена которых почему-то временно были под спудом. Очередь истории не всегда понятна людям, но не ржавеет всё совершенное.

Русская культура, выношенная в русском сердце, уже оценена всем миром, но и эта оценка ещё недостаточна. Тютчев ласково улыбнулся:

*Умом Россию не объять,*
*Её аршином не измерить.*
*У ней совсем иная стать.*
*В Россию можно только верить*[1].

Текст приводится по списку "Листов дневника" в АрхПФБ. Первая публ.: *Рерих Н.К.*, 1974. С. 242-243.

[1]Цитируя по памяти, Рерих неточно воспроизводит известное стихотворение:

*Умом Россию не понять,*
*Аршином общим не измерить.*
*У ней особенная стать —*
*В Россию можно только* ***верить.***

Датируется 28 ноября 1866 (см.: *Тютчев Ф.И.*, 1957. С. 256).

## XXX
## БОРЬБА ЗА КУЛЬТУРУ
*24 марта 1944*

Только невежды могут говорить, что служение Культуре есть пропаганда. Хотелось бы знать, какая книга не есть пропаганда мысли в ней выраженной! За

Портрет графа А.К. Толстого с его факсимиле, гравированный В. Класеном в Санкт-Петербурге
Фототипия 1899 г.

Культуру приходится выносить многое. Вы совершенно правы, оставаясь на зорком дозоре. Сами обстоятельства покажут, как воспринять происходящее. Что-то очень тёмное сквозит за невежественными выпадами против Культуры. <...> Конечно, клеветников всегда было много, а в теперешнее смятенное время они умножились. Давно Крылов сказал: "Коль слушать все людские речи, придётся и осла взвалить себе на плечи". Старая истина! <...>

Человечество сейчас мечется в неслыханном водовороте и тем более нужно настойчиво напоминать о Культуре. Увы, значение её совсем изуродовано. Опять вылезли смешения Культуры с цивилизацией, а то и с "древним ужасом", не раз потрясавшим человечество. Гибнут, гибнут памятники гения человеческого. Близится жестокий "шапочный разбор". Но сердце человека рвётся к героизму, к подвигу. Воинство русское являет неслыханные победы во имя Родины и Светлого будущего. Культура есть молот будущего. Особенно ценны труды во имя Культуры, когда они рождаются не в роскоши, в избытке, но среди нелёгкой каждодневной работы, в напряжении творящей психической энергии.

Вероятно, у Вас спрашивают, какую русскую историю прочитать. Укажите: "История России" проф. Вернадского[1]. Всё-таки мало знают нашу великую Родину. Хорошо ещё, что умножаются уроки русского языка. Пишут, что в России теперь кличка "антикультурный" является оскорбительным ругательством. Русские воины идут в бой с кличем: "За Толстого! За Пушкина!" Знаменательно! Хочется закончить одним из любимых стихотворений А. Толстого:

*Пусть тот, чья честь не без укора,*
*Страшится мнения людей;*
*Пусть ищет шаткой он опоры*
*В рукоплесканиях друзей!*
*Но кто в самом себе уверен,*
*Того хулы не потрясут;*
*Его глагол не лицемерен,*
*Ему чужой не нужен суд.*

*Ни пред какой земною властью*
*Своей он мысли не таит,*
*Не льстит неправому пристрастью,*
*Вражде неправой не кадит.*
*Ни пред венчанными царями,*
*Ни пред судилищем молвы*
*Он не торгуется словами,*
*Не клонит рабски головы.*

*Друзьям в угодность, боязливо*
*Он никому не шлёт укор;*
*Когда ж толпа несправедливо*
*Свой постановит приговор,*
*Один, не следуя за нею,*
*Пред тем, что чисто и светло,*
*Дерзает он, благоговея,*
*Склонить свободное чело*[2].

Сердечный привет всем друзьям и добрым сотрудникам. Вперёд, вперёд и вперёд!

Фрагменты публ. по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 196–198.

[1] *Вернадский Георгий Владимирович* (1887–1973) — историк. Сын В.И. Вернадского.
[2] Текст выверен по изд.: *Толстой А.К.*, 1899. Т. I. С. 247.

## XXXI
## МОЗАИКА
### *7 марта 1945*

Из Куйбышева дали художественную программу[1]: "Отчизна" Лермонтова, "Русь" Никитина[2], "Сын отчизны" Рылеева[3], "Декабристы" Некрасова и заключили торжественным "Медным всадником" Пушкина. "Люблю тебя, Петра творенье!" — отлично прочёл Шебуев. Не сын ли Шебуева, работавшего в "Русском Слове"?

Публ. фрагмент по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 273.

[1]Н.К. Рерих, живя в Кулу на севере Индии, был активным слушателем советских радиопрограмм, которые велись из "столицы эвакуации" — Куйбышева, современной Самары.
[2]*Никитин Иван Саввич* (1824—61) — поэт. Автор рассказов в стихах о горькой доле бедняков, гражданской и пейзажной лирики, поэмы "Кулак", прозаического "Дневника семинариста".
[3]*Рылеев Кондратий Фёдорович* (1795—1826) — поэт, декабрист.

## XXXII
## КРУГИ
### *1 ноября 1945*

Да, да, пусть ещё новые добрые сотрудники подходят. Пусть уроки Марковой растут[1]. Пусть она не очень мучает грамматикой, а скорей развяжет разговорный язык. Мы знаем здесь индусов, научившихся значительному набору слов, а ошибки потом выправляются. Иначе сложность грамматики может отпугивать, а особенно многие исключения, принятые даже в литературном языке — у Тургенева, у Пушкина, у Достоевского.

Публ. фрагмент по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 328. Письмо американским сотрудникам, подготовленное автором к изданию в виде очерка — листа дневника.

[1]Имеются в виду курсы русского языка, организованные в Нью-Йорке в рамках АРКА Е.М. Марковой, историком, славистом, членом совета директоров NRM. Вот что сообщает о них отчёт АРКА за 1945 г.: "Курсы русского языка под руководством доктора Е. Марковой были значительно расширены в течение 1945 года. 11-го октября 1945 г. начат специальный курс русского языка, состоящий из 33 сессий для профессионалов, мужчин и женщин, и учителей русского языка. Научно проверенный метод, специально разработанный доктором Марковой для американцев, используется исключительно ею. Доктор Маркова получила поощрение от Американского философского общества Филадельфии за её работу "История связей Франклина, Джефферсона и Американского философского общества с Российской Академией наук в XVIII и XIX столетиях"" (*American Russian Cultural Association, Inc.* Annual Report. 1945. P. 3). Н.К. Рерих был генеральным президентом АРКА.

## XXXIII
## ДОЗОР
### *1 февраля 1947*

Русские учёные называли нашу тибетскую экспедицию — "мировое достижение". Это через двадцать лет, а что будет через сорок лет? Помните, Пушкин сказал в монологе Бориса: "Они любить умеют только мёртвых". Так и всей культурной пашне будет воздано должное, а пока наберитесь терпения, оденьтесь теплее против всяких холодов.

Публ. фрагмент по изд.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 503-504. Письмо американским сотрудникам, подготовленное автором к изданию в виде очерка — листа дневника.

Л.И. ГУСТОВА

# "ПОЭЗИИ ТАИНСТВЕННАЯ СИЛА"
## (О НАЗНАЧЕНИИ ПОЭТА И ПОЭЗИИ)

Пушкин очень рано осознал своё призвание на Земле. В стихах, посвящённых Дельвигу в 1817 г., встречается такое поэтическое признание поэта:

*О милый друг, и мне богини песнопенья*
*Ещё в младенческую грудь*
*Влияли искру вдохновенья*
*И тайный указали путь:*
*Я лирных звуков наслажденья*
*Младенцем чувствовать умел,*
*И лира стала мой удел.*

А в юношеском стихотворении "Мечтатель" (1815) поэт признаётся: "Дана мне лира от богов".

Размышления о назначении поэта и поэзии — пожалуй, главная тема в творчестве Пушкина. Он первый из русских поэтов осознал свою высокую миссию поэта-пророка.

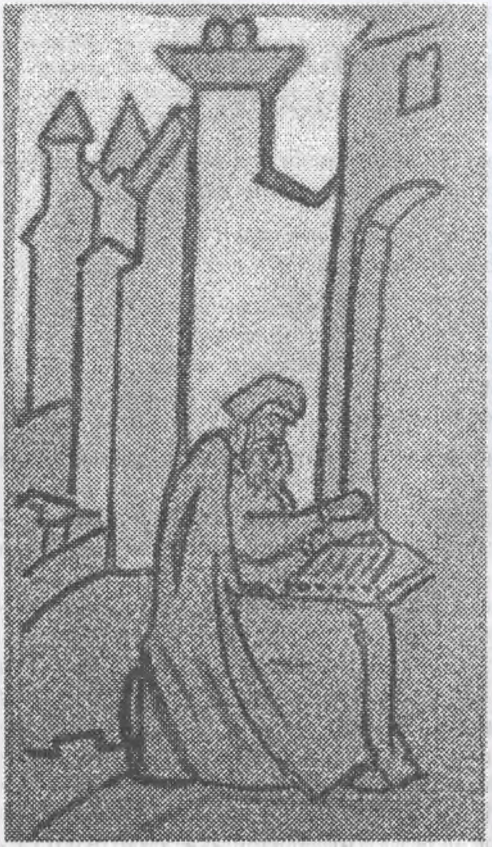
Кто же такой поэт вообще? В чём его миссия? Обратимся к древним источникам.

По старинному фракийскому преданию, поэзия была создана *Оленом*. Имя же это по-финикийски означает Всемирное Существо. Имя Аполлон имеет тот же корень *Ap Olen* или *Ap Wholon*, что означает Всемирный Отец[1]. Страбон утверждает, что древняя поэзия есть не что иное, как аллегорический язык. Дионисий Галикарнасский подтверждает это и признаёт, что тайна природы и наиболее возвышенные нравственные идеи скрывались под её покрывалом. Древняя поэзия называлась языком богов не только метафизически; тайный и магический смысл, который составлял её силу и её очарование, содержался в самом имени, связанном со священным языком храмов, из которого исходила первоначальная поэзия. Слово и понятие *poiesis* происходит от финикийского *phohe* (уста, голос, язык) и от *ish* (высшее существо — в первоначальном смысле — Бог)[2].

Таким образом, можно сделать вывод, что древними поэзия понималась как уста Бога или язык Бога.

Родиной муз и поэзии почитали священную страну Фракию. Само название её происходит от финикийского *Rakhiwa*, что означает эфирное пространство, или небесная твердь. Для посвящённых и поэтов Греции, таких, как Пиндар, Эсхил или Платон, имя Фракия имело символический смысл и означало страну чистой доктрины и происходящей от неё священной поэзии.

Древние считали, что "нужно особое расположение светил для того, чтобы родился на свет поэт" и что "поэты отмечены высокой милостью неба и потому, вдохновляемые невидимой близостью божества, могут в чарующих



Н.К. Рерих. Баян. Эскиз панно из "Богатырского фриза". 1910. Собрание ГХМ

звуках возвещать на земле небесную мудрость"[3].

Новалису[4] (1772–1801) принадлежит символическое описание жизни поэтов в древности; он же отметил и взгляды древних на их предназначение. "Так в древние времена, в пределах теперешнего греческого государства, — пишет Новалис, — были поэты, пробуждавшие дивными звуками волшебных инструментов тайную жизнь лесов, духов, спрятанных в стволах деревьев; они оживляли мёртвые семена растений в диких местностях и создавали там цветущие сады, укрощали зверей и смягчали нравы дикарей, насаждали мирные искусства.

Амфион, судя по аллегорической легенде, приводил своими песнями камни в движение и воздвигал целые храмы звуками своей лиры. <...>

Поэты были одновременно прорицателями и жрецами, законодателями и врачами: своим волшебством они вызывали высшие существа, которые открывали им тайны грядущего, гармонию и естественный строй всего земного, а также свойства и целебные силы чисел, растений и всех существ. <...>

Поэт наполняет новыми, дивными и приятными мыслями святыню души. Он умеет пробуждать в нас по желанию тайные силы и открывает нам через посредство слов неведомый обаятельный мир"[5].

Теперь перейдём к рассмотрению вопроса о том, как сам Пушкин понимал значение поэзии и творчества вообще.

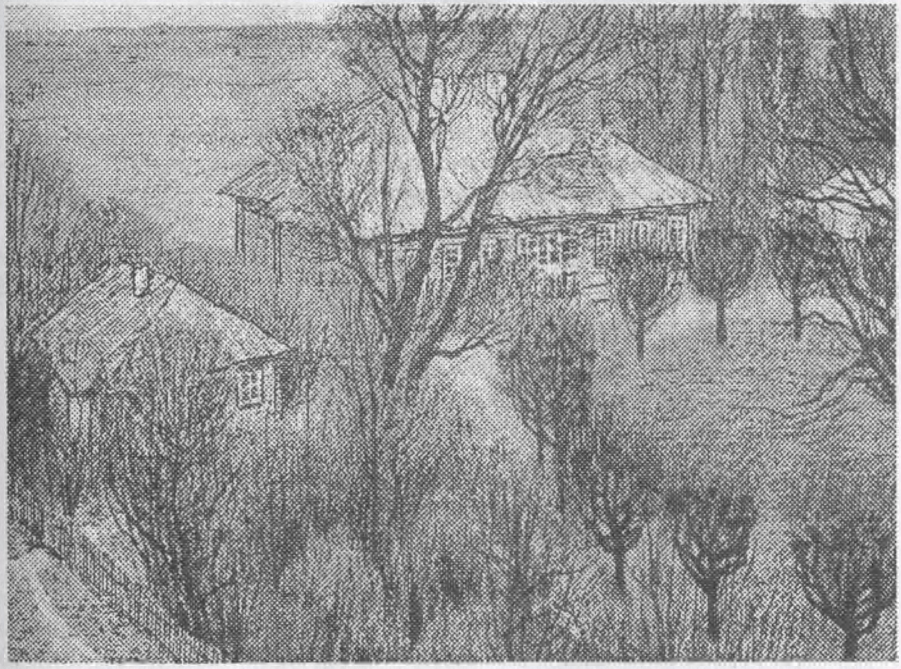
В своей речи о Пушкине ("О назначении поэта", 1921)[6] Александр Блок сказал: "Мы знаем Пушкина – человека, Пушкина – друга монархии, Пушкина– друга декабристов. Всё это бледнеет перед одним. Пушкин – поэт. Поэт величина неизменная. Могут устареть его язык, его приёмы, но сущность его дела не устарела".

Определяя поэта как "сына гармонии", Блок выделил три основных явления, сопряжённых с поэтическим творчеством: "Во-первых, освободить звуки из род-

ной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых, привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в третьих, внести эту гармонию во внешний мир".

Блок говорил: "Первое дело, которое требует от поэта его служение, — бросить "заботы суетного света"". Именно в то время, когда гений Пушкина стал крепнуть, волею судьбы он оказался вдали от "суетного света" в глухой псковской деревне — Михайловском. Особое значение для внутренней жизни Пушкина это место приобрело ещё в один из первых приездов его сюда, когда поэт создаёт стихотворение "Деревня" (1819).

*Я здесь, от суетных оков освобожденный,*
*Учуся в Истине блаженство находить,*
*Свободною душой Закон боготворить...*
<...>
*Оракулы веков, здесь вопрошаю вас!*
*В уединенье величавом*
*Слышнее ваш отрадный глас.*
*Он гонит лени сон угрюмый,*
*К трудам рождает жар во мне,*
*И ваши творческие думы*
*В душевной зреют глубине.*



Л.М. Корсаков. Михайловское. Общий вид усадьбы с домом поэта. Издано в 1981 г.

Оракулами в Древней Греции назывались не только возвестители воли богов и их прорицания, но и места, где они давались.

Если Пушкин как поэт родился в Лицее, то в Михайловском ему явилось осознание своей высокой миссии поэта-пророка и поэзии как высшего проявления духа человеческого. Здесь произошло духовное преображение Пушкина, после чего ему открылись законы Вселенной, недоступные обычному разуму людей: "неба содроганье", "горний ангелов полёт", "гад морских подводный ход", "дольней лозы прозябанье" ("Пророк", 1826). Он понял, что поэт живёт по своим высшим законам. "Драматического писателя должно судить по законам им самим над собою признанным", — писал Пушкин А.А. Бестужеву в 1825 г. из Михайловского[7]. Поэт — "таинственный певец" ("Арион", 1827), а посему "сам избирает предметы для своих песен, толпа не имеет права управлять его вдохновением".

Во время путешествия в Эрзрум в 1829 г. Пушкин был представлен какому-то паше и отрекомендован "поэтом". "Благословен час, — сказал паша, — когда мы встречаем поэта. Поэт — брат дервишу. Он не имеет ни отечества, ни благ земных и между тем как мы, бедные, заботимся о славе, о сокровищах, он стоит наравне с властелинами земли и ему поклоняются". Значимость такого сравнения очевидна, ибо на Востоке дервиш — это странствующий монах, святой.

Пушкин знал, что "род людской" не всегда может понять его творения.

***Поэту***
*Сонет*

*Поэт! не дорожи любовию народной.*
*Восторженных похвал пройдёт минутный шум;*
*Услышишь суд глупца и смех толпы холодной:*
*Но ты останься твёрд, спокоен и угрюм.*

*Ты царь: живи один. Дорогою свободной*
*Иди, куда влечёт тебя свободный ум,*
*Усовершенствуя плоды любимых дум,*
*Не требуя наград за подвиг благородный.*

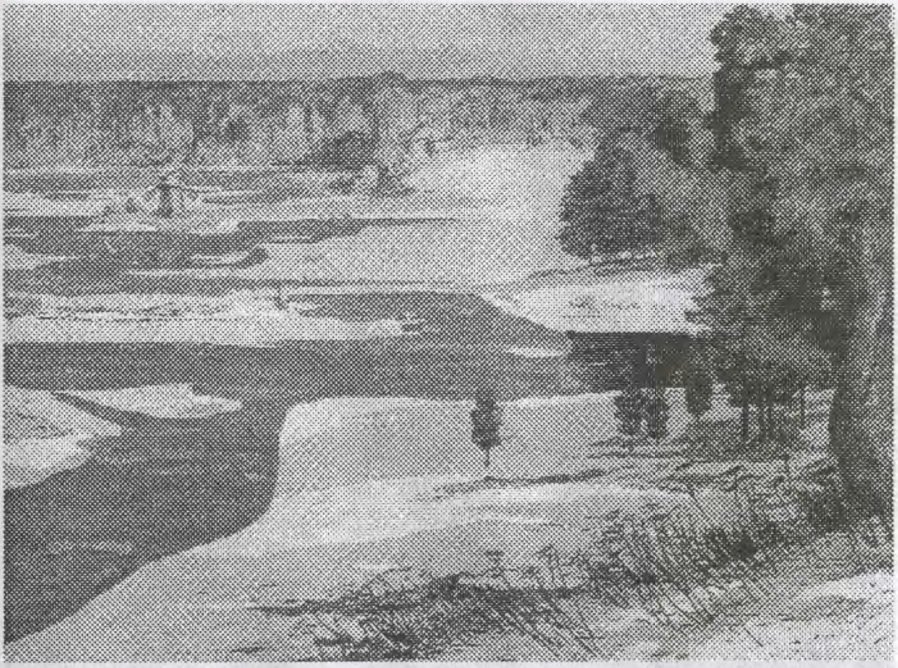
*Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;*
*Всех строже оценить умеешь ты свой труд.*
*Ты им доволен ли, взыскательный художник?*

*Доволен? Так пускай толпа его бранит*
*И плюет на алтарь, где твой огонь горит*
*И в детской резвости колеблет твой треножник.*

*1830*

"Ты царь: живи один". — Поэт ощущал себя царём в царстве литературы...

Поэт и царь. Ведь именно Пушкин изменил во многом это соотношение. Положение его предшественников было иным. Они получали высочайшие по-



Л.М. Корсаков. Михайловское. Дали. Издано в 1981 г.

дарки, дорогие табакерки, перстни, обязаны были писать оды и т. д. А Пушкин ощущал себя независимым. Он высоко ставил дело чести поэта и чувство чести поэзии.

Творчество Пушкин расценивает как "подвиг благородный". Несмотря ни на что, поэт должен идти "дорогою свободной" независимо от внешних условий. Его задача — слушать "веленье Божие", а для этого поэту необходимо:

*Никому*
*Отчёта не давать, себе лишь самому*
*Служить и угождать; для власти, для ливреи*
*Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;*
*По прихоти своей скитаться здесь и там,*
*Дивясь божественным природы красотам,*
*И пред созданьями искусств и вдохновенья*
*Трепеща радостно в восторгах умиленья...*

*"Из Пиндемонти", 1836*

В Михайловском Пушкин учился "в истине блаженство находить" и "свободною душой закон боготворить": постигал законы не те, земные, которые часто меняются, а вечные, космические: Законы природы и творчества.

Н.К. Рерих. Веления неба. 1915. Собрание ГРМ

*В уединении мой своенравный гений*
*Познал и тихий труд и жажду размышлений.*
*Владею днём моим; с порядком дружен ум;*
*Учусь удерживать вниманье долгих дум <...>.*

*"Чаадаеву", 1821*

В Михайловском поэт жил не по законам "высшего света", а по "прихоти своей", т. е. по велению души. Здесь Пушкин постигал и законы гармонии: "шум лесов", "вихорь буйный", "шёпот речки тихоструйной", "бури шум" — эти звуки вводили его в космический, вселенский ритм и поднимали до тех высот, о которых говорил А. Блок: "На бездонных глубинах духа, где человек перестаёт быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества... катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир. Эта глубина духа заслонена явлениями внешнего мира. Пушкин говорил, что она заслонена от поэта, может быть более, чем от других людей". Поэтому поэту неоходимо бросить заботы земные "для того, чтобы поднять внешние покровы, чтобы открыть глубину"; "вскрытие духовной глубины так же трудно, как акт рождения". Поэт "бежит к морю, в

лес потому, что только там можно в одиночестве собрать все силы и приобщиться <...> к безначальной стихии, катящей волны. Таинственное дело совершилось, покров снят, глубина открыта, звук принят в душу"[8].

Итак, в высочайший момент творчества поэт духом своим проникает в "глубины космические" или, как говорят современные учёные, "входит в энергоинформационное поле Вселенной" и там воспринимает Божественные идеи.

Этим глубинам Мироздания посвящены замечательные строки в дневнике Бориса Николаевича Абрамова (1897—1972), духовного ученика Н.К. Рериха: "Океан Пространственной Мысли не имеет границ. В Него стекаются мысли отовсюду. С отдалённейших планет далёких звёздных систем или даже галактик, даже столь отдалённых, что невидимы они в сильнейшие телескопы, прорезая мировое пространство с быстротой, превосходящей свет, с быстротой вневременной, достигают далёкие огненные мысли сознания тех, кто способен их воспринять. <...> Лучше всех знают поэты касание огненных крыльев Пространственной Мысли. Знают огненные касания и композиторы и художники, и писатели и учёные, и все те, в сердце кого горит тот огонь, созвучие которого с огнями пространства рождает напряжение творческой мощи"[9].

Н.К. Рерих. Огненные мысли. 1934
Местонахождение неизвестно

"Огненные касания" нужно заключить в гармонические формы и внести во внешний мир. Таков таинственный процесс творчества. В одной из статей Пушкина встречается такое замечание: "Поэзия бывает исключительно страстию немногих, родившихся поэтами: она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилия, все впечатления их жизни..."[10]. Необходимо, как считает Пушкин, полное погружение в тот "неведомый обаятельный мир", о котором упомянул Новалис.

*Какой-то демон обладал*
*Моими играми, досугом;*
*За мной повсюду он летал,*
*Мне звуки дивные шептал,*
*И тяжким, пламенным недугом*
*Была полна моя глава;*
*В ней грёзы чудные рождались;*
*В размеры стройные стекались*
*Мои послушные слова*
*И звонкой рифмой замыкались.*

*"Разговор книгопродавца с поэтом", 1824*

В беседе с А.О. Смирновой (Россет) Пушкин говорил о поэзии, о природе творчества так: "Я продолжаю думать, что поэт стоит не больше, чем окружающие его люди, до того момента, когда заговорит божество. <...> Божество даёт мысли, чувства, но существует искусство, это уже дело завтрашнего дня. Я часто встаю ночью, чтобы писать, уже после сна; какая-нибудь мысль преследовала меня с вечера, но я не мог тотчас её выразить, я должен был ею проникнуться до глубины души, ей надо было улечься в гармонические аккорды. Тогда в душе моей происходит какое-то пробуждение, что я и высказал в своём "Поэте""[11].

*Пока не требует поэта*
*К священной жертве Аполлон,*
*В заботах суетного света*
*Он малодушно погружён;*
*Молчит его святая лира;*
*Душа вкушает хладный сон,*
*И меж детей ничтожных мира,*
*Быть может, всех ничтожней он.*

*Но лишь божественный глагол*
*До слуха чуткого коснётся,*
*Душа поэта встрепенётся,*
*Как пробудившийся орёл.*
*Тоскует он в забавах мира,*
*Людской чуждается молвы,*
*К ногам народного кумира*
*Не клонит гордой головы;*
*Бежит он, дикий и суровый,*
*И звуков и смятенья полн,*
*На берега пустынных волн,*
*В широкошумные дубровы...*

*1827*

Состояние творчества Пушкин передавал и в других своих произведениях[12].

Н.К. Рерих. Крестьянин, сидящий на берегу реки. До 1916. Собрание ГРМ

О тайне творчества размышляли многие поэты, писатели и художники. Проникновенный лирик с ярко выраженным музыкальным началом граф Алексей Константинович Толстой (1817—75) оставил гениальное обращение к этой тайне:

*Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!*
*Вечно носились они над землёю, незримые оку.*
*Нет, то не Фидий воздвиг олимпийского славного Зевса!*
*Фидий ли выдумал это чело, эту львиную гриву,*
*Ласковый, царственный взор из-под мрака бровей громоносных?*
*Нет, то не Гёте великого Фауста создал, который,*
*В древнегерманской одежде, но в правде глубокой, вселенской,*
*С образом сходен предвечным своим от слова до слова!*
*Или Бетховен, когда находил он свой марш похоронный,*
*Брал из себя этот ряд раздирающих сердце аккордов,*
*Плач неутешной души над погибшей великою мыслью,*
*Рушенье светлых миров в безнадежную бездну хаоса?*
*Нет, эти звуки рыдали всегда в беспредельном пространстве,*

*Он же, глухой для земли, неземные подслушал рыданья.*
*Много в пространстве невидимых форм и неслышимых звуков,*
*Много чудесных в нём есть сочетаний и слова, и света.*
*Но передаст их лишь тот, кто умеет и видеть, и слышать,*
*Кто, уловив лишь рисунка черту, лишь созвучье, лишь слово,*
*Целое с ним вовлекает созданье в наш мир удивлённый.*
*О, окружи себя мраком, поэт, окружися молчаньем,*
*Будь одинок и слеп, как Гомер, и глух, как Бетховен,*
*Слух же душевный сильней напрягай и душевное зренье,*
*И, как над пламенем грамоты тайной бесцветные строки*
*Вдруг выступают, так выступят вдруг пред тобою картины,*
*Выйдут из мрака всё ярче цвета, осязательней формы,*
*Стройные слов сочетания в ясном сплетутся значеньи,*
*Ты ж в этот миг и внимай, и гляди, притаивши дыханье,*
*И, созидая потом, мимолётное помни виденье!*

И здесь снова уместно привести строки из дневника Б.Н. Абрамова, созвучные положениям рериховской Живой Этики: "Разве можно черпать что-то из ничего? Черпают всё из пространства. И творческий процесс созидания и нахождения идёт через посредство пространства, а идеи из сфер творческих первообразов из Мировой Сокровищницы планеты. <...> Да! Человек — прирождённый творец, но своего нет у него ничего, всё берёт из того, что приуготовано для него от начала времён. <...> Продукт его творчества есть результат его сотрудничества с Законами окружающего мира. <...> Материалом для его творчества служит ему та материя, которая разлита в беспредельности Космоса"[13].

Сам Н.К. Рерих, художник, философ и поэт, тоже немало страниц посвятил тайне творчества, истокам поэзии. Чтобы творить, необходимо вдохновение — связь с Высшим. Поэт должен чутко Ему "внимать", "глядеть, притаивши дыханье", запоминать все "мимолётные виденья" — Божественные мыслеобразы и мыслеформы:

*Подойди, подойди ко мне, светлый,*
*не испугаю тебя я ничем.*
*Вчера ты хотел подойти,*
*но бродили думы мои и взгляд*
*мой скользил. Тебя увидать я*
*не мог. Когда ты уже отошёл,*
*я почуял твоё дуновенье,*
*но было поздно уже. А сегодня*
*оставлю всё, что мне помешало.*
*Мысли я погружу в тишину.*
*В радости духа прощу всем,*
*досадившим сегодня. Спокойным*
*я остаюсь. Мне никто не мешает.*

*Звуки жизни случайной меня*
*не тревожат. Жду. Я знаю, что ты*
*меня не покинешь. Ко мне*
*подойдёшь. Образ твой в молчании*
*я сохраню.*

*"Я сохраню", 1917*[14]

Поэтический процесс Пушкина, как и многих других гениев, не регламентировался определённым временем или конкретным местом, например рабочим кабинетом; всё определяло само состояние творчества — "касанье", "виденье", "дуновенье", "присутствие", "припоминание", "созидание" и т. д. М.В. Юзефович оставил об этом достоверное свидетельство: "Стихи ему [Пушкину] грезились даже во сне, так что он ночью вскакивал с постели и записывал их впотьмах. Когда голод его прохватывал, он бежал в ближайший трактир, стихи преследовали его и туда, он ел на скорую руку что попало и убегал домой, чтобы записать то, что набралось у него на бегу и за обедом. Таким образом слагались у него сотни стихов в сутки. Иногда мысль, не укладывавшаяся в стихах, записывалась им прозой. Но затем следовала отделка, при которой из набросков не осталось и четвёртой части"[15].

Здесь мы подходим ко второму явлению, связанному, по определению А. Блока, с творческим процессом: "привести звуки в гармонию, дать им форму". О поэтическом мастерстве Пушкина и о том, каким упорным трудом он добивался лёгкости и звонкости стиха, наиболее точно сказал первый биограф поэта П. Анненков: "Поучительно видеть, как из страницы, кругом исчерченной, и можно сказать обращённой в самую мелкую сетку помарок, вытекает стихотворение чистое, как алмаз, с роскошной игрой света и в изумительной отделке"[16].

П.А. Вяземский оставил такое воспоминание о Пушкине: "...В нём глубоко таилась охранительная и спасительная нравственная сила. <...> Эта сила была любовь к труду, потребность труда, неодолимая потребность творчески выразить, вытеснить из себя ощущения, образы, чувства, которые из груди его просились на свет Божий и облекались в звуки, краски, в глаголы, очаровательные и поучительные. Труд был для него святыня, купель, в которой исцелялись язвы, обретали бодрость и свежесть немощь уныния, восстанавливались расслабленные силы. Когда чуял он налёт вдохновения, когда принимался за работу, он успокаивался, мужал, перерождался"[17].

Поэт живёт как бы двойной жизнью. Одна жизнь невидимая, внутренняя, в которой происходят процессы высшего порядка, когда поэт духом своим проникает в глубины космические. Другая жизнь — внешняя, земная, когда "принятые в душу и приведённые в гармонию звуки надлежит внести в мир". Это третье явление, связанное с творческим процессом поэта, Александр Блок резюмировал так: "Здесь происходит знаменитое столкновение поэта с чернью"[18].

Известно, что Пушкин был первый профессиональный поэт в России. Творчество для него было не только "Божественным уделом", но и трудом, за который он рассчитывал получить вознаграждение. Издание своих произведений

почти всегда было его основным доходом. "Вообще пишу много про себя, — писал поэт М.П. Погодину 6 апреля 1834 г., — а печатаю поневоле и единственно для денег: охота являться перед публикою, которая вас не понимает <...>. Было время, литература была благородное, аристократическое поприще. Ныне это вшивый рынок"[19]. Как заметил Блок: "Чернь требует от поэта служения тому же, чему служит она: служения внешнему миру; она требует от него "пользы", как просто говорит Пушкин; требует, чтобы поэт "сметал сор с улиц", "просвещал сердца собратьев" и проч.". Но поэт твёрдо знает:

*Не для житейского волненья,*
*Не для корысти, не для битв,*
*Мы рождены для вдохновенья,*
*Для звуков сладких и молитв.*

*"Поэт и толпа", 1828*

Внимая "веленью Божию" и осознавая себя "небом избранным", Пушкин, несмотря на своё краткое пребывание на земле, несмотря на мощные терния "светской черни" и цензуры, выполнил свою миссию поэта. В. Непомнящий в своей книге "Поэзия и судьба" точно определил его миссию: "Пушкин — это Россия, выраженная в слове. С его появлением страна заговорила на своём языке. Предназначение его состояло не в том, чтобы определить и предуказать стили, формы и методы, а в том, чтобы предвосхитить и создать большой стиль русской литературы как нравственного подвига, облечённого в слово".

В стихотворении "Козлову", написанном в Михайловском в 1825 г., Пушкин признавался:

*Недаром тёмною стезей*
*Я проходил пустыню мира,*
*О нет, недаром жизнь и лира*
*Мне были вверены судьбой!*

Перефразируя слова самого поэта из чернового предисловия к "Евгению Онегину" (1830), мы можем констатировать: человечество действительно ушло далеко вперёд в своём развитии, естественные науки, философия, гражданское общество, как поэт и предвидел, весьма существенно изменялись и усовершенствовались, но "поэзия остаётся на прежнем месте, не стареет и не изменяется", "произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны", так же, как и извечные Законы природы и творчества. Может быть, в этом и есть *"поэзии таинственная сила"*?

**ПРИМЕЧАНИЯ**

[1] *Шюре Э.*, 1914. С. 177.
[2] *Там же.* С. 179.
[3] *Новалис*, 1995. С. 22.
[4] Настоящие имя и фамилия *Фридрих фон Харденберг*, Hardenberg.

[5] *Новалис*, 1995. С. 24.
[6] *Блок А.*, 1960-63. Т. VI. С. 160—168.
[7] *Пушкин А.С.*, 1903. Т. VII. С. 152.
[8] *Блок А.*, 1960-63. Т. VI. С. 160—168.
[9] *Записи Б.Н. Абрамова*, 1961. С. 301. § 429.
[10] О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова. 1825. // *Пушкин А.С.*, 1903. Т. V. С. 376.
[11] *Слово*. М., 1989. № 6.
[12] Например, в повести *"Египетские ночи"* (1835): "...Он был поэт, и страсть его была неодолима: когда находила на него такая ***дрянь*** (так называл он вдохновение), Чарский запирался в своём кабинете и писал с утра до поздней ночи. Он признавался искренним своим друзьям, что только тогда и знал истинное счастье. <...>

Однажды утром Чарский чувствовал то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами и вы обретаете живые, неожиданные слова для воплощения видений ваших, когда стихи легко ложатся под перо ваше и звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли. Чарский погружён был душою в сладостное забвение... и свет, и мнение света, и его собственные причуды для него не существовали. Он писал стихи" (*Пушкин А.С.*, 1985-86. Т. III. С. 218).
[13] *Записи Б.Н. Абрамова*, 1962. С. 224. § 447.
[14] *Рерих Н.К.*, 1997. С. 57.
[15] *Русский архив*. СПб., 1880. Т. 3. С. 457.
[16] *Анненков П.* Материалы для биографии А.С. Пушкина. СПб., 1855.
[17] *А.С. Пушкин в воспоминаниях современников*. М., 1974. Т. 1. С. 150-151.
[18] *Блок А.*, 1960-63. Т. VI. С. 160—168.
[19] *Пушкин А.С.*, 1903. Т. VII. С. 529-530.

**О.Д. ГОЛУБЕВА**

# "ГОСПОДИН ПУФ, ДОКТОР ЭНЦИКЛОПЕДИИ И ДРУГИХ НАУК О КУХАННОМ ИСКУССТВЕ"

*"Одоевский Владимир Фёдорович, князь (1804—1869). Писатель, критик, композитор. Познакомился с Пушкиным в Петербурге в 1827-1828 годах. Участвовал в издании "Современника" как автор и ближайший помощник Пушкина по редакционной работе. Поэт высоко ценил сотрудничество Одоевского; в апреле 1836 года он писал ему: "Думаю 2 № начать статьёю вашей, дельной, умной и сильной — и которую хочется мне наименовать "О вражде к просвещению""* . Одоевский — автор некролога "Солнце русской поэзии закатилось..." в "Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду" (1837, № 5, с. 48) и ряда статей, посвящённых памяти Пушкина; участвовал в подготовке к изданию посмертного собрания сочинений поэта. Ему принадлежит несколько романсов на стихи Пушкина".*

***А.С. Пушкин и его время в изобразительном искусстве первой половины 19 века.*** *Л., 1987. (Аннотация к портрету В.Ф. Одоевского работы художника А. Покровского).*

Князь Владимир Фёдорович Одоевский любил подписывать свои литературные произведения и статьи различными псевдонимами. Их у него было око-

* *Пушкин А.С.*, 1974-78. Т. X. С. 444-445.

ло шестидесяти. Некоторые из них были шуточными. Вероятно, они применялись для того, чтобы и позабавить читателя, и вызвать у него определённые ассоциации. К примеру: под мистико-фантастическими произведениями Одоевского стояла подпись "Магистр философии и член разных учёных обществ Ириней Модестович Гомозейко", под детскими сказками — "Дедушка Ириней", под музыковедческими статьями — "Отставной капельмейстер Карл Биттерманн" и т. д.

Более двух лет (1844-1845) князь пользовался псевдонимом "Господин Пуф, доктор энциклопедии и других наук о куханном искусстве", подписывая им статьи-лекции по кулинарии в приложениях к "Литературной газете" — "Записках для хозяев", в специальном разделе "Кухня". В этих лекциях были не только конкретные рецепты по приготовлению различных блюд, но и всякого рода рассуждения. Надо отметить, что рекомендуемые блюда всегда соответствовали сезону года, с указанием не только определённых продуктов, но и их весовых пропорций, а иногда даже и стоимости.

По словам доктора Пуфа, то бишь Одоевского, его рецепты предназначались для людей экономных, не имеющих поваров, людей среднего достатка, т. е. с тогдашним годовым доходом от 2 до 6 тысяч рублей. Эта сторона житейских пристрастий Одоевского представляет несомненный интерес.

В ста его лекциях приведены различные способы варения, жарения, приготовления разнообразных соусов, рассказаны способы хранения продуктов, консервации на зиму. Не забыты диетические блюда для больных, выздоравливающих и желающих похудеть.

Познания в кулинарии доктора Пуфа были отменные. Так, во время масленицы он рекомендовал для приготовления более 10 видов различных блинов: гречневые, красные, с яйцами, с творогом, с мозгами, со снетками, с зелёным сыром, с ветчиной, с селёдкой, блины-суфле, сладкие блины, постные блины...

Из лекций мы узнаём об оригинальном имени доктора Пуфа – Маланья Кирикиевич – и о его внешности. У него были пухлые розовые щёки, маленький вздёрнутый нос и выдающаяся вперёд нижняя губа, т. е. во внешности было "что-то сократовское". Доктор Пуф был тучного телосложения, с брюшком — явно, человеком, любившим хорошо покушать и всё своё время тратившим на гастрономические опыты. Последним он напоминал своего создателя — тщедушного и элегантного Владимира Фёдоровича Одоевского.

Для Одоевского подготовка рецептов вкусной и здоровой пищи не была случайным занятием. Говоря современным языком, это было его "хобби". Современники отмечали пристрастие князя к сложностям кулинарного искусства: у него в доме ничего не подавалось в натуральном виде. Даже приготовление печёных яблок было не простым. Прежде всего яблоки выставлялись на мороз, потом отправлялись в пылающую печь, затем опять на мороз, а к столу подавались вторично вынутыми из печки. Говядина прошпиговывалась всегда какими-то специями, подливки и соусы ароматизировались едкими эссенциями, от которых дух захватывало!

Кулинарным искусством Одоевский увлекался по-настоящему. В ноябре 1842 г., после поездки в Германию и Италию, на званом обеде у И.И. Панаева[1]

А. Покровский. Портрет В.Ф. Одоевского. 1844. Собрание ВМП

Одоевский с жаром рассказывал, что за границей не умеют готовить ростбиф. На своих же званых обедах он поражал гостей фантастичностью блюд. У него жирная откормленная курица-пулярка начинялась бузиной и ромашкой, соусы перегонялись в химической реторте и составлялись из немыслимых смешений, всё варилось, жарилось, солилось и мариновалось учёным образом. Рассказывали, что однажды князь пригласил друзей на ужин со специально приготовленными сосисками. Но сосиски не удались. Разжевав их, гости вдруг замерли с полуоткрытыми ртами и не знали, что делать. Всем захотелось их выплюнуть.

Вероятно, имея в виду не всегда удачные свои кулинарные опыты, Одоевский, в образе доктора Пуфа, при приготовлении "аптекарской" утки, начинён-

ной сухим шалфеем, советовал не говорить своим гостям о составе блюда прежде, чем они его попробуют, "ибо, — как предупреждал доктор Пуф, — против шалфея существуют куханные интриги".

У князя был обычай приглашать своих друзей на встречу Нового года. И на этих ужинах он также потчевал необыкновенными кушаниями, готовил глинтвейн по рецепту, найденному в гастрономических книгах средневековья.

Для своих сослуживцев по Императорской Публичной библиотеке, в которой он проработал более 15 лет помощником директора, Одоевский устраивал "библиографические обеды", где меню составлялось в виде систематического каталога.

Своё увлечение Одоевский сумел сделать полезным для многих, обнародывая свои рецепты в газете. В них проявлялся характер автора, его нравственные качества, глубокое знание людей.

Несколько особенностей отличают рецепты доктора Пуфа от бытовавших в то время поварских книг. Главное — их социальный настрой.

Рассуждая о постных блюдах во время поста, доктор Пуф замечал, что легко и просто сделать постный обед, имея полдюжины свежих стерлядей, дюжину свежих налимов, несколько бутылок трюфелей. Но на такой обед "прилежный чиновник" будет вынужден потратить всё своё месячное жалование. Вместо этого доктор Пуф рекомендует своё блюдо под названием "Пуф-кильки". На его приготовление потребуется всего лишь три столовые ложки прованского масла, 10 луковиц, 4 картофелины, 5 сырых кислых яблок и 20 нарубленных солёных килек.

Осведомлённый не понаслышке о жизни социальных низов Одоевский под видом магистра Кнуфа упрекает доктора Пуфа в том, что он не занимается бедняками. "Если вы взяли на себя попечение о желудках ваших соотечественников, то оставьте на время трюфели и устрицы, их весьма многие умеют есть и без ваших остроумных наставлений. Кажите-ка, как накормить того, кому нечего есть, что уделит ваша наука на долю бедняка, который имеет для своей пищи мякину... Вы... доказали, что самое лучшее для аппетита средство... чистый воздух... Научите, как людям жить в одной избе со скотом... Вместо десятков, к которым относятся... все ваши наставления, составьте кухнологические лекции для миллионов. Игра стоит свечей".

Но, увы, вот этого-то доктор Пуф и не смог сделать! Но тем не менее он смог в этих лекциях поднять многие проблемы, по сути своей далёкие от кухонного искусства, но весьма важные для того времени.

Кулинарные лекции доктора Пуфа — это особый вид литературного жанра, где подлинные кулинарные рецепты, многие из которых — итог собственного опыта Одоевского, — перемешаны с юмористическими и сатирическими зарисовками из современной жизни общества.

Он высмеивает людей, "которым судьба дала шутливое предначертание сообразно с обстоятельствами вытягиваться, гнуться сгибами и пружиниться"; под его обстрел попадают и взяточники, у которых просители становятся мешками, из которых сыплются огурцы, куры, говядина, вино и "другое прочее" "и хорошо и дёшево".

В новогодних пожеланиях он просит всех все вещи называть своими именами. Он убеждён, что "на кухне и в мире" много бед совершается от того, что "жареный топор" называют бифштексом, засушенную корку — бисквитом, взяточника — деловым человеком, льстеца и наушника — благонамеренным, притворщика и лицемера — нравственным человеком.

С помощью кулинарной теории автору удаётся создать пародию на научный труд с использованием эпиграфа на многих языках мира, с обозначением частей, глав, отделов, подразделений и т. п. Он обещал написать целые трактаты о самых обычных кухонных принадлежностях — горшках, ложках, столах, стульях, называя их сугубо по-научному: горшкологией, кастрюлизмом, ложкологией и проч.

В иных лекциях вымышленный доктор Пуф как бы отодвигается на задний план и очень прозрачно вырисовывается истинный их автор — Владимир Фёдорович Одоевский.

С лёгкой иронической грустью блинные рецепты связываются с воспоминаниями о первом юношеском увлечении князя кузиной Натали Щербатовой. В лекциях затрагиваются имена англичан — философа И. Бентама[2] и экономиста Т. Мальтуса[3], против теорий которых Одоевский выступал в своих произведениях. В повести "Город без названия" Одоевский показал, как всеобщее стремление только к собственной выгоде, наживе, проповедуемое Бентамом, разрушает государство, рвёт семейные и дружеские связи, способствует растлению людей. В рассказе "Последнее самоубийство" писатель отверг идею Мальтуса о гибели человечества от перенаселения.

Одоевский обличал непрофессионализм переводчиков, критиков, недобросовестных литераторов. Произведения последних он называл "кулинарным соусом" и раскрывал "рецептуру" его приготовления. Приведём этот рецепт. "Возьмите: полфунта выдранных из забытой книги печатных страниц. Листа два новых печатных же, где случится, с спроса, а лучше без спроса. Прибавьте: 24 ошибки против русского языка, столько же против здравого смысла, столько же иностранных невпопад переведённых слов; полсотни опечаток. Перемешайте хорошенько, разделите на рубрики, посыпьте сверху несколько более или менее известных имён, пропустите в типографских чернилах на тряпичной бумаге, и у вас выйдет настоящий *кулинарный соус*".

Напомним, что в эти годы Одоевского среди других волновали две проблемы: полемика со славянофилами и особенно защита великого Пушкина от журнальных нападок. За неимением другой трибуны Одоевский использовал лекции доктора Пуфа.

Острая журналистская шпага Одоевского была направлена против бывших единомышленников, московских друзей — славянофилов А.С. Хомякова, А.И. Кошелева, С.П. Шевырёва, Н.Ф. Павлова, братьев И.В. и П.В. Киреевских[4]. Они выступали за самобытность пути России, идеализировали старую допетровскую Русь, верили в гибель западной культуры. Отношение Одоевского к славянофилам было противоречивым. В своём главном произведении, романе "Русские ночи", писатель высказывал некоторые славянофильские идеи: о мес-

Портрет В.Ф. Одоевского. Воспроизводится по изданию: *Дворянские роды Российской империи* (Т. I. СПб., 1993)

сианстве русского народа, о гибели запада. Но в отличие от славянофилов он не хотел возврата к древней Руси, всегда был защитником просвещения. Уровень народного благосостояния он всегда ставил в прямую зависимость от степени развития просвещения в России. В своих письмах он пытался переубедить московских друзей, объяснить им их заблуждения. Но тщетно. Одоевский иронизирует над преклонением славянофилов перед "допотопной стариной", над огульным восхвалением всего в русском человеке, даже лени и невежества.

В одной из лекций доктора Пуфа – "Теория вывесок в кухонном отношении" – едко высмеиваются возражения славянофилов против народного обра-

зования. К чему приводит малограмотность народа, автор ярко проиллюстрировал чудовищно безграмотными вывесками, часто трудно поддающимися пониманию. Например, вывеска: "ров отворяют = [знак равенства] здесь бреют икъ" означала парикмахерскую. И автор сожалеет: "Зачем вас нет со мною, мои любезные славянофилы? Вы бы полюбовались этой невиданностью орфографии? — что перед нею какой-нибудь бритый ИКЪ, заражённый грамотой, а и то пуще грамматикой! Я бы повёл вас к другим вывескам за заставу, где эта невинность ещё невиннее, надпись гласит просто: "В хот всъестной" или "врастирацию". "Не знаю, как вы об этом думаете, господа, а мне так грустно!" — заключает свою лекцию автор.

В другой лекции он высмеивает физиономию славянофила – "в господине величественной наружности". "Такие господа, — пишет автор, — кушают трюфели и нападают на роскошь; бритвой снимают лишний десяток лет с лица... а жалеют о бородах; словом, не могут без просвещения, а бранят просвещение". И в заключение доктор Пуф спрашивает читателя: "Какой род надувания вы предпочитаете: немецкий, французский, английский или славянофильский?"

Одоевский сумел использовать лекции Пуфа и в защите А.С. Пушкина. Когда в 1836 г. Пушкин начал издавать журнал "Современник", "триумвират продажных витязей пера" – Ф.В. Булгарин[5], Н.И. Греч[6] ("Северная пчела" и "Сын отечества") и О.И. Сенковский[7] ("Библиотека для чтения") – стал твердить о "падении" таланта поэта. Пушкин уже не поэт, а журналист. По их словам, "князь мысли" стал "рабом толпы", променял свои "мечты и вдохновения" на журнальную полемику. В ответ Одоевский пишет статью "О нападениях петербургских журналов на русского поэта Пушкина". В ней Одоевский показал, на какой высоте стоит Пушкин — "радость России, наша народная слава, стихи которого знает наизусть и поёт вся Россия; которого всякое произведение есть важное событие в нашей литературе, которого читает ребёнок на коленях матери и учёный в кабинете". Пушкин — гениальная русская личность, которая не останавливается в своём развитии: "Он, как Гёте и Шиллер, умеет читать, трудиться и думать; он — поэт в стихах и бенедиктинец в своём кабинете"[8].

К сожалению, при жизни Пушкина статью не удалось напечатать. Как объяснил позже Одоевский, "не соглашались на то ни издатели, ни цензоры: кто по дружбе и расчётам, кто по страху, такова была сила "Северной пчелы" и ужас, ею наведённый; она считалась каким-то привилегированным изданием, и даже говорили тогда, что эта привилегия посредством каких-то подземных ходов была действительно закреплена канцелярским порядком"[9]. Булгарин, Греч, Сенковский держали всю журналистику тогда в своих руках. Опубликовать статью Одоевский смог только через 28 лет после её написания — в 1864 г. в журнале "Русский архив". Но зато в одной из лекций Пуфа с едкой иронией сумел написать: "Наш великий критик Селифонтов давно доказал, что Пушкин совсем не поэт, а если и поэт, то никуда не годится".

Следует отметить, что написанные лёгким разговорным языком, с широким использованием пословиц и поговорок, многие из которых были придуманы автором – Одоевским, лекции доктора Пуфа имели успех у читателей. В лек-

циях упоминалось, что доктор Пуф переписывался со своими "потребителями", и они отвечали ему даже стихами, по всей видимости сочинёнными самим Одоевским.

*Ты Пуф, но ты не пуф нахальный —*
*Досужий плод журнальных врак;*
*Ты человек — и достохвальный,*
*А не какой-нибудь дурак,*
*Кормилец сорока губерний,*
*Ты и умён и терпелив,*
*Твоим врагам — венец из терний,*
*Тебе — из лавров и олив.*
*Трудись, трудись, не уставая!*
*Будь вечно счастлив, здрав и свеж,*
*И есть Россию научая,*
*Сам на земле не даром ешь!*

К концу 1845 г. доктор Пуф исчез со страниц газеты. Вместо него появился ученик — адъюнкт Скарамушев, горестно объяснивший молчание своего учителя: "Доктора Пуфа нет, он исчезает, как только дорожают съестные припасы. <...> По полученным сведениям, доктор Пуф окончательно распрощался с кухнологией. Не проливайте слёзы над сим живым покойником".

В декабре 1845 г. публикация лекций в "Записках для хозяев" прекратилась. В начале 1846 г. две последние лекции доктора Пуфа были напечатаны в "Отечественных записках". И на этом с "кулинарными" лекциями было покончено, о чём сожалел редактор "Отечественных записок" А.А. Краевский. Но вынужден был признаться в письме к Одоевскому в сентябре 1846 г.: "Бог с ним: его не воскресишь"[10]. В 1846 г. Одоевского ждали более важные дела. В мае его избрали председателем "Общества посещения бедных просителей", а в июле он был утверждён помощником директора Императорской Публичной библиотеки и заведующим Румянцевским музеем. Общественное служение поглотило его целиком.

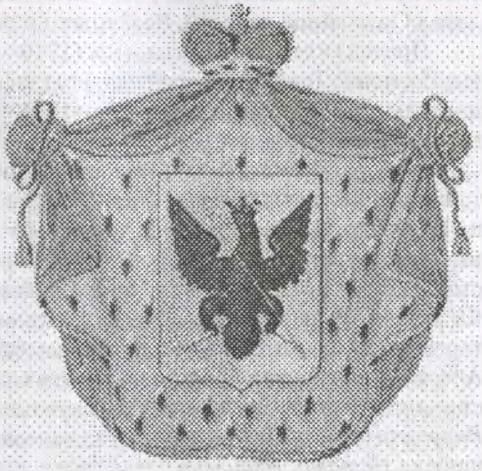
Доктор Пуф — это одна из многих ипостасей князя и далеко не главная. Но всё же она добавляет свои штрихи к портрету этого феноменального человека. Писатель, журналист, редактор, философ, популяризатор, музыкант, композитор, изобретатель, историк науки, общественный и государственный деятель и, наконец, библиотекарь — всё это позволило известному в своё время советскому литературоведу О.В. Цехновицеру сказать, может быть, с некоторым преувеличением, что Владимир Фёдорович Одоевский — "небывалое явление в истории человеческой культуры"[11].

ПРИЛОЖЕНИЕ

# БИБЛИОТЕКАРЬ-РЮРИКОВИЧ: КНЯЗЬ ВЛАДИМИР ФЁДОРОВИЧ ОДОЕВСКИЙ

Известный писатель, философ, музыкант, композитор, общественный деятель князь *Владимир Фёдорович Одоевский* (1804—1869) прослужил в Публичной библиотеке свыше 15 лет (1846—1861) помощником директора при Д.П. Бутурлине и М.А. Корфе.

Он принадлежал к одному из самых аристократических и богатых русских родов, происходившему от князя *Михаила Всеволодовича* (потомка князя Рюрика в XI колене), великого князя Черниговского и князя Киевского, убитого в Орде в 1246 г. и причисленного Русской православной церковью к лику святых. Один из его потомков — князь *Юрий Романович Новосильский* (XVI колено от Рюрика, жил в конце XIV – первой четверти XV в.) по полученному им от отца в удел городу Одоеву стал именоваться князем *Одоевским*, и эта фамилия закрепилась за его потомками.



Герб рода князей Одоевских

Хотя этот род был сравнительно немногочисленным, но на протяжении XVI—XVII вв. двенадцать его членов входили в Боярскую думу. При царе Алексее Михайловиче (1629—1676) три поколения Одоевских – князь *Никита Иванович* (колено XXII), его сыновья и внуки – в одно и то же время заседали в Боярской думе. Редчайший случай в истории России! Князь Никита Иванович († 1689) был видным деятелем XVII в. Он управлял Казанским, Сибирским, Большой казны, Аптекарским приказами, был председателем Комиссии по составлению знаменитого Уложения царя Алексея Михайловича, которое оформило крепостное право.

Следует отметить, что пятеро бояр были прямыми предками князя Владимира Фёдоровича. Среди них его пращур князь *Юрий Михайлович*, который умер в 1682 г. К тому же, по пресечении самых старших ветвей рюриковичей — родов князей Белевских (в XVI в.) и князей Воротынских (в XVII в.), князья Одоевские оказались генеалогически самыми старшими среди всего потомства Рюрика. Поэтому не случайно в своём шутливом стихотворении С.А. Соболевский обращается к Владимиру Фёдоровичу Одоевскому со словами

*Князь — твоё отродье, Рюрик,*
*Через двадцать пять колен;*
*Князь — не то, что князь-мазурик*
*Из армян или туркмен;*
*Князь – не то, чтобы князь некий —*
*Русских старшина князей*[12].

Правда, Соболевский допустил одну неточность: князь Одоевский принадлежал XXIX колену от Рюрика, а не XXV.

Прапрадед его князь *Василий Юрьевич* (род. 1673), женатый на княжне Марии Александровне Лыковой, при Петре I служил в лейб-гвардии Семёновском полку и при Екатерине I был действительным статским советником, заведовал Оружейной палатой, Казённым приказом и Конюшенной казной.

Прадед князь *Иван Васильевич* (1710—1758), женатый на графине Прасковье Ивановне Толстой (дочери первого графа Толстого – Ивана Петровича), был президентом Вотчинной коллегии (1741—1761), действительным тайным советником и сенатором.

У Ивана Васильевича и Прасковьи Ивановны Одоевских было девять детей: старший, князь *Николай Иванович* († 1798), женатый на грузинской царевне Елизавете Александровне (дочери царевича Бакара), закончил службу в армии в чине полковника, который получил за содействие при восшествии на престол Екатерины II; князь *Александр Иванович* (1738—1797), женатый на Марии Фёдоровне Вадковской, служил советником Ассигнационного банка, был сенатором и пожалован в тайные советники; князь *Иван Иванович* (1742—1806) (жена Анастасия Ивановна Измайлова), тоже содействовавший восшествию на престол императрицы Екатерины II, дослужился до чина генерал-поручика. Княжна *Варвара Ивановна* была замужем за князем Дмитрием Юрьевичем Трубецким, княжна *Наталия Ивановна* — за графом Александром Фёдоровичем Апраксиным, княжна *Анна Ивановна* — за генерал-фельдмаршалом графом Петром Ивановичем Шуваловым...

Дед князя Владимира Фёдоровича, князь *Сергей Иванович* (1743—1811), служивший в лейб-гвардии Семёновском полку и вышедший в отставку в чине полковника армии, был женат на княжне Елизавете Александровне Львовой (1743—1800) — представительнице знатного рода, тоже относящегося к потомкам Рюрика. У Сергея Ивановича и Елизаветы Александровны Одоевских было шестеро детей.

Дядя князя В.Ф. Одоевского, князь *Иван Сергеевич* (1769—1839), посвятил свою жизнь службе в армии. В 1790 г. он участвовал в войне против Турции, в 1792—1794 гг. в Польской кампании, получил золотое оружие за храбрость, в 1799 г. стал генерал-майором и возглавил драгунский своего имени полк, в 1805 г. был в походе в Галицию, в 1809 г. участвовал в войне против Швеции, во время Отечественной войны 1812 г. был шефом 2-го Казачьего полка Московского ополчения и участвовал в Бородинском сражении. Женат был первым браком на своей двоюродной сестре княжне *Прасковье Александровне Одоевской* (1770—1820) и от этого брака имел

сына князя *Александра Ивановича* (1802—1839) — поэта и декабриста. От второго брака с Марией Степановной (её девичья фамилия нам не известна) родились сыновья князь *Сергей Иванович* и князь *Николай Иванович* (оба умерли в детстве) и дочери: княжна *София* (была замужем за гвардии ротмистром Николаем Масловым), княжна *Мария* (муж — Олонецкий губернатор, тайный советник Григорий Григорьевич Григорьев, внебрачный сын графа Григория Владимировича Орлова) и княжна *Нина* (в замужестве за Новиковым) — двоюродные сёстры князя Владимира Фёдоровича Одоевского.

Отец, князь *Фёдор Сергеевич* (1771—1808), служил в отборных лейб-гвардии Преображенском и Семёновском полках, в чине капитан-поручика перешёл на гражданскую службу и был директором Московского Ассигнационного банка, статским советником.

Дядя, князь *Пётр Сергеевич* (1775—1801), гвардии ротмистр, умер холостым и бездетным.

У князя Владимира Фёдоровича были три тётки. Княжна *Александра Сергеевна* (1767—1791) была замужем за Александром Фёдоровичем Грибоедовым — родным братом матери писателя А.С. Грибоедова (последний, таким образом, приходился князю В.Ф. Одоевскому свойственником); дочери от этого брака (двоюродные сёстры князя Владимира Фёдоровича) были в замужестве: Елизавета — за фельдмаршалом Иваном Фёдоровичем Паскевичем, князем Варшавским, графом Эриванским, а Софья — за Сергеем Александровичем Римским-Корсаковым. Княжна *Прасковья Сергеевна* (1773—1851) — за князем Александром Александровичем Щербатовым; княжна *Екатерина Сергеевна* (1787—1817) — за Гавриилом Ивановичем Дурново.

Таким образом, по родственным связям Одоевские были переплетены со многими княжескими и аристократическими родами: Шереметевыми, Трубецкими, Толстыми, Шуваловыми, Щербатовыми, Апраксиными, Львовыми, Долгоруковыми, Закревскими, Грибоедовыми и др.

Все эти сведения почерпнуты главным образом из трёх источников: "Российская Родословная книга", "Потомство Рюрика" и "Дворянские роды Российской империи"[13]. К сожалению, в этих книгах умалчивается о родственниках по материнской линии и очень мало сказано о самой матери князя Владимира Фёдоровича – *Екатерине Алексеевне*. Многие советские исследователи считали, что она была красавицей, происходившей из крепостных крестьян. И только в 1991 г. Мариетта Андреевна Турьян в своей книге "Странная моя судьба", посвящённой В.Ф. Одоевскому, пролила некоторый свет на этот вопрос[14]. Мать Одоевского, Екатерина Алексеевна, — дочь прапорщика *Алексея Филиппова* и *Авдотьи Петровны*, владевшей дюжиной дворовых и "нажитом" домом в Москве. Дядя *Александр Алексеевич* — губернский секретарь, отличался дурным поведением; другой дядя – *Алексей Алексеевич* – служил в Лубянском гусарском полку корнетом, воевал с турками, с Наполеоном, служил на Кавказе. То ли в 1818 г., то ли в 1819 г. мать, вторично выйдя замуж за отставного поручика *Павла Дмитриевича Сеченова*, человека грубого и необразованного, утратила княжеский титул.

Об этой "мизерной" родне Владимир Фёдорович почти никогда не вспоминал и о них мало что известно.

К началу XIX в. клан князей Одоевских заметно оскудел: ни высоких чинов, ни былого богатства. Но осталась слава рода Рюриковичей.

Князь *Владимир Фёдорович Одоевский* – 62-й представитель рода – трепетно относился к своей рюриковской ветви: хранил родословные грамоты, наводил справки для уточнения генеалогического древа. Тщательно выполнял княжеский этикет. Он был единственным писателем, который даже на литературные вечера приезжал с ливрейным лакеем.

Сам он женился на *Ольге Степановне Ланской* (1797—1872), дочери гофмаршала Степана Сергеевича Ланского и Марии Васильевны (урождённой Шатиловой), родной сестре действительного тайного советника, министра внутренних дел (с 1855), обер-камергера графа Сергея Степановича Ланского, в свою очередь женатого на княжне *Варваре Ивановне Одоевской*, дочери упомянутого выше князя *Ивана Ивановича*, двоюродной сестре отца князя Владимира Фёдоровича и двоюродной сестре генерала от кавалерии Петра Петровича Ланского, женившегося на вдове А.С. Пушкина, Наталии Николаевне (урождённой Гончаровой).

Брак Владимира Фёдоровича был бездетным, и по кончине князя — последнего князя Одоевского, оставшегося к этому времени, — этот древний и славный род пресёкся.

В связи с этим упомянутые выше двоюродные сёстры покойного князя — единокровные сёстры князя *Александра Ивановича Одоевского*, поэта и декабриста, вдова гвардии ротмистра *Софья Ивановна Маслова* и жена коллежского асессора *Нина Ивановна Новикова* (рождённые княжны Одоевские) обратились с прошением на Высочайшее имя с просьбой разрешить сыну первой из них — штаб-ротмистру лейб-гвардии Конного полка *Николаю Николаевичу Маслову* присоединить к его гербу и фамилии герб, титул и фамилию угасшего княжеского рода. В ответ на это прошение последовал Именной Высочайший указ от 30 июня 1878 г.: Н.Н. Маслову было дозволено именоваться впредь князем *Одоевским-Масловым* с тем, чтобы герб, титул и фамилия князей Одоевских переходила только к старшему в роде из его потомков.

Интересно, что сразу после этого, в 1879 г., со схожим прошением на Высочайшее имя обратился и Г.Г. Григорьев, женатый, как говорилось выше, на княжне *Марии Ивановне Одоевской* (умершей в 1866 г.) — родной сестре С.И. Масловой и Н.И. Новиковой. Ссылаясь на неоднократное выражение желания самого покойного князя В.Ф. Одоевского, он просил разрешить присоединить фамилию, герб и титул князя Одоевского к фамилии и гербу своего старшего сына Александра и именоваться последнему князем Одоевским-Григорьевым. Однако это прошение было оставлено без удовлетворения.

Такова судьба некогда знаменитого рода князей Одоевских.

**ПРИМЕЧАНИЯ**

[1] *Панаев Иван Иванович* (1812–62) – писатель и журналист. С 1847 совместно с Н.А. Некрасовым издавал журнал "Современник".
[2] *Бентам Иеремия* (1748–1832) – англ. философ, социолог, юрист. Родоначальник философии утилитаризма.
[3] *Мальтус Томас Роберт* (1766–1834) – англ. экономист.
[4] О славянофилах *Хомякове Алексее Степановиче* (1804–60), *Кошелеве Александре Ивановиче* (1806–83), *Шевырёве Степане Петровиче* (1806–64), *Павлове Николае Филипповиче* (1803–64), *Киреевском Иване Васильевиче* (1806–56) и *Киреевском Петре Васильевиче* (1808–56) см. примеч. в др. материалах наст. изд., а также в изд.: *Зеньковский В.В.*, 1991. Т. I. Ч. 1. С. 143–219; *Лосский Н.О.*, 1994. С. 19–48.
[5] *Булгарин Фаддей Венедиктович* (1789–1859) – журналист, писатель. Издавал газету "Северная пчела" (1825–1859, с 1831 совместно с Н.И. Гречем), журнал "Сын отечества" (1825–1839, совместно с Гречем) и др.
[6] *Греч Николай Иванович* (1787–1867) – журналист, писатель, филолог. Издавал журнал "Сын отечества" (1812–1839, с 1825 совместно с Булгариным) и газету "Северная пчела" (1831–1859, совместно с ним же).
[7] *Сенковский Осип (Юлиан) Иванович* (1800-58) – писатель, журналист, член-корреспондент Петербургской АН; один из зачинателей российского востоковедения.
[8] *Одоевский В.Ф.* О литературе и искусстве. М., 1982. С. 52.
[9] *Русский архив.* СПб., 1864. № 7. С. 824.
[10] *Русская старина.* СПб., 1904. № 6. С. 584.
[11] *Цехновицер О.* Силуэт. // *Одоевский В.Ф.* Романтические повести. Л., 1929. С. 54.
[12] *Соболевский С.А.* Эпиграммы и экспромты. М., 1912. С. 78.
[13] *Долгоруков П.В.* Российская родословная книга. СПб., 1855. Ч. 1; *Власьев Г.А.* Потомство Рюрика. СПб., 1906. Т. I. Ч. 1; *Дворянские роды Российской империи.* Т. I. Князья. Авторы-составители П. Гребельский, С. Думин, А. Мирвис, А. Шумков, М. Катин-Ярцев. СПб., 1993.
[14] *Гурьян М.А.* Странная моя судьба: О жизни Владимира Фёдоровича Одоевского. М., 1991. С. 17-18.

**С.П. ИВАНОВ, В.К. ИВАНОВА**

# "РОССИЯ СЛИШКОМ МАЛО ИЗВЕСТНА РУССКИМ"

## (Путевой очерк о малоизвестных пушкинских местах Порховского края)

*1999-й год был богат юбилейными датами, связанными с именами наших великих соотечественников – водителей и подвижников культуры. Авторы должны с гордостью признаться, что предлагаемый очерк и зачинался, и писался под импульсом Рерихов и А.С. Пушкина, их идей о России и культуре и о нас самих. В середине 80-х, когда мы задумывали только ещё работать над этой темой, мы тайком читали и*

переписывали в заветные тетрадки книги "Озарение", "Община", мысли Н.К. Рериха о культуре из книги "Пути благословения" издательства "Алатас" (1924). Разумеется, всё это читалось с ксероксов и дома, при закрытых дверях. Через эти тексты великие облики Н.К. и Е.И. Рерихов действительно указывали нам благословенные пути. И облик А.С. Пушкина — тоже. Ведь мы работали музейными экскурсоводами в пушкинском Михайловском, приехав туда по зову сердца, и пытались постичь тайны его великого духа и творчества. Книги Живой Этики, записанные Еленой Ивановной Рерих, давали нам надежду, что мы не заблудимся в серой провинциальной обыденности, статьи Николая Константиновича, умеющего проникать духовным взглядом в далёкое прошлое, его высказывания о том, что подобные изыскания позволяют нам выбрать то, что наиболее применимо в проблемах будущего, зажигали наши сердца. Ещё в 1981 г., не без влияния Рериха (мы прочли известный сборник его статей "Избранное", изданный в 1979 г.), состоялся наш приезд в Михайловское, где мы стали жить и работать. А чуть позже нам уже попали в руки другие вышеназванные книги Рерихов, и мы с восторгом прочитали там слова Николая Константиновича, сказанные как будто специально для применения к нашей жизни:

"Прошлое лишь окно к будущему"[1].

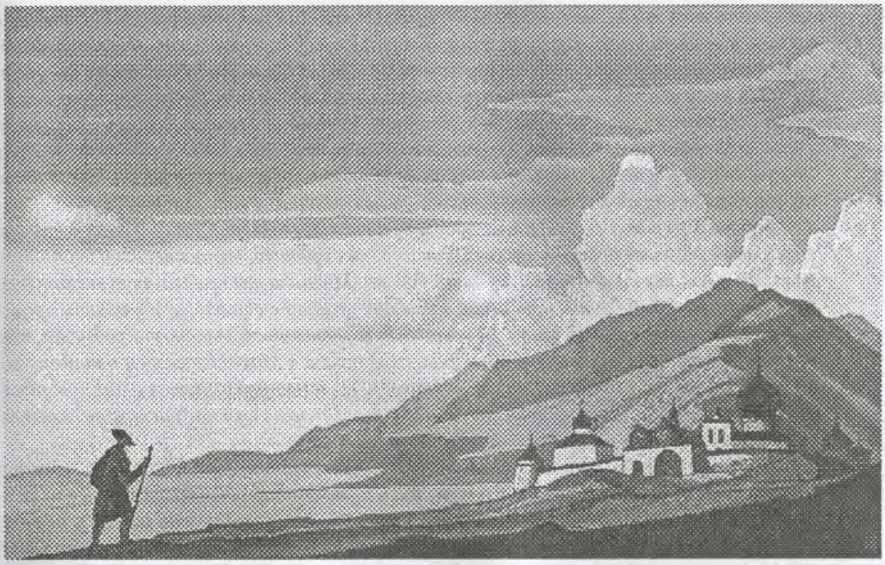
"Любите прошлое, когда оно вынырнет из нажитых глубин, но живите будущим"[2].

"Из древних чудесных камней сложите ступени грядущего"[3].

Мы были полностью согласны с автором предисловия к "Путям благословения" в том, что Рерих — водитель культуры, хотя в средствах массовой информации о нём обычно говорилось только как о большом художнике. Когда мы начинали писать этот очерк, мы почти что скрывали рериховское влияние: в те дни нашими "религиозными", как их почему-то охарактеризовали, убеждениями заинтересовались сотрудники известного ведомства и наводили о нас справки. Поэтому и небезопасно было тогда называть Рериха культурным водителем и духовным учителем, и это сказалось при написании первой главы и далее. Мы и потом не стали ничего менять, в таком виде и напечатали этот очерк под заглавием "Малоизвестный пушкинский уголок" в малотиражном краеведческом журнале "Псков". В конце концов не в этом суть, а в том, чтобы рериховский дух во всём присутствовал. И пушкинский тоже. Рерих говорил, что "пора узнать и полюбить Русь"[4], а Пушкин, что "Россия слишком мало известна русским"[5]. Об этом наш очерк, а их личные примеры в познании родной страны стояли у нас перед глазами. Нам, например, всегда нравилось, что Рерих познавал всё сам, он не говорил с чужих слов — это касается как тонких, так и земных материй.

Только недавно мы узнали, что начало познания мира русской усадьбы у Рериха связано именно с Порховским краем, с теми самыми местами, о которых мы пишем. Эти страницы "Листов дневника" тогда ещё не были напечатаны и, следовательно, не были учтены нами[6]. Но мы учли духовные заветы Рериха и Пушкина. Русский тип странника нашёл своё выражение в творчестве каждого из них. Вспомните картину Рериха **"Странник Светлого Града"** (1933) — это как бы образ, устремлённый к духовному поиску Руси. Странничество было для Рериха великим явлением русской жизни.

Нам тоже захотелось попробовать себя в роли то ли странников, ищущих высшего смысла, то ли паломников, идущих к святому месту. И вдруг случай представился. Мы выяснили, что в Псковской области есть малоизвестные пушкинские места. Путешествие в эти места, постижение их смысла и стали для нас тем "неизбитым" путём, по которому нам захотелось пройти. Помните, Рерих писал, что "точно чаша неотпитая стоит Русь", что люди, вместо того, чтобы узнать и полюбить



Н.К. Рерих. Странник Светлого Града. 1933. Собрание NRM

*свою родину, едут почти все без исключения по общепринятым маршрутам, "по избитым путям"[7]. А нужны пути новые.*

*Мы совершили несколько паломничеств в эти малоизвестные пушкинские места – Вышегород и Михалёво, постепенно собирая всё новые и новые сведения и материалы о них. Попутно, с первых же шагов, выяснилось "странное" совпадение: многое из того, что видели мы, видел и Н.К. Рерих.*

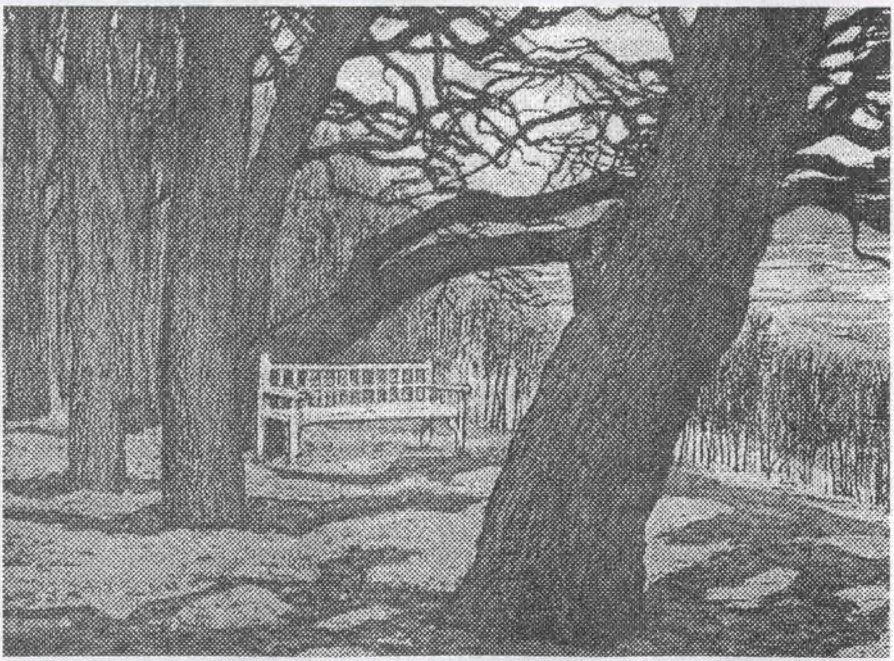
*В ту пору шёл пятый год нашей работы в Михайловском. Мы писали путевой очерк о паломничестве, а перед нашими глазами стояла дорога в Пушкинский заповедник — этот "избитый путь" (пусть не покажется это кому-то обидным), путь туристов, едущих на "Икарусах" по асфальтированному шоссе. Если пути паломника и странника хоть в чём-то совпадают, то с туристом, ищущим удобств и развлечений и желающим посмотреть "известные своей живописностью места", они не имеют ничего общего. Во всяком случае в результате нашей экскурсоводческой практики нам пришлось насмотреться и наслушаться такой пошлости со стороны посетителей Пушкинского дома-музея, что в наших душах понятия туризма и паломничества навсегда разъединились и отождествились с двумя полярными противоположностями. Несколько лет подряд мы вынуждены были обслуживать средний обывательский интерес к великому поэту (конечно, мы этому противились, старались, отвечая на вопросы людей этого уровня, перевести разговор в высшую сферу).*

*В Михайловском и Тригорском мы часто видели, как люди присматривались к кроватям, горшкам и умывальникам (кстати, даже и не пушкинским!) и создавали по ним обывательское представление о жизни Пушкина, вместо того, чтобы вникать в боговдохновенные творения, в замыслы этого великого и непонятого ещё – по выражению Достоевского – предвозвестителя. Конечно, мы вовсе не отрицаем необходимость наличия бытовых вещей в домах-музеях гениальных людей. Но всё же они дол-*

*жны помогать проникать в глубину того духовного явления, каковым был Пушкин, а не отвлекать нас в сторону каких-то подробностей второго плана. Нынешний, заново восстановленный к 200-летию дом-музей Пушкина и усадебный парк, по нашему глубокому убеждению, противоречат тому облику любимого уголка поэта, который был запечатлён им в стихотворениях, созданных в Михайловском – "Деревня" (1819), "Домовому" (1819), в деревенских главах "Онегина" (III–VI, 1824–1826) и других произведениях. Зато нынешние организаторы туризма довольны. "Михайловское теперь прекрасный турпродукт", – заявляют они.*

*Добавим к этому (и эта тема будет продолжена в очерке), что в рассказах экскурсоводов об этом периоде жизни Пушкина, как правило, выпускается из виду процесс самопознания и постижения пути России. Методисты предлагают экскурсоводам столько перечислить, что и как в каждой комнате стояло, и объяснить правомочность нахождения на своём месте каждого вновь выставленного предмета, что времени на рассказ о духовном преображении поэта в Михайловском и о тайнах создания "Пророка" (1826) просто не остаётся. Да и не предлагается о них говорить, вместо этого дано много второстепенных тем, которые нужно "раскрыть" с указанием всех цитат, имён, родов и фамилий.*

*Но, как любил повторять Николай Константинович, "благословенны препятствия, ими мы растём"[8]. Не будь пошлости в музеях, пошлости современного туризма, не было бы и у нас достаточно сильного устремления открыть живой и неизбитый путь к "чрезвычайному, может быть, единственному явлению русского духа" (Ф.М. Достоевский), носившему на Земле имя Александра Пушкина. Неправильное*



Л.М. Корсаков. Тригорское. Парк. "Диван Онегина". Издано в 1981 г.

*отношение к явлению вызвало желание как можно глубже, лично (как Рерих), а не понаслышке соприкоснуться с ним. Первым шагом было паломничество в пушкинские места Порховского края, хотелось свежим взглядом взглянуть на Пушкина. А поскольку давно пора в отношении к Пушкину, по завету Рериха, заменить суету торжественностью (ведь о самом главном, что он нёс в себе, почему-то мало говорят), то вторым шагом в открытии "неизбитых" путей к постижению Пушкина и России стал доклад* ***"Пушкин – предтеча Духовной Революции"****, прочитанный в рериховские дни в Москве на международной научно-общественной конференции "Искусство как способ познания инобытия"*[9].

Памяти
Бориса Степановича Скобельцына,
живого искателя и хранителя красоты,
посвящается

## "Россия слишком мало известна русским"

Разные люди посещают Пушкиногорье в наши дни: есть и такие, которые приезжают ради праздного любопытства и поразвлечься. Другие – к сожалению, очень многие – едут, чтобы потом считаться в глазах других культурным человеком (дескать, "и я там был, мёд-пиво пил", а что "по усам текло, а в рот не попало", об этом они молчат). И только некоторые руководствуются естественной жаждой постичь Пушкина, мир поэта, а значит и себя, так как Пушкин отобразил весь микрокосм нашей души — всё, что есть в ней, и, читая его, мы познаём себя.

А ведь именно такого сорта людьми были паломники прежних веков — в Иерусалим и Мекку они шли пешком. Пока шли, духовно очищались, молились – словом, внутренне готовились к живейшему восприятию ожидающих их впечатлений. То же было и в пушкинском Михайловском. Как нам стало известно, в начале этого века один из таких паломников несколько раз совершил пеший поход на духовную родину Пушкина от самого Киева... От нынешних же экскурсантов порой приходится слышать жалобы на то, что они устали и проголодались, пройдя пешком два с половиной километра от турбазы до дома-музея А.С. Пушкина. Но, может быть, они тогда опередили старых паломников в их готовности к восприятию прекрасного? — Навряд ли. Потому что по окончании экскурсии не так уж редко слышишь от них, например, такое:

"Надо же, подумать только, шесть комнат у Пушкина было! А ещё говорят— бедный, весь в долгах... И баня! Эх, хорошо баре жили! Сам бы так пожил!"

Поистине, "душа никогда не увидит красоты, если сама раньше не станет прекрасной", как сказал древний философ Плотин.

Настоящие же паломники и сейчас делают всё, как полагается. Вот, скажем, порховский краевед А.Е. Крылов из Порхова в Михайловское пришёл пеш-

ком по той самой дороге, которой когда-то ездил Пушкин. Шёл 3 дня. Останавливался там, где когда-то останавливался поэт. По пути узнал некоторые интересные легенды о Пушкине и записал их. Почему-то редко у нас встречается такая форма знакомства с родным краем.

Вдохновлённые опытом Крылова, мы тоже проследовали по пушкинской дороге из Михайловского в Порхов и обратно. Правда, "паломниками" нас в старом хорошем смысле этого слова не назовёшь: путешествовали, к сожалению, чаще всего на автобусах, попутных машинах и только некоторую часть пути прошли пешком. Осмотрели и обстоятельно изучили только один небольшой, забытый, как сказали бы в прошлом веке, "пушкинский уголок" — бывшие сёла (а ныне деревни) Вышегород и Михалёво. Раньше они принадлежали Порховскому уезду, а ныне это Дедовический район Псковской области. Здесь когда-то бывал Пушкин.

Итоги этого путешествия были для нас довольно-таки неожиданными. Первоначально мы собирались написать всего лишь путевые заметки о малоизвестных пушкинских местах Порховского края. Но стоило начаться путешествию, как находки расширили рамки темы, заставили глубоко задуматься о прошлом, настоящем и будущем обитателей не только Порховского края, но каждого русского человека, в том числе и пишущих, и читающих эти строки. Так уж получилось. Причём результаты наших изысканий оказались крепко связанными с Пушкиным не только потому, что он в тех краях бывал, но и с его мыслями, идеями. Так, во время путешествия по этим пушкинским дорогам нам не раз вспомнились слова поэта о том, что "мы ленивы и не любопытны", что "Россия слишком мало известна русским". Даже свою родную Псковскую землю с её богатым историческим прошлым и то мало знаем. В этом мы убедились в отношении и самих себя, и многих жителей Дедовического района, например школьников из села Пожеревицы, которые, как выяснилось из разговора, занимались в пушкинском кружке, побывали в Лицее и в Михайловском, а рассказать о собственных пушкинских местах, которые у них под боком находятся, так и не сумели. А знать о них молодёжи надо, пока ещё "славной старины не все следы истреблены", тем более, что находятся эти следы в плачевном состоянии и требуют заботливого к ним отношения.

Однако начнём наш рассказ с тех самых главных, интересных фактов, которые, образно говоря, свалились нам на голову совершенно неожиданно. В ходе путешествия, при изучении материалов Порховского филиала Государственного архива Псковской области и других источников, факты эти начали раскрываться один за другим, и мы неожиданно для себя обнаружили, что эти места – Вышегород, Михалёво – были духовным магнитом для многих известных русских людей. Нас же этот магнит притянул так, что, побывав здесь несколько раз, мы навсегда прониклись красотой этих мест, особенной и неповторимой.

Первым открытием явилось то, что о Вышегороде, который сейчас находится в глуши Дедовического района, вдали от шоссе и асфальтовых дорог, откуда-то знал... Л.Н. Толстой. Именем одной из местных гор он назвал свою сказку "Судома". В ней он пересказывает содержание легенды, известной издавна в здешних краях (в последующих главах мы её приведём).

Начинается сказка так:

"В Псковской губернии, в Пороховском уезде, есть речка Судома, и на берегах этой речки есть две горы, друг против дружки. На одной горе был прежде городок Вышгород, на другой горе в прежние времена судились славяне"[10].

Другим (и, забегая вперёд, скажем, ещё не последним) сюрпризом было то, что в Вышегороде побывал и упомянул о нём в одной из своих статей великий русский художник и мыслитель Н.К. Рерих. Оказывается, Николай Константинович по поручению Русского Археологического общества несколько раз ездил по старинным русским городам Петербургской, Псковской, Тверской, Новгородской и других губерний. По крайней мере дважды – в 1899 г. и летом 1903 г.– он путешествовал по Псковской губернии, бывал и в Порхове. Целью командировки было изучение памятников древности, но Н.К. Рерих видел свою задачу гораздо шире: он интересовался состоянием сохранности старины, природы. Свои впечатления он отразил в нескольких прекрасных статьях и в "Листах дневника". В частности, в статье "К природе" (1901), где говорится как раз о необходимости получше узнать и полюбить свою родину, сохранить её природу и исторические места, он пишет: "Возьмите любую область <...> Да что говорить о заведомо красивых местах, когда наши средние губернии подчас неожиданно дают места красоты и характера чрезвычайного. Вспомним озёрную область — губернии Псковскую, Новгородскую, Тверскую, с их окрестностями Валдая, с их ***Порховскими Вышгородами*** (выделено нами. — *С. И.* и *В. И.*)[11], с их привольными холмами и зарослями, смотрящими в причудливые воды озёрные, речные"[12].

Итак, Вышегород не только не обошёл своим вниманием Николай Рерих*, но и в связи со своей поездкой, проходившей среди прочих и через этот край, он высказался насчёт как раз тех самых проблем, о которых мы здесь говорим.

"...Прямо смешными становятся наши два-три общепринятых маршрута <...> и полное пренебрежение ко многим остальным, в самом деле прекрасным. И хоть бы что ни говорилось, за исключением одного процента, все всё-таки поедут по избитым путям; <...> никто на пешеходные путешествия (столь принятые по Европе) не дерзнёт, и всё-таки мы будем ощущать слишком мало стыда, слыша, что некоторые иностранцы видели Россию лучше, нежели исконные её жители, имеющие притом возможность такого ознакомления"[13].

Высказанные 100 лет назад мысли Рериха злободневны и сейчас.

Однако вернёмся к Вышегороду. Читателям, наверное, всё это покажется странным: надо же, такой глухой угол, а сколько известных людей с ним соприкоснулись. Но дело, во-первых, в том, что это сейчас там автобусы два раза в день ходят от Порхова до Пожеревиц (а от Новоржева до Порхова вовсе не хо-

* О Вышгороде Рерих вспоминал ещё не раз: "Уже сорок лет хождений по твердыням русским. Напоминается, как это сложилось. <...> В [18]99-м — Псков, Мирожский монастырь, погосты по Великой, Остров, Вышгород" (Чутким сердцам. Листы дневника. 1935. // *Свет*. Рига. 22 марта 1935; Русскому сердцу. 15 февраля 1944. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 185-186); "Одни из первых моих археологических изысканий тоже относятся к Псковской области. А область эта очень красива и богата древними поселениями. Вспомним Вышгород и все прилегающие к нему различноцветные холмы, леса, озёра и пёстрые пашни" (Псков. 1939. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 272) (Примеч. составителя).

Вышгород в Порховском уезде Псковской губернии. Открытка конца XIX в.

дят)[14]. В былые времена здесь, от Порхова на Новоржев, проходил широкий военный тракт, соединявший Петербург со Смоленской дорогой, и многие охотно пользовались им для поездок на юг России. В том числе и Пушкин: из Петербурга в Михайловское и обратно он предпочитал ездить чаще через Порхов, чем через Псков. Не случайно тайный агент А.К. Бошняк в 1826 г. отправился добывать сведения о Пушкине на почтовых станциях именно этого тракта.

Есть и вторая причина: действительно, наша Псковская земля — край редкой красоты, она богата и историей, и культурными памятниками, и это многих не могло не привлекать. Сколько удивительных людей она взрастила своими соками! "Но ты — губерния Псковская, / Теплица юных дней моих, / Ты для меня страна родная...", — писал Пушкин[15]. Пушкинские места — это ведь не только Михайловское. Это и города, где Пушкин бывал по делам или временно проживал, через которые проезжал: Псков, Остров и Порхов, Опочка и Новоржев. Посещал он также и многие поместья, расположенные вблизи этих городов, где общался со многими интересными людьми своего времени.

Вот как раз в одно из таких поместий мы и отправляемся вместе с читателем. Деревня Михалёво находится в 10—12 километрах от старинной военной дороги и в полутора километрах от городища древней новгородской крепости Вышегород, известной тем, что близ неё когда-то располагался стан Витовта.

В 1820—1860-х гг. здесь было большое поместье, принадлежавшее приятелю Пушкина, лихому и отважному лейб-гусару Николаю Ивановичу Бухарову.

Но прежде чем там побывать, давайте сперва разузнаем всё о хозяине имения и его отношениях с Пушкиным.

## Приятель Пушкина и Лермонтова

Для нас, жителей Псковской земли, особенно приятен и знаменателен тот факт, что наш земляк, отважный лейб-гусар, был приятелем сразу двух таких дорогих каждому русскому сердцу людей, как Пушкин и Лермонтов. По странной иронии судьбы, два великих поэта в жизни никогда не встречались, зато Н.И. Бухаров знал их обоих и, по мнению некоторых авторов, а также по устным преданиям, оба они по отдельности побывали в его родовом имении Михалёво. Скажем сразу: Пушкин и Лермонтов ни в письмах, ни в своих произведениях не вспоминают, что они бывали здесь. Но михалёвские старожилы, по преданию, передаваемому от дедов и прадедов, и сейчас рассказывают, что Пушкина здесь не раз видели, что возле озера Локно и поныне находится ***Пушкин-камень*** – своеобразный каменный диван, на котором Пушкин любил сидеть. О поездках сюда Пушкина и Лермонтова мы прочли в очерке П.П. Левицкого "А.С. Пушкин и Н.И. Бухаров" в "Русской старине" за 1899 г.[16], в Лермонтовской энциклопедии[17] и у русского писателя-эмигранта С.Р. Минцлова[18], не раз бывавшего в Михалёво до революции.

Минцлов утверждает, что в беседке парка был автограф Лермонтова, что приятель Пушкина, Е.А. Баратынский, тоже побывал в Михалёво...

Что же за человек был этот гусар Н.И. Бухаров, почему сразу несколько знаменитых русских людей знали, уважали и любили его?

Чтобы понять это, давайте вместе заглянем в наше историческое прошлое, в пушкинскую эпоху.

Было это в ту далёкую пору, "когда в длинные осенние вечера нагорали сальные свечи", "когда наши отцы были ещё молоды не одним отсутствием морщин и седых волос, а стрелялись за женщин и из другого угла комнаты бросались поднимать нечаянно и негаданно уроненные платочки...", одним словом, было это "во времена Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных..."

Мы не случайно цитируем здесь повесть Л.Н. Толстого "Два гусара". Именно таким человеком, как её главный герой, и был воспетый Лермонтовым старый "дядька" лейб-гвардии Гусарского полка, генерал в отставке Н.И. Бухаров.

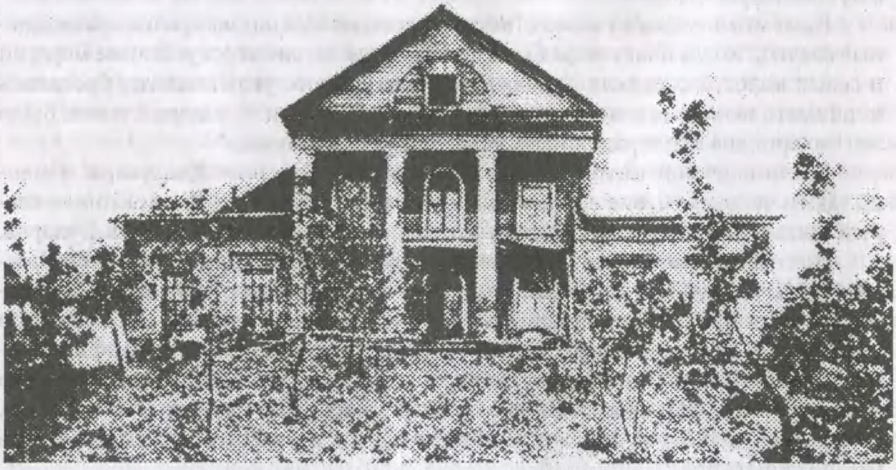
В этом произведении Л.Н. Толстой сравнивает два поколения гусаров – 1810-х и 1830-х гг. Первые (к ним относился Бухаров) даже в николаевские времена сохраняли традиционный дух независимости, удальства, бесшабашного гусарского веселья, которое было своеобразным протестом против официально-бюрократических порядков, скуки и однообразия светских гостиных. Это хорошо понимал Пушкин. Именно пример гусара П.П. Каверина убеждал его, "что резвых шалостей под лёгким покрывалом / и ум возвышенный и сердце можно скрыть"[19].

К гусарам, именно благодаря их независимости, своеобразному "фрондёрству", у Пушкина было особое отношение. Вот что пишет, например, в своих

воспоминаниях о Пушкине сестра командира лейб-гвардии Гусарского полка М.Г. Хомутова Анна Григорьевна: "За ужином кто-то позвал меня, и Пушкин вдруг встрепенулся, точно в него ударила электрическая искра. Он встал и, поспешно подойдя ко мне, сказал: "Вы сестра Михаила Григорьевича, я уважаю, люблю его и прошу вашей благосклонности". Он стал говорить о лейб-гусарском полке, который, по словам его, был его колыбелью, а брат мой был для него нередко ментором".

Знакомство Пушкина со многими гусарами – П.Я. Чаадаевым, Н.Н. Раевским, М.Г. Хомутовым, П.П. Кавериным – состоялось ещё в лицейские годы. В Царском Селе, где находился Лицей, стоял лейб-гвардии Гусарский полк. Лицеисты последних курсов нередко принимали участие в гусарских пирушках.

С Н.И. Бухаровым Пушкин, по-видимому, тоже познакомился ещё в бытность лицеистом. Но могло это знакомство состояться и в Петербурге, в 1818-1819 гг. Мы знаем, что с Чаадаевым он впервые сблизился ещё будучи в Лицее, а тесно подружился уже в Петербурге вскоре по окончании Лицея. Возможно, так было и с Бухаровым. Служба в Гусарском полку оставляла много свободного времени. Правда, летом, когда полк находился в лагере, учения проводились почти ежедневно. Но зато когда они кончались, служба, как правило, ограничивалась караулом во дворце, дежурством в полку или случайными нарядами. Царскосельские гусары бывали в Петербурге почти ежедневно, посещая балы, маскарады, и далеко не всегда своевременно возвращались в полк.



Усадебный дом в Михалёво, где, по преданию, в 1825 г. бывал А.С. Пушкин
Открытка конца XIX в.

Гусарская жизнь очень привлекала Пушкина, после окончания Лицея он даже мечтал видеть себя в числе "воюющих корнетов", но ограниченные средства отца заставили его, "смирив немирные желанья", пойти по гражданской службе.

Гусары 30-х гг. были уже другими. Николаевские времена принесли чувство подавленности и безысходности. У Л.Н. Толстого в повести гусар николаевских времён почти начисто лишён рыцарских качеств своих предшественников старшего возраста. Это уже совсем другое поколение, то, о котором Лермонтов с горечью сказал: "Богатыри не вы".

Лермонтов служил в том же самом лейб-гвардии Гусарском полку. На фоне скучающих и разочарованных в жизни "героев своего времени" поэт высоко ставил гусаров старшего поколения, героического и прекрасного. Старшие офицеры часто вспоминали о заграничном походе 1813—1814 гг., в разговорах постоянно назывались имена ветеранов полка. Среди них было немало знакомых Пушкина. В "Герое нашего времени" Лермонтов не случайно упоминал поговорку "одного из самых ловких повес прошлого времени, воспетого Пушкиным". Речь идёт о П.П. Каверине. Что касается упомянутого нами М.Г. Хомутова, то он и во времена Лермонтова командовал полком. Каждый из представителей "могучего, лихого племени" гусар 1810-х гг. был оригинальной личностью, со своими особенностями. Была своя особенность и у Н.И. Бухарова, эскадронного командира Лермонтова. Известный своим удальством, именно он считался хранителем традиций полка.

Как известно, к повести "Два гусара" Л.Н. Толстой взял эпиграфом строки стихотворения Дениса Давыдова "Песнь старого гусара". А.А. Бестужев (Марлинский) тоже воспользовался этим стихотворением для эпиграфа к повести "Вечер на бивуаке", посвящённой войне 1812 г. Факт этот далеко не случаен, так как стихотворение это, положенное на музыку, стало любимой застольной песней офицеров лейб-гвардии Гусарского полка до самого его расформирования после 1917 г. Узнали мы об этом из мемуаров княжны Е.А. Мещерской, дочери отставного лейб-гусара князя А.В. Мещерского, напечатанных в апрельском номере "Нового мира" за 1988 г.

Но какое же отношение это имеет к Бухарову, спросит читатель. А вот какое: сам А.В. Мещерский тоже написал воспоминания "Из моей старины", напечатанные в "Русском архиве"[20], и в них он связывал воедино стихи Д.В. Давыдова и личные качества Н.И. Бухарова. По его словам, Бухаров был "настоящий тип старого гусара прежнего времени, так верно и неподражаемо описанного Денисом Давыдовым... Вечно добродушный собутыльник, дорогой и добрейший товарищ, он был любим всеми офицерами полка".

Кого-то, может быть, смутит в этом высказывании слово "собутыльник". Но дело в том, что и Н.М. Языков в одном из стихотворений тоже называет Пушкина собутыльником. В то время в это слово вкладывали совсем иное содержание. Не будем путать умение подымать заздравную чашу, как это делают гусары в стихотворении В.А. Жуковского "Певец во стане русских воинов", с современным забубённым пьянством. Если же вчитаться в стихи Дениса Давыдова, где отображён, по мнению Мещерского, гусар типа Бухарова, то увидим,

Портрет полковника лейб-гвардии Гусарского полка
Н.И. Бухарова. Акварель художника А. Клюндера. 1838

что герой их — лихой гусар на "ухарском коне", неизменно искренний и смелый, пламенный патриот. В гусарской поэзии Давыдова, по словам В.Г. Белинского, "истинно русская душа — широкая, свежая, могучая, раскидистая", в ней "удалое разгулье, любовь к шумным пирам и весёлой жизни" соединяются с "высокостью чувств, благородством в помыслах и в жизни". Именно таким воплощением русской души и был Бухаров.

Что касается Лермонтова, то последний под началом Бухарова приобщался к военной науке. В 1834 г. корнет Лермонтов был назначен в седьмой эскадрон, которым командовал ротмистр Бухаров. Хорошо известны два стихотворения, посвящённые Лермонтовым своему командиру. Факт сам по себе очень интересный, не правда ли? Написанные им стихи, с одной стороны, говорят о тёплых приятельских отношениях Лермонтова и Бухарова, с другой — немногими, но выразительными штрихами рисуют нам его портрет.

Первое из них — это подпись к рисунку А.Н. Долгорукова, изображающим скачущего Бухарова, с пометкой "1838 г."[21].

*Смотрите, как летит, отвагою пылая...*
*Порой обманчива бывает седина:*
*Так мхом покрытая бутылка вековая*
*Хранит струю кипучего вина.*

А вот второе, по-видимому, тоже 1838 г.:

*Мы ждём тебя, спеши, Бухаров,*
*Брось царскосельских соловьёв,*
*В кругу товарищей-гусаров*
*Обычный кубок твой готов;*
*Для нас в беседе голосистой*
*Твой смех приятней соловья;*
*Нам мил и ус твой серебристый*
*И трубка плоская твоя,*
*Нам дорога твоя отвага,*
*Огнём душа твоя полна,*
*Как вновь раскупренная влага*
*В бутылке старого вина.*
*Столетья прошлого обломок,*
*Меж нас остался ты один,*
*Гусар прославленных потомок,*
*Пиров и битвы гражданин.*

*"К Н.И. Бухарову"*

Не можем удержаться, чтобы не добавить к стихам Лермонтова о Бухарове любопытный комментарий современника, открывающий нам новые штрихи к характеру и судьбе гусара.

"Насколько верно очерчен его характер немногими стихами поэта, — пишет А.Ю. Бизюкина в "Историческом вестнике"[22], — Николай Иванович доказал своею позднею женитьбой: ему было уже за пятьдесят лет, когда, путешествуя за границей, он влюбился в молодую красавицу-испанку, женился на ней, и, несмотря на громадную разницу лет, красавица-жена его страстно любила до конца его жизни; он умер, оставив двух дочерей и трёх малолетних сыновей"[23].

Теперь об отношениях Бухарова с Пушкиным. Известно, что в годы михайловской ссылки (1824—1826) Пушкин общался не только с тригорскими обитателями, у него был большой круг знакомых. И всё же он старался избегать некоторых своих соседей-помещиков, предпочитая жизнь "в строгом уединении, вдали охлаждающего света" разговорам "о сенокосе, о вине, о псарне, о своей родне". По собственной воле Пушкин к таким не ездил, а гостил у тех, с кем можно было общаться на другом уровне. Тут душа питалась не праздными разговорами.

Значит, было что-то такое и в Н.И. Бухарове, что притягивало к нему Пушкина. Какие между ними находились общие темы для беседы, мы можем только догадываться, ясно одно — не мог Пушкин для одного развлечения (тем более при том "караульном надзоре", который был над ним установлен) ездить из Михайловского за 60 вёрст.

Что это были за встречи, что за разговоры? Во всяком случае, "про дождь, про лён, про скотный двор" они с Бухаровым навряд ли говорили. Скорее всего, Пушкина, как и Лермонтова, привлекала отвага Бухарова и его душа, полная огня. Ведь из воспоминаний Липранди мы знаем, что Пушкин "всегда восхищался подвигом, в котором жизнь ставилась, как он выражался, на карту. Он с особенным вниманием слушал рассказы о военных эпизодах, лицо его краснело и изображало жадность узнать какой-либо особенный случай самоотвержения". От самого же Пушкина, из его ранних стихов мы узнаём, что для него нет ничего "завидней кратких дней / не слишком мудрых усачей, / но сердцем истинных гусаров". Если принять это во внимание, напрашивается вывод, что тем для бесед с человеком, который не раз глядел в глаза смерти на полях кровопролитных сражений, у Пушкина было предостаточно.

Кроме того, как выяснилось, у Бухарова была большая библиотека, а в те годы, в отличие от нынешних, книги зря на полках для моды не держали. Перефразируя пушкинские строки о Каверине, можно сказать, что Бухаров умел дружно жить не только с бокалом, но и с книгой.

А вот ещё один немаловажный штрих к портрету гусара: в Бухарове было сильно развито живое чувство красоты и величия природы. Красота была для него важнее хозяйства (общая черта с Пушкиным). Мы, конечно, не думаем, что он был бесхозяйственным. Но дело в том, что земли вокруг Михалёва не очень-то плодородные, просто усадьба находится в сказочно красивом месте, и всё. Местные старожилы, как мы выяснили, и сейчас из поколения в поколение передают, что "барин из-за красоты здесь жил". Анна Васильевна Романовская, с которой мы беседовали, так и говорит, что Бухаров сам не раз о том повторял.

## Заброшенный дом в Горках

Как известно, в Порховском крае Пушкин бывал не раз, и некоторые станции Белорусского тракта, расположенные неподалёку от Порхова, связаны с событиями его жизни. Так, на станции Залазы (немного не доезжая до Порхова, если ехать от Петербурга) Пушкин в последний раз встретился со своим другом, Вильгельмом Кюхельбекером. Это случилось 15 октября 1827 г., когда осуждённого по делу декабристов Кюхельбекера переводили из Шлиссельбургской крепости в Динабургскую. В Боровичах поэт не раз останавливался, в Порхове он обычно прерывал своё путешествие для отдыха, находя приют в доме местного городничего П.А. Нащокина. Потомки Нащокина сохранили даже несколько предметов обстановки дома городничего, которыми, по преданию, пользовался Пушкин. Далее, если продолжать двигаться по той самой дороге, которой он ездил из Петербурга в Михайловское и обратно, уже за Порховом (в несколь-

ких километрах) справа, неподалёку от бывшего тракта, находилась усадьба Максаков Бор, принадлежавшая Анне Андреевне Ганнибал — вдове двоюродного деда поэта Исаака Абрамовича Ганнибала. С некоторыми представителями этого семейства Пушкин был дружен и, возможно, бывал в их имении.

Следующая почтовая станция, связанная с именем Пушкина, — это Ашево. Но ещё до Ашева, в сорока километрах от Порхова, на этой дороге находится село Пожеревицы[24]. В пушкинское время здесь не было почтовой станции, но известно, что именно отсюда Пушкин сворачивал направо – туда, где среди живописных холмов и многочисленных озёр Судомской возвышенности расположился старинный новгородский пригород Вышегород и рядом с ним — Михалёво.

Проследовав пушкинской дорогой – где на попутках, где на автобусе, – мы побывали почти что во всех местах, связанных с именем поэта. Самое дивное и ни с чем не сравнимое из них — это Михалёво. По красоте оно соперничает даже с Михайловским.

Добравшись до Пожеревиц, мы решили часть пути до Михалёва пройти пешком, чтобы осмотреть по дороге один старинный усадебный дом в деревне Горки: выяснилось, что в нём жил кто-то из Бухаровых (Впоследствии оказалось, что мы туда направились не напрасно: от дома, вернее, от его бывших обитателей, протянулась ещё одна ниточка к Пушкину и к его пребыванию в этих местах).

Пройдя по дороге километра два среди унылых равнин и болот, мы действительно увидели этот дом справа на пригорке. Рядом с чёрными покосившимися избами его живописная крыша с островерхой башенкой на фоне деревьев показалась нам похожей на крышу дворца. Подошли ближе и видим: великолепный двухэтажный дом стоит прямо на территории современного скотного двора! Когда-то в этом дворянском гнезде были мраморные статуи, тёмные аллеи, изящные гроты и беседки. А теперь в деревне Горки лишь остов некогда прекрасного дома с обрушенными полами и потолками, с непотребными надписями на стенах. Рядом лужи навозной жижи, с засохшими – из-за того, что вбиты в них скобы для устройства загона для скота, – старыми дубами (их сохранилось восемнадцать). Какая красивая была аллея, какой был парк! Остатки "роскоши былой", испоганенные и изгаженные лужами навоза, и сейчас дают о себе знать. Расспрашиваем подошедшую старушку, что здесь было и как.

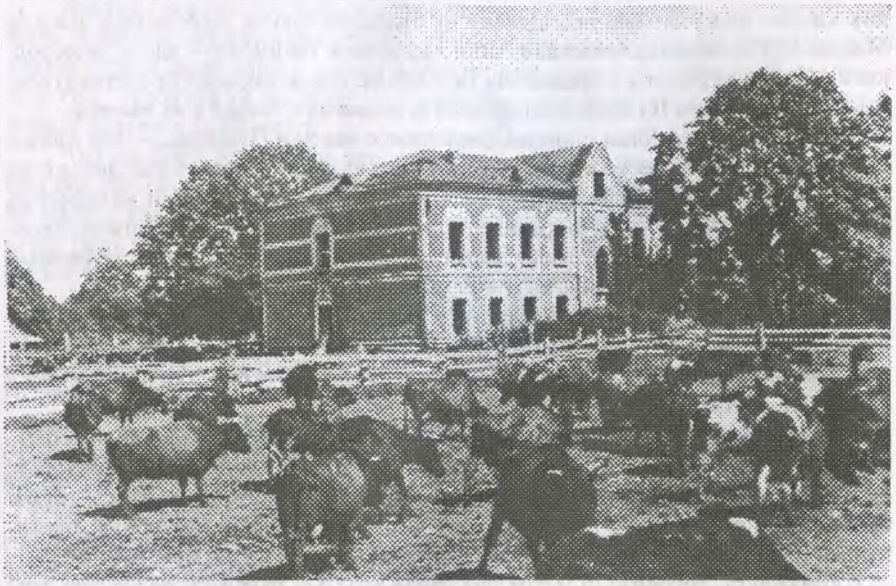
— Да барин, известно, жил. Фамилия — не знаю как. Раньше был парк, аллеи песочком посыпаны. После революции эта земля лет тридцать ещё урожай давала, и хороший. А потом, как стали минеральными удобрениями землю посыпать, перестала давать совсем. Теперь даже трава не хочет расти!

— А что тут, во дворце, было после революции?

— Да сначала коммуна, потом больница для глупых, а теперь, видишь, никому это всё не нужно стало.

— А где же начальство-то ваше, как же оно не бережёт-то всё это? — спрашиваем бабку. — Неужели домом никто и не интересуется?

— Да как сказать... интересуются. Один как-то раз сюда на машине приезжали какие-то, тоже всё ходили, смотрели и говорили, что дом надо сохранить. Но это уже давно было, и с той поры всё изменилось разве что к худшему.



Дом Миллеров в Горках. Фото Б.С. Скобельцына. 1960-е гг.

Не без интереса расспросили мы старушку про коммуну, которая располагалась в этом доме и которую она застала ещё на своём веку. Выяснилось следующее: коммуна распалась вскоре после дележа барского имущества и уничтожения барских припасов, включая вина. Как только погреба опустели, а дело дошло до работы, "коммунары" разбежались.

Подробные сведения о хозяевах дома в Горках пришли к нам гораздо позже, спустя много месяцев после нашей поездки. В мае 1989 г. в Михайловском мы познакомились с приехавшим из Ниццы потомком Н.И. Бухарова — 80-летним Юрием Борисовичем Ласкиным-Ростовским. Показали ему фотографии Михалёва и его окрестностей, а заодно и фото дома в Горках. Поинтересовались, не узнаёт ли он этот дом.

— А как же, — ответил он, — конечно, узнаю. В этом доме жил порховский предводитель дворянства Николай Иванович Миллер и его жена, моя прабабушка Елизавета Александровна Миллер, урождённая Карамышева, в Нестрине похоронена, в 7 километрах от Порхова.

Для нас это было приятным открытием. Стало ясно, что именно здесь, в Горках, жила дочь того самого Карамышева, который был приятелем Бухарова и так любил общаться с Пушкиным. "Когда в Михалёве бывал Пушкин, туда же "обычно" приезжал и другой сосед и приятель Пушкина — А.Н. Карамышев", — пишет с её слов П.П. Левицкий в своём очерке "А.С. Пушкин и Н.И. Бухаров" на страницах журнала "Русская старина".

Левицкий, беседовавший с Е.А. Миллер незадолго до столетия со дня рождения А.С. Пушкина, застал её древней старушкой. В двадцатые годы XIX века она была ещё девочкой, "самого Пушкина не видела и передаёт всё это как предание, свято хранимое в их роде". Но с Левицким беседовала не одна она, но и дочь её, Ольга Николаевна, и вот почему. Ольга Николаевна была замужем за сыном Бухарова — Николаем Николаевичем. Очерк Левицкого написан в 1899 г., а Н.Н. Бухаров умер в 1894-м, ясно, что по этой причине Левицкий говорил не с ним самим, а с его вдовой, которая, конечно, не раз слышала рассказы мужа о встречах отца с Пушкиным и Карамышевым в Михалёве. По сведениям Е.А. Миллер и О.Н. Бухаровой, в бытность свою в Михайловском Пушкин "весьма часто", как записал Левицкий, ездил в село Михалёво к своему приятелю Н.И. Бухарову.

Так что к Левицкому сведения о поездках Пушкина в Михалёво шли хотя и не из первых рук, но всё же от потомков тех самых людей, с которыми Пушкин не раз виделся, приезжая в эти края из находящегося верстах в 60—70 отсюда Михайловского.

Кстати, в Порхове и поныне сохранилось старинное двухэтажное здание с овальными окнами — здесь сейчас располагается детский сад. До революции в этих стенах жили обездоленные сироты. Над приютом шефствовало уездное благотворительное общество, и среди тех, кто помогал приюту, была как раз та самая О.Н. Бухарова, невестка воспетого Лермонтовым гусара и дочь хозяйки заброшенного ныне дома, с описания которого мы начали эту главу.

## Вышегород

От Горок мы добирались до Вышегорода автобусом. Проехав несколько километров, обратили внимание, что пейзаж постепенно меняется: вместо однообразных равнин — холмы и пригорки, меж которых глазу порой открываются необозримые пространства.

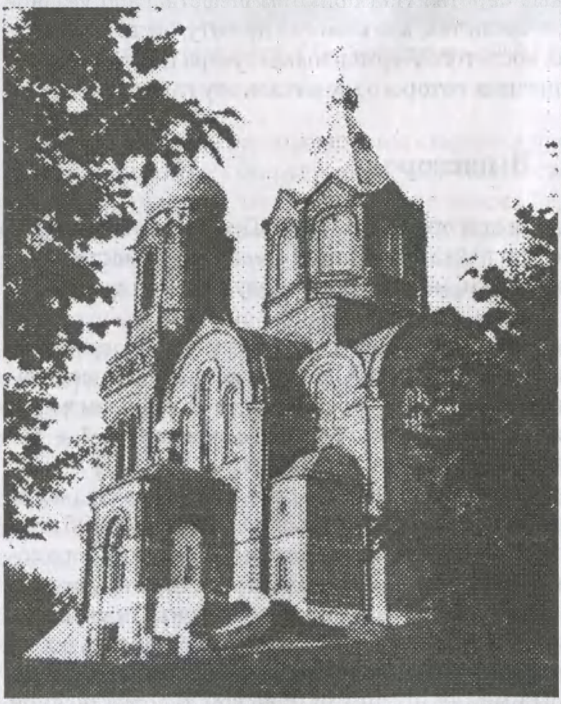
Силуэт вышегородской церкви в окружении деревьев сразу приковал к себе внимание. Картина была прямо как на полотнах XIX века, где храм был неотъемлемой частью каждого деревенского пейзажа. "Поставленная на высоком холме и сама очень высокая, она издалека производит эффектное впечатление", — писал о ней П.П. Левицкий сто лет назад.

"Вышегород, окрестностями которого Пушкин любовался, представляет из себя село или погост. Прежде он был небольшой крепостью, городищем. Об этом говорит и самое название. Остатки искусственной насыпи на высокой горе сохранились и теперь. Во время Пушкина в Вышегороде была одна церковь. Теперь на месте древнего укрепления Бибиковым построена новая прекрасная церковь в романо-византийском стиле... Самою достопримечательностью храма является резной из розового кипариса иконостас работы Боголюбова. До установки в этой церкви он был между прочим на Венской художественной выставке. Другой иконостас из чёрного дуба в русском стиле".

Мы специально вставили старинное описание Вышегорода, чтобы читатель ощутил аромат старого времени[25]. Всё, о чём говорится в приведённом отрывке, сохранилось до наших дней. Правда, вместо села у подножия холма теперь лишь маленькая деревенька, никаких старинных построек в ней, кроме бывших купеческих складов, не осталось.

Храм, в котором часто бывал Бухаров (построенный, как выяснилось, в 1816 г.), к сожалению, во времена воинствующего атеизма лишился купола и креста. Смотреть на него довольно печально, потому что похож он на обезглавленного богатыря. Ныне его помещение используется самым прозаическим образом: там находится общежитие для приезжающих летом на практику студентов-геодезистов. А жаль. Ведь в нём, скорее всего, бывал Пушкин (пишет же Н.А. Добролюбов, что он в годы двухлетнего пребывания в наших краях посещал богослужения в храмах Псковской земли). Могли в нём бывать и другие приезжавшие в Вышегород и Михалёво известные исторические лица (например, Н.К. Рерих).

От площадки, на которой находится храм, поднимается вверх, на городище, величественная "монастырская" дорога вроде той, что на картине М.В. Нестерова "Великий постриг". Картина Нестерова вспомнилась нам не случайно, потому что в один из приездов, в пасхальную неделю, мы здесь действительно видели множество старушек-богомолок с посохами в цветных платках, подымавшихся медленно в гору (Они приехали сюда из окрестных деревень по случаю праздника).



Церковь Св. Архистратига Михаила в Вышегороде. 1863
Фото Б.С. Скобельцына 1967 г.

Расположенная на вершине холма, на городище, церковь Св. Архистратига Михаила с приделом Рождества Св. Предтечи и Крестителя Господа Иоанна выглядит так же великолепно, как в приведённом выше старинном описании. Правда, один из резных иконостасов частично кем-то разобран. Некоторые местные жители говорят, что это в годы войны постарались немцы, но приходилось слышать и иные мнения. К сожалению, при

благоустройстве территории храма уже в послевоенное время были срыты остатки насыпи древнего укрепления. Вышегород как крепость основан в XIII веке, во времена Александра Невского. Сам же храм, как гласит синодик, был сооружён "на иждивение полковника Петра Ивановича Бибикова, супруги его Анны Александровны, сыновей их, генерал-лейтенанта Василия, генерал-майора Александра и тайного советника Николая Петровича Бибиковых". Основание, или закладка, его последовала 16 июня 1863 г. По преданию, у П.И. Бибикова тяжело болела дочь, а во сне к нему пришло видение, что он должен воздвигнуть на горе храм. Храм строили почти десять лет, и "не на бумажные деньги, а на золотые", как поведал местный игумен Серафим. Через две недели по окончании постройки дочь выздоровела. Ныне в храме и на городище расположился Свято-Михайлоархангельский женский монастырь.

Вид с городища открывается необыкновенный, но ещё лучше, говорят, смотреть с колокольни — и деревья не мешают, и горизонты расстилаются неоглядные.

Тем, кто побывал здесь, становится понятно, почему эту местность (как сказала нам порховский краевед В.П. Карпова) называют "русской Швейцарией". И правда, похоже на Швейцарию. Не случайно пишет Левицкий в своём очерке, что "Пушкин любовался живописными окрестностями Вышегорода". Было чем любоваться: озёра, холмы, горы. Одних озёр только тринадцать, и самое красивое и глубоководное из них — Локно, на берегу которого и лежит деревня Михалёво. По преданию, в давние времена в этом озере отлавливали редких рыб для царского стола.

Живописную местность, в которой расположен Вышегород, географы называют Судомской возвышенностью. Гора Судома — самая высокая её точка. Находится она километрах в десяти от Вышегорода и видна с дороги, по которой Пушкин ездил из Петербурга в Михайловское. Именем этой горы, как уже отмечалось выше, названа одна из сказок Л.Н.Толстого. У псковичей с этой горой связана поэтическая легенда. Мы её приведём полностью по тексту из старого журнала — ведь, может быть, бывая здесь, её слышал Пушкин.

"В старые-де времена на Судому с неба спускалась цепь. Тяжущиеся приходили сюда судиться, и правый из них цепь доставал, а от виноватого она уходила. Но потом цепь совсем ушла в небо. Бог рассердился, будучи обманут одним человеком. Дело было так. Этот недобрый человек украл у другого деньги. Перед тем, как идти на Судому к цепи, он спрятал деньги внутрь своей палки, просверлив в ней отверстие. Когда явились оба на Судому, сначала подошёл к цепи правый и цепь достал. После этого укравший деньги попросил его подержать палку, пока он будет доставать цепь. Вместе с палкой у пострадавшего оказались и деньги. Поэтому и вор достал цепь. А потом он взял палку с деньгами обратно. Цепь была обманута. Бог рассердился и взял цепь на небо. К этой легенде, вероятно, имеет отношение и самое название горы. Судома – суд, дом – суд дома. Не нужно, следовательно, ходить далеко к судьям, суд у нас дома, у себя, свой суд, он же и Божий суд.

Около Судомы протекает небольшая речка Судома, которая в древности называлась Судомирь и была, вероятно, довольно большая, потому что по ней шёл торговый путь из Новгорода в Полоцкую землю".

В общем, как пишет П.П. Левицкий в "Русской старине", "вся эта местность самая возвышенная и, вероятно, самая красивая во всей Псковской губернии", и "по своим преданиям и достопримечательностям оставляет самое отрадное и приятное воспоминание". О таких местах Николай Рерих, изъездивший, как уже говорилось, среди прочих, и Порховский край, однажды написал:

"...Я видел много древних городищ и урочищ и ещё сильнее хочется сказать что-либо в их защиту.

Какие это славные места!

Почему древние люди любили жить в таком приволье? Не только в стратегических и других соображениях тут дело, а хорошо жил и хорошо чувствовал древний. Если хотел он раскинуться свободно, то забирался на самый верх местности, чтобы в ушах гудел вольный ветер, чтобы сверкала под ногами быстрая река или широкое озеро, чтобы не знал глаз предела в синеющих, заманчивых далях. И гордо, "как сыр", светились на все стороны белые вежи"[26].

Когда читаешь эти слова, ощущение такое, что они писаны о Вышегороде...

## Время собирать камни

Довольно долго бродили мы по обширному кладбищу, разглядывая изредка попадавшиеся среди современных могил дореволюционные тяжёлые замшелые плиты с полуистёршимися надписями: купец 3-й гильдии такой-то, земский начальник такой-то...

Бухарова среди них не было, и все, кого мы в Вышегороде спрашивали о его могиле, в ответ только недоумённо пожимали плечами. На первый взгляд это казалось странным — вроде бы прошло не так много лет (умер Бухаров в год отмены крепостного права), человек он был в народе уважаемый, знался с Пушкиным... И всё же, за этот небольшой отрезок времени в жизни всего народа произошли такие коренные изменения и на его долю выпали такие испытания, что о Бухарове просто забыли, как забыли имена других славных русских людей.

Безуспешно пытались мы обнаружить и могилу дочери преподавателя Кронштадтского морского технического училища М.И. Попова — Александры. Дело в том, что когда-то это имя было хорошо известно каждому грамотному человеку Вышегородской волости. В 1899 г. в "Русской старине" указывалось, что в Вышегороде при местной церкви (старой, которая теперь превращена в общежитие) находилась "замечательная, может быть, единственная по величине библиотека для народного чтения. Она устроена и ежегодно пополняется господином Поповым <...>, в память безвременно умершей дочери его Александры, похороненной здесь. Действительно, этот человек увековечил имя своей любимой дочери, потому что на каждой книге вы видите штемпель: "библиотека в память дочери гг. Поповых Александры".

Да, немало сделали генерал-майор Михаил Иванович Попов и его жена Хиония Ивановна для просвещения местного края. О созданной ими библиоте-

ке мы нашли упоминание и в "Псковских епархиальных ведомостях" от 1–28 февраля 1905 г. Там говорится, что библиотеку эту "в память дочери гг. Поповых Александры" благословил в 1894 г. преосвященный епископ Антоний. Но имени своей дочери супруги всё-таки не "увековечили" — к сожалению, "благодарная народная память" не сохранила не то что могилки, даже имени девочки, памяти которой была посвящена каждая книжка в огромной библиотеке...

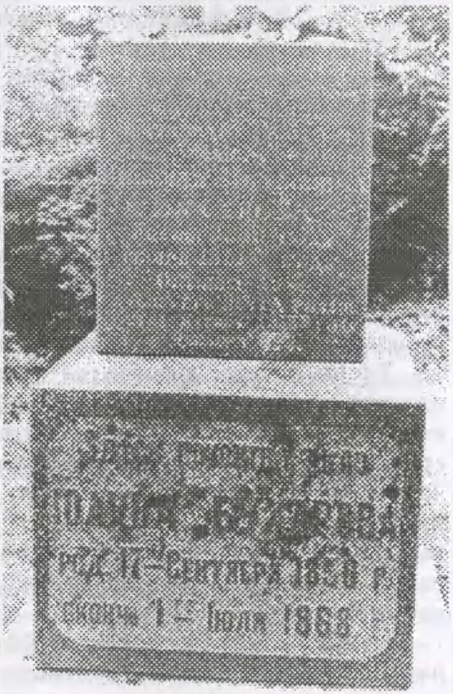
Можно долго возмущаться и огорчаться по поводу этих фактов, но причины их (будем сами с собой откровенны) всё-таки понятны каждому из нас...

— Ой, что за время было, — сетовала в ответ на наши вопросы о былом старенькая жительница Вышегорода Марфа Алексеевна Герасимова, — вспомнить страшно. Не дай вам Бог, родимые, пережить такое. И на поселении нашей семье пришлось побывать как "раскулаченным", и людей "чёрные вороны" брали по ночам. В Вышегороде одного купца взяли. Он был в хороших отношениях с местной властью, и, бедняга, совсем не ожидал... А потом пришли немцы... Если вспомнить, что я пережила, то с моей жизни новую Библию писать можно.

К Марфе Алексеевне направили нас местные старожилы, говоря: "Вот она много пережила и много знает". Это было действительно так. Знала старушка даже и такое, чего не знали многие пушкиноведы: что могила приятеля Пушкина – Н.И. Бухарова – находится не в Петербурге, а на погосте Вышегорода. И она нам её показала. Мы рады были сообщить в Пушкинский дом эту новость, а также и выясненную наконец, благодаря надгробной надписи, дату рождения Бухарова.

Оказалось, искали мы могилу не там. Мы думали, что она около церкви: обычно дворян хоронили поближе к алтарю. А она, к нашему удивлению, оказалась в некоторой отдалённости от храма, ближе к обрыву.

Марфа Алексеевна подвела нас к надгробному памятнику. Это были два поставленных один на другой гранитных прямоугольных камня с металлическим крестом наверху, с высеченной на них надписью: "Господи, упокой души их. Здесь покоится прах рабов Божиих Отставного Генерал-Майора Николая Ивановича Бухарова, родив[шегося в] 1800-м году, сконч[авшегося в] 1861-м году Октября 19-го, и сына его Петра, родив[шегося в] 1852-м году и сконч[авшегося в]



Надгробие на могиле Н.И. Бухарова в Вышегороде. Фото В.В. Калиниченко 1988 г.

1855-м году Декабря 22-го. Здесь покоится тело Иоанна Бухарова, род[ившегося] 17-го Сентября 1856 г., сконч[авшегося] 1-го Июля 1868 г."

Невозможно было смотреть на этот памятник без волнения. Трудно поверить, что вот здесь, на этом холме, в захолустной деревенской глуши покоится человек, знавший Пушкина и Лермонтова! Было от чего взволноваться.

Мы расчистили могилу, выпололи траву, положили на серый гранит букет последних осенних цветов. Немного постояли во власти впечатлений... На кладбище было довольно тихо, и оно совсем не вызывало мрачного ощущения. Именно о таком деревенском кладбище на вольном просторе писал Пушкин в своём стихотворении "Когда за городом, задумчив, я брожу..."

*Но как же любо мне*
*Осеннею порой, в вечерней тишине,*
*В деревне посещать кладбище родовое,*
*Где дремлют мёртвые в торжественном покое.*
*Там неукрашенным могилам есть простор;*
*К ним ночью тёмною не лезет бледный вор;*
*Близ камней вековых, покрытых жёлтым мохом,*
*Проходит селянин с молитвой и со вздохом <...>.*

*1836*

Умер Бухаров, как известно, в Петербурге, и там же был похоронен, но затем (как теперь выяснилось) его прах был перенесён в Вышегород. Внизу под кладбищенской горой дорога делает поворот в сторону милого его сердцу Михалёва. Невольно напрашивается мысль об аналогии с местом захоронения Пушкина: поэт тоже похоронен на деревенском кладбище у церкви на горе, а внизу дорога в родовое имение. Только вот, к сожалению, в отличие от Пушкина могила Бухарова в известные годы была потревожена. Предвиденный Пушкиным на городском кладбище "бледный вор" на сей раз появился и на кладбище деревенском и утащил крест с надгробия прославленного гусара...

Тут бы, конечно, в самый раз нам поговорить о кощунстве и ужасных последствиях его, но вспоминаешь, что в 20-е годы власть часто находилась в руках таких людей, которыми даже поощрялось разрушение всего, что связано со старым дореволюционным миром — рушили не только церкви, но и могилы. Так что навряд ли вор отламывал крест с памятника ночью, как в стихах у Пушкина. Может быть, он даже гордился своим поступком, опрокидывая старинный камень. Во всяком случае долгие годы (М.А. Герасимова уже теперь не припомнит, с каких пор) пролежал на боку поверженный наземь и заросший бурьяном памятник.

Несколько лет назад, по рассказу Марфы Алексеевны, — о чудо! — чья-то добрая рука поставила памятник, что называется, "на ноги", вставила в каменную нишу новый металлический крест вместо исчезнувшего старого. Кто привёл памятник в порядок, установить нам не удалось. Даже отец игумен не знает, в ответ на наши

расспросы он сказал только, что христиане не станут рассказывать на всех перекрёстках о своих добрых делах. Да, прямо по Библии: "Время разбрасывать камни, и время собирать камни, время разрушать, и время строить...".

## У "Лукоморья"

Пока шли в Михалёво по расхлябанным колеям, по испорченной гусеницами тракторов дороге, всё пытались представить, какой она была при Пушкине. Старожилы сказали, что дорога была ухоженная, посыпанная песочком. "Раньше до Вышегорода иди — ногу не запачкаешь, везде были мостики". А что сейчас? Даже в сухую погоду без резиновых сапог по ней трудно пробираться. Но все трудности этого почти двухкилометрового пути вознаграждаются в конце его оазисом красоты и былой культуры, следы которой ещё можно обнаружить здесь, несмотря на страшное запустение... Но сперва о приездах сюда Пушкина и о том, как этот уголок выглядел раньше.

По воспоминаниям внучки Бухарова и его невестки (данные эти вполне совпадают со слышанными нами в Михалёве народными преданиями), "в бытность свою в Михайловском Пушкин "весьма часто" ездил в село Михалёво к своему приятелю Н.И. Бухарову". Думаем, что только часть этих поездок приходилась на годы Михайловской ссылки, так как известно, что Пушкин в "опальные годы" был очень стеснён в праве передвигаться. Он мог также заезжать сюда по пути из Михайловского в Петербург или наоборот. Как бы там ни было – в том ли, в другом случае – он бывал здесь, и бывал неоднократно. Привлекали его и сказочная красота окрестностей Вышегорода, и общество весёлого и общительного гусара, в гостях у которого легко было чувствовать себя раскованным и естественным. К тому же, гласит предание, у гусара была красавица-сестра.

"Время проводили весело, как умели и могли проводить его наши помещики в старое время, — пишет П.П. Левицкий. — Кутили, катались по озеру, любовались восхитительными окрестностями Вышгорода... Пушкин был, как всегда, очаровательным собеседником, свою речь пересыпал стихами и остроумными словцами. Но любил часто уединяться в парк и сидеть там на каменном диване под дубом на берегу озера". Некоторые исследователи творчества Пушкина, в частности А.М. Гордин, считают, что описание парка Бухарова, данное в упоминаемой выше статье А.Ю. Бизюкиной, очень напоминает описание парка князя Верейского в "Дубровском":

"Как сейчас, вижу я громадный сад и парк с островками и мостиками, таинственные гроты и беседки с надписями; на одной из них, изображающей пантеон в миниатюре, была на классическом фронтоне, над деревянной колоннадой, надпись: "Товарищам-гусарам". В полумраке аллей и среди роскошного парка сверкали мраморы статуй. Большой деревянный барский дом, построенный "покоем", казалось, зазывал к себе, гостеприимно раскрывая, точно объятия, свои два одноэтажные крыла, соединённые центральной частью дома, двухэтажною, увенчанною куполом".

Михалёво. Всё, что сохранилось от старого парка

В парке этом у Пушкина были свои любимые уголки.

Чтобы создать у читателя более полное впечатление о том, что такое Михалёво, мы приведём выдержки из статьи русского писателя С.Р. Минцлова "Сиреневые кусты". Статья эта была опубликована в 1927 г. в одном из рижских эмигрантских изданий. Копию статьи любезно предоставил нам правнук Н.И. Бухарова Ю.Б. Ласкин-Ростовский. Материал уникален, составлен по сообщению очевидца и в России никогда ранее не публиковался.

"Светло-зелёные, весёлые горки, такие характерные для Псковской губернии... между ними тринадцать озёр. Самое большое — Локно, синим морем уходящее вдаль; в берег его со стороны имения Михалёво круто врезались два глубоких залива; их разделяет длинная узкая коса; на конце её, будто прямо из воды, встаёт кучка могучих дубов; под ними белеет груда Бог весть откуда взявшихся огромных валунов; часть их лежит так, что образует род дивана или ложа.

На берегу белеет круглая ротонда – беседка; в воде отражаются её колонны и зелёная крыша-купол; над фронтоном крупная надпись — "товарищам-гусарам", сделана она Бухаровым, роду которого принадлежало имение — оно находится в 36 верстах от г. Порхова, в Вышегородской волости.

С холма смотрит на озеро двухэтажный, с мезонином, дом, старинной, ещё екатерининской, стройки. Он весь дубовый, на каменном фундаменте; как делалось в старину, нижний ряд брёвен покоится на прослойке из бересты: она не гниёт веками и не даёт подпревать дереву снизу.

Дом громадный, и всё в нём такое же. Двухсветный зал окружён деревянными, резными колоннами, со стен глядят потемнелые портреты; полы паркетные... простор и мощь повсюду!

Михалёво. Озеро Локно. Фото Б.С. Скобельцына 1984 г.

В этом имении витает тень Пушкина. Здесь, на камнях под многовековым дубом, любил сиживать юный Пушкин; здесь он начал писать своего "Руслана и Людмилу". — "У Лукоморья дуб зелёный..." навеяно поэту не морем, которого он тогда ещё не видел, а озером Локно.

Полна реликвий была и беседка: на колоннах и стенах её оставили свои автографы, стихотворения и всякие записи тот же Пушкин, Баратынский, позже Лермонтов и ряд известных деятелей прошлых годов.

Библиотека в доме была обширнейшая[27].

Нечего и упоминать о том, какие празднества, иллюминации и многочисленные съезды видели этот дом, парк, тянущийся на четыре версты вдоль озера, и многочисленные островки близ берега: часть их когда-то соединялась висячими мостками, кое-где ещё сохранились пьедесталы от статуй и многочисленные гроты".

Прежде чем продолжить повествование, сделаем примечание к тексту Минцлова. Как видим, он считает, что Пушкин бывал в Михалёво ещё в юности; возможно, это и так, но насчёт знаменитого пролога к "Руслану и Людмиле" ("У лукоморья дуб зелёный...") выскажем следующие соображения. Вероятнее всего, как считает А.М. Гордин, пролог был написан в Михайловском на основе сказочного зачина, слышанного поэтом от Арины Родионовны, и к Михалёву вроде бы отношения не имеет. Но существование такого предания само по себе заслуживает внимания. Мы думаем, что пушкинское "лукоморье" — образ поэтический, собирательный, но должны отметить, что представление местных жите-

лей о том, что "лукоморье" находится в Михалёво, тоже отнюдь не безосновательно.

Дело в том, что, по словам П.П. Левицкого, записанным в 1899 г., имение Михалёво "лежит на берегу озера, вдоль которого тянется парк, где гулял Пушкин". Вот что пишет далее Левицкий об этом старинном парке, остатки которого он ещё застал: "Теперь он заглох, превратился в лес. О былой культуре его напоминает небольшой, приблизительно в аршин, земляной валик, отделяющий парк во всю его длину от самого озера. В конце парка озеро делает изгиб, луку, а парк заканчивается небольшим полуостровом. Здесь-то, у этого лукоморья и рос в былые времена тот "дуб зелёный", под которым поэт уединялся. От него остался теперь один только пень. Срубили его раскольники, которым в недавнее время продано Михалёво. Местная интеллигенция утверждает, что дуб был грандиозных размеров. О том же говорит и громадный диаметр оставшегося пня.

К счастью, ещё не добрались до каменного дивана. Он и до настоящего времени сохранился в том виде и положении, как и при Пушкине. Высечен он из большого булыжника, который поднимается из земли. Имеет спинку и две как бы ручки. Вообще похож на земляные диваны из дерна. На нём могут поместиться человека три в ряд".

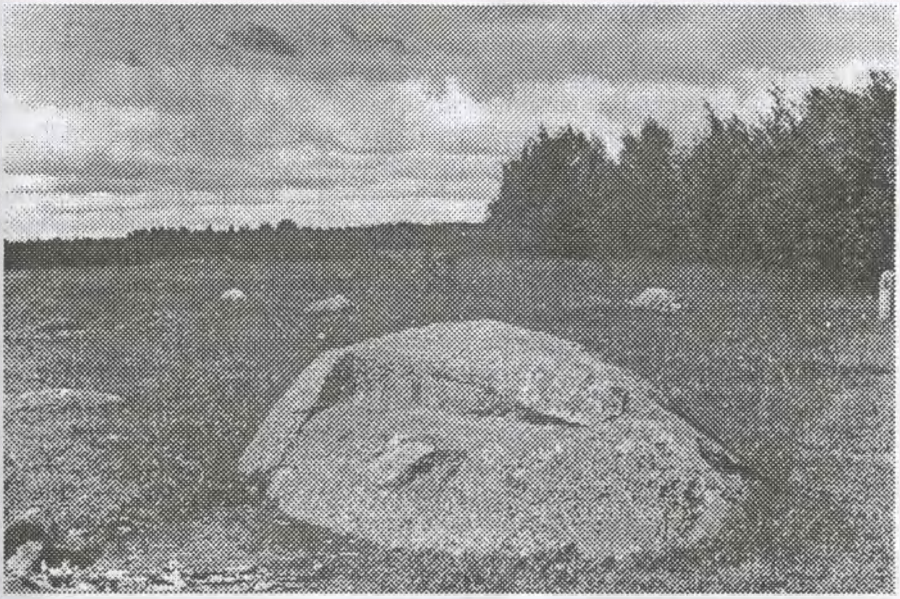
Что касается так называемого "лукоморья", то вот какую интересную версию хранит народ (в литературе мы её пока не встречали). А.В. Романовская из Михалёва нам рассказала, что отец Бухарова, Иван Тихонович, был слепой (под старость потерял зрение, по-видимому). А его любимым местом в парке был каменный диван под дубом у "лукоморья". Добирался он к нему, держась за натянутую цепь.

Наверное, это обстоятельство, если принять его на веру (а многие старожилы об этом рассказывают), и послужило поводом для создания легенды о том, что пушкинское "лукоморье" находится в Михалёво. Цепь, натянутая наподобие каната, тянулась от дома до самого дуба по той самой аллее, где, если верить преданию, любил гулять Пушкин.

Наша версия относительно существования михалёвского "лукоморья" сводится к следующему. Не всегда жизнь влияет на создание литературных произведений, иногда бывает и наоборот. Похоже, здесь имеет место второй случай. Ведь слепой старик Бухаров не просто двигался к заветному дубу. Держась за натянутую цепь, он, судя по преданиям, подобно пушкинскому "коту учёному" (да простится нам такое сравнение), иногда пел песни, читал стихи (кто знает, может быть, и те самые знаменитые "У лукоморья дуб зелёный..." — иначе откуда же безграмотные крестьяне знали их?). Стихи Пушкина часто звучали тогда в старых дворянских усадьбах, крестьяне могли слышать их от своего барина. Может быть, таким образом и возникла та легенда, о которой мы говорили? Пока это всего лишь наше предположение.

Но вернёмся к усадьбе. Как выглядит этот памятный уголок теперь?

Дом Бухарова с дубовыми бревенчатыми стенами не сохранился. Хотя простоял он, как выяснилось, рекордно долго: построенный в екатерининскую эпо-



Пушкин-камень в Михалёво. Фото Б.С. Скобельцына 1984 г.

ху, в 20-е годы нашего века он был ещё цел[28]. Кое-что оставалось от него и в Отечественную войну, но фашисты разобрали остатки брёвен на строительство блиндажей. По воспоминаниям А.В. Романовской, проведшей детство в этом доме, брёвна были такие крепкие, что не вбить было гвоздя в дерево. Потолки в доме были высокие, под штукатуркой — войлок, обшит он был тёсом, у входа — белые кирпичные колонны и два крылатых льва-грифона. Помнит Анна Васильевна и старинную, екатерининских времён, берёзовую аллею, которая до наших дней не сохранилась. Застала она на своём веку только часть былого великолепия: уже в конце прошлого века большая часть парка была вырублена.

Дело в том, что незадолго до 1899 г. полное поэтической грусти и воспоминаний Михалёво было продано крестьянам-раскольникам. Покупщики перегородили дом на несколько равных частей и жили в нём семьями. Денег для окончательного выкупа имения у них не было. И тогда они вырубили и продали большую часть старинного "лукоморского" парка, а землю распахали под лён (прямо как в "Вишнёвом саде" Чехова). Срублен был и "дуб Пушкина" — для изготовления какой-то детали для мельницы, за него было выручено 7 целковых...

А.В. Романовская — внучка одного из бывших владельцев дома, она многое видела. Так, грифоны проданы были крестьянами в другое имение. Увозили их на глазах у Анны Васильевны.

Место, где когда-то на возвышении стоял дом Бухарова, легко угадывается. Сейчас там только яма да остатки фундамента. Часть фундамента заняла современная изба, построенная рядом (теперь на месте старого дворянского гнез-

да находится деревня). Если взойти на возвышение, оттуда сбегает вниз дорожка. Видимо, здесь была аллея. По ней проходим в бывший парк. Как напоминание о былой жизни этих мест, здесь ещё сохранились жёлтые акации, дубы и клёны, сирень и пихта. Под ногами в густой зелёной траве попадаются одичавшие астры, колокольчики и мальва (Анна Васильевна говорит, что они "ещё барские", всегда тут росли). В одном месте видели сразу несколько серебристых тополей (старожилы называют их "заморскими осинами"). Они словно охраняют эти забытые тропинки, защищая их от недоброжелательных и равнодушных взглядов... Глядя на насыпанные горки, романтический остров уединения, окружённый небольшой речушкой, пытаемся угадать прежнее величие парка. Это трудно, но всё же, видя всё это, испытываешь нечто подобное пушкинским чувствам, выраженным в стихах "...Вновь я посетил...": да, чувствуется, он здесь был, "вечор ещё бродил". И "минувшее объемлет живо".

Теперь о знаменитой беседке и ***Пушкин-камне***. От беседки никаких следов не осталось. Вполне возможно, она находилась на месте одной из деревенских банек — старожилы говорят, что когда её строили, наткнулись на какой-то старый фундамент. Что касается "лукоморского" каменного дивана, то своё первое посещение Михалёва мы начали именно с его поисков.

Причина, надеемся, понятна. Вообще-то предметы, как утверждает современная наука, имеют некую память и хранят информацию обо всём, что с ними было когда-то. Есть, говорят, даже специалисты, которые эту информацию будто бы могут считывать... Но нам хотелось просто увидеть и потрогать камень, который на ***самом деле*** связан с самим Пушкиным. Если читающий поймёт это наше состояние, тогда ему понятно будет и то, что этот камень для сердца каждого духовного искателя значит больше, чем горы книг о Пушкине...

По узкой еловой аллее вдоль озера мы шли, как нам показалось, довольно долго. Наконец увидели просвет в конце пути. Перед нами был тот самый полуостров, о котором говорилось в приведённых выше старинных текстах. Мы ощутили себя как бы отрезанными от остального мира примерно на две трети водным пространством, кое-где слегка прикрытым вязью дубовых и осиновых крон. У нас нет слов описать красоту этого места. В такие моменты чувствуешь тщетность слов... Во всяком случае, глядя на водные валы озера, бьющиеся о камни, наблюдая его совершенно прозрачную воду, таинственные островки в отдалении, мы, кажется, ничуть не удивились бы, увидев, как "тридцать витязей прекрасных чредой из вод выходят ясных...". А вот и каменный диван; мы прикладываем к нему ладони, ощущение такое, будто камень и вправду излучает нечто необыкновенное. Это большой валун, в котором вырублено широкое сиденье. Здесь, на этом диване, можно сидеть часами, заворожённым проплывающими по небу облаками, шёпотом листвы и плеском волн. А если ещё представить у себя над головой шелест ветвей векового дуба в несколько обхватов, а поблизости от валунов ещё ряд могучих дубов, как это было раньше, то особенно понятно, почему так любил это место Пушкин, почему приходил сюда старик Бухаров. Вспоминаются пушкинские строки о том, что поэт, когда потребует его "к священной жертве Апполон", бежит на "берега пустынных волн, / в широко-

шумные дубровы". Ведь, судя по рассказам тамошних помещиков и крестьян, нечто подобное с Пушкиным в Михалёво бывало: остроумный и увлекательный собеседник, он вдруг становился серьёзным и уходил на берег озера, к дивану под дубом.

Мы попытались себе представить, как это было. Потом Пушкин возвращался, наверное, в весёлый приятельский круг, где хлопала по случаю его возвращения очередная пробка и лилось шампанское. Под смех окружающих (при этом нам представлялись Бухаров, Карамышев, Лиза, сестра Бухарова) вернувшемуся, должно быть, наливали штрафной бокал Клико или Моэта...

Да простятся нам эти фантазии. Может быть, всё было вовсе не так. Может быть, Пушкин просто приходил сюда послушать плеск волн, "хвалебный гимн отцу миров", чтобы почувствовать себя наравне со своими "соперниками в гармонии" — шумом лесов и пением иволги да шёпотом "речки тихоструйной"[29].

К сожалению, вынуждены закончить рассказ о "лукоморье" на печальной ноте, потому что находится этот сказочный уголок на грани истребления. Некоторые горе-паломники, по рассказам местных жителей, отбивают от пушкинского дивана кусочки "на память". Следы таких "паломничеств" на камне вполне подтверждают эти рассказы. Каменные сиденья – табуреты, которые стояли в былые времена рядом с диваном (их было несколько), перевёрнуты и уже почти заросли мхом и бурьяном. Та часть прекрасного михалёвского парка, которая ещё сохранилась, постепенно зарастает и застраивается банями и, что характерно, шикарными дачами. Так что, хотя покамест и нельзя сказать, подобно В.С. Высоцкому, что "лукоморья больше нет", но всё же мало что осталось от памятного поэтического уголка. Дедовические жители теперь уже поговаривают, что скоро постороннему туда и не приехать будет — новые хозяева, которые сейчас строятся, могут и не пустить в свои владения... Так что есть все основания опасаться, что следующее поколение будет напрасно искать здесь следы Пушкина и прославленного гусара.

## Наш псковский "Савельич"

Паломничество в пушкинские места — это всегда путешествие в мир идей и образов поэта (Если только это действительно паломничество, а не "организованное нашествие туристской саранчи", по выражению писателя В. Лихоносова). Высказывая пожелание, что изучение России займёт важное место в обучении тогдашней молодёжи, Пушкин имел в виду не только познание России вширь, но и ввысь и вглубь.

Сам он, как известно, хорошо знал Россию, изъездив её вдоль и поперёк, жадно интересовался всем, что попадало в поле его зрения: крепостями и монастырями, городищами и кладбищами, легендами и преданиями... Но просторы России, её география и история — это одно, а есть ещё и география русской души. Познание её и есть путешествие вглубь. Пушкин эту вторую географию изучил ничуть не хуже, чем первую: он знал не только страну, но и её людей — "от булочника до царя". Так что о поэте не случайно говорят, что он был "той державы

открывателем, чьё имя русская душа": *таинственную*, как говорят на Западе, русскую душу мы, действительно, изучаем по образам Пимена и Татьяны, Савельича и Пугачёва, Маши Мироновой и Дубровского...

Примечательно, что именно здесь, в пределах нашей Псковской земли, жили люди, походившие на некоторых его героев: обитатели Тригорского — на Ленского, старушку Ларину, Татьяну и Ольгу, хозяин Петровского — на Кирилу Петровича Троекурова. Все они до некоторой степени послужили прототипами этих персонажей.

Но это в Пушкиногорье, в бывшем Опочецком уезде, где находится сейчас музей-заповедник А.С. Пушкина. А в Михалёво Порховского уезда жил человек, очень похожий на Савельича, слугу Гринёва из "Капитанской дочки". Это Данилыч, слуга Бухарова (похороненный, кстати, на Вышегородском кладбище, могила не сохранилась).

Пушкин, бывая в Михалёво, наверняка не раз видел и, как мы предполагаем, знал Данилыча. Он был хорошо знаком помещикам – соседям Бухарова. Да и трудно было Пушкину не заметить его, потому что, по словам одного из соседей, Дмитрия Николаевича Бизюкина, Данилыч с детства почти не разлучался с Бухаровым— даже играли вместе, всю жизнь он провёл при Николае Ивановиче, был с ним в боевых походах, а в усадьбе Михалёво служил сначала капельмейстером, а позже— дворецким. Домашним оркестром, свидетельствует Бизюкин, "управлял талантливый и любимый Николаем Ивановичем капельмейстер — Данилыч, впоследствии приближённый им к себе в качестве дворецкого".

Мы прочли о Данилыче в "Историческом вестнике" за март 1902 г. в очерке А.Ю. Бизюкиной "Н.И. Бухаров и его дворецкий Данилыч". Давайте вместе с автором очерка совершим путешествие в мир русской истории и русской души.

Как известно, лучшие представители русского дворянства задолго до реформы 1861 г. высказывались за освобождение крестьян. Чего стоит один Пушкин, который, по словам Достоевского, "первый из нас, в тоске своей и пророческом предвидении своём воскликнул

*Увижу ль, наконец, народ освобожденный*[30]
*И рабство, падшее по манию царя..."*

*"Деревня", 1819*

И вот в 1861 г. крепостное право было отменено. И, "как ни долго подготовлялась крестьянская реформа в передовых русских умах", — пишет А.Ю. Бизюкина, — "но обнародование её громом упало на неподготовленную массу и сопровождалось эпизодами сильно драматического характера, подчас с развязкой равно фатальной как для помещика, так и для бывшего крепостного".

Этим заинтриговывающим высказыванием начинает Бизюкина пересказ одного разговора Бухарова с Данилычем в первое лето по обнародовании крестьянской реформы, в июне 1861 г. Она пишет со слов своего мужа Д.Н. Бизюкина. Именно в эту самую пору отец Дмитрия Николаевича – сосед и давнишний знакомый Бухарова по Порховскому имению – вздумал навестить отстав-

ного гусара в Михалёво и взял с собой двенадцатилетнего сына. "Этот визит в Михалёво глубоко врезался в мою память, — рассказывает Бизюкин, — мне до сих пор так живо и во всех подробностях представляется всё, что я там видел и слышал".

Далее в очерке следует великолепное описание громадного сада и парка с островками и мостиками, которое мы уже приводили в одной из предыдущих глав. Но не одно только всегдашнее великолепие заметили Дмитрий Николаевич и его отец в этот свой приезд, а и нечто другое...

"При въезде в усадьбу нас поразила какая-то необычная тишина и полное отсутствие суетливой дворни на широком барском дворе. Никем не встреченные взошли мы на крыльцо; в лакейской тоже ни души. Двери раскрыты настежь; их бронзовые ручки давно не чищены; паркеты в залах тусклы, неопрятны; случайно сдвинутая мебель стоит в том беспорядке, в каком оставили её последние гости, и, должно быть, давно так стоит, потому что всё густо покрыто пылью; засиженные мухами окна и зеркала не протёрты; кое-где видна паутина. Дом точно вымер, или покинут своими обитателями".

"Мы дошли до широкого балкона с колоннадой, выходящего в сад, и увидели в правом углу балкона, у стенки, в старом вольтеровском кресле, осанистую фигуру Николая Ивановича, а перед ним, спиной к колонне, виднелся силуэт старого дворецкого Данилыча. И было что-то фатально-упорное в пригнутой голове его, в опущенных по швам руках и в судорожном подрагивании пальцев. Физиономия Николая Ивановича выражала оскорблённое чувство и какую-то жалкую растерянность; он сидел как-то особенно прямо, опираясь обеими руками на ручки кресел. В первый раз он показался мне тут старичком — не только по летам, но настоящим, бессильным стариком... "Столетья прошлого обломок..." вспомнилось мне... И Данилыч — тоже "обломок". Два обломка друг перед другом в опустелом доме".

Увидев гостей, Николай Иванович "оживился, с привычной бодростью вскочил навстречу. Тронулся с места и Данилыч, чтобы уйти, но, заметив его движение, Николай Иванович повелительным жестом остановил его" и с жаром принялся объяснять посетителям, что у него в усадьбе произошло.

А случилось следующее. После обнародования крестьянской реформы от Бухарова ушли "на волю" все крепостные — лакеи, повара, дворовые девушки, садовник — все! Можно представить, как обидно это было видеть Бухарову, тем более, что, как сообщают местные предания и литературные источники, он прослыл в округе добрым барином. Подобно Пушкину и Лермонтову, он никогда не "безвечил", как тогда говорили, своих людей поркой и непосильной барщиной, заступался за чужих крестьян. Левицкий сообщает, что за озером напротив Михалёва находилось имение помещика Мячкова, который "нещадно сёк своих людей. Вопли и стоны несчастных доносились по озеру до самого Михалёва"[31]. В таких случаях Бухаров обычно посылал к Мячкову вестового с просьбой прекратить истязание. Левицкий, знавший о былых временах отнюдь не понаслышке, утверждает: "В то время, когда в крестьянах затруднялись признать человеческое достоинство, такие личности [как Бухаров] были редчайшими исключениями".

И вот теперь, после всего этого, Бухаров остался на старости лет в своём обширном доме и имении один с Данилычем — жена с дочерьми уехали в Порхов просить у знакомых прислуги. И вот тут-то – в такой тяжёлый для него момент – Данилыч вдруг обращается к нему с просьбой: отпустить на волю также и его...

Ситуация совершенно драматическая. Потому-то так и напряжены фигуры Бухарова и Данилыча в момент появления Бизюкиных.

Разобравшись, в чём тут дело, Бизюкин-старший стал урезонивать Данилыча.

— Да ведь ты, милый друг, сколько я знаю, с детства не разлучался почти с барином... играли вместе... и в походах, случалось, ты барина сопровождал... и тебя твой барин никогда пальцем не тронул... отличал тебя... А ты... что ж ты это задумал?

— Это точно так! Никогда я от своего барина обижен не бывал. За ихнюю доброту всегда им был благодарен и был им верным слугою... и посейчас за них Господа Бога молю... но, как вышла нынче всем воля, и крепостных больше нет, то и я желаю...

— Да куда ж ты пойдёшь, милый друг? Тебе уж восьмой десяток! В дворецкие тебя уж никто не возьмёт, в капельмейстеры — тоже; а на другие должности ты не годишься. Выкинь-ка эту дурь из своей башки. Доживай свой век при своём барине...

Долгое время Бизюкин вместе с Бухаровым уговаривали Данилыча остаться. Но всё было безуспешно. На вопросы, чего ему не достаёт, Данилыч не знал, что и ответить, и молчал, "понурившись и глядя на кончики своих сапогов". Тогда Бизюкин спросил его, чем он так недоволен, что "на старости лет хочет своему барину изменить".

— Я от своего барина никогда обижен не бывал... ихнюю доброту ко мне я чувствую... и могу понимать... (тут Данилыч даже всхлипнул и утёр глаза кончиком носового платка). И никогда против них изменником я не бывал и не желаю быть... но, как вышла, стало быть, всем воля, и крепостных больше нет, то желаю и я...

— Ну хорошо, это мы слышали. Но куда-ж ты пойти желаешь? Что ты хочешь делать с собой?

Данилыч скосил глаза в угол балкона и, подёрнув шеей из высокого галстука, решительно выговорил:

— Сундук мирской караулить буду. Сторожем, значит, в волостное правление меня зовут...

— Ну послушай, любезный друг, подумай только, что ты сказал такое, — продолжал Бизюкин. — Сообрази ты только хоть то, как жилось тебе у барина, и что тебе предстоит в волостном правлении... на службе у мужичья! Ведь ты привык за всю жизнь свою одеваться с барского плеча, пить-есть со стола барского, спать в чистом и тёплом помещении; дела у тебя за последние годы только и было, что сидеть в лакейской да докладывать... а там ты будешь жить в грязной избе, хлебать мужичьи щи пустые, спать на этом самом мирском

сундуке, в нетопленой хате... да ты помрёшь на этом сундуке, старый... подумал ли ты об этом?

— А хоть и помереть, да вольным! А у Николая Ивановича я и умру крепостным.

"Сказал, как отрезал, Данилыч. Молчание.

Николай Иванович бессильно свесил свою седую голову. Данилыч неслышной поступью стал пробираться к выходу и, как тень, скрылся за дверью в зал.

...Вскоре после этого мы узнали, что Данилыч всё-таки и ушёл от своего барина; прощался трогательно, плакал сам, — и ушёл".

Прежде чем досказать конец этой истории, дадим обещанные нами комментарии. Нам думается (а до нас высказал эту мысль научный сотрудник Пушкинского заповедника А.Ф. Теплов, также интересовавшийся обсуждаемой нами темой), что Данилыч схож с Савельичем. Вот что мы хотим сказать по этому поводу.

Имеет ли Данилыч отношение к творчеству Пушкина, к его Савельичу? И имеет, и не имеет. Не имеет, потому что Пушкин никогда не списывал с натуры. Имеет, как то своеобразное и вместе типичное явление русской жизни (такое же типичное, как няни русских писателей), явление, достаточно ярко отображённое в нашей литературе. Вспомним Дубровского с его верным Гришей, князя Серебряного с неразлучным Михеичем из романа А.К. Толстого... Предвидим скептические улыбки читателя: но при чём же тут михалёвский Данилыч, не станете же вы утверждать, что прототипом Савельича был непременно он.

Конечно, нет. Не будем обогащать и без того легендарную жизнь Пушкина очередной выдумкой. Тем не менее Данилыч — вылитый Савельич. Тип этот был явлением русской жизни, и одного из его представителей Пушкин видел в Михалёве. "Тип этот, — как сказал Достоевский о пушкинском образе русского летописца (но это высказывание подходит и в нашем случае), — дан, его нельзя оспорить, сказать, что он выдумка, что он только фантазия и идеализация поэта... Пушкин провёл перед нами целый ряд положительно прекрасных русских типов, найдя их в народе русском. Главная красота этих типов в их правде, правде бесспорной и осязательной, так что отрицать их уже нельзя, они стоят, как изваянные... Образы эти отысканы Пушкиным в русской земле..."

Прав Достоевский. Пушкин знал русский народ, как никто. И о понимании Пушкиным души народа пока никто не сказал лучше этого писателя. Поэтому приведём ещё одно его высказывание, имеющее (как и первое) самое прямое отношение к пересказанному очерку Бизюкиной.

"...Пушкин первый объявил, что русский человек не раб, и никогда не был им, несмотря на многовековое рабство. Было рабство, но не было рабов (в целом, конечно, в общем, не в частных исключениях) — вот тезис Пушкина. Он даже по виду, по походке русского мужика заключал, что это не раб и не может быть рабом (хотя и состоит в рабстве) — черта, свидетельствующая в Пушкине о глубокой непосредственной любви к народу. Он признал и высокое чувство собственного достоинства в народе нашем (опять-таки в целом, мимо всегдашних и неотразимых исключений)".

Как подходят эти строчки к Данилычу, не правда ли? Нам думается, слова Данилыча "хоть и помереть, да вольным" — ключ к пониманию его индивидуальности. Как тут не вспомнить стихотворение Н.М. Языкова "Тригорское" (1826), в котором автор называет Псковскую землю "страной, где вольные живали / сыны воинственных славян". Отрадно, что именно на Псковской земле Пушкин мог видеть и видел таких свободных людей. Ведь прежде, чем узнать простой народ, он его долго наблюдал, живя здесь два с лишним года в ссылке, а потом уже найденные им народные черты отобразил. И вот, идя вслед за Пушкиным, отыскали подобные образы и мы, даже в тех же самых местах, где он бывал, среди тех людей, что он видел.

Подобный человек и показан Пушкиным в образе Савельича в "Капитанской дочке". Он предложил Пугачёву свою жизнь в обмен на жизнь Гринёва. Для своего молодого барина он как разумный старший друг — мог даже отчитать его при случае. С отцом же его, стариком Гринёвым, он спорит, доказывая, что он не "старый пёс", а "верный слуга". Он не донёс старому барину (за что тот и упрекает его в письме) о "проказах" (любовном увлечении и дуэли) его сына... Словом, в лице Савельича предстаёт перед нами не бессознательно покорный, бесчувственный раб, а личность. Мы видим в нём сочетание сердечной преданности – вплоть до способности отдать жизнь "за други своя" – с некоторой внутренней свободой.

И Савельич с Данилычем очень схожи! Только Данилыч, как нам кажется, это как бы Савельич в его дальнейшем развитии — лет через сто с небольшим... Дело в том, что разговоры о возможном освобождении крестьян начались в России ещё в пору молодости Данилыча, в 1812 году... Вот и захотелось ему, когда представилась возможность, хотя бы и под старость реализовать эту присущую всем крепостным мечту о воле. Но в глубине сердца своего он не столько слуга (хоть и преданнейший), сколько друг.

Вот по этой-то самой причине и трагичен конец этой истории. Недели через две после ухода Данилыча, пишет Бизюкина, "пришлось отвезти Николая Ивановича в Петербург, в психиатрическую больницу, где он очень скоро умер". Не пережил разлуки и Данилыч: через несколько дней после известия о кончине барина умер и он на сундуке волостного управления, "умер на воле".

Драма, достойная пера Пушкина, не правда ли? Нам кажется, такое могло произойти только в России... Во всяком случае есть в этом что-то характерно русское.

## Прошлое становится близким

Наше путешествие ещё не окончено. Мы ещё не всё знаем о Вышегородских местах, не побывали ещё на горе Судоме... Кто знает, может, эта гора таит какую-нибудь древнюю тайну — не случайно же о ней сложена такая интересная легенда.

По написании очерка не угас наш интерес к жизни и судьбе Н.И. Бухарова. Через узнавание его личности нам многое открылось и открывается.

Одновременно с сотрудниками Порховского музея мы несколько лет переписывались с правнуком гусара Ю.Б. Ласкиным-Ростовским и благодаря ему узнали давние страницы истории Псковского края.

Музею он передал в дар ряд ценных документов и фотографий и выразил свою радость по поводу того, что сотрудникам так понравились его семейные снимки. "Я тоже думаю, что всё это очень интересно как историческое прошлое нашего края, — писал он в Порхов, — тем более, что во время Великой Отечественной войны многие архивы, книги, картины были уничтожены фашистами или увезены в Германию". С сотрудниками музея он неоднократно встречался и многое рассказывал. Он хорошо помнит, например, в двадцатых годах в Нестрино встречу с наркомом государственного призрения А.М. Коллонтай, осматривавшей местные приюты. В Нестрине, усадьбе сына Н.И. Бухарова и своего деда Н.Н. Бухарова, находящейся в 7 километрах от Порхова, Юрий Борисович жил вместе с матерью Верой Николаевной до 12-летнего возраста. После революции усадьба была национализирована, и в ней разместился детский дом, в котором её бывшая хозяйка В.Н. Ласкина учительствовала.

"Помню: открывается дверь, клубы мороза, — рассказывал Юрий Борисович, — вошла хорошо одетая молодая женщина в меховой шапке, с нашей учительницей. Мы пригласили их пить чай. Было очень холодно в ту пору. Чай пили из вишнёвых и смородиновых листьев, с сахарином. Коллонтай (это была она) увидела всё это и говорит: "Нет, мы будем пить настоящий чай, с сахаром", — и достала свёрток. И мы все вместе пили настоящий чай".

Наверное, юному Юрию и запомнилась эта встреча в те голодные годы как праздник. Помнит он и знаменитую актрису Е.П. Корчагину-Александровскую[32], не раз гостившую у них в имении до революции. У Юрия Борисовича есть её фото с дочерьми Катей и Диной в Нестрине. "Судьба Екатерины Павловны тесно связана с Порховом, — говорит он. — Она играла в театре в Бухаровом саду[33] почти каждое лето и там познакомилась и сблизилась с нашей семьёй".

В России, как когда-то сетовал Пушкин, очень скоро исчезает память о многих замечательных людях, поскольку мы ленимся своевременно оставить исторические записки о них. Памятуя об этом, постараемся немного восполнить этот пробел хотя бы в отношении семейства Бухаровых и тех культурных связей, которые имеют к ним отношение. Так выяснилось, что внучка Н.И. Бухарова, З.Д. Бухарова (в замужестве Казина) — псковская поэтесса, состояла в переписке с Александром Блоком. Семья Д.Н. Бухарова (сына Н.И. Бухарова) была в дружеских отношениях с композитором Римским-Корсаковым. В 1907 г. он купил у Бухаровых их имение Любенск (ныне это Плюсский район Псковской области), где сочинял "Золотого петушка" "денно и нощно". Известным учёным был дед Юрия Борисовича по отцовской линии, Г.А. Ласкин, умерший в 1902 г. В журнале "Дела и дни" в 1920 г. было помещено сообщение о включении в Порховское книгохранилище его библиотеки. Автор характеризует Г.А. Ласкина как "известного византолога, подобравшего научную литературу по истории Византии со всей осмотрительностью и тактом специалиста".

Считаем необходимым сказать несколько слов и о судьбе самого правнука Бухарова, на воспоминания которого мы уже не раз ссылались.

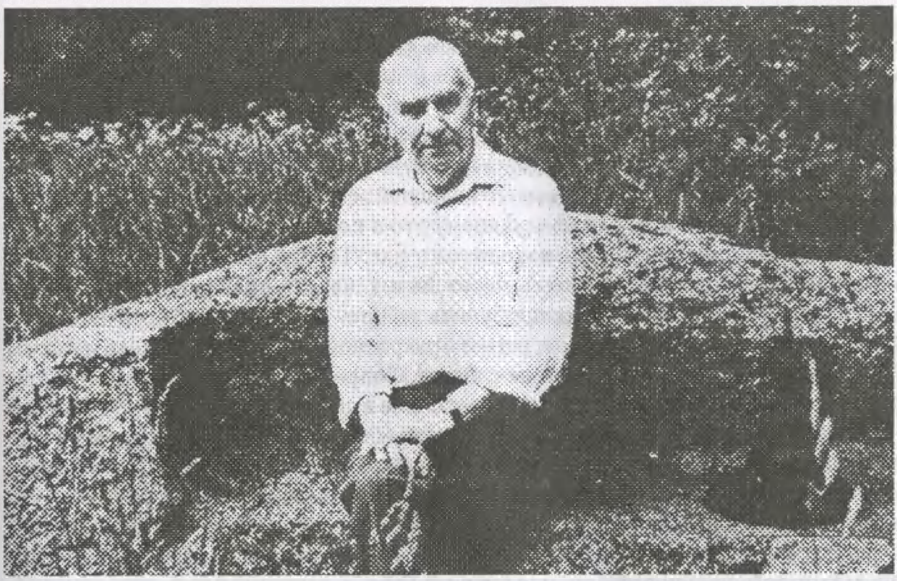
В 1925 г. Ю.Б. Ласкин-Ростовский вместе с матерью Верой Николаевной уехал за границу, в Ниццу. Мы его никогда не спрашивали о причинах отъезда; нетрудно представить, какая судьба ждала бы его здесь. Однако вот какую народную версию на этот счёт поведала нам бывшая ученица Веры Николаевны, одна пожилая женщина из деревни Нестрино: "Оно понятно, почему уехали. Иконы тогда стали снимать. Бога почитать не стали, а Вера Николаевна была человеком верующим и на то, что происходит, свои понятия имела".

Долгие годы Юрий Борисович был лишён связи с Россией, с родным Порховом. В 1985 г., когда в СССР уже начался процесс демократизации, он написал письмо в газету "Голос Родины" для наших соотечественников, проживающих за рубежом, обратившись с просьбой рассказать о его родном городе Порхове, что и как там сейчас. Редакция поместила в газете корреспонденцию о Порхове, а Юрий Борисович вскоре и сам смог приехать в родной город и с 1986 г. совершает паломничество туда каждую весну. Сбылось его желание "побродить по тропинкам детства": вскоре он побывал в Нестрине, где и поныне сохранились остатки старинного парка (само имение в годы войны разрушено гитлеровцами). Вместе с сотрудниками Порховского музея он навестил Михалёво и сфотографировался на знаменитом каменном диване, связанном с именами Пушкина и Бухарова. В мае 1989 г. он посетил и Михайловское, побывал в доме-музее Пушкина, в одной из комнат которого висел портрет его знаменитого прадеда[34] (именно тогда мы с ним и познакомились лично, а до того переписывались).

Долгие годы Ю.Б. Ласкин-Ростовский прожил в Ницце, во Франции. К сожалению, мы не знаем, жив ли он сейчас, потому что года два назад от него перестали приходить письма. Когда мы с ним встречались, ему было около восьмидесяти. Выглядел он довольно моложаво, прекрасно говорил и писал по-русски, интересовался последними событиями в нашей стране. Благодаря ему мы многое узнали о Бухаровых и о судьбе усадьбы Михалёво. Так, вопреки некоторым мнениям, утверждающим, будто бы Михалёво сразу же после смерти Н.И. Бухарова осенью 1861 г. было продано крестьянам, он нам сообщил, что там ещё долгое время продолжали жить его вдова, две дочери и сын, Н.Н. Бухаров. Дочери вскоре вышли замуж, а Николай Николаевич (будущий дед Юрия Борисовича) женился на Ольге Николаевне Миллер, дочери Порховского предводителя дворянства. Их дочь, мать Ю.Б. Ласкина-Ростовского, Вера Николаевна Ласкина, родилась в Михалёве в 1882 г., а потом в 1884 г. бабушка и дедушка с мамой переехали в Нестрино. Вместе с ними уехали туда и Жозефина Захаровна — вдова Н.И. Бухарова.

Большой радостью для Юрия Борисовича всегда были паломничества в родные порховские края. В разговоре он как-то признался, что для таких поездок он копит средства целый год, откладывая каждый месяц деньги из своей довольно скромной пенсии бывшего страхового агента. О своём отношении к родине, к памяти предков он нам написал:

"Я бесконечно счастлив, что присланные мной материалы о моём прадеде



Ю.Б. Ласкин-Ростовский, правнук Н.И. Бухарова, в Михалёве на Пушкин-камне
Фото 1988 г.

Н.И. Бухарове для Вас очень ценны и, конечно, окажут Вам большую помощь в научной работе над темой "Н.И. Бухаров и А.С. Пушкин"".

"...Несмотря на почти полное разрушение Порхова и Нестрино, места эти всё же хранят много исторических и поэтических воспоминаний... Красота их неописуема..."

"Мне было приятно узнать, что Вам понравилось, как я пишу по-русски, ведь мы с детства говорили только по-русски дома, а также в Ницце была русская школа и много знакомых, а теперь почти вся русская колония уже на кладбище. Мои дети тоже говорят по-русски, но, конечно, не так хорошо (их мать была француженкой), но в остальном они совершенно русские, как и я".

"...Я очень ценю нашу переписку, это ведь живая связь с далёким прошлым, и далёкое прошлое кажется родным и близким".

## На пути в будущее

Мы начали этот очерк с темы паломничества не случайно. Дело это неплохое, жаль только, что многие забыли и утратили его истинный смысл.

Прошлое не умерло, в него можно войти, как в кинотеатр. Надо только настроить себя — и ты окажешься в этом мире. Если кто-то спросит, зачем, скажем ему: неужели случаи ужасающей, невиданной жестокости, которыми пестрят все наши газеты, ничему вас не учат? Не от духовного ли одичания всё это? Мы, русские, как народ, утратили свои исторические корни. "В Швеции или Норве-

гии известна история каждого села, — писал академик Д.С. Лихачёв, — есть книги по истории деревень. И каждый житель гордится своим селом, потому что знает свою историю".

Так и мы не должны быть "иванами, не помнящими родства". Не в этом ли одна из причин всех наших паломничеств и путешествий в памятные места? Если внимательно разобраться, мы затем туда и едем, чтобы познать себя — как наследников всего того, что когда-то на нашей земле происходило. Ведь, как ни странно покажется кому-то, слышащему это в первый раз, всё прошлое нашей родины и всего человечества находится в нас. То, что было в наших древних прародителях, как бы по цепочке, через наших дедов и прадедов, отцов и матерей передано нам, надо только пробудить всё это. Там есть и тяжёлое наследие, от которого надо освободиться, есть и прекрасное, и мы во всём сами должны разобраться: за нас никто этого не сделает. Соприкасаясь с культурно-историческими вехами, с прошлым, мы это наследие в себе оживляем, и оно начинает "работать". Это один из способов познать в себе рабство и свободу, добро и зло, временное и вечное... Когда всё это постепенно начинаешь осознавать, зерно само отделяется от плевел... Тот, кто понял это, уже не сможет относиться к экскурсам в нашу историю и культуру как к какому-то развлечению. Это не развлечение, это, по-видимому, и есть то истинное образование и воспитание, с помощью которого наш народ пробудится от рабства и хамства, пошлости и лжи.

Вот ведь и мы проследовали не из варяг в греки, прошли лишь небольшой отрезок пушкинской дороги, а со сколькими интересными людьми, явлениями удалось соприкоснуться на этих считанных километрах какого-то глухого, на первый взгляд, захолустья.

Другие пройдут и, возможно, заметят и найдут гораздо больше. Мы же считаем своим долгом показать этот уголок, не дать ему исчезнуть из нашей памяти.

Ведь не случайно же именно в пределах нашей древней псковской земли покоится прах А.С. Пушкина. Многие псковские храмы и монастыри, крепости и погосты, озёра и реки, люди с их интересными судьбами и воспоминаниями давали краски его творениям, питали душу светлой верой в будущее России. В числе этих памятных мест пребывают, помимо прочих, Вышегород и Михалёво.

После путешествия туда кажется невероятным, как это может быть, что такие красивые, интересные, связанные с именами Пушкина и других наших великих соотечественников места мало кому ведомы...

Прошло 200-летие со дня рождения А.С. Пушкина. Помня об этой дате, пройдёмся по Псковской земле и запишем в сердце, что ещё нужно сберечь и что ждёт нашей помощи, чтобы эта дата запомнилась не пышными славословиями, а живыми делами, работой по спасению русской культуры.

Конечно, невосполнимо то, что сожжено и разорено дотла. Но даже и сейчас, после стольких лет разрушений и унижений нашей культуры, всё ещё сохранились остатки былой красоты. Они тихо погибают на наших глазах, взывая к неотложной помощи, хотя бы к неравнодушию. И вина теперь ложится только на нас, больше винить некого. Правда, некоторые чиновники от культуры говорили нам: "Зачем нам Михалёво? У нас столько других проблем". Нам дали

понять, что наши поиски никому не нужны. Разумеется, это не стало для нас камнем преткновения: бюрократам они и не могут быть нужны, а нужны они для возрождения культуры в нашей псковской глубинке, в нашей российской провинции вообще. Такие места, как Михалёво, — это исторические вехи, вехи России, по которым мы, русские люди, вспоминаем, кто мы и куда идём.

После всего, что произошло в нашей стране с начала XX столетия и происходит сейчас, нам слишком трудно, почти невозможно представить затишье старых дворянских усадеб, такое, как в романе Пушкина "Евгений Онегин", в повести "Дубровский", или в повестях Тургенева, рассказах Бунина. Мы ведь не бродим в задумчивости по старинным аллеям "с французской книжкою в руках" и, кажется, не собираемся "на балконе предупреждать зари восход", как Татьяна Ларина. Мы не сидим часами в тени дуба, слушая пение птиц и плеск озёрной воды, как это делал отец Бухарова. В той сутолоке современной жизни, в которой мы живём, наши решения и действия часто заранее запрограммированы и насквозь рациональны. Трудно в такой атмосфере появиться Татьянам Лариным и Лизам Калитиным с их непосредственным сердечным чувством... Лишь читая романы и повести русских писателей, мы становимся способными весьма приблизительно представить себе "дворянские гнёзда" и то очарование старого быта, которое было в них когда-то. Эта прошлая жизнь навсегда отошла в туманную даль, и её вещественных следов после "всемирного потопа" нашей культуры осталось очень, очень мало. Но туда, в эту даль, стоит заглянуть: объём культурных ценностей, созданных дворянским классом, по словам одного философа, "не поддаётся ни исчислению, ни обозрению".

Конечно, мы не призываем к возврату в прошлое: он и невозможен. Но не одна только дворянская культура — "исчезнувший материк". Многое сейчас утрачено в народе. Когда-то с большим интересом присматривался к нему Пушкин, ища в нём образы русской красоты. Хоть и считалось, что крестьянство у нас "на социальном дне", не оно ли создавало песни и сказки, художественные ремёсла, и какие! Из его рядов часто выходили духовные странники, не случайно именно в России зародилась пословица: "Как жизнь прожить, чтобы святу быть".

А что теперь в деревнях, освободившихся от "усадебной культуры"? Как вольная птица не хочет петь в неволе, так и души многих русских людей в последние десятилетия утратили способность творить и создавать духовные, культурные ценности.

Теперь надо как-то вернуть красоту к жизни, чтобы возродить смысл и радость бытия. И вернуть её, как говорится, на новом витке — в соответствии с требованиями нового времени. Открытия в культуре прошлого и настоящего помогут на пути в будущее.

Кое-что в этом плане в нашей псковской глубинке делается. И держится всё, как это часто в подобных случаях на Руси бывало, на энтузиастах. Вот и этот очерк не появился бы, если бы не наши порховские единомышленники. Именно сотрудники Порховского музея-крепости Л.Т. Васильева и А.Е. Крылов впервые рассказали нам о Михалёве. Потом к нам присоединилась член порховского клуба "Лира", заслуженная учительница-пенсионерка В.П. Карпова. Именно с разговора о

Пушкине и Бухарове наше знакомство с членами клуба и началось, собеседники проявили свою широкую осведомлённость и искренний интерес. В.П. Карпова показала нам свои любовно собранные в течение многих лет альбомы с публикациями о Пушкине. Здесь, в Порхове, к своему удивлению, мы встретились с отрадным явлением, не очень частым: перед нами были не специалисты-пушкиноведы, а просто люди, для которых Пушкин не профессия, не наука, а жизнь, красота, которая сопутствует их основным занятиям...

А от Пушкина, как это часто бывает, собеседники перешли к "вечным" вопросам: кто мы и куда идём, как возродить нашу культуру и почему это самый насущный вопрос. В восстановлении и созидании культуры в глубинке важно каждое, даже самое малое усилие, считает руководитель клуба "Лира", хранитель Порховского музея-крепости Л.Т. Васильева. О том же говорили на заседаниях этого клуба (на некоторых мы присутствовали) и другие его участники: возрождая культуру, узнавая правду о нашей истории, мы возрождаем нравственность, создаём Человека, делаем нашу жизнь одухотворённее.

Глядя на подобные ростки света в тёмном царстве российской обыденности, веришь не только в то, что *"сознание красоты спасёт мир"* (Н.К. Рерих), но и в то, что красоту спасут не министерства и ведомства, а добровольное национальное движение по возрождению нашей культуры. Вехи на этом пути — мысли великих людей России, нетленные творения их духа, их высокие мысли, запечатлённые в слове, на полотне, в их делах. Опираясь на эти вехи, мы выберемся из духовного тупика.

**ПРИМЕЧАНИЯ**

[1] Новая эра. Monhegan, 1922. // *Рерих Н.К.*, 1992д. С. 108.

[2] Будущее. 15 октября 1940. // *Рерих Н.К.*, 1974. С. 209.

[3] Это изречение, датированное 16 ноября 1910 г., Рерих публиковал много раз. Впервые на открытке со своим фотопортретом, изданной Общиной Св. Евгении (*Справочный указатель художественных изданий Петроградского попечительного комитета о сёстрах Красного Креста.* Изд. 6-е. Пг., 1915. № 4353). И далее в публ.: Матери городов. 1933-34. // *Рерих Н.К.*, 1992а. С. 268; Софийский собор. Гималаи, 17 декабря 1936. // *Свет.* Филадельфия. 18 февраля 1937; Радость народа. 4 февраля 1942. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 16 (Примеч. составителя).

[4] По старине. 1903. // *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 453.

[5] О народном воспитании. Михайловское, 15 ноября 1826. // *Пушкин А.С.*, 1903. Т. V. С. 399.

[6] В 1939 г. Рерих вспоминал: "Порховский уезд — один из самых живописных. В нём много старинных усадеб. Одни из самых первых староусадебных впечатлений связаны именно с Порховским уездом..." и т. д. (Псков. 1939. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 272) (Примеч. составителя).

[7] Неотпитая чаша. Сменцово, 1917. // *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 700; К природе. 1901. // *Рерих Н.К.*, 1914. С. 86 (Примеч. составителя).

[8] См. очерки и листы дневника "Корни Культуры. К десятилетию Института Объединенных Искусств Музея Рериха" (Гималаи, 1931), "Будьте благословенны!" (Гималаи, 12 июля 1932), "Качество" (Гималаи, 1932), "Tactica adverza" (Пекин, 20 февраля 1935), "Лёгкие трудности" (Цаган Куре, 2 апреля 1935), "Школы" (Цаган Куре, 22 апреля 1935), "Ко времени" (Цаган Куре, 19 мая 1935), "Испытания" (Тимур Хада, 27 августа 1935), "Доктор Ф.Д. Лукин" (1 декабря 1936), "Америка" (15 июня 1942), "Слава!" (4 февраля 1943), "Битва" (4 августа 1944), "Скоро" (1 октября 1944), "Санта Фе" (22 апреля 1945) и др. в изд.: *Рерих Н.К.*, 1991а, 1991б, 1991г, 1992а, 1992в, 1995-96 (Примеч. составителя).

[9] Первая публ. доклада: *Левша*. Нижний Новгород. Июнь-июль 1999. № 4 (19). С. 3–5.
[10] В старинных источниках Вышегород именуется как Вышгород.
[11] В первом, прижизненном изд. очерка "К природе" эти два слова разделены запятой, что является опечаткой. Её повторяют и все последующие изд., в т. ч. последнее: *Рерих Н.К.*, 1999в. С. 87 (Примеч. составителя).
[12] *Рерих Н.К.*, 1914. С. 53.
[13] К природе. 1901. // *Рерих Н.К.*, 1914. С. 86.
[14] По данным 1999 г., автобусное сообщение между Новоржевом и Порховом всё-таки существует, открыт новый ежедневный автобусный маршрут Псков – Пушкинские Горы – Новоржев – Порхов – Холм – Старая Русса – Новгород (Примеч. составителя).
[15] *Пушкин А.С.*, 1937-49. Т. VI. С. 351. (Лирическое вступление к "Евгению Онегину").
[16] *Левицкий П.П.* А.С. Пушкин и Н.И. Бухаров. // *Русская старина*. СПб., 1899. С. 533–535.
[17] *Лермонтовская энциклопедия*. М., 1981.
[18] *Минцлов С.* Сиреневые кусты. // [Неизвестное период. изд.] Рига, 1927. *Минцлов Сергей Рудольфович* (1870–1933) – историк-библиограф, археолог и писатель, владелец одной из замечательнейших русских частных библиотек. Окончил Александровское военное училище и ИПАИ. Ряд лет посвятил на объезд России с целью собирания книг, предметов старины и для археол. исследований и раскопок. Автор научных трудов, сборника стихотворений, исторических повестей и романов. С 1916 г. жил за границей. В повести М. **"Царь царей"** (1906) рассказывается о находке в пещерах близ Байкала рукописи на древне-санскритском языке, содержащей историю могущественной цивилизации, погибшей во время оледенения.
[19] К Каверину. Лицей, 1817. Цит. в ранней, лицейской редакции по изд.: *Черейский Л.А.*, 1999. С. 86.
[20] *Мещерский А.В.* Из моей старины. // *Русский архив*. СПб., 1900. № 12. С. 614.
[21] Читатель может видеть этот рисунок в сборнике: *М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников*. М., 1964.
[22] *Бизюкина А.Ю.* Н.И. Бухаров и его дворецкий Данилыч. // *Исторический вестник*. Март 1902. Т. LXXXVII.
[23] Здесь имеется неточность. По известным нам данным, Бухаров действительно женился поздно, но не в 50, а в 41 год, вскоре по выходе в отставку. Жена его, Жозефина Захаровна, как сообщил правнук Н.И. Бухарова Ю.Б. Ласкин-Ростовский, происходила из старинного испанского рода Д'Армансиа. Детей у них было восемь, но двое из них умерли во младенчестве и похоронены в одной могиле с отцом. Ж.З. Бухарова умерла в 1893 г.
[24] Неподалёку отсюда, в Яме Запольском, папский легат Антонио Поссевино, будучи посредником между Речью Посполитой и Москвой, вёл переговоры с московскими послами в 1581 г., в результате которых 5 января 1582 г. был заключён Запольский мир. В письме к гетману Яну Замойскому, войска которого во время Ливонской войны стояли под Псковом, он упоминает о Пожеревицах: "...И хотя это ваше новое предложение, высокородные господа, сказалось удобным не во всех отношениях, однако я очень легко убедил великих московских послов завтра рано утром за час до рассвета выехать вместе со мной по направлению к Пожеревицам и продвинуться вперёд настолько далеко, насколько это будет угодно вам, высокородные господа" (*Поссевино А.* Исторические сочинения о России XVI в. М., 1983. С. 112).
[25] См. также: *Вель*. Дорожные впечатления. // *Псковская жизнь*. 1912. № 562, 564, 565; *Гладкий А.* 1) Пушкинский уголок в Псковской губернии. Псков, 1922; 2) По пушкинским местам. М.; Л., 1931.
[26] По старине. 1903. // *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 448.
[27] Эти строки вызывают невольные ассоциации со следующим отрывком листа дневника Н.К. Рериха "Псков" (1939): "В том же краю [имеется в виду именно Порховский край. – *В. М.*] на подъезде одной старинной усадьбы красовалась большая надпись, вырезанная славянской вязью: "Незваный гость хуже татарина", что впрочем совершенно не отвечало радушному характеру обитателей этого екатерининских времен дома. Там была превосходная старинная библиотека" (*Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 272) (Примеч. составителя).

[28] Обычный деревянный дом в нашем климате сохраняется лет восемьдесят.
[29] Следует упомянуть, что неподалёку от камня с озером сливается река Судома, образуя песчаную косу и делая изгиб.
[30] В современных изд. эта строка печатается в др. варианте: "Увижу ль, о друзья! народ не угнетённый...". Об отрицательном отношении Пушкина к крепостному рабству можно прочесть в изд.: *Смирнова (Россет) А.О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989.
[31] Край этот (т. е. владение Мячкова), по словам А.В. Романовской, народная молва прозвала "собаковщиной".
[32] *Корчагина-Александровская Екатерина Павловна* (1874—1951) — актриса, народная артистка СССР (1936). На сцене с 1887 г. С 1915 г. в Александринском театре (*БЭС*, 1998. С. 577).
[33] Название "Бухаров сад" к Н.И. Бухарову, по мнению старейшей жительницы Порхова Е.Б.Левенштейн, отношения не имеет. Театр в Бухаровом саду был, считает она, "построен для доходной цели каким-то местным помещиком-либералом, интересовавшимся театральным искусством... В моё время приезжали к нам в Порхов различные группы артистов, снимали Бухаров сад внаём за определённую сумму и ставили свои различные пьесы".
[34] Имеется в виду копия работы А. Клюндера "Портрет полковника лейб-гвардии Гусарского полка Н.И. Бухарова" (1838). Она принадлежит к большой серии выполненных А. Клюндером портретов всех офицеров полка, в т. ч. и Лермонтова.

**В.Л. МЕЛЬНИКОВ**

# РИМСКИЙ-КОРСАКОВ И РЕРИХ: ПУШКИНСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ*

...Вы правы, для юбилея Римского-Корсакова нужно что-то хорошее сделать. Мы всегда были и с ним самим, и со всею семьёю в добрых отношениях. С ним и со Стасовым я ездил в Москву к Льву Толстому. Эскизов к его операм у меня много: "Снегурочка" для Питера, для Парижа, для Чикаго; "Псковитянка" (Париж, у Дягилева); "Царь Салтан" (Лондон); "Сеча при Керженце" (Дягилев)...

*Н.К. Рерих. Письмо американским сотрудникам*
*7 апреля 1944*[1]

*Тема "Н.А. Римский-Корсаков и Н.К. Рерих" закономерно привлекает внимание исследователей*[2]*. Несмотря на тридцатилетнюю разницу в возрасте — во взглядах на жизнь, на прошлое, настоящее и будущее нашей культуры, наконец, на самоё творчество, все авторы отмечают удивительную близость Римского-Корсакова и Рериха. Они оба тянулись к истинным ценностям, находя их в природе, в русской старине, в истории, в фольклоре, в философии, в литературе. Нет конца этим параллелям, ассоциациям, сопоставлениям.*

*Отметим два важнейших объединяющих факта. Рериху выпала миссия стать художником первых постановок Римского-Корсакова на Западе, и он первый заговорил о постановках его опер на индийской сцене. Для нашей темы немаловажно напомнить, что Рериху принадлежит также одна из первых публикаций о Пушкине в индийской литературе*[3]*.*

* Автор благодарит Татьяну Владимировну Римскую-Корсакову, хранителя традиций славного рода Римских-Корсаковых, за все замечания по данной теме и ценные указания по материалам её личного архива, без которых эта статья не была бы написана.

Поиски ноуменального, "непроявленной красоты", "потерянного слова"[4] с детства занимали все творческие силы Н.К. Рериха, художника-символиста, космиста. "Следует очень внимательно относиться к символам. Они, как сокровенные иероглифы, хранят сущность великого Мироздания"[5]. Художественное, литературное и научное наследие семьи Рерихов насыщено многими великими и малыми символами, отражающими реальность космических и нравственных законов. Примечательно, что познание этих законов, распространение правильных представлений о них были предметом многолетних занятий ***Андрея Петровича Римского-Корсакова*** (1784—1862) — отца композитора. Конечно, это не могло не повлиять на сына и так или иначе сказалось на всём укладе воспитания юного Ники. Будучи идейным сторонником философии масонства, Андрей Петрович многие годы занимался "работой над диким камнем", т. е. самопознанием и самоусовершенствованием, являющимися важнейшими в высоконравственном учении масонов, именовавших себя строителями духовного храма премудрости в сердцах человеческих. В своих беседах в масонских ложах Андрей Петрович затрагивал такие темы, как "чёрная храмина"[6], "масонские акты", "душевное состояние ищущего истины", "превосходство человека над другими тварями", "о смерти", "о человеке, натуре и Боге", "о ежедневном обвинении своей совести" и другие[7]. В одном из писем А.Д. Комовскому, написанном уже на склоне лет, в 1848 г., Андрей Петрович вспоминал: "...Я был взыскан советами и наставлениями нескольких богобоязненных мужей, которые приучили меня заниматься исследованием вопросов: Что такое человек? Откуда? Где и куда он? И какие его отношения к ближнему?"[8] Те же самые вопросы составили основу сотен страниц рериховской Живой Этики, опубликованной спустя век. Совершенно очевидно, что многие устремления Андрея Петровича, его единомышленников, современников А.С. Пушкина, да и самого великого поэта имели началом тот же Источник, откуда происходят и все рериховские прозрения, пронизавшие его художественную и историко-культурную работу. Создаётся впечатление, что, быть может, подобные "богобоязненные мужи" помогали и Рерихам в их заботах о судьбах отечественной культуры, поисках прародины человечества, эпохальных центральноазиатских исследованиях, в их обращениях к миллионам людей, ищущих Истину...

Как бы подводя итог своего жизненного пути, Андрей Петрович Римский-Корсаков писал: "Я не нахожу в себе иного, как веры, что материалы, у меня имеющиеся, суть струи истинного источника... Чувствую, что сохраняется неизменным во мне верность и преданность Ордену, которого преподанному мне учению обязан всем тем, что удалось разуметь о требованиях от меня премудрого правосудного и милосердного Бога"[9].

Не поэтому ли так высоко ценили Рерихи русское масонство конца XVIII — начала XIX в.?[10] С почитанием они отмечали полководца генералиссимуса А.В. Суворова (1730—1800), генерал-фельдмаршала князя Н.В. Репнина (1734—1801), дипломата, просветителя, организатора типографий и библиотек Н.И. Новикова (1744—1818), его сподвижника, публициста И.В. Лопухина (1756—1816), посла во Франции князя

А.Б. Куракина (1752—1818), писателя, историка Н.М. Карамзина (1766—1826), автора плана либеральных преобразований России, административного реформатора Сибири графа М.М. Сперанского (1772—1839), поэта, дипломата А.С. Грибоедова (1790 или 1795? — 1829), поэта А.С. Пушкина (1799—1837) и других деятелей, в той или иной форме участвовавших в масонских организациях[11]. Были среди видных масонов и предки Рерихов. Дед Николая Константиновича, ***Фёдор Иванович (Фридрих Иоганнес) Рерих***, будущему художнику, ещё мальчику, разрешал "потрогать масонские знаки"[12]. ***Михаил Илларионович Голенищев-Кутузов*** (1745—1813), светлейший князь Смоленский, прославленный русский полководец, главнокомандующий русскими войсками в войне с Наполеоном, известный масон (степень "Зеленеющий Лавр"), является двоюродным прадедом Елены Ивановны Рерих, жены художника. О нём Е.И. Рерих записала высокие слова: ""Зеленеющий Лавр" <...> умел соединять водительство с чуткостью к Советам Братства. Наставление Сен-Жермена он принял с полным доверием, в этом заключалась удача его. Может быть, Сен-Жермен и приезжал, чтобы приготовить будущего вождя"[13].

Когда в 20—30-х гг. в русской эмигрантской печати стали появляться скользкие статейки о так называемом "масонском деле", "жидо-масонском заговоре" Е.И. Рерих с присущей ей определённостью сказала в одном из своих философских писем: "...Это не новость, ибо это всё та же старая излюбленная формула тупого и злобного невежества. В средние века всё свет-несущее клеймилось сатанинскою печатью, ныне же клеймо это изменило своё название и только. Подобные обвинения, также и титулы шарлатана и шпиона выдавались и ещё выдаются всем лучшим умам и великим труженикам на общее благо. Велик синодик носителей знания, погибших от рук невежества! В своё время этими почётными титулами были награждены и великий Парацельс, и граф Сен-Жермен, и наша соотечественница Е.П. Блаватская, а теперь нашлись люди, которые наклеили ярлык предателей родины на таких великих патриотов, как Суворов, Голенищев-Кутузов, светлейший князь Смоленский, Новиков, Лопухин, князь Репнин, Карамзин, князь Куракин, Сперанский, Пушкин и Грибоедов и др., и всё это потому, что эти люди присоединились тогда к высоко просветительному движению, называемому масонством! Уберите эти умы из жизни русской культуры, и что останется!"[14]

Многие из вышеназванных деятелей ещё до рождения Н.А. Римского-Корсакова составляли круг общения и интересов его отца. Именно в масонских организациях Андрей Петрович сблизился с кругом А.С. Пушкина и познакомился с самим поэтом. По сообщению И.П. Мордвинова[15], в 1811 г. Андрей Петрович был посвящён в масоны в ложе "Елизавета к Добродетели". Высокие нравственные качества в сочетании с незаурядными ораторскими способностями весьма скоро выделили его из рядов масонских братьев. С 20 октября 1819 г. он стал мастером стула (председателем) ложи "Трёх Добродетелей". Орденское имя его — Рыцарь Пчелы. Девиз: "Труд лучше всего соединяет".

Тихвин. Дом А.П. Римского-Корсакова на берегу реки Тихвинки. Фото начала XX в.

По данным Т.А. Бакуниной и Т.О. Соколовской[16], именно ложу "Трёх Добродетелей" в 1818 г. посещал А.С. Пушкин. Его отец, Сергей Львович, посещал её в 1817 г. Дядя поэта, Василий Львович, ещё раньше, начиная с 1810 г., участвовал в ложах "Соединённые Друзья" и "Елизавета к Добродетели", в 1819-1820 гг. был выбран секретарём и первым стуартом в ложе "Ищущих Манны", стал членом Капитула Феникса в Петербурге. В тех же ложах в течение десяти лет напряжённо работал А.П. Римский-Корсаков и считался, наравне с И.М. Евреиновым и П.С. Кайсаровым, выдающимся проповедником и руководителем бесед. В Капитуле Феникса, этом своеобразном союзе русских лож, состоящих из наиболее образованных, духовно одарённых представителей дворянства, Андрей Петрович вместе с М.Ю. Виельгорским и П.П. Ланским являлся передовой силой и ярким выразителем национального направления[17].

В семейном архиве Римских-Корсаковых в Санкт-Петербурге хранятся принадлежавшие Андрею Петровичу масонские документы: диплом-свидетельство о посвящении в масонскую степень одного из братьев с его подписью и сургучной печатью одной из лож, а также символическая космогоническая схема, при взгляде на которую невольно вспоминаются соответствующие ей фрагменты книг Е.П. Блаватской или, например, следующие высказывания из учения Живой Этики: "На некоторых символах видны две спирали, насколько можно по одной подняться, настолько же можно спуститься по другой. Пусть помнят те, кто не прочь изречь: "Мы уже постигли""[18]; "Символика древнейшей мудрости основана на сличении Макрокосма с Микрокосмом"[19]; "Понятие символа ни что другое, как напоминание о знаке"[20]; "Много обдуманных символов оста-

лось для нашего понимания. Изучение символов даст понятие о глубине древнего мышления"[21]; "Символы, как знамёна, к которым могут сойтись воины, чтобы узнать приказ. Потеря Знамени считалась поражением войска. Также пренебрежение к символам может лишить постижения, невыразимого словами. Кроме того, символ есть запоминание целого Учения. Сокровенность символа есть как бы напряжение энергии"[22]. Упомянутые масонские документы отца сберёг Н.А. Римский-Корсаков.

Сохранились в семейном архиве Римских-Корсаковых и другие редчайшие реликвии из библиотеки Андрея Петровича: книга Иоанна Масона, изданная в 1786 г. в типографии Московского университета упомянутым выше Н.И. Новиковым, и рукописная тетрадь "Советы, врачующие мои недостатки в нравственном образовании", составленная по системе очень близкой к Живой Этике, рассматривающей нравственность не как отвлечённое понятие, а как космический закон. Кроме этого, у старшего Римского-Корсакова всегда была под рукой тетрадь "Избранные стихотворения Александра Пушкина", в которую он вписал более двадцати стихотворений и сцену в келье у Пимена из "Бориса Годунова"[23]. Сам факт существования пушкинской тетради для нас особенно важен: без неё и подобных ей отцовских списков стихов многие художественные идеи пушкинской поры вряд ли бы запали так глубоко в душу юного Ники.

Прочную связь мировосприятия Н.А. Римского-Корсакова с культурным наследием начала XIX в. подтверждает и случай, записанный его учеником М.Ф. Гнесиным. Однажды на уроке в консерватории Николай Андреевич сказал, обращаясь ко всем ученикам в классе: "Вот вы этого уже не застали... А в ранние мои годы ещё не кончилась, можно сказать, мода на благородных разбойников. Случается с человеком какая-нибудь беда или придётся ему пережить, скажем, серьёзную обиду он тотчас же порывает с близкими, уходит из круга, с которым был связан, выходит на большую дорогу и становится разбойником... И все ему страшно сочувствуют". И далее Николай Андреевич отметил, что "Дубровский" Пушкина связан с этой же традицией[24].

В книге Н.К. Рериха "Химават" (1946), имеются такие строки: "Как и подобает каждому великому человеку, Пушкин мучительно страдал от несправедливости своих современников. Великий поэт был гоним, и долго висела над ним угроза злых подозрений. И это неизбежно: без факелов дикарей невозможны великие достижения. Благодаря своему всевмещающему сердцу Пушкин принимал все прогрессивные движения, был другом свободомыслия. Мы видим его среди декабристов. Мы видим Пушкина-масона, ведь к этому обществу принадлежали все знаменитые мыслители России. Поэт повсюду искал правду..."[25]

Эти слова о Пушкине созвучны высокодуховной атмосфере дома Римских-Корсаковых в Тихвине, когда там рос будущий композитор. В семье Римских-Корсаковых любовь к великому поэту началась с его современника, единомышленника Андрея Петровича, как и Пушкин, гонимого в провинциальное затворничество и подозреваемого в неблагонамеренности и сочувствии вольнодумцам-декабристам... Как близка Андрею Петровичу и его "братьям-каменщикам" восьмая строфа из 2-й главы "Евгения Онегина":

Портрет А.П. Римского-Корсакова из альбома его жены Софьи Васильевны. 15 апреля 1828. Рисунок неизвестного художника, чёрный карандаш

*Он верил, что душа родная*
*Соединиться с ним должна,*
*Что, безотрадно изнывая,*
*Его вседневно ждёт она;*
*Он верил, что друзья готовы*
*За честь его принять оковы,*
*И что не дрогнет их рука*
*Разбить сосуд клеветника;*
*Что есть избранные судьбами,*
*Людей священные друзья;*
*Что их бессмертная семья*

*Неотразимыми лучами*
*Когда-нибудь нас озарит*
*И мир блаженством одарит*[26].

Спустя годы та же любовь к Пушкину вдохновила Н.А. Римского-Корсакова на творческую работу в области музыкальной пушкинианы. Упомянутые символы, книги и тетради отца композитора ведут к сокровенным истокам темы "Римский-Корсаков и Рерих".

Интересно, что и Рерих имел в начале своего жизненного пути материалы, подобные тем, какие получил в наследство от отца Николай Андреевич. И в этих материалах тоже были документы, имеющие отношение к А.С. Пушкину. Не касаясь всего комплекса имеющихся фактов, здесь мы затронем только один пример, оказавшийся и в поле зрения семьи Николая Андреевича: имение князя П.А. Путятина в Бологом.

Бологое с окрестностями — важнейший пункт на символической карте "Держава Рерихов"[27] — при ближайшем рассмотрении оказался принадлежащим ещё к двум "державам" — Пушкина и Римского-Корсакова.

Как указывает музыковед А.И. Кандинский, в опере "Сказка о царе Салтане" нет преобладания какого-либо одного фольклорного пласта, но, напротив, обращает на себя внимание пестрота использованных народных и бытовых жанров. И одна из многих народных тем, претворённых в стилистике духовного стиха, происходит из Бологого. Это суровая тема корабельщиков (купцов) "Благодарствуй, царь Салтан..." из 2-й картины III акта[28]. По свидетельству В.В. Ястребцева, записанному 21 ноября 1900 г., "эту песню слышал Степан Степанович Митусов в Тверской губернии, невдалеке от станции Бологое; её пели нищие на слова "Я стремлюсь к тому чертогу" и "Я поставлю Богу свечку". Приехав гостить в Вечашу, Митусов не раз, в виде шутки, напевал эту песенку, она понравилась Николаю Андреевичу, и он взял её в оперу для характеристики купцов"[29].

Как уже не раз отмечалось в литературе, для Рерихов "вечно поющий" ***С.С. Митусов*** (1878—1942) "всегда был живым звеном с музыкальным миром"[30] и прежде всего с миром Римских-Корсаковых, в доме которых он бывал чуть ли не ежедневно в течение 12-13 лет до самой смерти композитора, да и после постоянно наведывался к своим друзьям[31]. По признанию Митусова, именно в кругу Римского-Корсакова он "получил хорошее разностороннее музыкальное образование"[32].

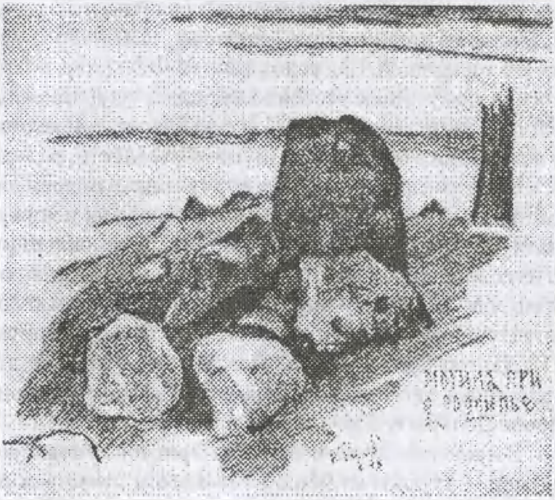
Степан Степанович был счастлив, что во многом благодаря ему познакомились будущие супруги Рерихи. Случилось это опять-таки в Бологом, когда его двоюродная сестра Елена Ивановна Шапошникова (с 1901 — Рерих) гостила в имении его отчима князя ***Павла Арсеньевича Путятина*** (1837—1919).

В имении князя всегда радушно встречали гостей. Кто только ни побывал в главном доме, где располагался художественно-археологический музей Путя-

тиных, и во флигеле Митусовых[33]. Рерихи и Римские-Корсаковы не были исключением. Старший сын композитора Михаил Николаевич несколько лет снимал в Бологом дачу и мог встречаться с Рерихами, гостившими в 1900-е гг. в имении князя регулярно. Другой сын, Владимир Николаевич, близкий друг Митусова, однажды приехал к нему на несколько дней — поохотиться и полюбоваться на окрестные виды: заповедные леса, таинственные озёра, живописные холмы, кое-где украшенные часовнями и церквушками. Случилось это в начале января 1901 г.

В семейной переписке Римских-Корсаковых бологовским приключениям Владимира Николаевича посвящено сразу 6 писем[34]. Непосредственно Николай Андреевич получил подробное описание жальника на холме при деревне Подлипье, на берегу озера Глубокого, который мог бы раскопать князь Путятин, но не захотел этого делать, "так как тут же стоит часовня и поэтому земля эта святая, а святую землю нельзя трогать"[35]. "Этот холм замечателен не только могилами, — писал своему отцу Владимир, — но и своей красотой. На нём удивительно красиво расположены: одна сосна довольно зелёная, затем несколько тёмных елей, в некоторых местах с сединой, от покрывающего их инея. Ели перемешаны с совсем седыми плакучими берёзами. Тёмные с проседью ели, могилы, часовня и покрывающий всё это снег придают этому холму какой-то суровый характер, особенно когда этот холм выделяется на фоне свинцового тяжёлого неба. Летом, говорит Степан Степанович, выглядит совсем иначе и тоже замечательно красиво". В другом письме из Бологого Владимир писал: "Дорогой папочка, только что вернулись с прогулки. Ездили в санях на паре довольно далеко через всё озеро. Между прочим, видели дачу, где жил Миша летом. Во все стороны дивные виды. Замечательная красота! Приехали мы в некое местечко, называемое Починок; там вылезли из саней и довольно долго гуляли по лесу". И так далее, с прибавлением описания охоты, катания, обеда и других происшествий в гостеприимном имении.

Все эти места были хорошо знакомы Рериху. На берегу озера Глубокого, в районе мельницы Глубочиха, ещё в 1899 г. он произвёл археологические исследования. Жальник при деревне Подлипье он даже зарисовал. В отчётной статье он назвал его "интерес-



Н.К. Рерих. Могила при деревне Подлипье. 1899.
Рисунок из статьи "Некоторые древности Шелонской пятины и Бежецкого конца"

ным" и тоже отметил, что раскопка его "не могла состояться, так как посреди его стоит почитаемая местными крестьянами часовня, и сам он считается старым кладбищем". Рериху понравился внешний вид жальника, по его словам, "очень характерный", структуру жальника он подробно описал[36].

Помимо рассказов об охотах и прогулках, Владимир привёз отцу из Бологого и нечто иное, а именно сведения о культурных сокровищах, с которыми он там соприкоснулся. Кроме того, о них наверное рассказывал и сам Митусов, не мог не рассказывать, ибо именно в петербургском доме Римских-Корсаковых на Загородном, 28, приглашал друга в неблизкую для зимы поездку. То же относится и к Рериху, которого бологовские сокровища могли привлекать ещё с весны 1897 г., когда он познакомился с князем Путятиным на одном из заседаний Императорского Русского Археологического общества.

Что же "пушкинского" было в Бологом на рубеже XIX-XX вв.? Прежде всего, живая память о поэте и его рукописи. Автографы Пушкина хранились в замечательном кабинете князя П.А. Путятина, о котором современники оставили восторженные свидетельства. Уже в 1878 г. историограф А.Н. Виноградов назвал этот кабинет музеем, а Рерих 26 августа 1900 г. многозначительно обмолвился в письме будущей жене: "Вспоминаю вечера у князя в кабинете..."[37]. К сожалению, многие культурные сокровища кабинета-музея были уничтожены в июле 1917 г., и об этом Рерих с горечью сообщил А.Н. Бенуа: "В Бологом у старика Путятина сгорел старый дом. Часть мебели вынесли, но наслоения времени погибли..."[38].

Именно "наслоения времени", и более всего — первой половины XIX в. Сам князь Путятин был живым связующим звеном с пушкинской эпохой и её духовным наследием, ибо воспитание и "образ мыслей" получил в кругу своего дяди князя ***Дмитрия Алексеевича Эристова*** (1797—1858), верного друга Пушкина и многих его товарищей. Как вспоминал А. Фелькнер, поэт "из товарищей своих по царскосельскому лицею особенно любил князя Дмитрия Алексеевича Эристова, неистощимое остроумие которого всегда благотворно влияло на расположение его духа, то возбуждая в нём порывы шумной весёлости, то желание в свою очередь бросать насмешки в огород князя"[39]. А вот что писал о своём дяде князь Путятин: "Сколько помнится, первый толчок знания произвёл на меня кружок покойного дяди моего, князя Дмитрия Алексеевича Эристова... Кружок его друзей состоял преимущественно из современных Пушкину лицеистов..." И далее названы: канцлер, светлейший князь А.М. Горчаков, министр юстиции Д.Н. Замятин, сенатор Б.К. Данзас, секундант Пушкина К.К. Данзас, сенатор Ф.Ф. Матюшкин, граф М.А. Корф, художник В.П. Лангер, брат Пушкина Лев, Рыкачёв, Манзей, Абаза и многие другие. "Товарищи князя у него часто собирались и во время вечеринок вспоминали о Пушкине, бароне Дельвиге, Брюллове, Глинке и проч."[40].

В наследии поэта имя князя Эристова упоминается не раз. Вот только один пример — строки из Михайловского в письме А.А. Дельвигу (октябрь 1825): "...Вот тебе, душа моя, приращение к куплетам Эристова. Поцелуй его от меня в лоб. Я помню его отроком, вырвавшимся из-под полоцких езуитов. Благословляю его во имя Феба и св. Бобония безносого"[41].

Остатки великолепной бологовской усадьбы "Высокое", принадлежавшей князю Эристову, сохранились до наших дней. Здесь князь умер и был похоронен у Троицкой церкви. На рубеже веков усадьба принадлежала сыну князя П.А. Путятина Михаилу. Здесь Рерих тоже бывал, особенно в 1904-1905 гг., в период совместных с князем Михаилом Павловичем археологических поездок по окрестным озёрам[42].

Ещё одним "пушкинским" местом в Бологом была дача "Заимка", построенная адмиралом Российского флота ***Фёдором Фёдоровичем Матюшкиным*** (1799—1872), хранителем лицейских бумаг и традиций. В ней и в имении "Высокое" он прожил последние 12 лет жизни. Пушкин до конца дней своих сохранял с ним приятельские отношения. Вот строки, посвящённые ему:

*Сидишь ли ты в кругу своих друзей,*
*Чужих небес любовник беспокойный?*
*Иль снова ты проходишь тропик знойный*
*И вечный лёд полунощных морей?*
*Счастливый путь!.. С лицейского порога*
*Ты на корабль перешагнул шутя,*
*И с той поры в морях твоя дорога,*
*О, волн и бурь любимое дитя!*

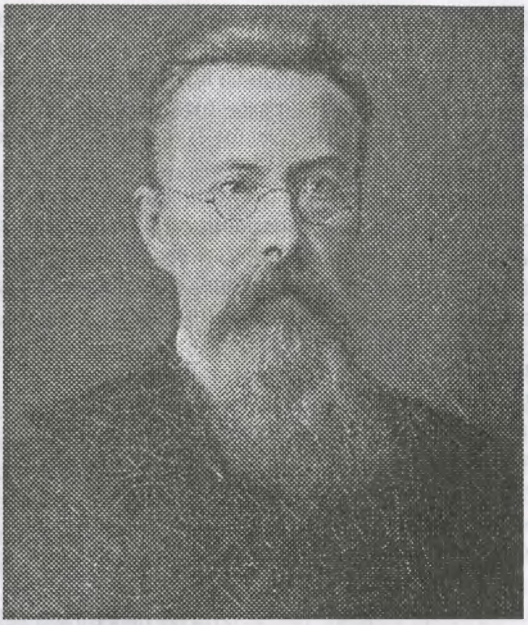
*"19 октября", 1825*

По совету Пушкина Фёдор Фёдорович во время кругосветных плаваний вёл путевой дневник, который потом был опубликован. По свидетельствам современников, в бытность свою в Бологом Матюшкин был большим любителем охоты, днями пропадал со своим старым матросом Андреем Романовым в окрестностях "Заимки", "Высокого" и уже упоминавшегося выше Подлипья[43].

Судьба и имя ещё одного близкого Пушкину человека связана с Бологим. Это декабрист ***Иван Иванович Пущин*** (1798—1859), автор бесценных "Записок о Пушкине", называемый друзьями "Рыцарем Правды". В домовой церкви усадьбы "Высокое" 22 мая 1857 г. состоялось тайное венчание Пущина и ***Наталии Дмитриевны Фонвизиной*** (1805—1869), вдовы декабриста М.А. Фонвизина[44]. Свидетелями были лицейские друзья Матюшкин и князь Эристов...

Конечно, памятью об этих людях на рубеже XIX-XX вв. буквально дышали стены бологовских усадеб[45]. Рерихи и Римские-Корсаковы восхищались красотой этих мест так же, как и лицейские друзья Пушкина. Они прикасались к творческому наследию поэта через его рукописи, бережно хранимые в бологовском путятинском музее.

Для всех, знавших его, князь П.А. Путятин был не только живой связью с пушкинским кругом, но и продолжателем его духовных заветов. О том, что его духовно питали идеи масонства и родственных ему учений, ясно хотя бы из следующих фрагментов его неопубликованного сочинения "Из области астрономической археологии..." (закончено 19 марта 1886 г.). Несомненно, Рериху были известны эти мысли:



Н.А. Римский-Корсаков. Портрет кисти английского художника Куна Келли. Конец XIX в. Собрание семьи Римских-Корсаковых в СПб.

"Науки в последнее время достигли многого, но это куплено ценою страданий; в прежнее время их напрасно и усиленно преследовали; причиной подобного гнёта было невежество известной среды с её научной нетерпимостью. Учёные вследствие этого должны были герметически закупориваться в герметические науки, через что большинство заблуждений тем усиленнее держались известной среды, чем замкнутее была среда, отчего анализ разума для людей правды делался почти невозможным. <...>

*Велика та страна, которая, укрепляясь прогрессивно наукой, поддерживает своих тружеников от грубой среды.* Пожалуй, не мало приносят пользы и единичные, общедоступные, вне педантизма, известные учёные разных стран, *которые во имя науки делятся своим знанием на пользу всего человечества*[46]. <...>

Фаза давлений относительно Археологии в нынешний век совсем ослабла. Религиозные воззрения, одно время затемнённые, начали приходить к своей первобытной чистоте. Люди поняли, что космогонические истины нигде так ясно не выражаются, изучение природы нигде так не поддерживается, как в основных книгах наших верований, и что истинная религия никогда не была против практического изучения сил природы. Прежняя нетерпимость, перешедшая было в фарисеев науки, сгладилась. Педантические взгляды, зависть к идее и к новым отраслям знаний, поддерживаемые клеветой и всякой ложью, притупили своё жало. Желание людей, слабых умом, повредить прогрессу подпольными интригами составляет теперь исключение. Словом, настало время, когда мы, взаимновспомоществуемые, смело можем идти по стезям мира и света, изучать всё, что есть нерешённого и неизвестного в живой всеобщей науке человеческой культуры"[47].

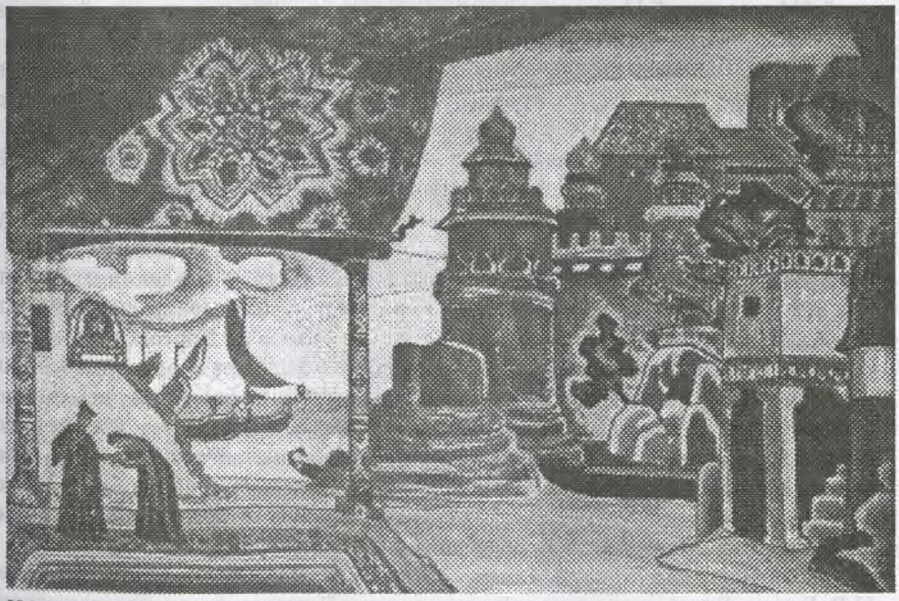
Эти строки сокровенными духовными нитями связаны с записями Андрея Петровича Римского-Корсакова и с Живой Этикой.

Несмотря на незначительность сохранившихся упоминаний имени Н.К. Рериха в архиве Н.А. Римского-Корсакова, мы тем не менее можем сделать вывод,

что композитору были хорошо знакомы первые шаги художника в искусстве. В его присутствии Рерих демонстрировал графу Л.Н. Толстому фотографию своего уже прославленного *"Гонца"* (1897). Римский-Корсаков слышал наказ, данный великим писателем молодому художнику: "Случалось ли в лодке переезжать быстроходную реку? Надо всегда править выше того места, куда вам нужно, иначе снесёт. Так и в области нравственных требований: надо рулить всегда выше — жизнь всё равно снесёт. Пусть ваш гонец очень высоко руль держит, тогда доплывёт"[48].

В марте 1908 г. Римский-Корсаков узнал о предполагаемой премьере ***"Снегурочки"*** в парижской "Opéra Comique" в декорациях Рериха и писал об этом С.И. Мамонтову[49]. Савва Иванович, приглашённый композитором присмотреть за этой постановкой, вполне благосклонно отнёсся к замене своего любимца художника-постановщика В.М. Васнецова на Рериха, о чём сообщил Римскому-Корсакову: "это недурно"[50]. С этой работы началась рериховская "корсаковиана". Около 300 эскизов и рисунков к 6 операм – целую картинную галерею – создал Рерих в 1908—1922 гг.[51] Его произведения помогают войти в мир творчества Римского-Корсакова как во всемирный Храм Духа, поражающий своей стройной гармонией и образами Прекрасного.

Для художника Римский-Корсаков стал одним из "учителей жизни", и об этом Рерих оставил массу замечательных высказываний[52]. Не менее 60 очерков, писем, воспоминаний и "листов дневника" художника, появлявшихся в печати начиная с 1898 г., содержат сведения о Николае Андреевиче,



Н.К. Рерих. Леденец. Эскиз декорации к опере Н.А. Римского-Корсакова "Сказка о царе Салтане". 1919. Собрание Кумминга, Лос-Анджелес

его окружении и постановках его опер, причём не только в России, но и на Западе. Для изучения наследия Римского-Корсакова эти материалы ценны ещё и тем, что в них Рерих даёт общую оценку его творчества в контексте мировой культуры, характеристику отдельных произведений и декораций, выполненных как самим художником, так и его коллегами по художественному цеху. Отметим здесь лишь то, что касается музыкальной пушкинианы Римского-Корсакова.

Единственная "пушкинская" опера композитора, над которой работал Рерих, — это ***"Сказка о царе Салтане"*** по блестящему либретто ***Владимира Ивановича Бельского*** (1866—1946). Декорации готовились в 1919 г. в Лондоне при поддержке сэра Томаса Бичема, но, к сожалению, сценического воплощения так и не получили. ""Салтана" мне хотелось дать в индийской гамме, — вспоминал Рерих в 1940 г. — Сама сказка имеет восточную канву, а, кроме того, в то время мы уже мечтали об отъезде в Индию. Бичем и Дягилев очень хвалили эскизы к "Салтану", и только банкротство Бичема помешало этой постановке в "Ковент Гарден""[53].

В монографии Е.П. Яковлевой "Театрально-декорационное искусство Н.К. Рериха" (1996) перечислены 34 эскиза к "Сказке о царе Салтане" — декорации и костюмы[54]. Среди них: *"Город Леденец"*, *"Дворец в Леденце"*, *"Ворота Тмутаракани"*, *"Галера Гвидона"*, *"Хижина"*, *"Лесистый берег"*, *"Море"*, *"Царица"*, *"Боярин и боярыня"*, *"Жена боярина"*, *"Бабариха"*, *"Ткачиха с поварихой"*, *"Две крестьянские девушки"*, *"Воин в оранжевом кафтане"*, *"Знаменосец"*, *"Гусляр"*, *"Музыканты"*. Несколько эскизов представлено на передвижной выставке компьютерных копий "Театрально-декорационное искусство Н.К. Рериха в собраниях США", подготовленной специалистами МОО "Центр Духовной Культуры" в 1996 г. Это — *"Берег Леденец"*, *"Леденец"*, *"Тмутаракань"*, *"Боярин"*, *"Боярыня в красном"*, *"Звездочёт"*, *"Парень с рогом"* и другие. Символично, что к настоящему времени выставка побывала в двух музеях Пушкина (СПб., Мойка, 12 и Пушкинские Горы) и в тихвинском доме-музее Римского-Корсакова. Оригиналы всех представленных эскизов к "Салтану" находятся в США: в Музее искусств Макней (Сан-Антонио), в собрании Кумминга (Лос-Анджелес), в собрании Лансбери (Нью-Йорк) и в неизвестных частных коллекциях. Вольно или невольно, они продолжают начатое Рерихом дело пропаганды русской культуры, в данном случае — творчества Пушкина и Римского-Корсакова. А их российские собратья-копии объехали уже несколько десятков городов и посёлков в самых отдалённых уголках нашей страны. Поистине в общечеловеческом масштабе сбываются слова Николая Константиновича, обращённые к Индии накануне столетнего юбилея композитора: "Нужно, нужно и здесь показать полностью русское художество, глубину души народа русского. Оценён будет Римский-Корсаков. В широком размахе надо открыть ворота искусства. Только на этом пути вырастает истинное братство народов"[55].

Возвращаясь к "Сказке о царе Салтане", напомним провидческие слова Н.В. Гоголя. Гоголь считал, что этим творением Пушкина "воздвигается огромное здание чисто-русской поэзии. Страшные граниты положены в фундамент, и

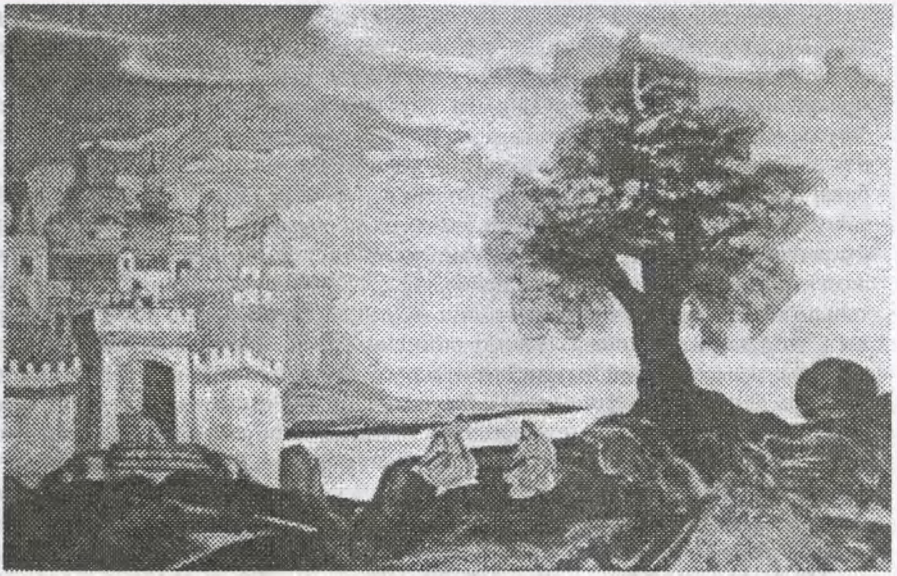
те же самые зодчие поведут и стены, и купол, на славу векам!"[56] Распространяя эту мысль на творчество Римского-Корсакова и Рериха, мы видим, как счастливо пушкинское творение приобрело музыкально-художественное воплощение, прекрасное по своей завершённости, глубоко соответствующее пушкинским "страшным гранитам". Мы убеждаемся, что художественный диапазон "Сказки о царе Салтане" действительно поразительно обширен: "фантазия, быт, драма и балаганное представление переплетаются в нём без усилия"[57]. Художник, вслед за музыкантом, имеет возможность самых разнообразных заданий, достижений, открытий. И здесь Рерих с блеском достигает полной меры соответствия, художественной действительности, "правды искусства", истоки которых в исключительно сбалансированной композиции его вещей при убедительности достоверных, "подлинных" деталей. В композиционных решениях Рерих как будто отталкивается от слов либреттиста Бельского, применяя их к своей работе сценографа. В период создания оперы Бельский писал Римскому-Корсакову в Вечашу, объясняя свою медлительность в сочинении либретто: "Слова на сюжет Пушкина вещь очень ответственная. Странная красота и причудливая симметрия — вот девиз сказочной музыки. Ваши описания некоторых мест оперы заставляют предугадывать то и другое в массивных размерах и страшно дразнят моё воображение"[58].

Самый первый эскиз *"Берег Леденец"* соответствует пушкинским строкам 1831 г.:

*Мать и сын теперь на воле;*
*Видят холм в широком поле,*
*Море синее кругом,*
*Дуб зелёный над холмом.*
*<...>*
*Вот открыл царевич очи;*
*Отрясая грёзы ночи*
*И дивясь, перед собой*
*Видит город он большой,*
*Стены с частыми зубцами,*
*И за белыми стенами*
*Блещут маковки церквей*
*И святых монастырей.*

Вся сказка буквально настояна на символизме — архаичном, народном, сакральном. На рериховском эскизе дуб изображён мощным, крепким, крона его пышная, ветвистая, корни толстые, широко, во все стороны обхватившие вершину холма. Дуб — символ мирового Древа, или Древа жизни. Рерих неоднократно обращался к этому символу всех веков и народов[59].

Недалеко от дуба в правой части эскиза лежит огромная бочка, которую волна на берег "вынесла тихонько и отхлынула легонько". А вся левая часть эскиза занята великолепным видением города Леденца, архитектура которого решена в обобщённой "индийской гамме".



Н.К. Рерих. Берег Леденец. Эскиз декорации к опере Н.А. Римского-Корсакова "Сказка о царе Салтане". 1919. Музей искусств Макней, Сан-Антонио

Иные архитектурные мотивы выбраны в качестве фонов на эскизах костюмов. До нас дошли репродукции эскизов костюмов придворных. По силуэтам построек, изображённых на них, мы можем судить о глубочайших знаниях Рериха в области древнерусской архитектуры, причём не только церковной, но и светской, что особенно интересно, ибо светских построек ранней Руси почти не сохранилось, а значит, здесь перед нами умозрительные реконструкции шатровых перекрытий, лестниц, крылечек, стен и башен с флюгерами, отдельных элементов декора домов: дверей, окон, навесов, орнаментальных украшений и т. д. На трёх эскизах подчёркнут православный характер Салтанова царства. Изображены силуэты четырёхстолпного одноглавого храма и трёхглавой церкви XII-XIII вв. Знаменосец держит квадратное знамя с "Чудом Георгия о змие". Так Рерих приоткрыл культурологический смысл бессмертной сказки-оперы, воплотил в зримых образах Леденец, Тмутаракань, Море, Буян, Салтана, Гвидона, Царевну-Лебедь и другие символы, что уже само по себе содержит потенциал для всё новых и новых осознаний. Напомним один из ответов корабельщиков:

*...А лежит нам путь далёк:*
*Восвояси на восток,*
*Мимо острова Буяна,*
*В царство славного Салтана...*

Не напоминают ли эти строки жизненный путь самого Рериха?

Николай Константинович не оставил без внимания работу художников, прежде него обратившихся к темам сказки. Его высказывания о творениях В.М. Васнецова, С.В. Малютина и М.А. Врубеля свидетельствуют о том, как долго шёл художник к своей собственной интерпретации, как много он передумал о художественных возможностях "Салтана".

1899 год – год столетнего юбилея А.С. Пушкина – был отмечен многими художественными изданиями его творений[60]. По мнению Рериха, лучшими, "в смысле внешности", оказались отпечатанные у А.И. Мамонтова в Москве книги с рисунками С.В. Малютина — "Руслан и Людмила" и "Сказка о царе Салтане". "Особенно хороши,— писал Рерих, — иллюстрации к "Сказке о царе Салтане": автор, видимо, проникся духом народного эпоса, так превосходно переданным у Пушкина. Наивный, полный юмора, стиль удачно влит здесь в художественную форму. Сочетание красок на рисунках взято очень приятное". И далее: "Истинный иллюстратор должен всегда проникаться стилем автора, и никак не навязывать иллюстрируемому произведению свой собственный стиль, сам по себе, быть может, и прекрасный. Без этого требования иллюстраторский труд — весьма незначителен"[61]. Известно, что весьма близкий взгляд на соотношение музыки и оформления был у Римского-Корсакова. Судя по эскизам к "Салтану", в 1919 г. Рерих оставался верен принципу, высказанному 20 лет назад. В рериховских декорациях и костюмах те же юмор, сказочный фатализм, эпически наивная простота, *"солнечность без теней"*[62], отличающие поэтическую сказку Пушкина и оперу Римского-Корсакова.

Н.К. Рерих. Царица. Эскиз костюма к опере Н.А. Римского-Корсакова "Сказка о царе Салтане". 1919. Местонахождение неизвестно

Рерих мог бы вслед за Римским-Корсаковым написать, что в его "Салтане" нет личного философствования: *"у меня сказка так сказка"*[63]. Ведь именно о *сказке* Рерих напоминает, восхищаясь "Салтаном" М.А. Врубеля: "Сами прелести случайностей жизни бездонно напитали вещи Врубеля, прелести случайные, великие лишь смыслом красоты. Какая-то необъятная сказка есть в них; и в "Царевне-Лебеди" и "Восточной сказке", полной искр, ковров и огня <...> Таинственный голубой цветок живёт в этом чистом торжестве искусства"[64].

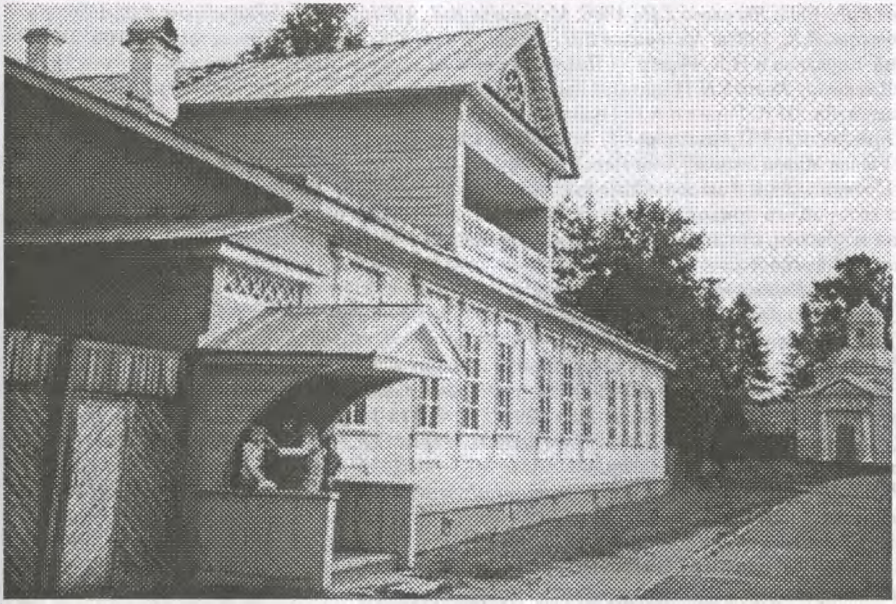
В 20—40-е гг. Н.К. Рерих мечтал об оперном театре в Индии: "Жаль, что в Индии нет оперного театра. Среди взаимных ознакомлений нужно бы дать в Индии несколько русских опер. Будут оценены "Снегурочка", "Царь Салтан", "Золотой Петушок", "Руслан и Людмила", "Садко". <...> Прежде всего доходчива будет "Снегурочка""[65]. Живя в северной Индии, в долине Кулу, Рерих постоянно отмечал параллели с российскими фольклором, искусством, архитектурой, одеждой, музыкой и т. д., при этом свои сопоставления записывал. Постепенно он убедился, что многие древние славянские образы и "обычаи, милые всем славянским арийцам", имеют явные "индусские прототипы"[66]. Из множества записей обращает внимание следующее: "...В долине Кулу не только существуют договоры с богами, но есть даже волшебная сказка о золотом петушке. Передо мной документ о продаже старинной крепости, в которой есть особый пункт о том, что предыдущий владелец оставляет за собой право на четвёртую часть золотого петуха, захороненного в этой земле. Сказка о золотом петушке!"[67]

Пушкинской оказалась и последняя опера Римского-Корсакова. Рериху не довелось быть сценографом ***"Золотого петушка"***, но художественное значение этой вещи он глубоко прочувствовал, иначе никогда бы не записал: "Замечательна жизнь Николая Андреевича. В своем неисчерпаемом творчестве он шёл впереди, совершенствуясь до самой кончины. Утончённы его последние творения: "Китеж", "Царь Салтан", "Золотой петушок"..."[68].

Уходя из жизни, любой человек оставляет что-то незавершённое, но особо значимы последние незавершённости великих людей. У Пушкина это едва начатая *"История Петра I"*, задуманная широко, со множеством планов и перспектив[69]. У Римского-Корсакова это космогоническая опера *"Небо и земля"* (предполагалось либретто В.И. Бельского на сюжет лорда Байрона). У Рериха— незаконченное полотно *"Завет Учителя"*. Сколько повода для раздумий уже в названиях! Эти творения свидетельствуют о пытливости, устремлённости, непрерывном даянии гениев. Никакие современные переоценки и умаления не смогут принизить их наследие, напротив, со временем их вклад в культуру видится ещё значительнее, их поэзия, музыка, живопись кажутся ещё прекраснее и совершеннее, а их духовные пути возносятся всё выше, — и тем сильнее радость прикасания к их творчеству.

Во многих статьях и выступлениях Рерих говорил о всемирном характере русской культуры, при этом в её "пантеоне" он поставил Пушкина и Римского-Корсакова в один ряд: "Драгоценно осознавать, как утверждены во всемирном значении славные имена Пушкина, Достоевского, Тургенева, Гоголя, Толстого, Чехова, Мусоргского, Серова, Римского-Корсакова, Скрябина и многих славных. Как и подобает, русская культурная гордость стала гордостью всемирной"[70].

А вот высказывание о всемирности именно Римского-Корсакова. Рерих обрадовался, узнав из радиопередачи, что на родине композитора, в Тихвине, решено открыть музей его имени: "Римский-Корсаков — явление незаменимое, и рады мы были узнать, что Русь воздаёт ему заслуженный почёт. В Музее Рим-



Ансамбль Дома-музея Н.А. Римского-Корсакова в Тихвине. На переднем плане отреставрированный дом, где родился композитор. В отдалении Полковая церковь — выставочный зал музея, где в 1998 г. проходила выставка "Театрально-декорационное искусство Н.К. Рериха в собраниях США". Современное фото

ского-Корсакова соберётся материал со всех концов мира. Эта всемирность создалась сама собою, магнитом великого русского творца. Нет народа, нет страны, где бы не знали и не почитали нашего русского гения"[71]. По признанию Рериха, уже в молодости ему "открылся новый путь — Беляевские концерты, Римский-Корсаков — "Снегурочка""[72]. Как видим, двигаясь в этом направлении, Рерих достиг многого.

"Пушкин одновременно следовал всеми творческими путями", — ещё одно важное утверждение Рериха[73]. То же относится и к Римскому-Корсакову, и к нему самому. Они подобны друг другу по первоистокам, творческому богатству и объёму сделанного. Любые темы, формы, стили, эпохи были им по плечу. И в этом тоже всемирность их искусства.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Рерих Н.К.*, 1998б. С. 456.

[2] Перечислим основные публ.: *Юферова А.*, 1970; *Спирина Н.Д.* Рерих о музыке и музыкантах. // *Музыкальная жизнь*. М. Декабрь 1976. № 23; *Киселёва (Яковлева) Е.П.* Каталог эскизов декораций и костюмов Н.К. Рериха к музыкальным постановкам (1906—1944). Алма-Ата, 1984; *Короткина Л.В.*, 1985. С. 81-82; *Полевая М.И.*, 1989. С. 234-235; *Мельни-*

*ков В.Л.*, 1994; *Яковлева Е.П.*, 1996; *Мельников В.Л.*, 1997б; *Римская-Корсакова Т.В.*, 1998; *Короткина Л.В.*, 1998а; *Мельников В.Л.*, 1999а. С. 414, 428, 429, 432; *Черкасова О.А.* Н.А. Римский-Корсаков и Н.К. Рерих. // *Память о великом земляке*. 1999. № 1. Тихвин. С. 41–45.

[3] Rossica. // *Roerich N.* Himavat. Allahabad: Kitabistan, 1946. Русский текст ("Русь") см. в наст. изд., публ. "Н.К. Рерих о А.С. Пушкине и русской литературе", № XVIII.

[4] *Брэгдон, Клод.* Предисловие. // *Рерих Н.К.*, 1992в. С. 9, 10.

[5] *Учение Живой Этики (Агни Йога).* Аум. § 437.

[6] Посвящаемый в масоны помещался в *чёрную храмину* – совершенно тёмную комнату, из которой его приводили в ложу, что символизировало путь из тьмы к свету, от безобразия к красоте, от слабости к силе, от невежества к премудрости, от земной юдоли к блаженной вечности.

[7] *Римская-Корсакова Т.В.*, [1980-е]. С. 4.

[8] *Римская-Корсакова Т.В.*, 1995. С. 14.

[9] *Римская-Корсакова Т.В.*, [1980-е]. С. 4, 5.

[10] О нём они оставили ряд высказываний в письмах и публикациях: *Клизовский А.И.* Правда о масонстве. Ответ на книгу В.Ф. Иванова "Православный мир и масонство". Рига, 1934; *Рерих Н.К.*, 1995-96. С. 454; *Рерих Е.И.*, 1996. Т. I. С. 113-114; *Рерих Е.И.* Письмо В.А. Дукшта-Дукшинской. 8 сентября 1934. // *Рерих Е.И., Рерих Н.К., Асеев А.М.*, 1996. С. 250-251; *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 587; и мн. др.

[11] Об участии Пушкина в масонских организациях свидетельствуют как прямые, так и косвенные указания в источниках. Из последних исследований на эту тему отметим работу *И.В. Сушковой* (М.) "Орденское окружение А.С. Пушкина (1815–1825 годы)" (1999), с которой мы имели счастливую возможность познакомиться в рукописи. К сожалению, она поступила к нам в тот момент, когда данная статья была уже написана и в тезисах сообщена на научно-практической конференции "Римский-Корсаков и Пушкин" (Тихвин, 20–22 октября 1999 г.). Зная раньше весь изложенный И.В. Сушковой фактический материал, мы бы подробнее остановились на теме "А.П. Римский-Корсаков и А.С. Пушкин". См. также: *Бакунина Т.А.* Знаменитые русские масоны. М., 1991; *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994. Глава "Декабрист в повседневной жизни"; *Васильев Б.А.* Духовный путь Пушкина. М., 1994; *Лотман Ю.М.* 1) Пушкин. СПб., 1995; 2) О поэтах и поэзии. СПб., 1996; 3) Беседы о русской культуре. СПб., 1997; *А.С. Пушкин: путь к православию.* М., 1996; *Берберова Н.* Люди и ложи. Русские масоны XX столетия. Харьков; М., 1997; *Тайные ордена. Масоны.* Харьков, 1997; *Масонство и русская культура.* Сост. В.И. Новиков. М., 1998; *П.Я. Чаадаев. PRO et CONTRA.* Антология. СПб., 1998.

[12] Дедушка. 1913. // *Рерих Н.К.*, 1914. С. 263. – Судя по всему, Рерих очень дорожил этими реликвиями деда. Приглашая своего брата Бориса в США в 1923 г., он просил его захватить их с собой (*Рерих Н.К.*, 1999б. С. 353). Подобные масонские знаки сохранились в Доме-музее Н.А. Римского-Корсакова в Тихвине, в кабинете отца композитора.

[13] *Учение Живой Этики (Агни Йога).* Братство. Ч. II. Надземное. Ч. I. Внутренняя жизнь. § 25.

[14] *Рерих Е.И.*, 1992-93. Т. II. С. 265-266. Письмо от 10 декабря 1936. – Доброжелательное отношение к масонству в пору его наибольшего расцвета было широко распространено в просвещённых слоях российского общества. Типичность такого отношения можно проиллюстрировать словами А.П. Керн из её "Дневника для отдохновения": "Я всегда считала эту секту очень полезной: по крайней мере, человек в ней близок природе, поскольку люди видят друг в друге братьев; и (между нами говоря) я думаю, что когда бы все мы были масонами, то были бы гораздо счастливее" (Запись № 27. 10 августа 1820. // *Керн А.П.* Воспоминания. Дневники. Переписка. М., 1989. С. 210).

[15] *Римская-Корсакова Т.В.*, [1980-е]. С. 4, 5. Со ссылкой на изд.: *Русский архив.* Пг., 1916.

[16] Приводятся в работе: *Сушкова И.В.*, 1999.

[17] *Римская-Корсакова Т.В.*, [1980-е]. С. 4; *Римская-Корсакова Т.В.*, 1995. С. 14-15.

[18] *Учение Живой Этики (Агни Йога).* Община, § 204.

[19] *Там же.* Знаки Агни Йоги, § 399.
[20] *Там же.* Аум, § 126.
[21] *Там же.* Аум, § 395.
[22] *Там же.* Аум, § 437.
[23] *Римская-Корсакова Т.В.*, 1995. С. 20.
[24] *Гнесин М.Ф.* Записи высказываний Н.А. Римского-Корсакова. "Получено от Г.М. Гнесиной 10/XI-57 г. в Москве". Рукопись в архиве Римских-Корсаковых в СПб. С. 8.
[25] *Рерих Н.К.*, 1995. С. 136. См. в наст. изд., публ. "Н.К. Рерих о А.С. Пушкине и русской литературе", № XVIII.
[26] Вслед за Б.В. Томашевским, Ю.М. Лотман справедливо увидал здесь "намёк на тайное общество или, по крайней мере, на некоторый круг конспираторов" (*Лотман Ю.М.*, 1983. С. 184). Внешне это соответствует устроявшемуся в науке определению масонов как религиозно-этического движения, стремившегося "создать тайную всемирную организацию с утопической целью мирного объединения человечества в религиозном братском союзе. Почитая Бога как великого архитектора Вселенной, масонство допускает исповедание любой религии" (*БЭС*, 1998. С. 699). Эти строки внутренне соотносятся с Братством Великих Учителей (Гималайских Махатм), весть о которых несли масоны. Из некоторых строк Живой Этики (см., например, высказывание о М.И. Голенищеве-Кутузове в тексте) ясно, что в XVIII – нач. XIX в. Великие Учителя поддерживали духовные поиски отдельных масонов.
[27] *Новосельский К.И.*, 1989. С. 77–89.
[28] *Кандинский А.И.* История русской музыки. Т. II. Кн. 2. М., 1979. С. 146.
[29] *Ястребцев В.В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II. 1898—1908. Л.: ГМИ, 1960.
[30] *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 110.
[31] См.: *Билибин И.Я.*, 1970. С. 159, 173, 202, 203, 209; *Рерих Н.К.*, 1974. С. 149, 421, 498; *Барутчева Э.С.* Люди возвращаются. // *Вечерний Ленинград.* 19 мая 1988; *Мельников В.Л.*,1994. С. 164—166; *Мельников В.Л.*, 19976. № 4. С. 8; *Митусова Л.С.*, 1994-97. С. 343; и ряд др.
[32] А вот какую характеристику дал сын композитора Владимир: "Степан Степанович Митусов — товарищ Андрея и Владимира Р.-К., один из ближайших друзей всей семьи Р.-К. Высококультурный и разносторонний человек, увлекавшийся современной музыкой, живописью, литературой. Автор либретто оперы И. Стравинского "Соловей"" (*Римский-Корсаков В.Н.* Примечания к переписке Н.А. и Н.Н. Римских-Корсаковых. 1894—1907 гг. Рукопись в архиве семьи Римских-Корсаковых в СПб. С. 87).
[33] См. об имении князя П.А. Путятина, о нём самом и его гостях: Архив князя П.А. Путятина. // РА ИИМК, ф. 15. 239 д. 1733-1915 гг.; *Путятин П.А.* Воспоминания и заметки. 1854—1881. СПб., 1888. 66 с.; *Винклер П.П.* Родословная русского дворянства. Дворяне и графы Путятины. СПб., 1895. 19 с.; *Россия.* Полное географическое описание нашего Отечества. СПб., 1900. Т. 3 [Упоминание о раскопках в имении князя Путятина]. С. 71; Бологое (Змейка). Усадьба. / / *Список населённых мест Новгородской губернии.* Новгород, 1909. Вып. 5: Валдайский уезд. С. 56-57; Список лицам, имеющим право быть избранными Тверским губернским земским собранием в члены Государственного Совета... [по Вышневолоцкому уезду]: Путятин Павел Арсеньевич, князь, действительный статский советник. // *Тверские губернские ведомости.* 14 августа 1915. № 62. С. 5; *Спицын А.* [Некролог о князе П.А. Путятине]. // *Русский исторический журнал.* Пг.: РАН, 1921. № 7. С. 247—249; *Новосельский К.* Другини: Путь дружный и долгий. // *Уральский следопыт.* 1984. № 11. С. 76; *Сычёв В.* Царские охоты. // *Новая жизнь.* Бологое. 1992. № 29, 30; *Перхалёв Б., Сычёв В.* Венециановские портреты Путятиных. // *Новая жизнь.* Бологое. 22, 26 июня 1993; *Чечина Т.* Провозвестница Новой Эпохи. // *Тверская жизнь.* 16 февраля 1994 [О Е.И. Рерих, племяннице князя П.А. Путятина]; *Сычёв В.* "Любить Россию в непогоду..." и знать! // *Тверская жизнь.* 20 мая 1994; *Мельников В.Л.*, 2000.
[34] 2 письма Владимира отцу, письмо Андрея отцу, 2 письма жены композитора Надежны Николаевны сыну Андрею, письмо Софии брату Андрею: ОР РИИИ, ф. 7, разд. XII, № 60,

л. 9—12; ф. 7, разд. XII, № 81/2, л. 2; ф. 8, разд. XVIII, № 2031, л. 3, 5, 5 об.; ф. 8, разд. VII, № 468/45.

[35] Большинство бологовских мест, упом. в этом очерке, обозначены на карте "Бологое и окрестности", составленной князем П.А. Путятиным в кон. XIX в. См.: *Спицын А.А.* Бологовская стоянка каменного века. // *ЗОРСА ИРАО.* СПб., 1903. Т. V. Вып. 1. С. 239—278; *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 229.

[36] *Рерих Н.К.*, 1899. С. 26—28.

[37] *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 433.

[38] *Рерих Н.К.*, 1993а. С. 11.

[39] *Живописное обозрение.* СПб., 1880. № 21.

[40] *Путятин П.А.*, 1888. С. 4-5.

[41] *Пушкин А.С.*, 1903. Т. VII. С. 232. Отметим др. известные публ. о князе Д.А. Эристове и его друзьях: *Амаев М.* Незримо был он там. // *Калининская правда.* 27 апреля 1986; *Маратов А.* Здесь жили друзья Пушкина. // *Политическая агитация.* 1987. № 10. С. 29-30; *Иванов М.* 1) Именитый наш проказник. Из ближайшего окружения А.С. Пушкина. // *Новая жизнь.* 7 июня 1990; 2) Приятель Пушкина Дмитрий Эристов. // *Домовой.* 1993. № 2. С. 30-31; *Сычёв В.* 1) "Эристов с Пушкиным, двое мальчишек...". Бологое: Бологовский городской музей, 1991. 21 с.; 2) Лауреат Демидовской премии [О князе Д.А. Эристове]. // *Тверская жизнь.* 20 января 1994.

[42] Об усадьбе "Высокое" см. также: Высокое. Усадьба // *Список населённых мест Новгородской губернии.* Новгород, 1909. Вып. 5: Валдайский уезд. С. 58-59; Протокол № 101 заседания коллегии УЗО о результатах обследования нетрудовых хозяйств. 6 декабря 1919 г. // ГАТО, ф. Р-1479, оп. 1, № 17, л. 53; *Мельников В.Л.*, 2000.

[43] *Руденская М.П., Руденская С.Д.* "О, волн и бурь любимое дитя!": Фёдор Матюшкин. // С лицейского порога. Л., 1948. С. 109; *Иванов М.А.*, 1992. С. 20—24.

[44] *Шатунов Б.* "Татьяны милой идеал..." [О связи с Тверским краем Н.Д. Фонвизиной]. // *Калининская правда.* 25 мая 1980; *Добринская Л.Б.* Трагедия Ивана Пущина. // *Белые ночи.* Л., 1989. С. 143; *Иванов М.* "Большой Жанно". // *Новая жизнь.* 7, 12 сентября 1989; *Сычёв В.* Пленительное счастье декабриста Пущина. // *Тверская жизнь.* 28 июля 1994.

[45] И ныне то же самое, несмотря на все разрушения, обрушившиеся на эти места в XX веке. После посещений Бологого в 1997—2000 гг. нам отчасти передалось настроение бологовского поэта Виктора Сычёва, выраженное в его очерке ""Эристов с Пушкиным, двое мальчишек..."" (Бологое, 1991). "Не удивлюсь, если мне скажут, — пишет Сычёв, — что по старому дому в усадьбе Высокое (нынешнее Бологое-II) ночами бродят тени, читающие стихи... Может быть, тень Илличевского. Может быть, Лёвушки, простите, Льва Сергеевича Пушкина... Может быть, Александра Горчакова, канцлера... Может — сам Фёдор Матюшкин в безысходной своей тоске по Пушкину поскрипывает обновлёнными половицами эристовского дома. Дома, который был долголетним приютом лицейской годовщины... Дома, где венчался с Наталией Фонвизиной старик Пущин, обретя позднее своё закатное счастье..." (с. 19-20).

[46] Курсив соответствует подчёркиванию в рукописи князя Путятина.

[47] Автограф. РА ИИМК, ф. 3, № 557, л. 3, 3 об., 5, 5 об.

[48] *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 90. — Эти слова сказаны во второй половине 1897 г., во время визита В.В. Стасова, Н.А. Римского-Корсакова, Н.К Рериха и И.Я. Гинцбурга к Толстому в московский дом в Хамовническом переулке. Интересно, что в другом "листе дневника" Рерих пишет, что к Толстому его *"Стасов и Римский-Корсаков свезли"* (Репин. 4 августа 1944. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 229). Следует отметить, что инициатор поездки, ***Владимир Васильевич Стасов*** (1824—1906), и в последующие годы выполнял роль "звена" между композитором и художником. Верный друг Римского-Корсакова (даже последним в жизни словом, которое с мучительным усилием написал лишившийся языка Стасов, было "Р.-Корсаков"), он поддерживал устремления молодого Рериха в искусстве и в науке. В период обсуждения с Римским-Корсаковым плана будущей оперы *"Садко"*

Владимир Васильевич обсуждал с Рерихом идею живописной сюиты *"Начало Руси. Славяне"*. Сохранившиеся письма позволяют предполагать взаимовлияние двух творцов через Стасова. См.: Толстой и Тагор. 1937; Пути. 17 января 1942. // *Рерих Н.К.*, 1974. С. 107—110, 242.

[49] "Глубокоуважаемый и дорогой Савва Иванович, не откажите черкнуть два слова о том, в какой мере состоялось желанное и дорогое для меня вмешательство в дело постановки "Снегурочки" в Opéra Comique. С тех пор как Каррэ сошёлся с Бесселем в условиях, я не имею от него писем и лишь косвенным путём узнал, что декорации были заказаны Рериху и что "Снегурочка" пойдёт 20 Апреля нового стиля. Искренно преданный Н. Римский-Корсаков" (ОР РИИИ, ф. 7, р. XI, № 4. Письмо 11 от 3 марта 1908 г.).

[50] *Страницы жизни Н.А. Римского-Корсакова.* Летопись жизни и творчества. Вып. 4. 1905—1908. Л., 1973. С. 159. Подробно о различных обстоятельствах этой работы Рериха см.: *Яковлева Е.П.*, 1996. С. 27—30.

[51] По данным Е.П. Яковлевой, Рерих участвовал в оформлении следующих опер композитора: 1. *"Снегурочка"* — в **1908** Париж, "Opéra Comique", в **1919** Лондон, Ковент-Гарден, в **1921-1922** Чикаго, опера Компани; 2. *"Псковитянка"* — в **1909** Париж, театр Шатле, антреприза С.П. Дягилева, в **1922** неизвестная антреприза на Западе; 3. *"Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии"* — в **1911** Париж, театр Шатле, антреприза С.П. Дягилева; 4. *"Кащей Бессмертный"* — в **1913** Москва, Свободный театр; 5. *"Сказка о царе Салтане"* — в **1919** Лондон, Ковент-Гарден; 6. *"Садко"* — в **1920** Лондон, Ковент-Гарден. При этом сценического осуществления не получили его эскизы к № 1 (в 1908), 2 (в 1922), 4 и 5.

[52] См. неполный перечень в публ.: *Мельников В.Л.*, 1997б. № 4. С. 10.

[53] Встречи. 1 июня 1940. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 327.

[54] *Яковлева Е.П.*, 1996. С. 215—225.

[55] Дружество. 6 апреля 1942. // *Рерих Н.К.*, 1974. С. 244.

[56] Цит. по изд.: *Пушкин А.С.*, 1903. Т. VIII. С. 427.

[57] *Кунин И.Ф.* Римский-Корсаков. М., 1964. С. 145.

[58] Цит. по: *Полевая М.И.*, 1989. С. 191.

[59] См. об этом также: *Короткина Л.В.*, 1998а.

[60] Кстати, биографы Римского-Корсакова также связывают его разработку сюжета "Салтана" в виде оперы зимой 1898/99 г. "не без мысли об исполнявшемся в 1899 г. столетии со дня рождения великого поэта" (*Римский-Корсаков А.Н.*, 1937. С. 138).

[61] *Рерих Н.К.* Пушкинские иллюстрации. 1899. // См. в наст. изд., публ. "Н.К. Рерих о А.С. Пушкине и русской литературе", № I.

[62] *Римский-Корсаков А.Н.*, 1937. С. 146.

[63] Цит. по изд.: *Римский-Корсаков А.Н.*, 1937. С. 142.

[64] Врубель. 1906. // *Рерих Н.К.*, 1914. С. 233. Ср.: Художники жизни. 1931. // *Рерих Н.К.*, 1975. С. 77.

[65] Дружество. 6 апреля 1942. // *Рерих Н.К.*, 1974. С. 243.

[66] Боги Кулуты. // *Рерих Н.К.*, 1995. С. 47.

[67] Радж-Раджесвари. // *Рерих Н.К.*, 1995. С. 76.

[68] Римский-Корсаков. 4 мая 1944. // *Рерих Н.К.*, 1974. С. 271-272.

[69] См.: *Фейнберг И.* Незавершённые работы Пушкина. Изд. 7-е. М., 1979.

[70] Пантеон Русской Культуры. 1931. // *Рерих Н.К.*, 1991а. С. 91.

[71] Римский-Корсаков. 4 мая 1944. // *Рерих Н.К.*, 1974. С. 272.

[72] Радость. 1937. // *Рерих Н.К.*, 1974. С. 81, 82.

[73] Русь. // *Рерих Н.К.*, 1995. С. 137. См. в наст. изд., публ. "Н.К. Рерих о А.С. Пушкине и русской литературе", № XVIII.

Т.М. ФАДЕЕВА

# АНТИЧНЫЕ И КЕЛЬТСКИЕ ИСТОКИ "СКАЗКИ О ЦАРЕ САЛТАНЕ..."

Как на море-Океане
Да на острове Буяне
Стоит белая берёза
Вниз ветвями, вверх корнями.
*Античная версия мифа из Понта*

Для исследователей-антиковедов в своё время явилось сенсацией то, что Ахилл почитался в северном Причерноморье как божество под именем Ахилла-Понтарха — "владыки моря". Ведь тот же Ахилл благодаря "Илиаде" запечатлелся в сознании запада как выдающийся герой, главный персонаж сражений за Трою, павший в боях в расцвете сил. Одновременно прозвучали предположения, что под "греческим одеянием" античные авторы передали легенды местного происхождения, созданные народами северного Причерноморья.

Исследование выдающегося русского ученого, графа И.И. Толстого, основанное на греческой эпиграфике и свидетельствах античных писателей, посвящено культу двух античных божеств, почитавшихся в эллинских колониях северного побережья Понта. К сожалению, оно увидело свет в наименее благоприятные для спокойных академических трудов годы — в 1917-м (журнальный вариант) и 1918-м (отдельной книжкой)[1]. Прошло полвека, прежде чем вопросы, поставленные в этом исследовании, вновь привлекли внимание. На рубеже 1970—80-х годов немецкий ученый из Тюбингенского университета Хилдебрехт Хоммель в статье "Ахилл-Бог", опубликованной в 1981 г.[2], ознакомил коллег со своими изысканиями, предложив развитие поставленных в работе русского учёного вопросов. Мы, в свою очередь, тоже предложим толкование этого интереснейшего материала, излагая нашу гипотезу.

Об Эвксинском Понте в древности рассказывалось много чудесного, но уединённый остров Ахилла был окружён особой таинственностью. Обычно греческие колонисты, осваивая новые земли, с особым вниманием относились к местным святилищам и их легендам, поскольку благополучное освоение чужих земель, по их представлениям, во многом зависело от благосклонности его божеств и духов. Но при этом они старались отождествить божества народов, окружавших Понт, со своими собственными, трактовать многие из них как местную ипостась знакомого бога или героя, наделить его греческим именем. Распознать под греческими покровами туземное начало достаточно сложно, тем более, что мы знаем его преимущественно в греческом пересказе. Но оно существует, и, обращаясь к античным источникам, не следует думать, что мифы и легенды — всецело плод их фантазии. В этом плане недостаток и вместе с тем достоинство исследования графа Толстого, на наш взгляд, состоит в том, что он рассматривал их как мифы прежде всего греческие, пренебрегая тем, что перед-

ко они лишь передавали на свой лад туземные сказания. "На торговых ладьях из Греции, — пишет он, — завозятся в Понт старинные греческие легенды: одна из них оседает на острове Чёрного моря; другая оседает на прибрежных горах далёкого Крымского полуострова"[3]. Достоинство же состоит в обстоятельности, тщательности и подробности рассмотрения источников: поэтому мы вкратце перескажем легенду об Ахилле-Понтархе, как она рисуется из античных источников в изложении графа И.И. Толстого.

После своей смерти Ахилл не сошёл в мрачную обитель Аида, но божественной волей был перенесён на Белый остров – Левка, где вёл блаженную жизнь. Людям, бывавшим на острове, случалось не раз видеть издали мощную, красивую фигуру героя, слышать его пение, а иным довелось беседовать с ним и разделять его роскошную трапезу. Говорили, что людей на острове нет, что он необитаем; только животные, ручные и дикие, спокойно бродят в священных рощах, да гнездится на острове несметное множество белых птиц — чаек и других. Эти птицы служат Ахиллу: утренней зарёй слетают они на морские волны и, омочив свои крылья в морской воде, окропляют храм брызгами чистой влаги со своих больших белых крыльев; потом опускаются на пол, и обметают его крыльями. Они же ухаживают за священной рощей Ахилла: веют крыльями на деревья и орошают их брызгами морских капель. Летают они совсем низко; выше храма Ахилла не смеет подняться ни одна птица на острове. Все, посещавшие остров, оставляли на нём приношения и спешили покинуть его берега до заката солнца. Селиться на острове запрещалось, ибо он принадлежал Ахиллу.

Вокруг основного мифологического ядра, отмечает граф Толстой, нарастали всё новые сказания. Так, согласно древней легенде, на Белом острове, кроме Ахилла, живут и другие герои; это "знаменитый остров героев", "награда от Зевса могучим за доблесть; доблести выпала вечная почесть" (Дионисий Периэгет)[4]. В таком понимании это Элизий или остров блаженных, на самом краю земли, сказания о котором восходят к отдалённейшей древности[5].

Итак, если вначале оба названия совершенно совпадают по смыслу, то с течением времени между ними проступает различие. Значение Белого острова сужается: это уже не блаженная страна героев, а только остров, куда перенесён Ахилл. И остров этот — уже не сказочная страна, нет, он действительно существует, он лежит далеко у северных берегов Эвксинского Понта. "Владеет Эант Саламином отцовским, а на Эвксинском Понте владеет Ахилл светлосияющим островом", — говорит Пиндар в IV Немейской оде[6]. До Пиндара Алкей называет Ахилла "владыкой Скифии"[7].

"Таким образом, — пишет граф Толстой, — уже в начале VI века до н. э. имя Ахилла неразрывно связано с представлением о далёкой северной окраине у берегов сурового моря". Множество кораблей ходило с незапамятных времен мимо Левки, и у греческих моряков сложились о ней рассказы один причудливее другого. Так, рассказывали, что Посейдон создал остров для Ахилла и Елены, здесь была отпразднована их свадьба, на которой присутствовали Посейдон, Амфитрита и все божества, владеющие Меотидой и Понтом. В других легендах супругой Ахилла становится Ифигения, в третьих — Медея. Легенды об

Ифигении и волшебнице Медее принадлежали к наиболее популярным в Причерноморье и поэтому неизбежно переплетались с легендой Ахилла. Многим Ахилл показывался во сне, но иногда видели его и наяву: "Когда в море грозит морякам опасность, тогда вдруг, подобно Диоскурам, показывается Ахилл на мачте или корабельной рее и узревшим его дарует спасение"[8].

Упоминается и "могила" Ахилла, вероятно, как пишет граф Толстой, "удобная почва для обрядов, принятых в героическом культе", хотя это и противоречило всей мифологической сущности древней легенды о Белом острове. Вероятно, с ней был связан и оракул типа "оракулов сновидений". Сновидения вообще играют большую роль на Белом острове: человеку, засыпавшему на священной Левке, Ахилл неизменно являлся во сне, подчас даруя исцеление[9]. Подобное свидетельство стоит в некотором противоречии с запрещением ночевать на острове.

Существуют два ольвийских декрета, вносящих в показания литературных текстов весьма существенную коррективу[10]. Первый декрет принадлежит, вероятно, IV-III векам, второй — началу III века до н. э. Суть их в том, что граждане Ольвии – греческой колонии на берегу Чёрного моря – отличились в борьбе с морскими разбойниками, ограбившими Левку. "Культ Ахилла, — замечает В.В. Латышев, — пользовался в Ольвии уважением не только в римские времена, но искони, так что уже в IV веке до Р. Х. ольвиополиты чтили героя не только в своём родном городе, но и на том острове, который считался местопребыванием бессмертного героя, и что им издавна принадлежало попечение об этом острове,— факт, свидетельствующий, в свою очередь, о высоком могуществе Ольвии среди других колоний северного и западного побережья Понта"[11]. Отсюда следует, что на Левке были люди, занятые заботой об этом культе и охраной храмовой сокровищницы. Людям запрещено селиться на острове, но пребывание здесь священнослужителей основано не на владении; они сами входят в состав священного достояния, которым владеет герой, владыка острова.

Сакральный смысл имело, по-видимому, и название острова. В символике образов, связанных со смертью, белый цвет играет важную роль. У входа в пределы загробного мира стоит среди океана Белый утёс. Золотая орфическая табличка предупреждает душу усопшего, чтобы она не подходила в доме Аида к источнику, у которого стоит "белый кипарис" серебристый тополь, "левка", посвящённый божествам подземного мира. Именно левки, белые серебристые тополи и вязы, росли, по словам Филострата, на Белом острове Понта. Эти деревья в священной роще Ахилла приобретали особый смысл, знаменуя загробную флору в блаженной стране героев.

Белые птицы острова мёртвых — это воплощения душ покойников: душа Ахилла окружена сонмом родственных ему душ. Власть Ахилла над морскими ветрами "естественно вытекает из старинного убеждения, основанного на прочном народном поверье, будто души усопших находятся в самой тесной связи с переменчивой и страшной стихией воздуха"[12]. И благостный ветер, и грозные бури в ближайших окрестностях Левки могут легко зависеть от воздушного хоровода душ, невидимо реющих в воздухе острова; этим незримым

таинственным хороводом душ, видимым воплощением которого служат птицы Белого острова, руководит главный дух блаженной обители, сам могучий герой Ахилл.

## Древности Ахиллова храма

В 1823 г. остров Фидониси (он же Змеиный) – древнюю Левку – посетил капитан-лейтенант Черноморского флота Критский. Почти в центре острова, в самой возвышенной его части, он заметил фундамент здания, сложенный из больших монолитов белого известняка, не скреплённых цементом. Кое-где высота его составляла полтора аршина над землёй. Признав развалины остатками храма Ахилла, офицер снял подробный план острова с расположением руин, который позднее был издан. Из плана следует, что здание было правильной квадратной формы, каждая из сторон имела 14 саженей. Этот квадрат делился на две равные половины стеной, шедшей с севера на юг. В свою очередь, западная половина здания делилась на три равных по величине помещения, длиной 7 саженей, шириной 4,66 сажени. Восточная половина распадалась на два неравных помещения: примыкавшее к южной стене помещение равнялось площади одного из помещений западной стороны. К зданию примыкали две стены, с которыми граничило помещение типа цистерны.

В 1841 г. экспедиция Мурзакевича, отправившаяся для изучения острова от имени Одесского общества истории и древностей, вместо древних руин нашла груды камня, сложенного в кучи. В чём же дело? "Подрядчик Б., взявшийся за постройку здесь маяка, чтобы не затруднять себя и рабочих сноскою камня от обвалившихся берегов острова, счел выгоднейшим вырыть и разобрать древний фундамент. Большие четырёхугольные камни и плиты, выкопанные из земли, сложены, а карнизы разбиты на куски. "Этот вандализм совершён с таким усердием, что от Ахиллова храма не осталось, как говорится, "камня на камне"", — с грустью пишет Мурзакевич в своём отчёте Одесскому обществу. "От всего фундамента, стен и карнизов уцелело лишь несколько отдельных кусков, и эти обезображенные остатки убедительно свидетельствуют об изяществе бывшего храма. Сколько я мог заметить, то он был построен из плотного, белого, известкового камня, очень похожего на мрамор и, кажется, добытого на месте. Многие куски этого камня выказываются на поверхности острова. Карнизы дверные и притолок были отделаны тщательно. Крыша состояла из черепицы, частью плоской, четырёхугольной, с одного края загнутой, частью полукруглой"[13].

Постоянным соблазном для морских разбойников были ценные дары, хранившиеся в святилище. В "Перипле Ариана" говорится о драгоценных сосудах, перстнях, драгоценных камнях, а также вырезанных на камне славословиях в стихах. Немало было и скромных даров, нередко находимых при раскопках: простые металлические запястья и кольца, ожерелья из разноцветных бусин, простые глиняные сосуды. Обнаружено чрезвычайно много монет из Афин, а также из всех колоний черноморского побережья: Ольвии, Херсонеса, Пантикапея, Гераклеи, Амастриды и Амиса; в особенности представлены подношени-

ями города Фракийского побережья — Томы, Дионисополь, Одесс, Аполлоний, Византий, Фессалоники и другие.

## Современные интерпретации мифа: взгляд из Скифии

Для графа Толстого остров Ахилла — прежде всего загробная обитель героев. Мифологическая география Чёрного моря обусловлена тем, что к берегам этого самого дальнего и северного моря греки приурочили свои мифы и легенды. Сказочные образы, которыми окружены берега Понта, приоткрывают сакральное, мифологическое значение самого Эвксина: оно слилось с образом далёкого холодного "загробного" моря, моря смерти. Само название "гостеприимный" означает, по мысли графа Толстого, эвфемистически, иносказательно "загробный": именно так величался Аид, бог подземного царства.

Итак, через 50 лет к этому сюжету обращается немецкий исследователь Х. Хоммель. Поддерживая выдвинутую графом И.И. Толстым идею, он усиливает её, высказывая мысль, что Ахилл "первоначально был владыкой мёртвых, поселённых в обители блаженных в далёком море, и только затем в традиции рапсодов превратился в героя троянского цикла. Поскольку Ифигения на Левке является нам, согласно одной версии, супругой Ахилла, постольку напрашивается вывод, что его спутница в более древнем пласте мифа сама царит там, подле Ахилла, как владычица мёртвых"[14].

Правда, Хоммель приоткрывает другую возможность объяснения смысла названия Понта Эвксинского. Славист М. Фасмер первым предположил – с чем согласилось большинство иранистов, – что милетяне заимствовали скифское название этого моря, сопоставимое с персидским "axsaina" — синий, чёрный, что греки передали как "Аксинский". Лёгкая модификация в "Эвксинский" связана, как считают Толстой и Хоммель, не с эвфемистическим переименованием бурного моря (как считалось до них), а с тем, что под "гостеприимным морем" понималось скорее, как показано выше, царство мёртвых — область владычества гостеприимного Аида.

Граф Толстой и его продолжатель Хоммель пересказали нам греческое восприятие легенды и культа, который, скорее всего, имел местные корни. Это явствует из последнего пассажа, согласно которому скифы воспринимали море совсем иначе и вполне поэтично — синее море. Известный антиковед М.И. Ростовцев в своих критических замечаниях на книгу графа И.И. Толстого подчёркивал, что необходимо исследовать местное начало этих культов, не ограничиваясь только греческим их переложением. Сегодня усилиями многочисленных исследователей реконструирована картина мира Скифии и, шире, индоевропейского культурно-языкового семейства. В ней выделяются устойчивые символические структуры, позднее облекшиеся мифологической тканью разного цвета и рисунка. Это символы полярной оси в образе Древа мирового, "острова", где оно "растёт"; три мира (верхний, средний и подземный), через которые оно проходит; три категории богов, царящих в каждом из миров, и, сообразно этому,

общественное устройство с делением народа на три сословия — священнослужителей, воинов, земледельцев, каждому из которых присущи свои добродетели. Наиболее чётко эта картина мира изложена выдающимся французским исследователем Ж. Дюмезилем. Вот почему греки, сталкиваясь на северопричерноморской периферии с более архаичным строем образов и представлений, более или менее смутно "узнавали" своих богов и древние верования. Однако в то же время к моменту этой встречи в менталитете греков мифологическое мышление уступало место более рациональному восприятию мира; соответственно, и миф "облитературивался", утрачивая свою ясную и чёткую структуру.

Итак, начнём с острова. Собственно остров есть место изначально сакральное, особенно в представлении северных народов. Эпитет "белый" усиливает и подтверждает это. В индоевропейской триаде белый — цвет священнослужителей; далее идёт красный — цвет воинства и чёрный — цвет земледельцев (оба последних, по Геродоту, соответствуют "скифам-царям" и "скифам-пахарям"). Блаженный остров, Элизий гипербореев, Зелёный или Стеклянный остров кельтов, Белый остров древних ариев, русское Беловодье...

Всякий остров есть образ центра мира: это место, где проходит мировая ось. Ось невидима и неподвижна, и место, где она проходит, есть "остров спокойствия". Это — прообраз всех "счастливых" и "блаженных" островов. Образом оси является растущее на нём дерево — Древо мировое, нередко стоящее на холме или кургане, — ещё один образ оси, "мировая гора". Сакральная пустынность этого острова — кажущаяся: на нём возможны любые чудеса. Это "чудный остров", по выражению А.С. Пушкина. Более того, место, где проходит "мировая ось", есть особое место общения с богами подземного и небесного миров по вертикали: какой-нибудь зверёк, умеющий легко взбираться на дерево, с детской наглядностью нам это демонстрирует.

Старинные русские заговоры, сохранившие языческую картину мира, начинаются с обращения к острову: "На море на Окияне, на острове на Буяне лежит бел-горюч камень Алатырь... под ним сила великая и силе нет конца". "На море на Окияне, на острове на Буяне растёт белая берёза вниз ветвями вверх корнями". Образом древа мирового могли быть разные деревья, но у славян предпочтение отдавалось дубу и берёзе.

## "Сказка о царе Салтане..." А.С. Пушкина

"Чудный остров" знаком нам всем — в гениальном описании А.С. Пушкина. Его "Сказка о царе Салтане..." (1831) расскрывает перед нами картину мироздания с её архаичной простотой. Итак, остров, холм, дуб. Здесь-то и появляется герой. Всё вместе как-то удивительно легко складывается в знакомые с детства строки:

*Видят холм в широком поле,*
*Море синее кругом,*
*Дуб зелёный над холмом.*

Однако это "чудный остров" и его пустынность завтра же обернётся всеми сокровищами мира. Вот что рассказывают о нём корабельщики:

*В море остров был крутой,*
*Не привальный, не жилой;*
*Он лежал пустой равниной;*
*Рос на нём дубок единый;*
*А теперь стоит на нём*
*Новый город со дворцом <...>*[15].

Но чудеса сказки, пересказанной поэтом с гениальной интуицией, только сейчас раскрываются перед нами во всей своей полноте. Особенность народной фольклорной традиции — хранить с удивительным постоянством и неизменностью на протяжении многих веков то, что стало непонятным и отнесено в область чудесного. Чудесны черты обряда инициации. Таинственны и чудесны символические испытания, через которые должен пройти юноша, прежде чем попасть в мир взрослых; но ещё таинственнее и волшебнее испытания для тех, кто стремится попасть в мир мудрых.

Герой сказки, князь Гвидон, как посвящаемый должен пройти через символическую смерть. Его помещают в бочку и бросают в море. Сюда восходит и символически трактуемый образ Ноя, который входит в ковчег, запирается в нём и после потопа выходит из него родоначальником людей и народов. Аналогичным образом Моисея, будущего вождя и спасителя своего народа, поместив в корзину, пустили по Нилу. Приведём и знаменитую "автобиографию" царя Саргона (2600 г. до н. э.). Табличка в переводе Грессмана гласит: "Я, Саргон, могущественный царь, царь Аккада. Моя мать была бедна [весталка?], отца я не знал, брат моего отца живёт в горах. Зачала меня моя бедная [?] мать, тайно родила она меня, посадила меня в корзину из тростника, запечатала крышку земляной смолой и предала её реке... Тогда принесла меня река к Акки поливальщику. Он принял меня вместо сына, воспитал и сделал садовником. Пока я был садовником, полюбила меня богиня Иштар и четыре года я царствовал"[16]. Как видим, эти обстоятельства своего рождения и воспитания царь Саргон приводит как высшее доказательство своего избранничества.

Бочку прибило к острову. Далее юному герою помогает Лебедь-птица. Множество белых птиц — реальная черта Белого острова. В центре острова — холм; античные авторы описывают "тумулус", что означает курган, холм, считавшийся гробницей Ахилла. "Видят холм в широком поле...". Могила, холм или "мировая гора" — в центре острова, где происходит посвящение. Это не остров мёртвых, а остров мистерий. Но каких? Весьма знаменательно имя героя: князь Гвидон. Это прямое указание на кельтскую друидическую традицию. Герои кельтских сказаний зовутся именами, в которых присутствует основа *Гви-*, *Гвид-*: Говидд, Гвион, Гвиддно, Гвидион.

Повсюду в древнем мире существовали святилища и храмы, совершались богослужения; повсеместно молодежь, достигнув известного возраста, проходила обряды инициаций – "посвящение во взрослые" (отголосок в названии "ат-

тестат зрелости"). Но для выдающихся умов, ищущих мудрости, существовали особые посвящения — мистерии; вступление в тайные братства сопровождалось таинственными и странными ритуалами, исполненными символических образов и переживаний, в целом означающих "смерть" прежних тела и духа и "второе рождение", сулящее всеведение и бессмертие.

## Кельтская традиция

Мистерии друидов распространялись среди кельтских народов, но происхождение их гораздо древнее. Сведения о кельтах скудны и противоречивы. Сегодня на западной окраине европейского континента живет около шести миллионов человек, говорящих на различных вариантах кельтского языка. Это жители французской провинции Бретань, горцы Уэльса и Шотландии, большая часть крестьянского населения Ирландии. Но двадцать веков назад кельты занимали огромную территорию от Атлантического океана до Карпатских гор, оказывая немалое культурное влияние на другие народы Европы. Некоторые данные указывают на пребывание кельтов в Малой Азии, откуда они переправляются и к северу Чёрного моря. Во всяком случае, ряд географических названий отмечает следы их пребывания — это Галлия (Франция), Галисия в Испании, галлы — жрецы малоазийской богини Кибелы, Галатия в Турции, к жителям которой обращено "Послание к галатам" апостола Павла, Галата — предместье Константинополя, наконец, Галиция на западном побережье Чёрного моря, Галац в Румынии. Местное докельтское население смешивается с пришельцами, обогащая их культуру собственным вкладом. Иберы Испании, пикты древнего Альбиона, германцы к востоку от Рейна, фракийцы Подунавья — все они, хотя и в разной степени, испытали кельтское влияние. Реконструируя язык предков славян, лингвисты улавливают в нём кельтские элементы, появившиеся в то время, когда земли к востоку от Карпат находились под кельтским влиянием. Около 200 г. до н. э. в северо-западном Причерноморье появляются полчища галатов, угрожавших Ольвии. Античные авторы называли галатами всю восточную группировку кельтов. В IV в. до н. э. галаты появляются в Македонии. Одни оседают среди фракийцев, другие переходят Дарданеллы, опустошают северо-запад Малой Азии, вторгаются в пределы Пергамского царства, но в 212 г. до н. э. терпят поражение. Уцелевшие пришельцы отступают, но ещё 600 лет сохраняют свой язык и имя на территории современной Турции. Знаменитые барельефы алтаря Зевса в Пергаме отражают эту "галатскую опасность" в мифологической форме — в виде битвы между богами и титанами. Пергамский храм Афины украшен рельефными изображениями "трофеев" — характерных кельтских мечей и копий, удлинённых щитов.

Кельтов отличала безрассудная храбрость. По словам Страбона, "всё племя, теперь называемое галльским и галатским, помешано на войне, отличается отвагой и быстро бросается в бой; впрочем, оно простодушно и незлобиво. Поэтому в состоянии возбуждения галаты бросаются в бой открыто и без оглядки, так что тем, кто захочет применить хитрость, их легко одолеть"[17]. Воин — главная фигура в варвар-

ском обществе, и даже женщины принимают участие в битвах. "Для ранних женских погребений, — пишет И. Зильманович, — характерна особая пышность (колесницы, богатая утварь, украшения из золота, гривны) — видимо, ещё в V в. до н. э. существовали какие-то пережитки матриархата в кельтском обществе. И позднее женщины сохраняют весьма высокое положение среди соплеменников. Женские образы ирландских саг запоминаются своей активностью, хотя, пожалуй, ни один эпос не уделяет такого внимания теме любви, как ирландский. В то же время ирландское божество войны и героической смерти – Морриган – тоже женского рода"[18]. Почитание сил природы выражалось в обожествлении рощ, деревьев, гор и воды. Особо почитались источники и болота, в которых топили посвященные богам дары (так называемые "болотные клады"); почитались "священные дубравы". "Римляне сообщают более 400 имён галльских богов, — указывает И. Зильманович. — В это число включены и общекельтские божества, выступающие под разными именами (Таранис, Теутатес, Эзус, Луг, Цернуннос, Росметра, Эпона и др.), и местные покровители племен, и олицетворения ручьёв и рощ, каждого урочища"[19]. Среди множества богов центральное место занимала Богиня-Мать, выступающая в триедином облике, супруга осеннего и весеннего богов: вместе они образовывали триаду богов.

Географические названия свидетельствуют о пребывании кельтов на Карпатах и даже на правобережье Днепра. Лингвисты отмечают пункты с кельтскими окончаниями на *-dunum*, *-durum*, *-magus*, узнают кельтские корни давно изменившихся слов. Высказывались предположения, согласно которым кельты соприкасались со скифами, точнее, с племенами, впоследствии составившими основу древнерусского государства. Диодор Сицилийский (I в. н. э.) прямо на это указывает. "Галльские народности, — пишет он, — наиболее удаляются к северу, и соседние скифы так свирепы, что они пожирают людей; то же рассказывают и относительно бретонцев, населяющих остров Ирин [Ирландию]"[20]. Французский историк О. Тьерри отмечает любопытное сходство между обычаями древних жителей Крыма – тавров и киммерийцев – и тем, что практиковалось у древних кимвров и галлов: обычай окружать жилища головами убитых врагов, насаженными на шесты, гадания по внутренностям убитых врагов и т. п. В Галлии красили волосы в красный цвет — обычай, существовавший и у наших отдалённых предков, как о том свидетельствуют многие из найденных на юге России черепов; наконец, обычай благородных сословий брить лицо, сохраняя лишь длинные усы; ношение бороды предоставлялось одним простолюдинам[21].

## Имя "Гвидон" и мистерии друидов

По свидетельству Аммиана Марцеллина, "друиды утверждают, что часть населения Галлии была местного происхождения, другая прибыла с отдалённых островов и зарейнских стран, будучи сдвинутой со своих мест частыми войнами и наводнениями океана"[22]. Естественно, что пришельцы заставали на новых местах более древние народы: отсюда крайне разнообразны противоречивые свидетельства относительно обычаев, верований и религии кель-

тов. Во всяком случае, античных авторов поражал контраст между жестокими обрядами с человеческими жертвоприношениями и ночными вакханалиями и высоким учением друидов, изложенным в дошедших до нас "Триадах бардов". Барды были своего рода посредниками между хранителями тайного учения и народом.

Многое в мистериях друидов напоминало элевсинские и вакхические мистерии, а также египетские культы Изиды и Озириса. Возможно, все они исходят из единого источника. Орден друидов – хранителей и созерцателей вековых тайн– почитался за глубокие познания законов природы, астрологии, географии, медицины, лекарственных свойств трав и деревьев, биомагнетизма и т. д. Наряду с высоким и достаточно абстрактным учением о троичности единого божества и о трёх кругах бытия, пантеон друидов включал богов, во многом тождественных греко-римским. В своё время это изумило Цезаря, который и произвёл соответствующие сопоставления, написав в "Записках о галльской войне", что местные племена поклоняются Меркурию, Аполлону, Марсу и Юпитеру точно так же, как это происходит и в других странах. Авторитет друидов был чрезвычайно высок, и ни одно дело не начиналось без благословения этих патриархов — хранителей вечной мудрости. Высшее жречество ежегодно собиралось на так называемые "Карнутские ассамблеи" близ Шартра. Ежегодно в священных местах собирались общеплеменные советы, высший орган военно-демократического общества. Здесь избирали нового вождя — "священного короля". В Ирландии "король" считался смертным супругом местной богини. Он был не только предводителем на войне и в мире, но и признавался носителем удачи и благосостояния своего народа. Центром общественной жизни племени были пиры в доме вождя, где должно было хватить места каждому свободному и где всегда пылал очаг.

На таких пирах решали судебные дела, награждали достойных, внимали певцам и сказителям. Здесь барды передавали воплощённую в преданиях историю народа, воспевали приключения героев, соревновались во владении поэтическим мастерством. В Ирландии ещё в эпоху средневековья существовали так называемые "филиды" — "хранители памяти". От них отличали бардов — певцов собственных стихов. Школы бардов существовали в Ирландии вплоть до XVII столетия. Их тайное учение передавалось только устно; существовали три степени посвящения.

"Первоначальные обитатели британских островов в некоторый отдалённый период возродили и реформировали свои национальные институты, — говорится в книге С. Мейрика и Ч. Смита "Первые обитатели британских островов". — Их жрец или наставник, до сих пор носивший имя Гвидд, должен был разделить свою власть между высшим, национальным жрецом и вторым, чьё влияние более ограниченно. Первый стал называться Дер-видд (друид), или высший наставник, а второй — Го-видд, или О-видд (Оват), меньший наставник. По мере того, как система росла и созревала, Орден стал подразделяться на три класса: Друидов, Бейрд Брейнт, или "привилегированных бардов", и Оватов [т. е. Говиддов. — *Т. Ф.*]"[23].

Происхождение слова "друид", вероятно, восходит к санскритскому "дру" — дуб, дерево, и означает нечто вроде "лесной мудрец". Примерно то же значит оно и по-ирландски. Древесные и лесные божества древней Греции назывались дриадами; близко это и русскому слову древо, дерево. Вероятно, подобное сходство объясняется общими индоевропейскими истоками.

Вот как выглядела школа друидов согласно более подробным дошедшим до нас свидетельствам. Она разделялась на три части или ступени: члены первой назывались Оват или Овидд (древнее Го-видд, Гвидд). Они были одеты в зелёные одежды, означавшие цвет учения, и отбирались за способности и достойное поведение. В целом, первая ступень была почётной, предшествовавшей собственно посвящению. Ко второй ступени принадлежали собственно Барды (Бейрды). Они были одеты в небесно-голубое, что означало гармонию и истину; в течение долгого, примерно двадцатилетнего, испытания они должны были запомнить наизусть двадцать тысяч стихов священной поэзии друидов. Их непременным атрибутом была арфа; согласно преданию, её струны были сделаны из человеческих волос, а их число совпадало с числом рёбер у человека. Среди Бардов отбирались те, кто желал быть посвящённым в мистерии друидов. Неофиты носили полосатые одежды — голубое, зелёное, белое — три священных цвета Ордена. Третья ступень состояла собственно из друидов-священнослужителей. Друиды-священнослужители всегда были одеты в белое — цвет чистоты, света, солнца. Из их среды избирался главный Друид — глава Ордена, внутри которого существовал ещё ряд степеней. Друиды учили переселению душ, которые, переходя из круга в круг, очищаются и в конце концов будут спасены. Как передавал это Цезарь, "друиды доказывают, что души не погибают и после смерти они переходят из одного тела в другое. Они думают, что этот взгляд пробуждает в людях смелость, заставляя их презирать страх смерти". Ритуалы друидов воспроизводили смерть и рождение бога солнца 25 декабря. Посвящению неофита предшествовали различные испытания силы характера и воли, и отнюдь не всем удавалось выдержать их. "Посвящаемого укладывали в гроб, символизируя смерть бога солнца, — пишет Мэнли Холл. — Высшим испытанием, однако, было отправление человека в лодке в открытое море. Проходя это испытание, многие лишались жизни. Талиезин, кельтский бард, прошедший мистерии, описывает инициацию в лодке в открытом море. Те немногие, что проходили это испытание, считались "возрождёнными к жизни", и им доверялись истины древней мудрости, хранившиеся среди друидов с древнейших времен"[24]. Из этих посвящённых вышли многие знатные представители британского религиозного и политического мира.

Попутно отметим, что в Европе культ лодки мёртвых, погребение в лодке особенно развиты среди скандинавских народов и вообще балтийских народов. В Греции такого обряда не было. Греки, как отмечает А.В. Болдырев, "боялись моря" и не были прирождёнными мореплавателями, хотя и стали ими позднее: "Корабль, пускавшийся по волнам этого моря, всегда мог постепенно и незаметно проникнуть в эти сказочные области, и обыкновенное плавание легко могло превратиться в стран-

Н.К. Рерих. Древо преблагое глазам утешение (Гнездо преблагое). 1912
Собрание СГОИАХМЗ

ствование по странам загробным"[25]. Правда, согласно древнегреческим представлениям, покойник также переправлялся на тот свет на лодке; но это была река, а не море. Напротив, погребение в лодке было весьма торжественным среди многих северных европейских народов; широко известно подробное описание погребения "вождя русов" в ладье, сделанное арабским путешественником Ибн Фадланом. Вероятно, по мотивам этих представлений написана картина Арнольда Бёклина "Остров мёртвых" (1880): круто вздымающиеся среди морской глади скалы острова, в которых скрыты то ли храмы, то ли крипты, осенённые высокими стройными кипарисами, готовые принять белую фигуру-призрак, выпрямившуюся в лодке перед монументальными воротами в вечное пристанище.

## Роберт Грейвс, Белая Богиня и "сакральные короли"

Мир представлений кельтов, в котором причудливо сплелись доисторическая архаика и представления раннехристианского средневековья, содержит в себе много загадок и тёмных мест и пока не поддаётся реконструкции в достаточно ясную и стройную систему. Однако то, что не удаётся исследователям, оказалось под силу творческой интуиции поэта, ирландца по происхождению, Роберта Грейвса, внимательно вникшего в сами поэтические тексты древних песен и легенд. Его книга "Белая Богиня" представляет собой замечательное по глубине проникновение в мифопоэтический мир кельтов и его реликты в последующей средневековой культуре Британии, французской Бретани и вообще ареала древней Кельтики.

Одно из самых древних и почитаемых божеств кельтского мира — Богиня-Мать, выступающая в триедином облике, супруга весеннего и осеннего богов. Символическим её обозначением была полная луна, тогда как два её спутника изображались как убывающий и растущий полумесяцы.

Среди кельтов сохранялась архаическая традиция избрания "священного короля", который должен был ритуально стать супругом Богини-Матери, или Белой Богини, как называет её Роберт Грейвс, что означало: быть принесённым в жертву. В эпоху патриархата, доминирования мужчин в семье и обществе, сохранились лишь слабые отголоски этих обрядов, однако без понимания последних многое кажется странным и загадочным. Жертва становилась бессмертной, переселялась в иной мир, чему ритуально соответствовало, как пишет Грейвс, "захоронение останков на каком-либо священном острове — таком, как Самофракия, Лемнос, Фарос близ Александрии, Ортигия близ Делоса, другая Ортигия близ Сицилии, Левка (остров Белый) близ устья Дуная, где находилось святилище Ахилла, остров Цирцеи Эйя (ныне Луссин в Адриатике, а также ныне не существующий остров в устье Риона), Елисейские острова в Атлантике, где поселился Менелай после смерти, и далекая Огигия, возможно, Торри Айленд близ западного побережья Ирландии"[26].

Памятники курганной и мегалитической культуры только сейчас начинают раскрывать перед исследователями свои тайны; возможно, они упорно хранили их, в ожидании более широкого междисциплинарного подхода, в котором миф, легенда, ритуал играют ведущую роль в их интерпретации. Именно с этих позиций Грейвс в "Белой Богине" объясняет смысл выдающегося памятника мегалитической культуры — Нью-Грейнджа[27]. Это — пологий, круглый в плане холм около четверти мили в окружности и 50 футов в высоту в основе своей представляет гору камней, присыпанную землёй. Первоначально она была покрыта белыми пластинками кварца: этот погребальный обычай бронзового века в честь Белой Богини частично объясняет легенды о королях, почивающих после смерти в стеклянных (или хрустальных) замках.

Стекло или хрусталь есть волшебный предмет, связанный с потусторонним миром и дающий его обладателю магическую силу, — это отмечал в своих исследованиях Пропп[28]. Можно предположить, что такой предмет, по представлению древних, наилучшим образом передаёт "невидимость", свойственную

тонким телам человека и миру духов, окружающему людей. Отсюда — хрустальный шар, "магический кристалл", тайна которого была ведома Пушкину и нашла своё отражение в "Сказке о мёртвой царевне и о семи богатырях" (1833). Царевна пережила временную, ритуальную смерть, то есть прошла обряд инициации, предшествовавший браку. Об этом свидетельствуют многозначительные детали символического свойства. Девица погребена в хрустальном гробу, что означает пребывание в ином мире: этот гроб прикован чугунными цепями к столбам, то есть находится между небом и землёй. Но самое замечательное: эти цепи, прикреплённые к "шести столбам", образуют шестилучевую фигуру, известную в многочисленных вариантах. Например, это руна северных народов, означающая Древо мировое; это два взаимопереплетённых треугольника, означающих нисхождение небесного и восхождение земного.

Но вернёмся к Нью-Грейнджу. Десять огромных каменных глыб от 8 до 10 тонн весом стоят полукругом вдоль южного основания холма; ранее их было 12, и один из камней стоял на вершине. Ограда примерно из сотни плоских камней окружает холм по основанию. Внутри холма скрыта докельтская пещера-гробница, выложенная массивными каменными плитами. Внутренний план её воспроизводит кельтский крест. Каменная плита входа и многие другие покрыты спиральным орнаментом. Подобные холмы, считает Грейвс[29], были гробницами внутри и крепостями снаружи. Вход в эти погребальные камеры держали открытым в день "всех святых" (Хэллоуин) или в день поминовения усопших, чтобы души героев могли вылететь на волю. На восточной, противоположной от входа стороне был обнаружен камень с изображением трёх солнц и двух букв огамического алфавита B и I, что означает зачатие и смерть. "Смысл целого представляется ясным, — пишет Грейвс. — Ирландские короли бронзового века, солнечные короли самого архаичного типа, судя по связывавшим их табу, поскольку от их поведения зависели результаты охоты и урожая, погребались под этими холмами; но души их уходили в "Спиральный замок" (замок Ариадны или Арианрод — одно из имён Белой Богини). Священный король, король-солнце, по смерти возвращается к Лунной богине, Богине-Матери, которая заточает его на севере, там, где никогда не сияет солнце. Солнечный бог рождается в разгар зимы, когда солнце светит слабо и мало, но с каждым днём набирает силу. Когда наступает день летнего солнцестояния, после которого день пойдёт на убыль, представитель Солнца – священный король – приносится в жертву, чтобы затем возродиться вновь. Это свёртывание и развёртывание символизируется двойной спиралью... Древний ирландец мог назвать Нью-Грейндж "Спиральным замком": перед входом в гробницу лежит огромный камень, разрисованный двойной спиралью: если следовать пальцем вдоль её извивов извне внутрь, то, достигнув центра, находишь начало другой спирали, которая развертывается в противоположном направлении, выводя из лабиринта. Узор такого типа символизирует смерть и возрождение"[30].

В Британии традиция "Спирального замка" сохранилась в сельских танцах на Пасху в виде спирально закрученного хоровода: их называли "город Троя" (по-английски) или "Саер-дройя" (по-уэльски). Римляне назвали их "троянс-

кими играми", лабиринтовым малоазийским танцем, исполнявшимся молодыми римлянами из знатных семей в память об их троянском происхождении (от Энея). На Делосе подобный же танец исполнялся в память о блужданиях Тезея в лабиринте на острове Крит. В Британию этот танец принесён народами восточного Средиземноморья; напоминанием о нём служат лабиринты, выложенные из камней прямо на земле и встречающиеся в огромном североевропейском ареале — в Скандинавии, на северо-востоке России и в Англии. Все они напоминают критский лабиринт, по преданию, построенный Дедалом и изображённый на критских монетах.

Средневековый ирландский эпос "Книга Талиезина" — драгоценное свидетельство отношения кельтов к мудрости и поэзии, любви и смерти. Согласно легенде, у колдуньи Серидвен были дочь, самая прекрасная девушка на свете, и сын, самый безобразный мальчик. Жили они на острове среди озера. "Если мой сын так безобразен, то пусть он будет самым умным на свете", — решила колдунья и принялась варить травы и зелья в котле знания и вдохновения. В течение ряда лет она добавляла туда волшебные травы, собранные в часы, соответствующие влияниям планет. Чтобы помешивать варево, она поставила к котлу маленького Гвиона. На исходе года три капли из котла попали Гвиону на палец, он облизал его и вмиг на него нашло озарение: ему стало понятно всё, что происходило в прошлом, настоящем и будущем; понял он также, что теперь ему грозит гибель от Серидвен. Далее описывается бегство и преследование: Гвион, пользуясь полученными знаниями, превращается поочередно в зайца, птицу, рыбу, наконец, в зерно. Этому сопутствует ряд превращений Серидвен, которая в виде курицы склевала зерно. Вернувшись в свой настоящий облик, она поняла, что беременна и через девять месяцев родила Гвиона. На этот раз она не стала его убивать, так как "он был очень красив", а посадила его в кожаный мешок, завязала и бросила в море; это произошло за двое суток до майского праздника. Волны выбросили Гвиона во владениях Гвиддно, сын которого Эльфин, отправившись рыбачить, нашел Гвиона и назвал его Талиезин, что значит "чудное сокровище". Позднее, когда Эльфин был заточён своим дядей-королем в его столице Гвинедд, Талиезин вызволил его, отправившись на поэтическое состязание и загадав загадки, которые никто не мог разгадать. Традиция приписывает Талиезину знаменитую поэму "Битва деревьев". Считалось, что друиды обладают магической властью превращать деревья в воинов и отправлять их на битву. Однако, замечает Гревс, в кельтских языках деревья означают буквы; друидические школы находились в рощах и лесах; древнейший ирландский алфавит "Бет-Луис-Нион" (берёза–рябина–ясень) назван по имени трёх деревьев, первые буквы которых воспроизводят буквенный ряд.

Другая легенда о Талиезине приоткрывает нам некоторые важные подробности мистерий. Талиезин, глава бардов, приглашённый ко двору Уриена, однажды вместе с его сыном Эльфином вышел в море в кожаной лодке порыбачить. Пиратский корабль захватил его вместе с лодкой и увёз к берегам Ирландии; но Талиезину удалось бежать на своей лодке, захватив щит, которым он действовал как веслом (кельтские щиты были продолговатыми). Однако буря

унесла щит; плывя по воле волн, его лодка наконец причалила к берегам владений Гвиддно. Последний принял его как барда и наставника своего сына и наделил его землёй. Талиезин, сын Серидвен, был самым замечательным поэтом своего времени[31].

Статус поэта у древних кельтов был чрезвычайно высок: это был священнослужитель и судья, его моральному авторитету подчинялись короли. Когда две армии вступали в сражение, поэты обеих сторон с высокого холма выносили суждение о сражающихся, от них зависела слава или порицание, та или иная версия битвы. Занятия поэзией носили характер высокого общественного служения; это не было профессией, и средства существования зависели от великодушия вождей.

Уэльское название поэта — "дервидд", буквально "ясновидец из дубравы", непосредственно восходит к слову "друид". Соответственно, гвидд, говидд — древнее, первоначальное название неофита, того, кто проходит посвящение.

Отправление юного Гвидона, героя пушкинской сказки, в бочке по морю тождественно вышеописанному испытанию в лодке Гвиона-Талиезина в кожаном мешке или кожаной лодке (нечто вроде современной байдарки). Это испытание водой, вероятно, аналогично блужданиям в лесу в "Сказке о мертвой царевне". Бочка, кроме того, символизирует "мировое яйцо", из которого герой выйдет возрождённым.

Знаменательно, что лишь на острове герой "нарёкся князь Гвидон": возможно предположить, что это не столько имя собственное, сколько титул посвященного. Герой находит на острове лишь "одинокий дуб" (Древо мировое); из его ветвей он мастерит лук и стрелу, которые опять-таки пригодились ему не в профаническом деле охоты ради ужина, а для того, чтобы поразить злого волшебника и избавить Царевну-Лебедь.

Образ Древа мирового является в сказочной поэзии Пушкина трижды: это уже упомянутый дуб на острове; затем в знаменитом пророческом прологе к "Руслану и Людмиле" (1817–1820):

*У лукоморья дуб зелёный;*
*Златая цепь на дубе том:*
*И днём и ночью кот учёный*
*Всё ходит по цепи кругом <...>.*

Древо мировое проходит через все три зоны мироздания; его пространственно-временная природа образно-символически демонстрируется посредством зверька, который способен взбираться по стволу вверх и спускаться вниз — горностая, белки, кота и т. д. Сказочный кот — это символический зверёк, который, взобравшись по Древу, может побывать во всех трёх мирах: потому-то он — "кот учёный", знающий множество сказок и песен.

И, наконец, одно из чудес, которым гордится князь Гвидон, счастливо царствующий на острове:

Н.К. Рерих. Древо жизни. Эскиз мозаики для памятника А.И. Куинджи. 1913. Собрание ГРМ

*Ель растёт перед дворцом,*
*А под ней хрустальный дом;*
*Белка там живёт ручная,*
*Да затейница какая!*
*Белка песенки поёт,*
*Да орешки всё грызёт,*
*А орешки не простые,*
*Всё скорлупки золотые,*
*Ядра — чистый изумруд <...>.*

Белка — тот же зверек, который может взбираться по дереву, — Древу мировому, попадая при этом во все три мира: поэтому она — "чудо", "затейница", обладающая особым даром: она не только поёт, но и разгрызает золотые орехи с изумрудом внутри (образ мудрости).

## Дева-Лебедь

Но кто же Царевна-Лебедь? Этот образ может быть осознан символически на нескольких уровнях. Сказка, сказочные образы, согласно исследованиям Проппа, сохранили не только следы представлений о смерти, но и следы некогда распространённого обряда посвящения юношества до наступления половой зрелости[32]. В простых "возрастных" инициациях герой, пройдя ряд испытаний, получает право жениться, находит невесту. Но на высшем, мистериальном уровне, это — брак, олицетворяемый союзом с "божественной" женщиной.

Это брак с Иштар, упоминаемый в вавилонских сказаниях о Гильгамеше и Саргоне; это брак с Белой Богиней кельтов, некогда означавший жертвоприношение героя, а в средние века перелившийся в культ Прекрасной Дамы, недоступной возлюбленной. Так и Ахилл получает в жены обожествлённых Ифигению, Елену или Медею (отметим, что каждая из них была богиней в догреческих культах). В древней Индии это — божественная Шакти, женская ипостась или "сила" бога.

Символический брак — это восстановление целостной природы неофита. Согласно мифу, изложенному Платоном, человеческое существо, изначально андрогинное, было "рассечено" по воле Зевса на две равные части, и с тех пор поиски родственной половины, родной души, стали поэтическим символом любви и брака. В эзотерических учениях существовали более сложные представления. Согласно им, в человеке потенциально присутствуют оба начала — мужское и женское. Однако одно из них подавлено, и потому человек является односторонним существом, соответственно представителем того или иного пола. Мистериальное посвящение пробуждает и восстанавливает в неофите изначальную целостность, символизируемую мистическим браком обеих его половин — мужской и женской. Один из известных образов — "Химическая свадьба", алхимический трактат розенкрейцеров. Это означает также обретение божественной мудрости, невиданных возможностей и способностей.

Божественной супругой князя Гвидона становится прекрасная Царевна-Лебедь. Образ Лебедя устойчиво связан с северными странами — Гипербореей и Скифией. Аполлон Гиперборейский появлялся из северных стран на лебединой упряжке. Вергилий в "Энеиде" описывает вождя славянского племени венетов Купавона, шлем которого украшен лебедиными перьями в честь отца его Кикна — Лебедя. Герой древнегерманских сказаний "король-лебедь" Лоэнгрин прибывает из неведомых стран в Германию верхом на лебеде. Эсхил упоминает мифических северных дев-горгон с лебедиными шеями. Он называет амазонок "лебеди". "Лебединые девы" в славянской мифологии — дочери Океан-моря. Отец братьев-основателей Киева Кия, Щека и Хорива звался Орий, Арий, а их

сестра — Лыбедь, давшая своё имя реке. "Девушка — белая лебёдушка" — устойчивое сравнение в русском фольклоре; танец, подражающий движению плывущего лебедя, сохранился до наших дней.

Во "Влесовой книге", во многом раскрывающей смысл древних названий, часто упоминается "Птица-матерь Сва". Простейшее сопоставление со словами, обозначающими лебедя в ирландском, английском и немецком языках (swan, schwan), подтверждает, что это не что иное, как лебедь (учтём такую особенность русского языка, как отсечение последнего согласного: "Дажьбо" вместо "Дажьбог", "спасибо" вместо "спасибог" и т. д.). У женского божества естественно предположить служительниц, которые могли именоваться дева-лебедь, лебёдушка. Подобные союзы сохранялись у древних греков: группы участников религиозного культа носили имя какого-либо животного, связанного с божеством. Само по себе это является пережитком отдалённого прошлого, когда само божество мыслилось в зверином или птичьем образе, позднее же животное стало его спутником или атрибутом: змея и сова Афины, кони Посейдона, быки Диониса и т. д. Участницы празднества Артемиды Бравронской рядились медведицами; подобных примеров можно привести ещё много. "Такого рода сакральные прозвища зооморфического характера, — замечает граф И.И. Толстой,— часто, но не всегда могут служить указанием на старинные представления о божестве, мыслившемся в зверином образе. Элемент ряжения необходимо сопутствовал культу таких божеств; рядясь определённым животным, верующий уподоблялся Богу, принимая на себя личину его: в момент священного маскарада поклонники Бога становились сами подобиями его, принимая вместе с обличием божества его звериное имя"[33].

Наконец, существовали инициации не только юношей, но и девушек. Давно высказано мнение, что амазонки составляли некий "орден", служивший Лунной богине. Греки, сохранившие множество преданий об амазонках, дали свой перевод этого слова, окончательно запутав вопрос. Они считали, что воинственные амазонки, обучаясь стрельбе из лука, прижигали грудь, чтобы она не мешала натягивать тетиву: отсюда, якобы, и пошло слово "а-мазос", "амазонки", то есть безгрудые. О бессмысленности и неправдоподобности такой трактовки косвенно свидетельствует то, что в изобразительном искусстве амазонки неизменно прекрасны, грудь их не изувечена, а согласно легендам они вступали в брачные союзы и привлекали сердца греческих героев — Тезея, Геракла, Ахилла. Наконец, техника натягивания лука у варваров предполагала иные точки упора, нежели грудь, в том числе на уровне уха. Важное свидетельство на этот счёт мы находим у Прокопия Кесарийского — историографа времён Юстиниана (VI в. н. э.). В сочинении "Война с персами" он пишет, что описанные ещё Гомером лучники составляли низший разряд войска; они шли в бой пешими и не имели щита, чтобы укрыться; но главное "они нерадиво владели своим искусством; притянув тетиву к груди, они пускали стрелу слабую и совершенно безопасную для того, в кого она попадала"[34].

"Нынешние же лучники, — продолжает он, — прекрасные наездники, пускающие стрелы на полном скаку, и искусство стрельбы иное. Лук они поднима-

ют до лба, а тетиву натягивают до правого уха, отчего стрела пускается с такой мощью, что всегда поражает того, в кого попадает, и ни щит, ни панцирь не могут отвратить её стремительного удара"[35]. Но эта техника стрельбы из лука привнесена в византийское войско северными варварами, составившими его ядро и ударную силу. Следовательно, можно сказать, что древние греки погрешили против истины, как минимум, дважды: мало того, что они объяснили неясное для них слово значениями греческого языка, сделав амазонок "безгрудыми"; они ещё и приписали им собственную малоэффективную технику стрельбы из лука, при которой тетива натягивается на уровне груди. Среди северных скифских народов, к которым принадлежали амазонки, грудь отнюдь не оказывалась помехой стрельбе из лука способом, описанным Прокопием.

Существует иная версия, высказанная в прошлом веке французским исследователем древнейших народов и культур северного Причерноморья Моро де Жонном. Он указывает, что слово "альма" — дева, вполне могло проникнуть сюда вместе с финикийскими мореплавателями задолго до греков. Правда, здесь возникает проблема сочетания двух корней, одного из индоиранской, другого из семитской языковой семьи. Однако дальнейшие исследования показали, что некогда носители этих языков жили поблизости, и в их языках осталось немало замствований. Лишь впоследствии, после распада первоначально единой культурно-языковой общности и долгого обособленного проживания, сформировались раздельные грамматики и различия стали весьма глубокими. С тех пор как высказано предположение, что предки финикийцев, халдеев, евреев и арабов некогда проживали в близком соседстве с предками эллинов, латинян, кельтов и скандинавов, никто не удивляется тому, что значительное число терминов и обозначений перешло из одного языка в другой или было первоначально заимствовано из праязыка. В книге Олава Рудбека "Атлантика" содержится немало примеров любопытных совпадений между семитскими и североевропейскими языками. Слово "альма" в пуническом языке означало "дева"; видимо, оно перешло к скифам и пелазгам и сохранено ими по причине его сакрального значения, полагает Моро де Жонн[36]. Добавим, что название "альма" в значении "благая", "божественная" сохранилось как эпитет в латыни — "альма матер", "Альма Венус". Это название сохранилось и в нескольких местах в Крыму: Алма-Кермен, река Альма, долина Алмалык и пр.; в других же случаях оно было заменено переводом "девы" на греческий: Партенит, Партениум и т. д.

На утёсах и вершинах Тавриды находились храмы, посвящённые Лунной богине, которой служили жрицы-девственницы.

Дюбуа де Монпере, желая пролить свет на вопрос, где именно помещали Криуметопон – Бараний лоб – древние, даёт разбор скупых фрагментов текста о побережье Крыма между Феодосией и портом Символов — Балаклавой. Античной географии, подчёркивает он[37], были известны здесь лишь две горы и два города: Афинеон и гора Трапезус, Ламбада (Ламбат) и гора Криуметопон. Он обращается к тексту Скимна Хиосского, писавшего за столетие до н. э., и к тексту Арриана, писавшего через 100 лет н. э. Первый упоминает город Лампады (селения Биюк и Кучук-Ламбат). Арриан употребляет это название в следую-

щем тексте: "От пустынного порта Тавроскифов до Альмитис Таврического — 600 стадий, и от Лампас до порта Символов — 520 стадий"[38]. Отсюда видно, заключает Дюбуа, что эти два места, Альмитис и Лампас, либо составляют одно, либо расположены достаточно близко, поскольку одно название употребляется вместо другого. "По-видимому, — продолжает он, — Аю-Даг, или Медведь-гора, или Биюк Кастель, и есть "Бараний лоб" или Криуметопон древних, и что этот мыс и есть место действия рассказов Геродота и Скимна об Ифигении; именно сюда прибыла она после жертвоприношения в Авлиде"[39].

Альмитис Таврический, упомянутый Аррианом, вероятно, местное название святилища, которое греки назвали Партенит, то есть Девичий. Это подтверждает высказанное выше предположение о том, что его догреческое, местное название, подчёркнутое эпитетом "таврический", восходит к слову Альма — Дева. Тогда и крепость Алма-Кермен в устье реки Альмы обретёт смысл: не "крепость-яблоко" или "река-яблоко", а Девичья крепость, которых мы уже насчитали немало в этом краю.

Рискнём высказать и ещё одно предположение. Выше упомянуто, что селение Лампады и Альмитис, возможно, составляют одно. Раскрывая смысл слова Лампас, Лампада из греческого, обычно связывают это с факелом или маяком. Но если здесь жили тавры и скифотавры, то и название это бессмысленно выводить из греческого. Вот как звучало оно у арабского географа XII в. Эдризи: Лебеда, *urbs Lebedah*. В свете всего сказанного выше о Деве и о Лебеде соседство этих двух названий даёт словосочетание, о котором, наверное, проницательный читатель уже догадался — Дева-Лебедь!

После этих предположений не будет слишком дерзким расшифровать слово "амазонка" как "альма-сван", дева-лебедь, белая дева — название, относимое оракулом к служительницам Афины и Артемиды. И это тем более убедительно, что ещё не слишком далёко разошедшиеся славянские и германские языки в древности сохраняли понятное для обоих название Лебедя — "Птица-матерь Сва" "Влесовой книги". Подобное сближение мы находим и в "Эдде", где "Swanhit" имеет смысл "Девы-Лебедя". Созвездие с этим именем могло символизировать божественного предка, помещённого на небо в древности.

Интересно ещё одно соображение, выдвинутое Моро де Жонном. По Шампольону, в иероглифике знак *opt* означал лебедя. Если воспользоваться этим его значением, то оно даёт точное объяснение частоты слога "оп" в именах нимф: Антиопа, Астеропа, Халкиопа, Меропа, Европа и т. д. Первая — королева амазонок, остальные — дочери Атласа, ставшие супругами богов и родоначальницами народов Греции.

"Лебеди изобилуют в озёрах Крыма и полуострова Таманского", — пишет Моро де Жонн[40], и это нередко отмечалось другими путешественниками. Дюбуа де Монпере поэтически описывал их стаи, взлетающие над зарослями тростника.

Итак, может быть выстроена цепочка в духе "логики мифа", прихотливой и своенравной. Дева-лебедь — алма-суон — служительница Лунной богини — Девы, Артемиды, трёхликой Гекаты, а возможно, и малоазийской Кибелы. Ифи-

гения, оказавшись в Таврике, претерпела существенное изменение: Артемида, согласно античному автору Никандру, превратила её в вечно юное и бессмертное существо с переименованием в Орсилохию (вероятно, одно из имён богини Девы). Согласно другим версиям, Ифигения, по решению Артемиды, становится божеством — Гекатой (вероятно, ипостась той же таврской Девы). Главное божество выступает в мужской и женской ипостаси. Вот почему в греческом "переводе" перед нами оказалась пара богов с именами: Ахилл-Понтарх — Ифигения. Другая традиция избирает в подруги владыки острова самоё Лебедь, превращая её в "Царевну-Лебедь".

## Остров мистерий

В пушкинской сказке дана и топография острова:

*А теперь нам вышел срок,*
*Едем прямо на восток,*
*Мимо острова Буяна*
*В царство славного Салтана...*

Остров Белый — единственный крупный остров Чёрного моря, следуя мимо которого в восточном направлении, можно попасть в Таврику, в Боспорское царство, в Тамань и в раннесредневековое Тмутараканское княжество и т. д.

Приведённая реконструкция мифа-сказки находит неожиданную реплику в древнерусском изобразительном искусстве. На псковской иконе XVI в. "Не рыдай мене мати" Иисус изображён на райском острове, покрытом чудными фантастическими цветами; в центре острова высится дуб. Остров окружён водой, по ней плывут лебеди. Так народная фантазия представляла себе рай, "ирий".

Итак, это "чудный остров", остров мистерий, где растёт Древо мировое; посвящаемый, пройдя символическую смерть, обретает "второе рождение". Разумеется, только по мере угасания обряда складывалось повествование о нём – миф. Сказка, которая, воспроизводя многие детали ритуала и то, что при этом рассказывалось посвящаемым как величайшая тайна, уже многое в самом обряде не понимала. Распад общественного института инициации, подобно фейерверку, рассыпал по миру волшебство сказочных сюжетов и образов. Им суждена была долгая жизнь в мире человеческой фантазии. Сами же мистерии перешли на иную ступень, уйдя в тень и сохраняя свои сокровища для немногих избранных; но это уже другая история.

Словоохотливость греков в своём роде прямо пропорциональна забвению первоначального сакрального символического смысла ритуалов, угасанию мистерий. Поэтому не случайно "чудный остров" превращался в царство мёртвых, которое непременно должен был посетить посвящаемый; вторая же половина обряда – возрождение – отсекалась. И это понимание, более близкое секуляризованной, "светской" науке, постарались закрепить её представители, хотя скрупулёзный и тщательный анализ материала, безусловно, является их большим достоинством.

Каким образом в русскую волшебную сказку попала кельтская друидическая традиция? О следах присутствия кельтов в Малой Азии и северном Причерноморье в античную эпоху говорилось выше. Таких следов, относящихся к началу нашей эры, сохранилось ещё больше. Исследователями отмечены свидетельства соседства готов и кельтов в языке в период миграции готов на юг во II-III вв. н. э. Ф.А. Браун в труде "Разыскания в области гото-славянских отношений" (1899) констатирует "присутствие более или менее значительных поселений кельтских в соседстве с готическим районом, то есть в южнорусских степях"[41]. Наконец, известный исследователь Крымской Готии М. Васильев констатирует, ссылаясь на многочисленные свидетельства, что "кельтский элемент проникал в той или иной степени на Крымский полуостров"[42].

Итак, легенда о чудесном Белом острове сложилась на основе культурных традиций различных народов, обитавших в то или иное время вокруг Чёрного моря. Продолжение этих изысканий может обнаружить и другие, не замеченные нами подробности, видоизменить трактовки. На эту легенду могли бы претендовать вместе с греками и потомки готов, кельтов, славян. Но, пожалуй, вернее было бы отнести её первоначальный вариант к их общему наследию, которое некогда входило в мистерии и только в них может обрести свою подлинную расшифровку, смысл которой мы постарались прояснить в самых общих, доступных нам чертах.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Толстой И.И.*, 1918.
[2] *Хоммель Х.*, 1981.
[3] *Толстой И.И.*, 1918. С. 11.
[4] *Там же*. С. 8.
[5] *Там же*. С. 42.
[6] *Пиндар*. IV Немейская ода, 48–50. // *Латышев В.В.*, 1947. С. 308.
[7] *Алкей*. Фрагмент 48. // *Латышев В.В.*, 1947. С. 297.
[8] *Толстой И.И.*, 1918. С. 16.
[9] *Там же*. С. 21.
[10] *Там же*. С. 37.
[11] *Латышев В.В.*, 1887. С. 56.
[12] *Толстой И.И.*, 1918. С. 23.
[13] *Мурзакевич Н.А.* Поездка на остров Левку, или Фидониси, в 1841 г. // *Записки Одесского общества истории и древностей*. Одесса, 1844. Т. I. С. 552–554.
[14] *Хоммель Х.*, 1981.
[15] Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди. 1831. // *Пушкин А.С.*, 1985-86. Т. I. С. 609, 613.
[16] *Пропп В.Я.*, 1948. С. 245.
[17] *Страбон*. География. В 17 кн. Пер., сост. и комм. Г.А. Стратановского. Л., 1964. Кн. IV. Ч. 2. С. 186.
[18] *Зильманович И.*, 1977. С. 21.
[19] *Там же*. С. 22.
[20] *Диодор Сицилийский*. Библиотека. V, 32, 3. // *Зильманович И.*, 1977. С. 22.
[21] *Кузьмин Е.*, 1994. С. 17.
[22] *Там же*. С. 20.

[23] Цит. по: *Там же.*
[24] *Холл М.П.*, 1992. С. 49.
[25] Цит. по: *Пропп В.Я.*, 1948. С. 254.
[26] *Graves R.*, 1977. P. 66.
[27] *Там же.* P. 16.
[28] *Пропп В.Я.*, 1948. С. 59.
[29] *Graves R.*, 1977. P. 112.
[30] *Там же.* P. 76.
[31] *Там же.* P. 16-18.
[32] *Пропп В.Я.*, 1948. С. 59.
[33] *Толстой И.И.*, 1918. С. 96.
[34] *Прокопий Кесарийский*, 1993. С. 12.
[35] *Там же.* С. 16.
[36] *Moreau de Jonnes A.*, 1873. P. 297-298.
[37] *Dubois de Montpereux F.*, 1843.
[38] *Арриан.* Объезд Эвксинского Понта, 30. // *Dubois de Montpereux F.*, 1843. P. 7.
[39] *Dubois de Montpereux F.*, 1843.
[40] *Moreau de Jonnes A.*, 1873. P. 297-298.
[41] *Браун Ф.А.* Разыскания в области гото-славянских отношений. СПб., 1899. С. 34.
[42] *Vassilieff M.* The Goths in Crimea. Cambridge (Mass.), 1936. P. 54.

**Ю.Ю. БУДНИКОВА**

# ЧУДЕСНОЕ: СООТНОШЕНИЕ МЕЖДУ ЖАНРОМ И РЕАЛЬНОСТЬЮ

## Заметки по поводу выигрышных номеров
## (Опыт разбора литературоведческой статьи)

В автобиографическом очерке Елены Ивановны Рерих "Сны и видения" (окончен в 1949 г.) есть один эпизод, по-видимому, не играющий существенной роли в её судьбе, однако он включён в цепь тех иноприродных событий и способностей, которые в целом составили феномен Е.И. Рерих и связаны с той реальностью, загадочные отблески которой ложатся на многие земные события. Речь идёт о следующем отрывке:

*"В 1901 году раннею весною она [Елена Ивановна рассказывает о себе в третьем лице. — Ю. Б.] с матерью поехали за границу. Остановились дней на десять в Париже и проехали в Ниццу, где девочка должна была проделать трёхнедельный курс лечения тёплыми солёными ваннами. После чего они собирались пожить два, три месяца в Италии. Перед отъездом мать её решила посетить Монте-Карло. Накануне этого дня девочка видит во сне старика Онорэ, всегда приготовлявшего ей солёную ванну и которому она очень симпатизировала; старичок этот говорит ей: "Мадемуазель едет завтра в Монте-Карло, так пусть испробует счастье на номерах — 1, 3, 4". Также указал ещё какие-то комбинации, которые сейчас уже забыты.*

*Проснувшись, она рассказала сон матери, и та решила использовать указанные номера. Приехав в Монте-Карло, ничего не зная о правилах игры, кроме того, что нет ставки меньше пяти франков, наменяли 100 франков (сумма, ассигнованная на этот опыт). Войдя в зал и ощутив отвратительную атмосферу игорного дома, насыщенную самыми тяжёлыми эманациями, девочке захотелось бежать, но мать уговорила её остаться, и они подошли к одному из длиннейших столов, у которого происходила игра. Пробиться к самому столу не было возможности, ибо не только все места были заняты, но люди в три ряда стояли вокруг стола.*

*Девочка опять просила мать уйти, указывая, что они всё равно ничего не видят и даже не знают, как поступить. Стоявший около них высокий человек оказался русским и предложил им поставить, и он передаст крупье. Мать поспешила дать ему пять франков и назвала № 1. Но у девочки снова поднялось чувство отвращения, и она задержала за локоть руку передававшего деньги. Пожав плечами, он вернул ей монету, тем самым момент был упущен. Раздался голос крупье: "Rien ne va plus"*, окружающая публика замерла, лишь слышно было лёгкое щёлканье шарика о стенки рулетки. Щёлканье стало замедляться и остановилось, посреди гробового молчания отчетливо раздалось: "Numero Un en plein"**. Мать пришла в неописуемое волнение и, суя пять франков тому же молодому человеку, просила его поставить на следующий указанный номер 3. На этот раз девочка промолчала. Опять та же процедура, и опять голос крупье: "Numero Trois en plein"***. Это означало, что, поставив пять франков, они выигрывали 180 франков, т. е. в тридцать шесть раз больше. Следующий № 4 и все указанные комбинации прошли с тем же успехом. Но когда, использовав указанные цифры, мать попробовала поставить ещё, то проиграла. Впечатление от происшедшего было настолько сильно и окружающая публика так заинтересовалась ими, что ни мать, ни она не захотели больше оставаться в Монте-Карло и, ничего не осматривая, бросились к вокзалу и, сидя уже в вагоне с дрожащими коленями они только и повторяли: "Что же это такое? Как это могло произойти?""*[1] .

Наверное, всякому при прочтении этого эпизода приходит на ум, что он имеет удивительное сходство с событиями, описанными в знаменитой повести Пушкина — вершине его прозы. А имена, встречающиеся в "Пиковой даме" (1833), только убеждают в связи, которая сперва могла показаться случайной, вовлекая нас в орбиту явлений, так или иначе связанных с именами членов семьи Рерихов.

Самое важное звено в этой цепочке фактов, конечно, граф Сен-Жермен, сообщающий графине Анне Федотовне тайну трёх карт. Надо отметить и цитату из Эмануэля Сведенборга (без указания источника, скорее всего вымышленную). Вероятно, Пушкину было важно само упоминание этого известного теософа-мистика и духовидца. Джованни Джакомо Казанову, имя которого звучит в повести, тоже можно отнести к мистикам: в конце жизни он занимался каббалистикой и алхимией.

* Ставки прекращены (фр.).
** Всё выиграл первый номер (фр.).
*** Всё выиграл третий номер (фр.).

Интересный и содержательный анализ "Пиковой дамы" как *метатекстуальной новеллы* даёт В. Шмид в статье "Сен-Жермен, Казанова, Томский, Пушкин — маги рассказывания" (1997)[2]. Со всеми подробностями там выстраивается ряд "чудесных" рассказчиков. Но прежде, чем воспользоваться сделанными автором статьи наблюдениями, выскажем несколько общих соображений, объясняющих намерение написать настоящую заметку. Общеизвестно, что Пушкина всегда интересовали и волновали темы судьбы, случая, рока, закономерности, предопределения, предсказания, а также магия чисел, снов, гаданий. В "Пиковой даме" привлекают внимание не только художественные достоинства повести, но и сюжет как факт обращения к подобной теме. Пушкин тонко почувствовал, что игра (жребий), магия чисел являются ниточкой, которая связывает нас с более глобальной закономерностью (причинностью) всего происходящего, не улавливаемой на уровне разрозненных бытовых событий (следствий). Это одна из ситуаций, когда человек может почувствовать ту высшую силу, которая определяет течение жизни, а иногда вмешивается в неё.

В. Шмид приходит к следующему выводу о характере текста произведения и об отношении поэта к подобного рода феноменам: "Пушкин передаёт рассказ Томского и историю Германна, обольщая читателя и заставляя его колебаться между фантастическим и психологическим прочтениями. Читатель зачитывается новеллой Пушкина, становящегося в один ряд с ненадежными рассказчиками-авантюристами. В чём заключается тайна Сен-Жермена? Существует ли магия карт? На эти вопросы метатекстуальная новелла "Пиковая дама" ответа не даёт. На вопрос о существовании чудесного Пушкин отвечает: "Авось". Но, без сомнения, существует цепь сомнительных в своей истине магов рассказывания, в которую Пушкин, готовый к ироническим автопортретам, включает и самого себя"[3]. Исследователь прав, замечая, что вопрос остаётся открытым, но возможно посмотреть на события повести под другим углом зрения. Факт выигрыша определённых карт имеет место? Призрак старухи является Германну? Сен-Жермен делает верное предсказание? В контексте повести ни на один из вопросов мы не можем ответить "нет". Важнее другое: проблема поставлена. В. Шмид рассматривает того же Сен-Жермена как своего рода иллюзиониста, но Пушкин, приводя в повести устами Томского расхожую оценку толпы ("шарлатан"), вовсе не отождествляет её со своей, — а старая графиня так и вовсе находила графа почтенным, всю жизнь любила его без памяти и сердилась, когда кто-то отзывался о нём дурно*. Какое отношение больше импонирует Пушки-

* Очень приблизительно мы могли бы отождествить позицию Томского с отношением к Сен-Жермену его известного недоброжелателя Казановы, а позицию старой графини с мнением многочисленных европейских мемуаристов, о которых пишут в своей книге фр. авторы Ж. Мура и П. Луве: "Что больше всего удивляет в истории Сен-Жермена — это единодушие, с каким все признавали и исступлённо восхваляли его способности. Читая мемуары французов, в которых при описании графа звучат почти одни и те же восторженные эпитеты, вдруг задаешься вопросом, а не сговорились ли их авторы, желая представить Сен-Жермена потомкам в таинственном свете. Но ещё больше поражаешься, когда обнаруживаешь те же выражения у авторов других стран. Оказывается, и в Германии, и в Италии, и в Англии Сен-Жермен вызывал точно такое же

ну – Томского или графини – сказать сложно, он здесь в нейтральной позиции и передаёт чужое мнение, концентрирующее два возможных варианта отношения к этой незаурядной личности, он вполне может примыкать ко второй группе, впрочем, равно как и к первой.

Обратимся теперь к изысканиям В. Шмида и проследим взаимосвязи исторических фигур, к которым отсылает *метатекст* повести, но при этом опять же попытаемся взглянуть на факты другими глазами и задаться вопросом: только ли как ненадежных рассказчиков объединил их Пушкин в рамках сюжета своего гениального произведения.

"О Сен-Жермене шли по всей Европе разные слухи, которые делали его воплощением многих тайных учений и искусств XVIII в. <...> С Сен-Жерменом ассоциировался у современников Пушкина и другой авантюрист XVIII в.— Джузеппе Бальзамо <...>, известный под именем графа Александра Калиостро (1743–1795). Калиостро был мистик, чародей-шарлатан, утверждавший, как и Сен-Жермен, что он владеет философским камнем. <...> В <...> жизнеописании Калиостро имеется рассказ о том, как он безошибочно предсказал пять "нумеров" для лотерейной игры. Этот рассказ Л.П. Гроссман даже считает основой рассказа о тайне графини. <...> Мотив отгадывания выигрышных карт связывает с загадочными персонажами новеллы ещё одну личность эпохи, которая эксплицитно обозначается в другом месте текста. Это шведский учёный и теософ-мистик Эмануэль Сведенборг (1688–1772), которому приписан тривиальный по своему содержанию эпиграф пятой главы "Пиковой дамы", на самом деле не засвидетельствованный как отрывок из его записок..."*. "Сен-Жермен связан со Сведенборгом тем, что продолжал кристаллографические исследования последнего. Этот факт, должно быть, был известен Пушкину. Во-вторых, в романе "Арвед Гюлленштерна" немецкого писателя Ф.-К. ван дер Фельде фигурирует таинственный, одарённый сверхъестественными способностями Сведенборг, предсказывающий играющему в фараон герою выигрышные карты. Пушкин ссылается на это произведение в рукописях "Евгения Онегина" и упоминает его автора в другом месте[4]. В-третьих, Сведенборг был образцом для Германна, который, записывая своё видение мёртвой графини, предстаёт как так называемый пишущий духовидец, второй Сведенборг. Сведенборг начал как естественник, был, как и Германн, военным инженером и стал видящим духов мистиком"**.

---

изумление, что и во Франции" (*Мура Ж., Луве П.*, 1999. С. 102). Кстати, некоторые из упоминаемых мемуаров, например м-м де Жанлис или м-м д'Адемар (именно из дневника м-м д'Адемар исходит знаменитая история о предостережении Сен-Жермена, сделанном Марии-Антуанетте и королю накануне революции), были очень популярны в России XIX в.

* Вот этот эпиграф: "В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон В***. Она была вся в белом и сказала мне: "Здравствуйте, господин советник!" *(Шведенборг)*". См.: Пиковая дама. 1833. // *Пушкин А.С.*, 1985-86. Т. III. С. 206.

** *ARS FILOLOGIAE*. СПб., 1997. С. 39–41. – Здесь в тексте сноска: "В своей биографии К.Р. Зигестед, не называя источника, рассказывает анекдот о посещении Сведенборга покойной родственницей <...>: "Сведенборг говорит, что он беседовал с ней через три дня после того, как она умерла...""".

Сен-Жермен. Гравюра XIX в.

Для полноты картины хотелось бы ещё добавить, что и граф Сен-Жермен, как утверждают современники, вызывал по их просьбе духов умерших людей, в которых очевидцы узнавали своих знакомых.

Анализируя приёмы и фактически определяя цель повести, В. Шмид замечает, что она отсылает читателя к разным дискурсам и жанрам эпохи (например, анекдот, сплетня, народное гадание, дискурс карточной игры, сентиментальная литература и т. д.), а Германн пал жертвой незнания правил игры, по которым каждый текст (дискурс, жанр) имеет свою семантику, онтологию, фикцию. Он воспринял "возможное чудесное" — фантастический текст *ненадёжного мага-рассказчика* Томского — как непременную реальность. "Но гадание, магия, кабалистика и волшебство не подчиняются "непреклонности желаний" инженера Германна. Герой наказывается за неправильное обращение с волшебными дискурсами именно тем, что их магия подтверждается"[5].

Е.И. Шапошникова (с 1901 — Рерих). Декабрь 1895.
Фото из МСССМ

А может быть, не только "волшебными дискурсами", но и "волшебной реальностью" наказывается расчётливый немец, бессердечный по отношению к Лизе? ("Вы чудовище!"[6]) Недаром графиня не эксплуатировала полученное ею тайное знание и лишь однажды помогла игроку Чаплицкому ***из жалости****. Бескорыстие — вот условие обладания чудесными силами. Этому же учат волшебные сказки.

Все вопросы остаются открытыми, сама ткань произведения с некоторой недоговорённостью и большим количеством скрытых внутритекстовых отсылок обус-

* Снова напрашивается сравнение с Сен-Жерменом: "Многие авторы пишут о его абсолютном бескорыстии и уверяют, что он был чуть ли не единственным при дворе, кто никогда не добивался милости короля, не домогался должностей..." (*Мура Ж., Луве П.*, 1999. С. 96) И это при огромном влиянии на Людовика XV, засвидетельствованном современниками и создавшем графу много врагов и клеветников!

ловливает это, вызывая некое метафизическое беспокойство, чтобы свободнее работало воображение и внутренний опыт читателя. Текст Пушкина двоится в нашем восприятии между ratio (мистификацией) и мистикой, как двойственно наше впечатление от прославленных (иногда приписываемых графу) высказываний Сен-Жермена о его древнем возрасте, создании жизненного эликсира, участии в событиях разных эпох и народов, обладании философским камнем и т. д. Но от этой оправданной двойственности, соответствующей неполноте наших знаний[7], Шмид делает решительный шаг в сторону, прямо называя рассказы графа небылицами. Однако это утверждение, на котором он строит свою концепцию, Шмид подкрепляет не данными личного опыта (естественно!), а примерами из "Мемуаров" Казановы. Утверждая же со слов "ненадёжного рассказчика-авантюриста" Казановы, что Сен-Жермен был лгуном и фанфароном, Шмид сам попадает в ловушку, подобно Германну, доверившемуся рассказу Томского[8]. Слишком легковесна убедительность доказательств, приводимых со слов ещё одного *мага рассказывания*, все сведения которого тоже, может быть, "враньё или иллюзия". Шмид сам оговаривается (о Сен-Жермене, но ведь и для других этот закон действует): "Очевидное и наглое враньё оправдывается искусством занимать позицию "внутринаходимости" относительно прошедших событий и их протагонистов, превращать прошлое в настоящее, в чём и заключается чудо рассказывания"[9]. То есть всё возвращается снова и снова к мастерству повествователя и к условности жанра. А также к недостоверности источников. И в этом круге (замкнутом, порочном!) запутывается как читатель, так и исследователь.

Однако создаётся впечатление, что *чудесное* в "Пиковой даме" никак не желает оставаться внутри искусственно (и искусно) созданной реальности и стилистики художественного произведения, но пускает корни в окружающий мир (или же произрастает из него).

Наконец, мы имеем ещё один текст и нового рассказчика, условного лишь в той мере, в какой условно всякое слово (знак) по отношению к передаваемой действительности, и свидетельства Е.И. Рерих – сны и видения (!) – в значительной мере "уплотняют" *волшебную* почву *ненадёжных* рассказов.

**ПРИМЕЧАНИЯ**

[1] *Рерих Е.И.*, 1993. С. 35-36.
[2] *Шмид В.* Сен-Жермен, Казанова, Томский, Пушкин – маги рассказывания. // *ARS FILOLOGIAE*. СПб., 1997.
[3] *Там же*. С. 44.
[4] *Пушкин А.С.*, 1937-49. Т. XI. С. 363.
[5] *ARS FILOLOGIAE*. СПб., 1997. С. 38.
[6] Пиковая дама. 1833. // *Пушкин А.С.*, 1985-86. Т. III. С. 205.
[7] Цитировавшаяся книга фр. авторов во многом восполняет эти пробелы.
[8] Чего совершенно избегает мудрый Пушкин, очень опосредованно (через несерьёзного Томского) ссылаясь на Казанову как источник сведений о Сен-Жермене, с изрядной долей скрытой иронии в изложении.
[9] *ARS FILOLOGIAE*. СПб., 1997. С. 44.

Е.П. МАТОЧКИН

# Н. К. РЕРИХ. "СОКРОВИЩЕ АНГЕЛОВ"

*"Сокровище ангелов"* (холст, масло, темпера, 315×366) — самое большое и самое загадочное полотно раннего Рериха. Странное дело: написанное в 1905 г. (по сведениям С.К. Маковского — в 1904-м[1]), оно несколько лет не выставлялось. Непонятно, почему это значительное создание Рериха обходили молчанием. И только в последнее время о нём начинают появляться исследования[2].

Сведения о *"Сокровище ангелов"* незначительны. С.К. Маковский, видевший полотно в мастерской художника, писал в 1907 г. в журнале "Золотое руно", что эскиз церковной фрески "Сокровище ангелов" изображает "громадный камень, чёрно-синий с изумрудно-сапфирными блестками; одна грань смутно светится изображением распятия. Около, на страже, — ангел с опущенными, тёмными крыльями. Правой рукой он держит копьё, левой — длинный щит. Рядом— дерево с узорными ветвями, и на них вещие сирины. Сзади, всё выше и выше, в облаках, у зубчатых стен райского кремля, стоят другие ангелы, целые полки небесных сил. Недвижные, молчаливые, безликие, с копьями и длинными щитами в руках, они стоят и стерегут сокровище. От их взора, от общего тона картины, выдержанной в сумрачных гармониях, делается страшно и замирают молитвы.

Ангелы, вкусившие от древа познания, ангелы змеиной мудрости, ангелы-воины, грозные ангелы искушений, ангелы-демоны"[3].

Сам Рерих после выставки полотна в петербургском "Салоне" в 1909 г. дал в журнале "Огонёк" пояснительный автограф: "Общее содержание моего эскиза для стенописи усыпальницы "Сокровище ангелов": ангелы стерегут драгоценный краеугольный камень мироздания, в котором заключено и добро и зло,— символы чего начертаны на камне"[4].

Через два года, в 1911 г., Рерих показал своё произведение на московской выставке общества "Мир искусства". В каталоге название *"Сокровище ангелов"* сопровождалось следующими авторскими словами: "За пределами Бытия лежит Камень, в нём добро и зло, вся земная твердь на Камень опирается"[5].

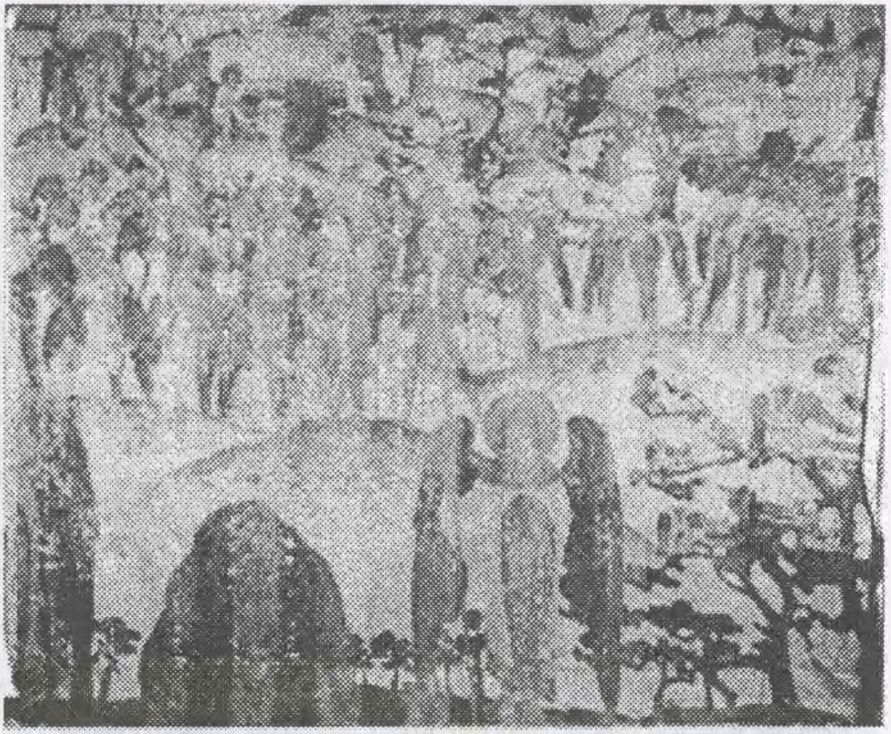
В 1918 г. в Петрограде вышла монография А.А. Ростиславова о творчестве Н.К. Рериха. В ней несколько строк посвящено и анализируемой работе. "Большая картина "Сокровище Ангелов", очень красивая по мистическому замыслу и несколько врубелевским краскам, была, пожалуй, прототипом целого ряда картин апокалипсического характера. Далеко, в горних селениях, с райскими птицами, деревьями и городами сонмы ангелов в белых одеждах с лазоревыми крыльями сторожат таинственное сокровище — камень, с которым загадочно связаны судьбы мира"[6].

Ещё раз С.К. Маковский вспомнит о *"Сокровище ангелов"*, произведшем на него большое впечатление, уже после Октябрьской революции. Он почему-то сочтёт, что художник уничтожил эту картину, и с сожалением напишет: "Эти "Ангелы" Рериха тревожили меня не меньше врубелевских "Демонов". Тайными путями соединились для меня зловещие их державы..."[7].

Н.К. Рерих. Сокровище ангелов. 1904-1905. Репродукция из монографии "РЕРИХ" (1916). Первоначально в собрании Е.И. Рерих. Ныне в собрании М.Л. Растроповича и Г.П. Вишневской

Однако полотно всё же сохранилось. Много лет спустя оно становится украшением Музея Николая Рериха в Нью-Йорке. С 1935 г. *"Сокровище ангелов"* надолго исчезает и опять считается чуть ли не пропавшим. Наконец, в 1997 г. его обнаруживают в одном из американских университетов в очень плохом состоянии. После реставрации в 1998 г. в Нью-Йорке оно появляется в качестве лота на аукционе Сотби. К радости отечественных любителей живописи картина не уплывает неизвестно куда, а приобретается М.Л. Ростроповичем и Г.П. Вишневской[8].

Попытаемся разгадать скрытый смысл произведения по основным вехам, указанным автором. Одна из них — это тайна загадочного камня. Для её раскрытия необходимо учесть особенности художественного мышления Рериха. Будучи увлечённым учёным-археологом, он во многих своих произведениях опирается на достоверный исторический материал, предварительно тщательно изучив стилистику древних памятников и их семантику. Точные археологические привязки можно обнаружить и в дипломном *"Гонце"* (1897), и в *"Идолах"* (1901—1910), и в работах о каменном веке, и там, где он использует образцы пермского звериного стиля.



Н.К. Рерих. Сокровище ангелов. 1904-1905. Первоначально в собрании Е.И. Рерих
Ныне в собрании М.Л. Растроповича и Г.П. Вишневской. Снимок 1997 г. (до реставрации)
из архива МОО ЦДК

Надо полагать, что и здесь Рерих не сочиняет своего Камня с символами добра и зла, а обращается к известному историческому памятнику. Действительно, в качестве прототипа краеугольного камня мироздания Рерих взял уникальный шедевр искусства викингов — Йеллингский камень. Эта массивная глыба около 2,5 метров высотой была воздвигнута примерно в 986 г. могущественным датским королём Харальдом Синезубым.

Кусок гранита с красными прожилками из Йеллинга представляет собой трёхгранную пирамиду. На её центральной плоскости изображено Распятие, на правой боковой грани выбита руническая надпись, а левую боковую грань украшает великолепная резьба — стилизованный лев, стоящий на трёх лапах, и охватившая его тело кольцами змея.

Лев с могучими когтистыми лапами ассоциировался у викингов с Харальдом Синезубым. Зверь исполнен в стиле маммен, по имени местности в Ютландии. Для этого териоморфного стиля характерны извивающиеся растительные и животные формы, приобретающие под руками мастеров почти орнаментальную узорность. Напряжённое переплетение ленточных полос, скрученных в

спираль листьев, почти фантастических по облику зверей — всё это смелое и дерзкое нагромождение свидетельствует о внутренней духовной силе скандинавских викингов. Такая же мощь ощущается в фигуре йеллингского льва, несмотря на его узкую и длинную шею и маленькую орнитоморфную голову с торчащими ушами наподобие хохолка птицы. Хвост, согласно канонам стиля маммен, чрезвычайно удлинён и оканчивается большим листом аканта.

Лев — одно из излюбленных животных в христианской символике. Уже на раннехристианских саркофагах его изображение воплощает идею грядущего Воскресения. Образ льва, распространённый в пластике романских церквей, олицетворял собой бдительного стража святыни. В то же время лев нередко воплощал идею зла и смерти. Вплоть до XVII в. распространены также изображения льва в качестве атрибута холерического темперамента — гордыни и гнева, одного из семи смертных грехов[9].

Змея обвивает туловище, шею и хвост льва в виде ленты с продольной полосой и своими линиями вторит декоративным очертаниям льва. Если лев окантурен светло-жёлтым цветом, то змея — красно-коричневым. Змея — представленный почти во всех мифологиях символ, связываемый с плодородием, землёй, женской производительной силой, водой, дождём, с одной стороны, и домашним очагом, огнём (особенно небесным), а также мужским оплодотворяющим началом — с другой. В архаических космогонических мифах Евразии и Америки змея осуществляет разъединение и соединение неба и земли. В развитых же мифологических системах змея часто имеет черты дракона и нередко является воплощением нижнего потустороннего мира. В германской мифологии змея — главное воплощение космического зла в предстоящей гибели мира. Змея или змий — библейский синоним Сатаны. В то же время змея — известный символ мудрости[10].

Распятие на центральной плоскости камня выбито также среди переплетения линий и тяготеет в своей условной изобразительности к общей орнаментальной трактовке памятника. Фигура Христа составлена из кругов, овалов и треугольников. Одет он в странную одежду, напоминающую внизу мужскую шотландскую юбочку. Помимо раскинутых рук, обвитых двойными ленточными полосами, ниже, на уровне пояса, где выбиты концентрические окружности, идёт как бы ещё одна поперечина, продетая через одежду и оканчивающаяся на концах растительными узорами. По обеим сторонам головы и ног видны пронизывающие друг друга горизонтальные и вертикальные кольца. Сама грань обрамлена рамкой, имитирующей плетёные жгуты с узлами в углах. В целом композиция Распятия оказывается вовлечённой в живую языческую фантасмагорию.

Все эти извивающиеся ленты, закрученные и переплетающиеся линии, вероятно, были когда-то стилизованными изображениями ядовитых змей, хищных чудовищ или заколдованных цветов. Утратив реальные черты, они превратились в усложнённый ленточный орнамент, однако его напряжённая динамика всё ещё несёт в себе ощущение великих противоборствующих начал мира. На их фоне фигура Христа, расположенная в центре камня, смотрится как некая уравновешивающая ось, призванная внести гармонию и порядок в волную-

щийся в неразрешимых противоречиях хаос мира. Согласно ранней христианской традиции Христос изображён с открытыми глазами — торжествующий живой Спаситель, увенчанный царской короной, имеющий в то же время облик несколько наивного и добродушного человека.

Рерих в своей картине хотя и воспроизводит Йеллингский камень с документальной точностью, однако не увлекается детализированием. У него выбитые на гранях композиции даны как бы намёком и должны угадываться зрителем. Более того, боковая грань дана в проекции и ото льва видны только острая голова и лапы. Змея же практически не просматривается. Тем не менее вселенский смысл изображений проявляется благодаря цветовой характеристике. Художник совсем отошёл от реальной текстуры камня и нанесённой в своё время тонировки и окрасил его палитрой космического пространства — иссиня-чёрной с изумрудно-сапфирными блёстками. Это как будто осколок далёкого звёздного неба или сгущённая на много порядков межгалактическая материя.

Что же здесь выступает в роли символов добра и зла? Передняя грань с Распятием — это, несомненно, символ любви и добра, победивших всё зло мира, искупление греха человеческого. Образы льва и змеи на боковой грани амбивалентны. Они каждый в отдельности могут рассматриваться в разных ипостасях, а тем более в своём переплетении приобретают сложный космогонический смысл. В целом на камне выбиты многозначные символы, олицетворяющие в себе небесное и земное, божественное и сатанинское, воскресение и смерть, мужское и женское начала, мудрость и греховные пороки, подвиг жертвенности и гордыню — многое из того, на чём держится мир. Однако в произведении Рериха эти символы добра и зла на камне не акцентируются, они раскрываются через его образность.

На полотне в несколько кадрированной манере предстаёт сцена, как бы выхваченная из контекста росписи. На переднем плане среди деревьев изображены два ангела с вооружением, застывшие в иератических позах. За ними, среди райских кущ, четыре трубящих ангела руководят небесными дружинами. Одна из них в отдалении стоит на дозоре, другая — справа покидает дежурство. Третья — слева выходит ей на смену, четвёртая вдали ещё только собирается у ворот. Замыкает пространство извивающаяся стена кремля, упирающегося своими башнями в золотисто-облачное небо.

Суровый воинский дух произведения, увлекавший Рериха мир варягов, средневековая архитектура райского града — всё говорит о том, что замысел картины мог быть основан на ранних историко-мифологических истоках. Сам Рерих писал, что легенды о чудесном камне распространены "от Тихого океана до средневековых мейстерзингеров"[11]. На основе таких сказаний в конце XII – начале XIII в. Вольфрам фон Эшенбах написал роман в стихах "Парсифаль". У поэта этот камень называется Грааль. Его, обладающего чудесной силой, принесли на землю ангелы. Хранится он за стенами святого замка Мунсальвеша.

*Сей камень ангелы сберегли*
*Для лучших, избранных чад земли*[12].

Грааль — это совершенно особый камень, он излучает волшебный свет и огонь. В романе этому излучению даётся разъяснение:

*Пламя, в котором, раскинув крыла,*
*Птица Феникс сгорает дотла,*
*Чтобы из пепла воспрянуть снова,*
*Ущерба не претерпев никакого,*
*А только прекраснее становясь...*
*Вот она — взаимосвязь*
*Меж умиранием и обновленьем*[13].

Пожалуй, та же идея реализуется и в картине Рериха. Узкая полоска тёмной земли на переднем плане кончается, и далее осенённый волшебным светом Грааля начинается прекрасный мир. Свет, излучаемый камнем, огненно преображает распятого Христа в Христа воскресшего. В том, что камень теперь — это Христос, убеждают и слова святого Петра из его Первого послания. Там приводится близкий образ собравшихся ангелов вокруг Христа, "камня живого, человеками отражённого, но Богом избранного". В этом предстоянии неподвижные и застывшие ангелы как бы сами превращаются в "камни живые, устрояющие из себя дом духовный" (I Петра, 2: 4-5). В самом деле, ангелы с тёмными крыльями, словно выложенными мозаичной кладкой, удивительно гармонируют с белыми стенами и тёмными башнями кремля. Череда вертикальных строений вторит вертикальным ритмам ангельских фигур. Подчёркивая изобразительные аналогии, художник тем самым воплощает собором ангелов "дом духовный". Об этом же говорится и у Вольфрама фон Эшенбаха:

*Грааль был воплощением совершенства*
*И преизбытком земного блаженства,*
*И был основою основ*
*Ему пресветлый рай Христов*[14].

Автор романа о Парсифале не даёт указаний на конкретное местоположение царства Грааля. Оно нигде и везде. У него как будто бы есть зримые рубежи в виде бескрайних лесных дебрей. Однако эти границы и этот лес — не более чем метафора или символ духовных испытаний. Их не пройти без огненного сердца, а оно немыслимо без чести и справедливости, без нравственной красоты и рыцарского самопожертвования. Братство Грааля открыто для многих ищущих, независимо от их национальности и вероисповедания — не только для ставшего праведным христианином и познавшего Бога Парсифаля, но и для язычников. Членов этого священного братства можно встретить в самый неожиданный момент в самом непредвиденном месте. Кажется, они могут присутствовать всюду, как рериховские ангелы, словно бы наполнившие своим присутствием весь мир. Для них охранять чудесный камень — это значит охранять истину.

Таинственностью окутан в средневековом романе мир Грааля. Его двойственный смысл исследователи поэзии Эшенбаха раскрывают следующим образом: это и волшебный камень, и высокая моральная идея[15]. По-видимому, столь

Николай Кузанский (Nicolaus von Cues)

же многозначно следует понимать и символы добра на "сокровище ангелов" — как нравственный идеал, истину и как воплощённого Христа, не случайно об этом говорит и изображение льва на боковой грани — символа Воскресения.

Человек с горящим сердцем, взыскующий Бога, увидит в волшебном пламени камня не распятие, а торжествующего Христа, каким изваяли его древние скандинавские мастера. Увидит ангела, охраняющего вход в райский кремль. Камень здесь как врата с символами добра и зла.

Такое "прочтение" полотна приведёт нас ещё к одному средневековому источнику, к которому наверняка обращался и Рерих. Это философский трактат *Николая Кузанского* (1401—1464) "О видении Бога", написанный с удивительным эмоциональным подъёмом. Читая Кузанского, начинаешь ощущать, что он видел нечто подобное тому, что изобразил на своём полотне Рерих. Сам Рерих тоже как будто визуализирует видение, которое прозревает Кузанский. Вероятно, оба они постигали своим внутренним взором одну и ту же картину. И не важно, что между ними дистанция в несколько столетий. Наверное, видение Божества — это уникальное событие, явление огненного мира, где представления о пространстве и времени не вписываются в земные рамки. Человеку же современной культуры, приобщившемуся к духовному опыту предшественников, несомненно, уже будет проще в своём искреннем молитвенном порыве приблизиться к границе небесного рая.

И всё же, почему ни в сочинении философа, ни на полотне художника нет собственно лика Христа? Казалось бы, можно было постараться передать его Образ. Надо полагать, они хотели выразить в первую очередь то, что предваряет экстаз созерцания Бога — внутренние борения, томления духа. Созерцать же можно в меру своих качеств. Ведь не случайно у каждого художника свой Христос, своё свидетельство. У Рериха лик Бога — это неизреченное переживание:

*Всепроникающий лик,*
*глубже чувств и ума.*
*Неощутимый, неслышный,*
*незримый*[16].

Бог — это не только его изображение на картине или иконе. Бог — это Беспредельность. Об этом пишет и Кузанский: "Как бесконечный ты, господи, безначален и беспределен; ты начало без начала и конец без конца, ты начало без конца и конец без начала; ты начало так, что и предел, и предел так, что и начало, и ты ни начало, ни предел, а высишься над началом и пределом своей абсолютной, вечно благословенной бесконечностью"[17].

В 1918 г. Рерих напишет стихотворение "Свет", в котором по-своему, но в чём-то похоже выразит внутреннее лицезрение Бога:

*Кто узнал то, что не знает*
*ни формы, ни звука, ни вкуса,*
*не имеет конца и начала?*[18]

С чего же начинается видение Бога у Кузанского? С преодоления препятствий. Не нужно думать, что эти препятствия воздвигнуты кем-то свыше, это те несовершенства, которыми обременена душа. Бога "можно увидеть только там, где на пути встаёт преградой невозможность. И ты, господи, питание зрелых, дал мне мужество усилием преодолеть самого себя, поскольку невозможность совпадает в тебе с необходимостью. Так я увидел, что место, где ты обретаешься без покровов, опоясано совпадением противоположностей. Это стена рая, в котором ты обитаешь; дверь туда стережёт высокий дух разума, который не даст войти, пока не одолеешь его. Тебя можно видеть только по ту сторону совпадения противоположностей, ни в коем случае не здесь"[19].

"У дверей совпадения противоположностей, которые стережёт ангел, встав у входа в твой рай, я начинаю теперь видеть тебя, Бога моего: ты там, где говорить, слышать, вкушать, осязать, рассуждать, знать и понимать — одно и то же, где совпадает видеть и быть видимым, слышать и быть услышанным, вкушать и быть вкушаемым, осязать и быть осязаемым, говорить и слышать, творить и говорить"[20].

В картине у Рериха на переднем плане — тёмная полоска земли с камнем, а за ним начинается рай. Земля перед ним в холмах, которые своими очертаниями вторят "сокровищу ангелов". Видимо, по его образу и подобию строится наша планета. На эту мысль наталкивают и рассуждения Кузанского, когда он пишет, что "в недрах земли есть некая минеральная сила, которую можно назвать духом. Этот дух пребывает в возможности стать минералом-камнем"[21]. Не случайно и у Рериха вся земля словно живая и наполнена упругой силой и могучим духом. В то же время камень можно понимать и как дверь в рай.

И здесь, как пишет Кузанский, находятся символы добра и зла и совпадают возможности видеть и быть видимым. Это сложное дуалистическое состояние прекрасно отобразил в картине Рерих. О том, как здесь решена проблема видения и провидения, выше уже говорилось. Но как быть видимым? Для этого художник тоже нашёл свой способ. На переднем плане в самом центре Рерих поместил фигуру стерегущего ангела. Он стоит так близко к раме, его одежда на фоне иссиня-чёрных крыльев и ближней плоскости написана таким белым свечением, что кажется, будто он и не в картине вовсе, а где-то между ней и зрителем. Более того, его огромные глазницы, заполненные тем же белым излучением с маленькими точеч-

ками зрачков, буквально приковывают к себе внимание. Этим немигающим взглядом ангел словно просвечивает насквозь каждого приходящего. Не случайно Маковский писал, что от ангельского взора ему становилось страшно.

В райском саду растут деревья. Они окружают камень и уходят вдаль. И по тому, как написаны деревья художником, как он их располагает, можно говорить о том, что в надземном мире свойства пространства иные. Чем дальше от центра, тем деревья больше, чем они ближе к камню, тем становятся меньше. Пространство в камне как бы поглощается в точку. В сравнении с уменьшающимися деревьями ангел предстаёт необычайно огромным. На ветвях деревьев сидят райские птицы сирины. Птица — это и символ человеческой души, и передатчица откровения, отождествляемая с высшей мудростью[22].

Николай Кузанский тоже видит деревья: "Я гляжу на стоящее передо мной большое и высокое ореховое дерево и пытаюсь увидеть его начало. Я вижу телесными очами, какое оно огромное, раскидистое, зелёное, отягощённое листвой и орехами... Потом я начинаю рассматривать семенную силу всех деревьев различных видов, не ограничиваясь никаким отдельным видом, и в этих семенах тоже вижу виртуальное присутствие всех мыслимых деревьев... Дерево, вижу я, есть некое развёртывание семенной силы, а семя — некое развёртывание той всемогущей силы... Стало быть, дерево в тебе, Боге моём, есть сам ты, Бог мой, и в тебе истина и прообраз его бытия"[23].

Бога Кузанский видит во всём. Рериховские птицы на ветвях, в его понимании, — плод, рождённый деревом. Это дух доброго человека. "Как солнечная сила, нисходящая в растительный дух, движет его к совершенной зрелости и через посредство доброго дерева, созревая с природной лёгкостью, от небесного тепла возникает добрый плод, так твой Дух, Боже, входит в разумный дух доброго человека и теплом божественной любви даёт созреть его добродетельной силе, делая его совершенным и угодным тебе плодом"[24].

Пройдя деревья и стерегущего ангела, преодолев все препятствия, проникнувшись жертвенностью Бога-Сына, душа приближается к стене рая. Философ свидетельствует, что человек не может понять Бога-Отца иначе как только через Сына, "умопостигаемого Бога и посредника"[25]. "Видеть Бога-Отца и тебя, Иисуса, его Сына, значит быть в раю и в вечной славе. Стоящий вне рая не может иметь этого видения, потому что ни Бога-Отца, ни тебя вне стен рая не найти"[26].

Испытав озарение, Николай Кузанский свидетельствует, что Иисус всем "учитель и свет". Он "и совершенство, и полнота всего", и через него "как посредника всё восходит к абсолютной истине"; он — "путь к истине и вместе сама истина"[27]. Заканчивая своё сочинение, Кузанский пишет, как в новом свете предстаёт для него жизнь, какие возможности обрела от встречи с учителем его душа. "Ты открываешь мне ключ, из которого льётся всё желанное и в природе, и в искусстве; ты ничего не держишь от меня в тайне. Ты не прячешь от меня ни источник любви, ни источник мира, ни источник покоя"[28].

По-видимому, после внутреннего созерцания Бога открылся ключ благодати и для Рериха. Наверное, только в такие минуты может родиться подобное стихотворение:

Н.К. Рерих. Ангелы у райского древа. Акварель. 1900-е. По атрибуции авторов "Сборника новых поступлений в Отдел рукописей РНБ за 1952-1966 гг.", является эскизом росписи церкви в Талашкине. Оригинал в ОР РНБ

*Твоя благодать наполняет*
*руки мои. В избытке льётся*
*она сквозь мои пальцы. Не удержать*
*мне всего. Не успеваю различать*
*сияющие струи богатства. Твоя*
*благая волна через руки льётся*
*на землю. Не вижу, кто подберёт*
*драгоценную влагу? Мелкие брызги*
*на кого упадут? Домой не успею*
*дойти. Изо всей благодати в руках*
*крепко сжатых я донесу только*
*капли*[29].

*"Капли", 1920*

Несомненно, и "Видение Бога" Кузанского, и *"Сокровище ангелов"* Рериха созданы под воздействием большого религиозного переживания, когда происходит приобщение к сокровенному знанию и открывается подлинный смысл земного существования. "И я начинаю видеть, как смертная человеческая природа оделась в тебе бессмертием, так что все принадлежащие к единой человеческой природе люди могут достичь через тебя воскресения и войти в божественную жизнь"[30].

Надо полагать, что и Рерих в *"Сокровище ангелов"* выразил своё понимание пути к Богочеловечеству. Этот вопрос был в центре внимания русской религиозной философии на рубеже веков. Философы Всеединства считали, что всё человечество должно духовно объединиться на основе идеи храмовой соборности. Храм при этом понимался как то начало, которое должно господствовать в мире. Сама Вселенная должна стать храмом Божиим. В храм должны войти ангелы и всё человечество. Так мыслил князь Евгений Трубецкой[31], и, наверное, так представлялся всемирно-отзывчивой русской душе идеал будущего вопреки всем посулам наступающей машинной цивилизации. Возможно, что замысел рериховского полотна настоян на тех же идеях.

В 1904 г., увидя ещё не завершённую талашкинскую церковь, Рерих пожелал украсить её росписями и выполнил эскиз *"Архангел"*, который затем находился в собрании княгини М.К. Тенишевой. На эскизе 1904 г. был изображён ангел у дерева с вещими птицами — всё, как на огромном полотне 1905 г., только в более сумрачной цветовой гамме. Возможно, что и всё полотно *"Сокровище ангелов"* поначалу мыслилось как эскиз для стенописи храма-усыпальницы в Талашкине. Лето 1912 г. Рерих работает над росписью. "Но именно в храме прозвучала первая весть о войне. И дальнейшие планы замерли, чтобы уже не довершиться. Но если значительная часть стен храма осталась белая, то всё же основная мысль этого устремления успела выразиться". "Остальное, — как писал Рерих, — осталось в пространстве"[32]. Видимо, эскиз не успел воплотиться в храме и затем экспонировался как монументальное станковое произведение[33]. Однако задуманная в росписи художественная идея — дать синтез "всех иконографических представлений"[34], которая так ярко осуществилась в росписи *"Царицы Небесной над рекой жизни"*, вызревала уже в этом первоначальном варианте.

Идее мирообъемлющего храма как нельзя более соответствовало рериховское желание претворить в современном искусстве художественные достижения человечества со времён палеолита. Эти мечтания молодого художника не были беспочвенными. К тому времени Рерихом уже была создана целая серия картин о язычестве и истории древних славян. Он уже совершил паломничество по святым местам Руси и осознал художественную высоту древнерусской иконописи. Он уже проникся красотой многих археологических находок и написал ряд произведений о каменном веке. Он уже работал над иллюстрациями к сочинениям М. Метерлинка, где с большим художественным тактом воплотил своё понимание средневековья и раннего Возрождения.

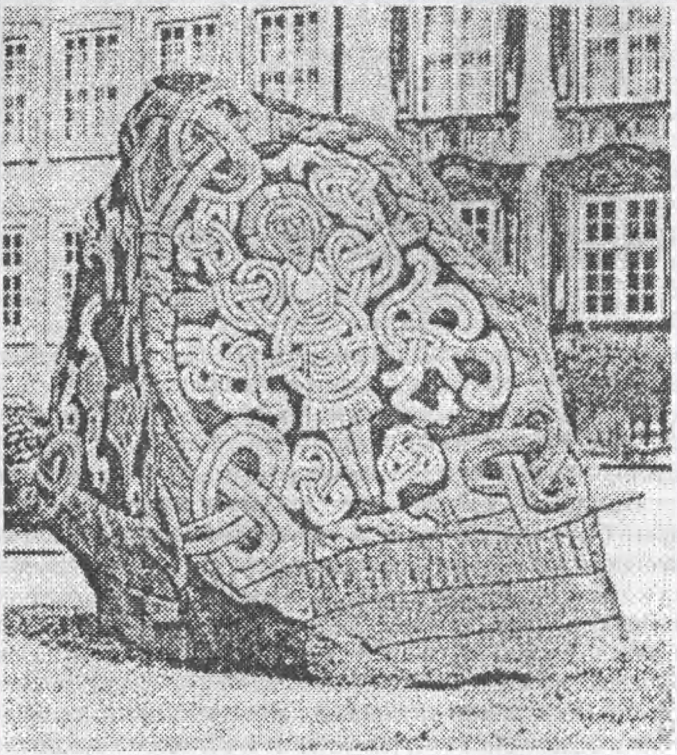
Действительно, в *"Сокровище ангелов"* много и от наследия Древней Руси, и от Византии, и от Проторенессанса, и от эпохи викингов, и от язычества древних славян. Конечно, прежде всего нельзя не ощутить в рериховском полотне иконописного начала. Оно проявляется и в стилистических особенностях, и в возвышенной и несколько суровой манере изложения, соответствуя общему настрою псковских памятников или таких известных московских икон, как "Церковь воинствующая" XVI в. (ГТГ) или как храмовый образ конца XIV в. "Архангел Михаил, с деяниями" из Архангельского собора московского Кремля.

Однако нельзя не отметить, что Рерих не только ориентируется на высокие

классические образцы расцвета древнерусской иконописи, но и углубляется в её византийские истоки — известные мозаичные шедевры, о чём красноречиво говорит фигура ангела на переднем плане картины. Кроме того, он продолжает линию развития более позднего иконописания конца XVII – начала XVIII в. с его интересом к историзму, многоголосию, узорочью и пейзажному обрамлению. К тому же Рериха привлекала большая иконографическая свобода русских мастеров, сказавшаяся в том числе и в усвоении уроков западноевропейского искусства.

В его творчество тоже была привнесена "драгоценная струя Возрождения"[35]. От Проторенессанса у Рериха хороводы ангелов, написанных в самых разных ракурсах: в фас, в профиль и даже со спины, что было недопустимо в древнерусском иконописании. От картины кватроченто у него выделенный экран сценической коробки — передний план с главными героями, за которыми выстраиваются перспективные построения с точкой схода. Как и в ренессансном искусстве, здесь даёт знать о себе язычество — в полнокровном чувствовании земли, в любовании её красками, в упоении ароматным цветением.

Особый колорит полотну придаёт увлечение художника эпохой викингов, или варягов, и всей германо-скандинавской мифологией. "Несомненно, радость



Йеллингский камень. Дания. Установлен около 986 г.

*То же.* Воспроизводится по изд.: *Vikingetidens kunst.* Ole klindt — Jensen, David M. Wilson. Nationalmuseet. Kovenhavn, 1965. Pl. XLVIII

Киевского искусства создавалась при счастливом соседстве скандинавской культуры", — считал Рерих. "Крепость скандинавской культуры"[36] чувствуется здесь во многих слагаемых. О том свидетельствует не только Йеллингский камень со змеёй, вызывающей в памяти образ змея Мингарда из эддических мифов. Дерево, изображённое на передней кромке земли и раскинувшее ветви в пространстве рая, тоже, видимо, пришло из скандинавской мифологии. Там известно мировое древо (ясень Иггдрасиль), связывающее землю, где живут люди, с небом, где находятся боги и где помещается своеобразный "рай" для павших воинов[37]. Рисуя птиц, сидящих на дереве, Рерих в качестве прототипа использует их изображения с памятных камней VIII в. с острова Готланд в Скандинавии.

Произведение Рериха всё построено на контрастах. Мягкие и плавные линии холмов противопоставлены строгому и даже жёсткому рисунку деревьев, ангелов и райской стены. Продуваемые холодными северными ветрами деревья с их корявыми ветвями и скудной листвой превратились в каменную заградительную сеть. Светоносные краски полотна оттенены густыми, почти ночными холодными тона-

ми. Тут всё словно полярный день и полярная ночь гипербореев. Рай же более всего символизирует золотой цвет. Он особенно звучен на щитах и нимбах ангелов. В цвете райской земли он несколько ослабляется, как бы вместив в себя ещё и белизну их одежд. Получилось что-то янтарно-медовое. Сама мозаичная кладка мазков напоминает о гранях солнечного камня и о сотовых ячейках. Ассоциация с пчелиным нектаром тут тоже неслучайна: вспомним о священном мёде скандинавских мифов, который циркулирует в природе и является источником жизненного обновления и магических сил[38]. Магической силой, действительно, веет от всего полотна. Кажется, что здесь не бесплотные ангелы, а мужественная рать самого Одина — варяжского бога неба и хозяина воинского рая[39].

Руническая надпись на Йеллингском камне (на полотне Рериха она чуть-чуть просматривается) прославляет скандинавского правителя: "Харальд конунг приказал поставить этот камень в честь Горма, своего отца, и Тиры, своей матери. Тот Харальд, который овладел всей Данией и Норвегией и крестил датчан"[40]. Воинское посвящение камня находит своё отражение в самом духе полотна, но важно и другое — упоминание о крещении. Йеллингский камень был воздвигнут около 986 г. Эта дата поразительно близка к годам начала крещения Руси князем Владимиром Святославичем. С этого времени и викинги и русичи вошли в мировое христианское сообщество.

О том знаменательном событии на Руси напоминает в полотне Рериха райский град, слегка похожий на множество соборов на высоком берегу Днепра. Однако архитектура изображённых зданий, скорее, отнесёт нас к концу XIV – началу XV в. — ко времени Сергия Радонежского и большого храмостроительства после Куликовской битвы. Действительно, светлое ангельское воинство на картине, то уходящее, то приходящее на боевое дежурство возле таких близких русской душе строений, довольно ясно воскрешает то героическое время. Русское национальное средневековье, идеалы духовного единения, принесённые в мир Сергием Радонежским, вдохновляли русских религиозных философов и весь русский культурный ренессанс начала XX века. Рериховское *"Сокровище ангелов"*, быть может, его ярчайшее художественное проявление, пронизанное духовной крепостью и подвигом самопожертвования. Об этих христианских идеалах в картине напоминают распятия на камне и на щите ангела. Перед полотном Рериха, пронизанным суровым воинским духом, невольно приходят на ум известные слова Христа: "Не думайте, что Я пришёл принести мир на землю; не мир пришёл Я принести, но меч..." (Матф., 10: 35).

Однако в чём же видится каждому из упоминаемых авторов высший смысл борьбы? Вольфрам фон Эшенбах в заключение своего романа "Парсифаль" пишет:

*Но высшая из всех побед —*
*Проживши жизнь, увидеть свет,*
*Не призрачный, а настоящий,*
*От чистой Правды исходящий,*
*Не просто по миру брести,*
*А истину вдруг обрести...*[41]

Наполнившись светом, истину обретает и Николай Кузанский в своём видении Бога: "Благодарю тебя, Иисус, что я пришёл к этому твоему свету: в свете твоём свет моей жизни..."[42].

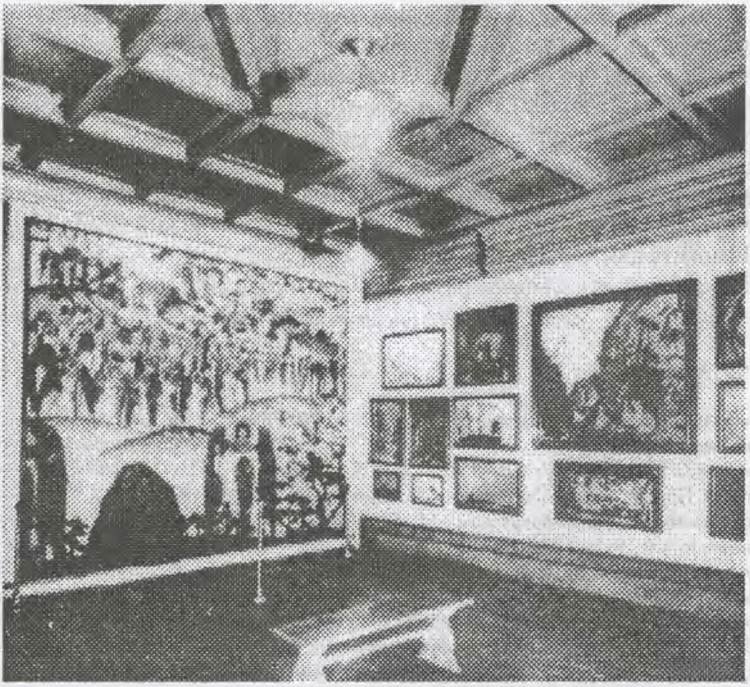
Рерих завершает цитируемое ранее стихотворение "Свет" следующими словами:

*И в моих закрытых глазах*
*брезжит чудесный твой*
*свет*[43].

Кульминация рериховского полотна тоже в торжественно-воинственном звучании света. Это и ангельское золото — в нём, как свидетельствует Кузанский, "всего больше сияет небесный нетленный свет"[44]. Это и тёплое янтарно-медовое свечение, идущее от райских взгорий. Их макушки очерчены художником чёткими линиями, а склоны сияют мозаикой светоносных тонов. Под их живительным теплом вершины холмов процвели чашечками диковинных растений. Свет расходится, словно волнами, и заполняет собой всё пространство рая. Ещё более мощный и сильный свет, уходящий в ультрафиолет, исходит от камня-сокровища. Синие, похожие на звёздные в космической бездне лучи исходят из этого мистического объекта. Он сам, будто межгалактический "черный карлик", сосредоточивший в себе невообразимо плотную и раскалённую материю, искривляющую ход гравитации, руководит художественным полем притяжения. Всё стягивается к нему. Всё излучается из него.

Рерих своеобразно расшифровывал слово "культура", основываясь на корнях "культ" — почитание и "ур" — свет, причём свет он часто писал с большой буквы, вкладывая в него глубокий и высокий смысл. "Культура есть почитание Света. Культура есть любовь к человеку. Культура есть благоухание, сочетание жизни и Красоты. Культура есть синтез возвышенных и утончённых достижений. Культура есть оружие Света. Культура есть спасение. Культура есть двигатель. Культура есть сердце. <...> Камни великих цивилизаций укрепляют твердыню Культуры. Но на башне Культуры сияет алмаз-адамант любящего, познающего бесстрашного Сердца"[45].

Продолжая Рериха, можно сказать, что краеугольный камень мироздания— это, вероятно, и есть твердыня Культуры. Пожалуй, такое более широкое понимание изображённого камня — в форме сердца как символа культуры — ближе нашему времени. Не случайно в картине слились достижения многих культур, не случайно так сияет светом это сокровище. И как ангелы грозно охраняют его, так и человечество, по мысли Рериха, должно охранять сокровища культуры "в наши дни, в дни смертельной борьбы между механической цивилизацией и грядущей культурой духа"[46]. Более того, время экзаменует человечество, проверяя его отношение к культуре. "Всему миру приходит трудное испытание. После средневековых испытаний огнём, водой и железом предстоит испытание восприятием культуры", — писал Рерих вскоре после Октябрьской революции[47]. Теперь можно понять, почему А.М. Горький назвал его "величайшим интуитивистом современности". Рерих провид-



Картина "Сокровище ангелов" в экспозиции Музея Николая Рериха в Нью-Йорке. Фото середины 1920-х гг. из АрхПФБ

чески заострил вопрос о грядущем пути, перед которым в начале нашего века оказалась Россия. Будет ли жить Сокровище духа, устоит ли Святая Русь во всех её будущих испытаниях? И действительно, как это верно и как это важно по отношению к России всего XX века! Вот уж сколько десятилетий мы держим этот экзамен перед историей и неизменно проваливаем его. Стоя перед этой картиной, мы словно стоим перед судом времени, стоим как перед последними вратами. Будет ли исход?

Ещё в конце XIX века В.С. Соловьёв ясно и отчётливо сформулировал, чем же будет определяться исторический путь нашей страны: "...судьба России зависит не от Царьграда и чего-нибудь подобного, а от исхода внутренней нравственной борьбы светлого и тёмного начала в ней самой"[48]. И что же?

Сегодня, провожая уходящий жестокий век, мы, быть может, ещё больше, чем люди, век начинавшие, приковали себя к тёмному преддверию картины и не можем сделать решительного шага вперёд. Сейчас, после обретения этого полотна, мы, пожалуй, ещё острее ощущаем его напряжённую цветовую гамму, его суровую "предкуликовскую" атмосферу. В нервнопротянутых ветвях деревьев, в неспокойной, врубелевской мозаике мазков, в группе удаляющихся ангелов и, кажется, в совсем отдалившемся от нас кремле праведных – райском

граде – нам слышатся отнюдь не призывные гласы ангелов, а, скорее, приближающиеся звуки скорбного реквиема.

И всё же дух Рериха взывает: "...неужели люди будут ниже камней? Будут в состоянии лишь ссориться и противоречиво болтать ненужные вещи? Соединяет людские сердца прекрасная симфония. <...> Пошлю вам, друзья мои, мысли о подвиге <...>. Под лучшие звуки в песне, и в труде, и в радости, спешите к суждённому Свету!"[49] — Спешите! Но успеем ли? Устоим ли на краеугольном камне Культуры или падём, как поверженный врубелевский демон?

Помогите нам, ангелы Божии!

Помоги нам, вся Светлая рать!

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Маковский С.* [Поэзия ранних замыслов]. 1907. // *ДР*, 1994. С. 42.
[2] *Короткина Л.В.*, 1998б.
[3] *Маковский С.* Н.К. Рерих. // *ЗР*. 1907. № 4. С. 5.
[4] *Рерих Н.К.* Пояснительный автограф. // *Огонёк*. 1909. № 13. С. 18.
[5] *Каталог выставки "Мира искусства"*. М., 1911. С. 17.
[6] *Ростиславов А.А.*, 1918. С. 47-48.
[7] *Маковский С.* Рерих и Врубель. [1922]. // *ДР*, 1994. С. 92.
[8] См. об этом сообщения в прессе: Голоса на 17 октября [1998]. "Эхо Москвы". // *Санкт-Петербургские Ведомости*. 17 октября 1998. № 193 (1866); *Камм Е., Филатова И.* Чем нам запомнится 1998-й? Покупка года. // *Аргументы и факты*. 23 декабря 1998. № 52; *Леонидов В.* Русское искусство, обретающееся за границей. О новом номере журнала "Пинакотека". // *Архив кулисы* (Приложение к "Независимой газете"). № 20 (42). Сетевая версия 11 декабря 1999 (Примеч. составителя).
[9] *Соколов М.Н.* Лев. // *МНМ*, 1980-82. Т. 2. С. 42-43.
[10] *Иванов В.В.* Змей. // *МНМ*, 1980-82. Т. 1. С. 468–471.
[11] Камень. Тимур Хада, 6 апреля 1935. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. I. С. 610.
[12] *Вольфрам фон Эшенбах*, 1974. С. 472.
[13] *Там же*. С. 470.
[14] *Там же*. С. 376.
[15] *Михайлов А.Д.* Роман и повесть Высокого Средневековья. // *Вольфрам фон Эшенбах*, 1974. С. 23.
[16] Свет. 1918. // *Рерих Н.К.*, 1977. С. 99.
[17] *Николай Кузанский*, 1980. Т. 2. С. 63-64.
[18] Свет. 1918. // *Рерих Н.К.*, 1977. С. 99.
[19] *Николай Кузанский*, 1980. Т. 2. С. 53.
[20] *Там же*. С. 54.
[21] *Там же*. С. 90.
[22] *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Птицы. // *МНМ*, 1980-82. Т. 2. С. 348.
[23] *Николай Кузанский*, 1980. Т. 2. С. 46-47.
[24] *Там же*. С. 92.
[25] *Там же*. С. 77.
[26] *Там же*. С. 82.
[27] *Там же*. С. 81.
[28] *Там же*. С. 94.
[29] *Рерих Н.К.*, 1977. С. 85.
[30] *Николай Кузанский*, 1980. Т. 2. С. 88.

[31] *Трубецкой Е.Н., кн.* Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991. С. 10.
[32] Памяти Марии Клавдиевны Тенишевой. Гималаи, 1929–1931. // *Рерих Н.К.*, 1974. С. 347.
[33] М.Г. Неклюдова в своей монографии "Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века" (М., 1991) ошибочно считает "Сокровище ангелов" мозаикой Шлиссельбургской церкви (с. 292). Насколько известно, среди эскизов для мозаик церкви "на Пороховых заводах" в Шлиссельбурге, выполненных Рерихом в 1907 г., такого сюжета не значится. К сожалению, сами мозаики погибли во время Великой Отечественной войны. Тем не менее сам автор, выставляя "Сокровище ангелов" в 1909 г., называл его эскизом для стенописи, а не эскизом для мозаики.
[34] *Рерих Н.К.*, 1974. С. 347.
[35] Обеднели мы. 1905. // *Рерих Н.К.*, 1991в. С. 81.
[36] Радость искусству. 1908. // *Рерих Н.К.*, 1991в. С. 98.
[37] *Мелетинский Е.М., Гуревич А.Я.* Германо-скандинавская мифология. // *МНМ*, 1980-82. Т. 1. С. 288.
[38] *Там же*. С. 288.
[39] *Там же*. С. 290.
[40] *Хроника человечества*. М., 1996. С. 278.
[41] *Вольфрам фон Эшенбах*, 1974. С. 578.
[42] *Николай Кузанский*, 1980. Т. 2. С. 91.
[43] *Рерих Н.К.*, 1977. С. 99.
[44] *Николай Кузанский*, 1980. Т. 2. С. 90.
[45] Культура – почитание Света. 1931–1933. // *Рерих Н.К.*, 1994в. С. 41.
[46] Пути Благословения. 1921. // *Рерих Н.К.*, 1924. С. 8.
[47] Адамант. Лондон, 1920. // *Рерих Н.К.*, 1924. С. 61.
[48] *Соловьёв В.С.* Собрание сочинений. В 10 т. СПб., 1911–1914. Т. VI. С. 479.
[49] *Рерих Н.К.*, 1991а. С. 70.

**Л.А. МАЛАШЕВСКАЯ**

# ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Н.К. РЕРИХА

## Петербургский период*

Начало и активный период педагогической деятельности Николая Константиновича Рериха связаны с Петербургом. Здесь сформировались, получили воплощение и развитие его идеи о пробуждении в человеке чувства прекрасного, принципы воспитания и обучения художников и мастеров художественной промышленности.

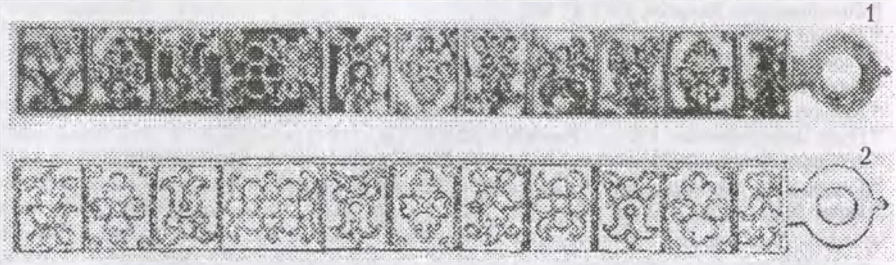
Представления о том, как воспитывать молодежь, на какие стороны художественного образования обращать большее внимание, как помочь рождению "мастера своего дела", в значительной мере отразились в его педагогической деятельности. Большое внимание уделялось необходимости развития творческого мышления, воспитания ответственности за качество своего труда. Рерих

* Автор выражает глубокую признательность Е.П. Яковлевой, Л.С. Коновой и Н.Ю. Перовой за помощь в подготовке рукописи к публикации. В основу статьи положен доклад, прочитанный на научной конференции "Наследие семьи Рерихов в музеях и собраниях Санкт-Петербурга" (СПб., Всероссийский музей А.С. Пушкина. 2–4 октября 1996 г.).

ратовал за глубокие знания, постоянное совершенствование мастерства будущего художника, за необходимость обращения к национальным истокам. В организации художественного процесса и в педагогической деятельности воплотилось рериховское понимание общественного долга, которое он видел в том, чтобы повсеместно."внедрять красоту в повседневность"[1].

Учебным заведением, в котором претворились в жизнь устремления Рериха-педагога, является ***Рисовальная школа Императорского Общества поощрения художеств*** (далее — *ИОПХ*). Однако не только она стала полем деятельности Рериха на ниве художественного образования.

Первым организационным и отчасти педагогическим опытом можно считать попытку создания ***Кружка художников для взаимного самообразования*** в Высшем художественном училище при Императорской Академии худо-




Эмалированная линейка русской работы XVII-XVIII вв. в музее ИОПХ. Фототипия А.И. Вильборга (1), копия с рисунка очерком (2). Воспроизводится по публикации: *Рерих Н.К.*, 1898-99а. С. 259, 263

жеств (далее — *ВХУ*). Инициаторами выступили учащиеся ВХУ — Николай Рерих и Лев Антокольский[2]. Первый составил устав и получил разрешение совета Академии на начало деятельности. Просуществовал кружок недолго — лето и осень 1894 г.[3] В своём обращении к кружковцам двадцатилетний Рерих обосновал необходимость разносторонних знаний, предостерегая молодых живописцев от ухода в узкую специализацию. "Что значит художник, обладающий знаниями одних специальных предметов? — размышлял Рерих. — Разве может художник взяться хоть за одну свою работу, не запас[ая]сь капитальным всесторонним образованием? Художнику приходится быть отчасти то инженером, то юристом, то психиатром, то химиком, то философом <...> — да Бог знает, [к]ем не приходится бывать художнику..."[4]. Всестороннее образование Рерих предлагал пополнять с помощью чтения, написания рефератов, а специальное— сочинением эскизов: "Творить. <...> Кто не сочиняет, тот протоколист, а не художник истинный, творец"[5].

Таким образом, уже в студенческие годы будущий реформатор художественного образования ставил ясные цели и предлагал конкретные пути для их достижения.

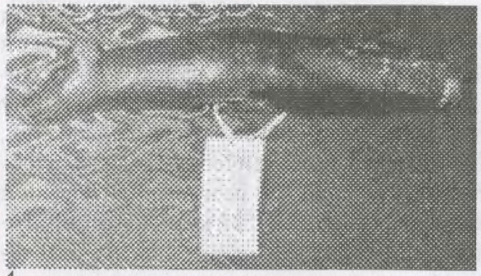
К преподавательской практике Рерих впервые обратился в 1898 г. Будучи ещё учеником ВХУ и студентом Петербургского университета, 26 февраля он предложил директору ***Петербургского Археологического института*** Н.В. Покровскому план курса лекций "Художественная техника в приложении к делу археологии". Задачей курса являлось обучение археологов навыкам рисования, черчения, лепки, получение ими теоретических и практических знаний, необходимых для самостоятельного изготовления моделей или воспроизведения изображения найденных во время раскопок предметов[6]. 22 марта совет института "признал эти беседы полезными и желательными"[7] для слушателей, которых готовили по разным отраслям археологии и архивоведения.

Курс обучения в Археологическом институте был двухлетним, принимались слушатели только с высшим образованием. Среди изучаемых предметов можно назвать славяно-русскую археологию, историческую географию и этнографию России, архивоведение, юридические древности, дипломатию и т. д. То, что молодой учёный получил разрешение "приватно и бесплатно вести беседы со слушателями"[8], не было случайностью. Многолетние археологические изыскания, сотрудничество с Императорской Археологической комиссией, дипломная работа на тему "Правовое положение художников Древней Руси", чёткий план предложенных занятий — всё это позволило педагогическому совету института считать Рериха соответствующим требованиям, предъявляемым приглашённым педагогам.

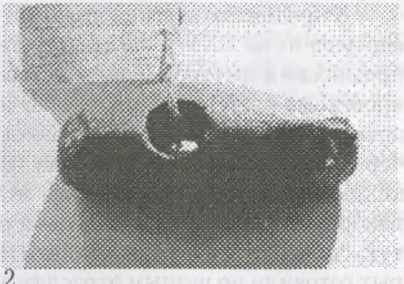
Он стал преподавать предмет, который отсутствовал в то время как в отечественных, так и в иностранных учебных заведениях. Предмет назывался "Художественная техника в применении к археологии". 28 сентября 1898 г. молодой учёный прочитал вступительную лекцию, главная идея которой — связь науки и искусства[9]. Рерих заострил внимание на том, что археолог-художник не имеет права ничего выдумывать. Следовать же исторической правде ему помогут тщательное изучение истории и археологические изыскания, а реконструировать это прошлое — знание техники рисунка, живописи, лепки, её материалов и т. д.

Как видно из плана вводной лекции, Рерих предполагал в теоретической части занятий ограничиться общими историческими сведениями. Конспекты лекций свидетельствуют о глубоких и разносторонних знаниях молодого преподавателя, опирающегося на серьёзные исторические исследования, документальные факты. Так, на лекциях по теме "Художники Древней Руси" археологи изучали широкий круг вопросов по истории и развитию художеств[10]. Слушателям была предложена и лекция на тему "Консервация и реставрация художественных произведений"[11], введённая по требованию совета института. Этой лекцией Рерих пропагандировал новый для своего времени, передовой метод французского художника Макса Петтенкофера — реставрацию живописи через возобновление лака парами спирта.

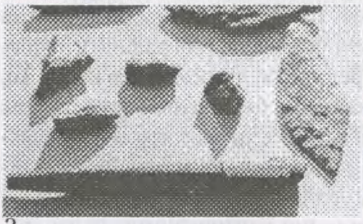
В построении учебного процесса определились основные принципы Рериха-преподавателя: многоаспектность и широта охвата предлагаемого к изучению материала, наглядность, активное участие слушателей, повышенное вни-



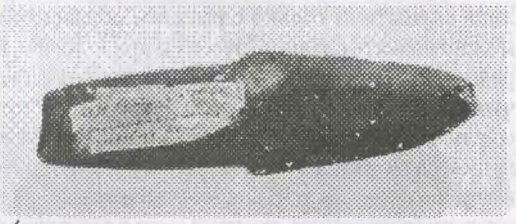
1



2



3



4

Копии предметов каменного века из музея ИРАО, выполненные студентами ИПАИ под руководством Н.К. Рериха. Молотки, найденные в Вятской губернии; автор копий В.М. Григорьев (1, 2). Орудия из кремня (3), кости (3) и сланца (4). Частное собрание, Петрозаводск. Фотографии предоставил С.М. Шамин

мание к практической работе. Практические занятия заключались в лепке и рисовании с костей и предметов древности, в использовании различных техник (пера, акварели, масла), в применении различных материалов (бумаги, глины, дерева). Ежегодно, вплоть до 1903 г., проводилась работа в поле на раскопках. Рерих выезжал со своими слушателями в Петергофский уезд Петербургской губернии. Весной 1900 г. двухлетний курс лекций был завершён. Из письма к Покровскому мы узнаём, что курс лекций прекратился "за недостатком средств и оборудования <...>, хотя полезность его была признана и советом института, и слушателями, охотно курсы посещавшими"[12]. В том же году молодой художник уехал за границу.

По возвращении в Петербург в 1901 г. Рерих приступил к работе секретаря ***ИОПХ***. Среди его обязанностей было составление ежегодных отчётов, что заставляло вникать в самые разные вопросы, в том числе касающиеся художественного образования в ***Рисовальной школе*** общества. После того, как академик Е.А. Сабанеев по болезни оставил должность её директора, в сентябре 1906 г. Рерих сменил его на этом посту.

Рисовальная школа имела богатую историю. В 1839 г. по инициативе К.Х. Рейссига, члена Мануфактурного совета и директора Военно-топографи-

ческого бюро, указом Николая I были учреждены подведомственные Министерству финансов Рисовальные классы с целью поднять художественный уровень "среди рабочих масс"[13]. В этом была острая необходимость. Развитие промышленности, машинной техники, расширение внутреннего и внешнего рынков требовали подготовки специалистов, имеющих элементарное художественное образование. Появилась необходимость в приближённой к производству системе обучения. Однако финансовые трудности едва не привели к закрытию школы. Её спасло Императорское Общество поощрения художеств[14], которое взяло школу под свою опеку. Система преподавания в ней строилась по типу подобных европейских школ. Задача состояла в следующем: "а) образование рисовальщиков по всем родам рисования фигур и орнаментов, б) ознакомление учеников с приложением художеств к ремёслам, а также с техническими приёмами оных"[15]. В школе были созданы два отделения — рисовальное (общеприготовительное) и художественно-ремесленное (специальное), позволявшее ученикам получать практические навыки в гончарной, резчицкой, эмальерной, лепной мастерских.

С 1889 г. ИОПХ открыло пригородные отделения школы. В начале XX в. их было пять: Полюстровское, Ушаковское, Смоленское, Александровское, Сестрорецкое. С их открытием осуществилась первоначальная идея устроителей — создание Центральной школы с дочерними отделениями, приближенными к рабочим районам города.

С 1897 г. Обществу поощрения удалось организовать практические занятия в отдельном здании — доме № 6 по Демидову переулку, где были открыты Художественно-ремесленные мастерские (далее — *ХРМ*). Их открытие стало также этапным событием в истории школы.

Рисовальная школа пользовалась большой популярностью среди молодёжи, стремившейся получить художественное образование. Живописец, график В.А. Кузнецов, обучавшийся в ней, когда ещё Рерих был секретарём ИОПХ, вспоминал: "Все жадно стремились в "поощриловку", как запросто у нас называли школу. Она пользовалась любовью всех учащихся, в неё шли, как в собственный дом. Некоторые учащиеся специализировались в художественной промышленности, другие просто пополняли своё художественное образование, но большинство приходило в школу, чтобы подготовиться к поступлению в Академию художеств"[16].

Экскурс в историю Рисовальной школы необходим, чтобы выявить в её реорганизации роль Рериха. Когда он стал директором, школа являлась низшим учебным заведением художественно-промышленной ориентации. Совершенствование её деятельности отвечало требованиям времени. Стремительное развитие машинной индустрии, утрата технических приёмов мастерами-кустарями и необходимость в повышении художественного вкуса выдвинули на первый план необходимость серьёзной подготовки новых кадров для художественной промышленности. Эти кадры Общество поощрения художеств находило в самых различных сословиях.

С момента основания Рисовальная школа была действительно народной. Хрестоматийной стала цитата из воспоминаний художника А.А. Рылова о том,

Моллер. Проект блюда(?) в память 300-летия Дома Романовых. Конкурсная работа в школе ИОПХ 1913. МСССМ

что учились в ней люди различных сословий: ремесленники и чиновники, крестьянские и генеральские дети, матросы и офицеры.

Приём в школу был открыт круглый год. Отбирали исключительно по способностям, без формальностей, то есть без экзаменов. За обучение до 1914 г. платили около 9 руб. в полугодие, после 1914 — 25 руб. Для особо одарённых учащихся занятия были бесплатными (таких по отчётам проходило 120—130 человек).

Так было до директорства Рериха, точно так же оставалось и при нём. Вступив в должность, Рерих проявил себя как грамотный организатор учебного процесса. Он ничего не ломал, а, опираясь на старые традиции и прежнюю структуру, вёл дело в том же направлении, но с учётом новых требований времени и своих представлений о художественном образовании. С 1906 г. все инициативы в работе школы были связаны с его именем. "При Рерихе дела прибавилось значительно. Этот человек не любил тихо жить да поживать"[17], — такова была оценка художников-педагогов. Главную трудность представляли финансы. Рерих вспоминал: "Плата в нашей школе была самая низкая, и эта основа была нерушимой. Составление бюджета было самым злосчастным днём". Далее он продолжал: "Со стороны всё выглядело пышно. Две с половиной тысячи учащихся. Восемьдесят преподавателей. Два дома — на Морской и в Демидовом переулке. Четыре* загородных отделения. Превосходный музей, собранный Григоровичем[18]. Выставки. Высокие покровители, именитые члены, и за всем этим нужда, пресекавшая все лучшие начинания"[19]. В своё время Д.В. Григорович сумел провести Устав, в котором закреплялось неподведомственное положение школы. Рерих понимал, что такая уникальная ситуация даёт реальную возможность реализации его мечты о Свободной (Народной) академии, поэтому любые предложения о подчинении какому-либо ведомству он отвергал.

Перемены в делах школы почувствовались сразу с приходом нового директора. Во-первых, он реанимировал деятельность педагогического совета, который при Сабанееве почти не собирался. Поддержка совета, куда входили педагоги школы, имела для Рериха немаловажное значение. По словам Рылова, прежде-

* По памяти Н.К. Рерих не точно привёл число отделений. На самом деле их было пять (см. выше).

де чем огласить новые решения, Рерих вначале обсуждал их с каждым педагогом в непринуждённой обстановке, "готовил почву", обеспечивал поддержку и только потом докладывал общему собранию.

С согласия педагогического совета произошли следующие изменения. Общерисовальных классов стало вместо восьми семь за счёт того, что подготовительный класс стал первым, первый — вторым и т. д. Увеличили число женских классов[20], был устроен женский этюдный класс. Были введены специальные классы: рисования с животных (руководитель А.А. Рылов), съёмки с натуры (занятия проходили в музее ИОПХ, руководитель В.А. Щуко), графического искусства (руководитель И.Я. Билибин), рисования живых цветов и стилизации (руководитель А.Э. Линдеман). Были открыты медальерный класс (руководитель Г.И. Малышев) и класс обсуждения эскизов, в котором занятия вёл сам Рерих. Его гордостью было создание в 1910 г. общедоступного рисовального класса[21]. Им руководили художники Я.Ф. Ционглинский, Г.М. Бобровский, а с конца 1911 г. — П.С. Наумов. Класс был предназначен для малоимущих, а также для тех, кто не мог посещать школу в будни. Естественно, он служил "ещё большему сближению искусства со всеми слоями общества"[22].

Произошли изменения и в учебных программах: в натурном классе сократилось время постановки с натуры, отводилось больше времени на рисование отдельных частей тела, копировальный метод обучения оставался лишь в первом классе. Педагоги стремились отходить от лекционного принципа. Читались специальные курсы: с 1906 г. был впервые введён курс анатомии, с 1912 — курс истории искусства, с 1913 — курс русского зодчества и древнерусского искусства.

Большое внимание в школе уделялось приобщению учеников к будущей профессиональной жизни. Об этом с благодарностью вспоминали многие. Так, Иосиф Гурвич[23] писал: "Учитель был деловым человеком"[24]. Именно по-деловому, с позиций практического использования полученных теоретических и профессиональных знаний директор подходил к будущему своих подопечных. Живописец Г.М. Шегаль, воспитанник Рериха и Билибина, вспоминал, что учеников вводили "непосредственно в жизнь профессионалов"[25]. Используя свой авторитет, Рерих договаривался с издательствами, устроителями конкурсов, заказчиками (вплоть до царского двора) для привлечения к художественным работам учеников школы.

Как было отмечено, ХРМ существовали до прихода Рериха в Рисовальную школу. С опытом работы подобных заведений он познакомился в 1903 г. в имении княгини М.К. Тенишевой в Талашкине. Талашкинские мастерские произвели на него сильное впечатление: "Только на почве таких центров с их чистою художественною атмосферою, с изучением исконно народного творчества, с примерами отборных образцов художества может расти истинно национальное наше искусство", — считал художник[26].

Преподавание в Археологическом институте, знакомство с постановкой дела в талашкинских мастерских, собственные взгляды на полезность развития подобных учреждений — всё это позволило быстро и эффективно расширить мастерские в Рисовальной школе. Рерих считал, что мастера должны создавать жизнеспособ-

Бринк. Проект блюда(?) в память 300-летия Дома Романовых. Конкурсная работа в школе ИОПХ 1913. В левом нижнем углу — автограф Н.К. Рериха: *"V [премия] – Бринк"*. МСССМ

ные вещи, красивые предметы, которые понесут культуру в быт: через посуду, обои, качественную мебель, хорошо оформленную книгу и так далее. Альфой и омегой практики Рериха было обращение к прошлому, к народным традициям. Прошлое надо изучать и сохранять, но не дублировать в своих работах, а, отталкиваясь от него, создавать новое. Творческое начало — вот критерий Рериха в оценке своих подопечных. Однако для того, чтобы в ученике "раскрылся" мастер, ему необходима всесторонняя подготовка. Отсюда — стремление директора к объединению классов с мастерскими.

Этот процесс начался в 1908 г., когда решено было привлечь к преподаванию в мастерских педагогов школы[27] и вместо педагогического совета от Комитета ИОПХ ввести единое руководство педагогического совета школы[28]. Инспектором ХРМ стал А.Ф. Белый, ранее руководивший общерисовальными классами. В мастерские стали принимать с 14 лет (вместо 12). Двенадцатилетние же должны были два года заниматься в приготовительных классах. Из-за недостатка помещений количественный прирост обучающихся был небольшой (если в 1897 г. – 60 человек, то в 1908 г. – 93). Инициатива Рериха способствовала открытию новых мастерских. Так, в 1908 г. из класса вышивок была образована мастерская рукоделия и ткачества. Её возглавила недавняя ученица школы А.Э. Линдеман, в том же году командированная за границу для изучения преподавания в подобных мастерских. Благодаря субсидии министерства торговли и промышленности школа закупила шведские станки. Уже через год в этой мастерской ученицы смогли выполнить серьёзный заказ Императорского двора — отреставрировать гобеленовые ковры петровской эпохи.

В начале 1909/1910 учебного года в Рисовальной школе открылась иконописная мастерская. Её главную задачу Рерих видел в подготовке мастеров, которые, овладев техникой монументальной живописи, скопировали бы в натуральную величину погибавшие фрески средневековых храмов Новгорода, Пскова, Ярославля, Суздаля и других российских городов. В 1915 г. учащиеся этой мастерской были премированы поездкой по России для копирования фресок соборов Ростова, Архангельской и Вологодской губерний[29]. Кроме живописцев-монументалистов большое внимание уделялось и подготовке иконописцев. Бедственное состояние иконописания и засилье печатной иконы грозили "уничтожением общего народного

иконописания"[30]. "Не могла да и не должна была Школа <...> оставаться безучастной к явлению столь огромной важности", — резюмировал Н.Е. Макаренко, педагог и автор книги, посвящённой школе. Для преподавания иконописи были приглашены иконописцы Д.М. Тюлин и позже В.А. Плотников. Своеобразным отчётом деятельности иконописной мастерской за первые полгода её существования стал акт поднесения 6 декабря 1909 г. иконы, исполненной учениками императору Николаю II, который являлся покровителем Комитета попечительства о русской иконописи.

Бринк. Проект блюда(?) в память 300-летия Дома Романовых. Конкурсная работа в школе ИОПХ 1913. МСССМ

К 1910 г. сформировалась и начала функционировать в школе литографско-гравёрная мастерская под руководством художников Э.А. Кюрта, Н.Н. Герардова и В.В. Матэ. В результате было "найдено полезным и приступлено, согласно постановления Комитета, к изданию альбома художественно-промышленных рисунков, исполненных учащимися в Школе и литографированных в Литографской и Печатной мастерской"[31], — говорилось в одном из отчётов. Первый сборник вышел в 1910 г., к 1915-му их было уже пять[32]. Практический подход Рериха к постановке дела виден и в этой мастерской. Своими изданиями директор школы пропагандировал успехи и педагогов, и учеников. Недаром именно эти сборники в конце первого военного года школа представила на благотворительной выставке иллюстрированных изданий. Они экспонировались наряду с популярными в те годы журналами "Нива" и "Огонёк", издательствами П.П. Сойкина и Экспедицией заготовления государственных бумаг[33].

В Рисовальной школе Рерих выступал не только в роли организатора учебного процесса. Он вёл занятия в так называемом "классе обсуждения эскизов", созданном по его предложению. Если в Археологическом институте Рерих преподавал слушателям основы художественной грамоты для того, чтобы они могли исторически верно реконструировать предмет или макет, отражающий тот или иной период времени, то в Рисовальной школе перед ним стояли иные, чисто художественные задачи — научить учащихся создавать своё, индивидуальное, новое. Работа класса обсуждения эскизов была чётко организованной и максимально напряжённой. Класс посещало много учащихся. Иосиф Гурвич вспоминал, что в 1912 г., придя к началу отборочного осмотра работ – к 12 часам дня, он был последним, так как первые занимали очередь с 6 утра. Вахтёр прикрепил эскизы поступающих к доске, позвонил в колокол и удалился. Войдя, Рерих бегло просмотрел все работы,

возвратился к началу, и началось обсуждение. Для многих оно завершилось резкой критикой и низкими оценками. Требовательный к себе художник был требователен и к желающим заниматься искусством. В их работах ему хотелось видеть живое творчество, а не скучные шаблоны.

Помимо просмотра и анализа представленных работ Рерих много времени уделял вопросам истории искусства, творчества, литературы, науки, а также обсуждению техники живописи. Он, например, высоко ценил живописные поиски французов. Художники должны искать "новое звучание живописи", собственные приёмы наложения краски, — учил Рерих. Натурализм и отсутствие самостоятельности в работах подопечных провоцировали его на резкие оценки. Ученица Рериха Е.М. Бебутова вспоминала: "Мы его уважали и ценили как большого, редкого художника и учителя, но теплоты в наших отношениях не было, как с другими преподавателями, так как человек он был большого ума, однако холодный и замкнутый"[34]. Гурвич, оставивший о Рерихе полные благодарности и уважения воспоминания, писал о нём как об учителе "взыскательном, суровом и властном"[35]. Вероятно, именно требовательность создавала подчас такое впечатление, какое сложилось у Бебутовой.

Среди педагогов Рерих пользовался авторитетом как талантливый и энергичный руководитель, как художник и как товарищ. Близкими друзьями, надёжными помощниками ему были художники А.А. Рылов, Г.М. Бобровский, И.Я. Билибин,

Торжественный акт в день празднования 75-летия ИОПХ в 1914 г. В руках участников юбилейная монография Н.Е. Макаренко, посвящённая истории общества. По левую руку от Н.К. Рериха сидит С.Н. Митусов. Вторая справа в первом ряду сидит Т.В. Бакулина, стоят Я.Ф. Ционглинский и В.И. Зарубин (12-й и 11-й справа в верхнем ряду) Оригинал в ГМИЛИКА

Н.П. Химона, С.П. Яремич, архитекторы Б.К. Рерих и В.А. Щуко, музыкант С.С. Митусов, выпускница школы, сотрудница канцелярии Т.В. Бакулина.

Рылов отмечал, что заседания педагогического совета школы "не были надоедливыми, без лишних словопрений" и всегда оставались деловыми и конкретными. "Мы шли в Школу, как в клуб товарищей-художников", — вспоминал Рерих. Редкое для него свободное время, он любил проводить иногда в непринуждённой обстановке в "курилке", где "сам часто принимал участие в разговорах, засиживался дольше, чем следовало"[36]. Проявляя жёсткость и твёрдость в отстаивании своей позиции, директор не мог избежать и конфликтных ситуаций. Например, не просто складывались его взаимоотношения с молодым преподавателем А.Н. Савиновым. В 1914 г. старейший педагог школы Э.А. Кюрт, не один год руководивший литографской мастерской, был уволен по предложению Рериха как саксонский подданный — в связи с военными действиями между Германией и Россией.

Война и связанные с ней изменения привычного хода жизни сначала почти не сказались на деятельности школы. Но со временем Рерих сориентировал учебный процесс на нужды военного времени[37]. При этом он не оставил главной идеи— превращения школы в учебное заведение, дающее полное художественное образование. В годы войны продолжали открываться новые мастерские, такие, как обойная[38], архитектурная (руководили В.А. Щуко и Б.К. Рерих), педагогический класс. Планировалось открытие мастерской по производству темперных красок (под руководством В.А. Щавинского), декорационной мастерской (в которую был приглашен С.Ю. Судейкин). Однако спустя год закрылась недавно обустроенная архитектурная мастерская, был свёрнут педагогический класс, производство красок из-за недостатка средств было налажено не в школе, а в подведомственном ИОПХ "Изографе". Открывшийся при Рисовальной школе зимой 1915 г. Музей русского искусства, призванный служить практической лабораторией для учащихся, уже в 1918 г. был расформирован[39]. Занятия хора, которыми руководил секретарь школы С.С. Митусов, друг Рериха и двоюродный брат его жены, начавшись незадолго перед войной, продолжались только до 1917 г. "Тогда же вследствие войны были отложены полезные реформы Школы Общества поощрения художеств. <...> Не состоялось осуществление моего проекта Народной Академии Художеств", — вспоминал в 1939 г. Рерих[40]. В ноябре 1914 г., когда праздновался 75-летний юбилей Рисовальной школы ИОПХ, Рерих подводил итоги её деятельности. Он как руководитель, оценивая достигнутые школой результаты, пришёл к выводу, что она давно переросла статус Рисовальной и фактически стала учебным заведением, дающим законченное художественное образование. В 1917 г., накануне октябрьских событий, Рерих составил проект реорганизации школы. В его основе лежала идея синтеза различных видов искусств в обучении, обращение к опыту работы мастерских во главе с руководителем, открытие мастерских для совершенствования выпускников в течение определённого времени. Такой представлялась Рериху Свободная, или Народная, академия. Проект был поддержан педагогическим коллективом, но официального утверждения получить не успел.

С позиций сегодняшнего дня становится очевидным, что отъезд Рериха в 1918 г. из Петрограда ничего не решал в деле сохранения школы. В силу исторических перемен она прекратила своё существование. Хотя по постановке обучения, качественному уровню педагогов, составу классов и мастерских Рисовальная школа Общества поощрения художеств могла бы стать уникальным учебным заведением по подготовке специалистов в различных областях изобразительного и прикладного искусства.

Единственным в своем роде женским учебным заведением начала века были и курсы Е.Ф. Багаевой, с которыми сотрудничал Рерих на протяжении нескольких лет. К концу XIX века в России начала складываться система женского образования. Одним из первых женских профессиональных учебных заведений, дававших архитектурное образование, стали ***Женские курсы высших архитектурных знаний***, учреждённые Елизаветой Фёдоровной Багаевой и Люси Павловной Молас[41]. С сентября 1911 г. (возможно, по инициативе Рериха) были дополнительно организованы и открыты ***Женские художественно-промышленные мастерские***[42], где на художественно-промышленном, театрально-декорационном и педагогическом отделениях учащиеся получали соответствующее профессиональное образование.

Директором курсов Е.Ф. Багаевой в 1912 г. стал Рерих, а заведующим художественно-промышленными мастерскими — В.А. Щуко[43]. В устройстве курсов Е.Ф. Багаевой много аналогий с Рисовальной школой. Например, по составу учащихся — "от аристократических дам до зелёных девчонок, убежавших от домостроя сибирской семьи"[44], по организации учебного дела, когда "лекционному способу преподавания дано только минимально необходимое место" и когда "под непосредственным руководством учителя слушательницы более легко и наглядно усваивают как практику, так и теорию изучаемых предметов"[45]. Согласно программе, учебный процесс строился "сообразно способностям слушательниц" и их индивидуальности[46].

В 1914 г. на курсах Е.Ф. Багаевой значительно изменился педагогический коллектив и произошли должностные перестановки. Рерих стал почётным председателем его педагогического совета и оставался в этом качестве до января 1918 г.[47] Авторитет Рериха живописца, археолога, общественного деятеля и делового человека способствовал привлечению к преподаванию близких ему художников. Поскольку курсы Е.Ф. Багаевой были частным учебным заведением, то при наличии материальных возможностей и личных дружеских отношений легче проводились нововведения и появлялось больше возможностей для реализации планов, которые было трудно осуществить в Рисовальной школе ИОПХ. Например, при курсах Е.Ф. Багаевой было открыто театрально-декорационное отделение, которое в Рисовальной школе из-за отсутствия средств открыть не удалось. По словам корреспондента "Аполлона", "часть художественно-промышленная и декорационно-театральная [находилась] под наблюдением Н.К. Рериха"[48]. В качестве преподавателя осенью 1915 г. на курсы был при-

глашен С.Ю. Судейкин[49]. Как известно, в начале XX века театральных художников в России не выпускало ни одно учебное заведение, хотя вопрос об их подготовке уже стоял. Активно работавший для сцены Рерих хорошо знал эти проблемы и всячески способствовал созданию школы театральных художников в Рисовальной школе и на курсах Е.Ф. Багаевой.

Основным направлением деятельности курсов Е.Ф. Багаевой являлась подготовка женщин-архитекторов. Для этой цели были приглашены петербургские архитекторы А.П. Вайтенс, Л.А. Ильин, Н.Е. Лансере, М.С. Лялевич, А.Е. Элкин, Э.Я. Штальбер, В.А. Щуко. К 1917 г. они подготовили четыре выпуска женщин-архитекторов. Надо полагать, что Рерих сыграл не последнюю роль в привлечении их к преподаванию. Художник часто посещал заседания Общества архитекторов-художников, которое территориально находилось в одном здании с Рисовальной школой на Большой Морской улице, дом 38. Кроме того, он плодотворно сотрудничал с архитекторами как художник. Вспомним его мозаики для Почаевской лавры, майоликовый фриз для дома страхового общества "Россия" на Большой Морской улице, дом 35, другие работы.

Педагогическая деятельность Рериха петербургского периода связана с организацией учебного процесса в одном малоизвестном сегодня заведении — ***Мастерских для увечных воинов***. Этот тип реабилитационных учреждений появился во время первой мировой войны. Воины, имевшие увечья, могли выбрать для себя любое ремесло и, обучившись ему в Мастерских, получали возможность самостоятельного заработка. Вопрос о помощи военным инвалидам рассматривался на правительственном уровне. Невиданные до тех пор потери и множество изувеченных людей поставили вопрос о необходимости вернуть их к нормальной жизни и дать возможность прокормить "себя и свои семьи"[50]. В министерствах народного просвещения и земледелия, в управлении Красного Креста создавались и обсуждались проекты организации курсов, мастерских, школ кустарных промыслов.

В ноябре 1915 г. Рерих обратился в Красный Крест с предложением организовать для раненых курсы прикладного искусства. Зимой следующего года он возглавил руководство обучения в лазаретах Северного района Петрограда. В других городских районах эти функции исполнял художник С.В. Чехонин[51]. Их совместная работа по организации обучения народным промыслам не была случайной. Ещё в 1906 г. Рерих и Чехонин собирали материалы для выставки русского народного искусства в Париже[52]. Незадолго до войны Чехонин начал работать художником-консультантом в отделе кустарной промышленности Министерства земледелия. Рерих и Чехонин знали народное творчество, ценили его и способствовали подготовке специалистов кустарной промышленности. Чехонин, например, изучал старинные ремёсла (финифть, живописную миниатюру, керамику), что позволило ему возглавить мастерские по финифтяному производству, изготовлению мебели, работать в керамических мастерских[53]. Обучение в реабилитационных заведениях Петрограда было налажено за несколько месяцев. Мастерские для увечных воинов

находились в спортивном зале Городского училищного дома Петра Великого (ныне Нахимовское училище). Они состояли из трёх отделений: иконописного (руководитель Н.К. Рерих, преподаватель Д.М. Тюлин), столярного и резного (руководитель Б.К. Рерих), отделения игрушки (руководитель И.Я. Билибин). Здесь обучались люди, никогда раньше не имевшие дела с художественными ремёслами, что называется, "от сохи". В очерке "Опять война" Рерих так вспоминал благотворительную выставку-базар в помещении Городской думы, где участвовали со своими работами ученики-инвалиды: "Когда изделия этих мастерских были выставлены, то произошло даже недоразумение. Некие скептики начали уверять, что это работы не инвалидов, а каких-то вполне подготовленных прикладных художников. Помню, как обиделись [на это] руководители наших мастерских, ибо они искренне гордились успехами таких особенных учеников"[54]. Об огромной пользе подобного рода учреждений писала и жена художника — Елена Ивановна Рерих[55]. Она обращала внимание на то, что взрослые люди, "об искусстве как бы никогда не помышлявшие"[56], быстро приобретали навыки в избранном ими виде кустарных промыслов. Мастерские для увечных воинов просуществовали недолго. К 1918 г. они прекратили свою деятельность. В успехе обучения инвалидов элементарным приёмам рисования, черчения, изготовления игрушек, ремесла иконописца, резчика была большая заслуга педагогов, приглашённых Рерихом.

К заслуге Рериха следует отнести и "умение привлекать интересных людей среди знатоков искусства"[57]. В возглавляемых им учреждениях работали художники различной творческой ориентации, принадлежавшие к разным объединениям. Большую часть педагогов представляли его соученики по мастерской А.И. Куинджи и участники "Мира искусства". Рериховские очерки пестрят добрыми отзывами в адрес "славных" коллег-преподавателей. "...Самокиш, Ционглинский, Лансере, Билибин, Щусев, Щуко, Рылов, Химона — все в анналах Школы", — писал он[58]. Характерно, что некоторые из них работали и в Рисовальной школе, и на курсах Е.Ф. Багаевой, и в Мастерских для увечных воинов. Это были яркие личности, реализовавшие в своей преподавательской практике собственные представления о методах обучения.

Среди преподавателей были опытные педагоги Академии художеств, работавшие в Рисовальной школе ещё до прихода туда Рериха. Это — Я.Ф. Ционглинский, "восторженный пионер импрессионизма в России"[59], и Н.С. Самокиш, известный живописец и рисовальщик пером. "О Самокише я сохраняю добрую память, — писал Рерих. — Сильный художник, верный друг. Он прекрасно вёл мастерскую в нашей школе"[60]. Речь идёт о классе рисования пером.

На четвёртом году директорства Рерих пригласил в Рисовальную школу В.В. Матэ — известного педагога, гравёра и офортиста, преподавателя Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица и Императорской Академии художеств. На протяжении семи лет он обучал учащихся печатной графике в литографской и гравёрной мастерской (до 1908 г. в школе обучали только ксилографии и офорту). Благодаря Матэ и Рериху

подготовка в России гравёров, работавших в разных техниках, была значительно расширена.

Цветную гравюру в гравёрном классе Рисовальной школы преподавал с 1908 по 1910 г. Н.Н. Герардов, бывший ученик Матэ по училищу барона А.Л. Штиглица.

Рериха как руководителя, отвечающего за постановку обучения в школе, эти художники привлекали не только как большие мастера, но и как педагоги, обладающие высокой культурой, вкусом и лучшими человеческими качествами.

Историю искусства в Рисовальной школе преподавал художественный критик и поэт С.К. Маковский. Спустя много лет из Индии Рерих писал Грабарю: "Около искусства всё должно быть вдохновляющим. У нас в Поощрении от лекций Сабанеева все разбегались, а когда я пригласил С. Маковского аудитория ломилась от слушателей. Молодежь хочет живое и ценит живой зов"[61].

Художники А.А. Рылов, Н.П. Химона, К.К. Вроблевский, В.И. Зарубин пришли в Рисовальную школу в разное время, но оставались там до прекращения её деятельности. Их связывала совместная учёба в академической мастерской А.И. Куинджи, которого Рерих называл "мощным" художником и "великим Учителем жизни". Можно предположить, что преподавателями они стали именно благодаря его влиянию. Впоследствии, находясь вдали от Родины, Рерих, постоянно спрашивал в письмах о судьбах своих соучеников.

Рылова привлёк к преподаванию в общерисовальном классе школы ещё Сабанеев. В 1908 г. по предложению Рериха был учреждён класс рисования с животных, целью которого было изучение пластики зверей, птиц, рыб, а также привитие учащимся навыка быстрого схватывания их движений. Инициатором назначения в этот класс Рылова стал Рерих. Рылов отличался любовью к животным, знанием их повадок и нрава. Строгой программы не было: "...как хочешь, Аркаша, так и веди класс, это тебе лучше знать", — говорил Рерих[62]. Кроме класса рисования с животных Рылов преподавал в рисовальном классе гипсовую фигуру и живую натуру. Вспоминая Рылова, Рерих отмечал: "Как прекрасно вёл он свои классы, и как любили его ученики! Русскую природу он любит, знает и умеет передать эту несломимую любовь своим ученикам"[63].

Зарубин преподавал в школе всего один учебный год – 1905/1906 – в классе рисования орнаментов, который был приготовительной ступенью к классу стилей. Позднее он стал секретарём ИОПХ.

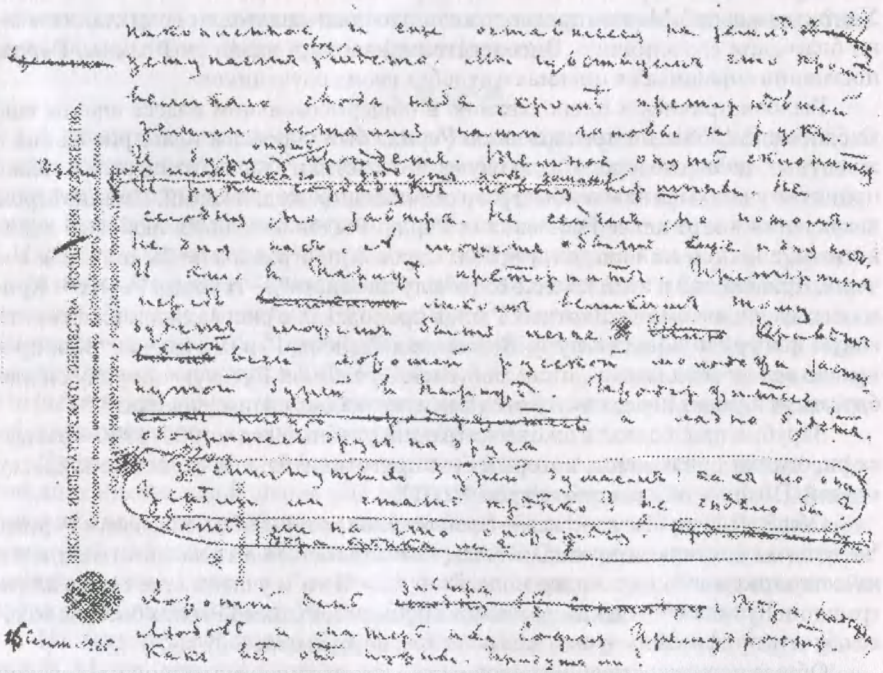
Общерисовальные классы вёл Вроблевский, который был, по словам Рериха, "не только художником-преподавателем, но всегда оставался и воспитателем, и это качество открывало ему сердца молодёжи. <...> В этом учительстве сказывались традиции Куинджи"[64]. Одним из главных принципов самого Рериха было не только обучать профессиональным навыкам, но и воспитывать, обучая.

Общее и художественное руководство декоративно-малярной мастерской осуществлял Химона, свыше двадцати лет отдавший работе в Рисовальной школе. Мастерская готовила художников, знающих тонкости техники росписи, рисунок, композицию. Учащиеся выполняли сложные заказы во дворцах и строящихся домах города. Кроме этого Химона вёл общерисовальные и этюдные клас-

сы. С декабря 1916 г., находясь постоянно в Карелии, Рерих передал руководство школой Химоне. Именно последний пытался продолжить намеченную программу превращения Рисовальной школы в Свободную (Народную) академию.

Химона и Рерих неоднократно встречались в Петрограде и Сердоболе, обсуждая наболевшие вопросы школы и намеченную её реформу. Февральские события, октябрьский переворот 1917 г. и последовавшая реорганизация школы стали для неё крахом. Химона был свидетелем разрушения того, на что ушли многие годы жизни. Все попытки А.Ф. Белого – педагога и инспектора ХРМ – продолжить деятельность школы в прежнем направлении успеха не имели.

Ничего не зная о судьбе своего детища, Рерих писал в 1946 г.: "Не может быть, чтобы старейшая Школа, давшая прекрасных деятелей искусства, была бы разрушена. Кто мог отважиться на такой вандализм?! Может быть Школа переименована во время мании переименований? Не верится, чтобы истинная Народная Академия была разрушена, уничтожена"[65]. Известно, что уже в 1936 г. для строящегося Дворца советов не могли найти мастеров высокой квалификации. Открытая тогда же в Ленинграде Школа мастеров отделочных работ при



Автограф Н.К. Рериха на бланке Рисовальной школы ИОПХ: *"...Хороший день завтра: Вера, Надежда, Любовь и матерь их София Премудрость. Как все они нужны. Придут ли? 16 сент. 1915"*. Черновик приветствия русским художникам, застигнутым войною во Франции, для издания в монографии Е.С. Кругликовой "Париж накануне войны" (Пг., 1916). Оригинал в ОР ГТГ

Ленинградском институте инженеров коммунального строительства была передана в 1939 г. в систему строительства Дворца советов[66]. Бывшая же Рисовальная школа, хотя и не была уничтожена, подвергалась неоднократному расформированию, переезжала, переименовывалась, и, как правило, всегда влачила жалкое существование.

С 1907 г. в Рисовальной школе преподавал И.Я. Билибин. Начал он с общерисовального класса, а через год принял младший класс композиции. Но особенно известен Билибин как преподаватель класса графики. Он всегда предостерегал учеников от подражания его манере, очень популярной у молодёжи. Поиск собственного стиля, профессиональная безупречность — эти требования Билибина к ученикам полностью разделял Рерих. Бывший ученик школы Н.В. Кузнецов вспоминал: "Преподавал Билибин попросту, без теорий и систем: на его занятиях ученики показывали свои рисунки, сделанные дома, а он делал замечания, часто юмористические: он любил шутку"[67]. Из-за насмешек ученики порой прекращали посещать класс графики, тем не менее сотрудничество Рериха и Билибина в школе продолжалось десять лет.

Особенно ценил Рерих сотрудничество с архитекторами В.А. Щуко и А.В. Щусевым. Щусев был приглашён Рерихом в 1906 г. для руководства классом композиции. "Композиция это — царица Школы Рериха", — вспоминал И.Н. Гурвич[68]. Класс композиции занимал ведущее положение в Рисовальной школе. Развить у учащихся стремление к сочинительству, желание делать не шаблонные, а самостоятельные вещи — таковы были задачи реформированного, старейшего класса, открытого ещё в 1870 г. В 1908 г. Щусев передал класс композиции Щуко. Сотрудничество Рериха с этим архитектором было продолжительным не только по Рисовальной школе. Они работали вместе на курсах Е.Ф. Багаевой. Рерих высоко ценил как профессиональные, так и личные качества Щуко: "У него был природный тонкий вкус, всё, что исходило от него, было благородно по заданию и форме и прекрасно по жизненной внешности"[69]. По мнению Рериха, ни в одном виде искусства не требуется такая разносторонность знаний и артистизм, как в архитектуре. Именно этими талантами обладали Щусев и Щуко, и поэтому Рерих поручил им класс композиции. Старшие ученики этого класса, получив достаточную подготовку, могли выполнять сложные и ответственные заказы. Так, в 1910 г. по конкурсу были исполнены рисунки для пола строящегося храма в память моряков, погибших в войне с Японией. Для этого же храма по заказу греческой королевы сделаны конкурсные проекты рисунка ковра. Выполнены и проекты росписи офицерского собрания лейб-гвардии Казачьего полка[70].

В период совместной деятельности Рериха и Щуко на курсах Е.Ф. Багаевой архитектурное отделение подготовило 28 женщин-архитекторов[71]. Подготовка велась по программе архитектурного отделения ВХУ. Девушки изучали математику, начертательную геометрию, механику, геодезию, строительное законоведение и много других специальных предметов. Проектирование вёл архитектор-художник Н.Е. Лансере, начавший преподавать на курсах в год, когда Рерих стал их директором. В программу архитектурных и художественно-про-

мышленных курсов были включены такие дисциплины, как рисунок, композиция, анатомия, история искусств. Их вели пришедшие с Рерихом педагоги Рисовальной школы Н.Е. Макаренко, Б.К. Рерих, П.С. Наумов.

Макаренко на курсах Е.Ф. Багаевой читал курс истории русской архитектуры. Археолога, художника и историка искусства, его с Рерихом связывала также совместная работа на поприще археологии (например, в Новгородском детинце и на Рюриковом Городище в 1910 г.) и в Рисовальной школе, где ими были разработаны и введены лекции по истории искусства.

В 1911 г. Рерих пригласил для преподавания в этюдном классе Рисовальной школы недавнего выпускника ВХУ П.С. Наумова, а в следующем году он уже преподавал рисунок и на курсах Е.Ф. Багаевой.

С конца 1916 г. на курсах Е.Ф. Багаевой рисунок преподавали А.Е. Яковлев и В.И. Шухаев. Неоакадемисты, они были полными антиподами символисту Наумову, что сказывалось и на методах преподавания. Об этом вспоминала ученица курсов О. Морозова: "В преподавании отражались противоречия времени, неустойчивость и множественность воззрений и вкусов. Один и тот же рисунок какой-нибудь гипсовой головы вели два разных педагога; если это были Наумов и Шухаев, то каждый из них ядовито оспаривал другого"[72]. В этом стремлении привлечь к преподаванию одной дисциплины художников разной направленности видится свойственный Рериху масштабный подход ко всему, чем он занимался. Рерих знакомил учеников с новыми течениями, взглядами, авторами. В то же время он был приверженцем академической системы, требующей обязательного знания анатомии, перспективы, владения рисунком, постоянной работы с натуры, предполагающей стремление к всестороннему образованию. На этом основывались неоклассики Яковлев и Шухаев. Их искусство Рерих ставил очень высоко[73].

Несколько особняком стоит С.Ю. Судейкин, который "не был ни мастером линии и силуэта <...>, ни тонким колористом <...>, не обладал и той исторической эрудицией, на которой держатся ретроспективные произведения мастеров "Мира искусства""[74], но и он привлёк внимание Рериха. С осени 1915 г. Судейкин стал преподавать на театрально-декорационном отделении курсов Е.Ф. Багаевой. Это приглашение не было случайным: Рерих и Судейкин много работали в театре, в том числе совместно[75]. "Приходите и правьте нами", — такими словами заключил Судейкин письмо Рериху и в 1920 г.[76], явно под впечатлением совместной работы в России.

Занимаясь педагогической деятельностью, Рерих показал себя серьёзным и уверенным организатором и руководителем учебного процесса. С его именем связано введение нового предмета в курс обучения в Петербургском Археологическом институте, расширение деятельности Рисовальной школы Императорского Общества поощрения художеств, подъём деятельности Женских курсов высших архитектурных знаний Е.Ф. Багаевой, оперативное участие в организации обучения инвалидов в Мастерских для увечных воинов. Придерживаясь

академических традиций, он не чуждался новшеств и стремился создать художественную школу, дающую полное художественное и художественно-промышленное образование. Для этих целей он ввёл теоретические занятия, расширил разнообразные мастерские и классы, отвечающие нуждам времени, в которых ученики могли бы попробовать себя в самых разных специальностях. Рерих был сторонником бессословной школы, поощряющей талантливых учеников. Имея большой авторитет в художественных кругах, он привлекал к преподаванию выдающихся художников, графиков, архитекторов, искусствоведов. Педагогическая деятельность Рериха в петербургский период была активна и многогранна. Её главным результатом стала подготовка не просто профессиональных художников, скульпторов, архитекторов, мастеров прикладного искусства, но людей высокой культуры.

## Послесловие редакции

Нам, сотрудникам СПбГУ, отрадно вспомнить ещё один эпизод из педагогической деятельности Н.К. Рериха: его участие в организации Художественного кружка в Императорском Петербургском университете. Занятия в кружке начались в середине февраля 1907 г. Одним из инициаторов его создания был студент 1-го курса Г.И. Нарбут, в будущем известный художник-график, член "Мира искусства". Руководили кружком Н.К. Рерих и М.В. Добужинский[77].

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Гурвич И.Н.*, 1962-69. С. 82. Автор благодарит В.Л. Мельникова за указание на этот и др. источники.

[2] *Антокольский Лев Моисеевич* (1872–1942) – художник. Сокурсник Рериха по ИАХ, ученик И.Е. Репина. Работал в жанре портрета, пейзажа, занимался монументально-декоративной живописью. См. о нём в связи с Рерихом: *Короткина Л.В.*, 1985. С. 54; *Румянцева О.В.*, 1985; *Рерих Н.К., Антокольский Л.М.*, 1993; *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 151–159.

[3] Об этом см.: *Короткина Л.В.*, 1985. С. 24–26; *Храмченко В.В.*, 1991б; *Алёхин А.Д.*, 1993. С. 94-95; *Алёхин А.Д.*, 1994. С. 112; *Бондаренко А.А.*, 1997; *Бондаренко А.А.*, 1998. С. 13–17.

[4] *Рерих Н.К.* Слово, приготовленное для первого собрания кружка. // *РВ.* 1991. № 2. С. 10.

[5] *Рерих Н.К.* Письмо Л.М. Антокольскому. 24 июня 1895. // *Рерих Н.К., Антокольский Л.М.*, 1993. С. 18.

[6] Подробнее об этом см.: *Жук А.В.*, 1997.

[7] *Там же.* С. 98.

[8] *Там же.* С. 99.

[9] *Рерих Н.К.*, 1898-99а.

[10] Можно привести несколько примеров. Так, на 1-й лекции Рерих знакомил слушателей с зарождением строительного и изобразительного искусства на Руси, положением иконописцев, разновидностями их деятельности; на 2-й лекции он перешёл к изучению искусства московского периода времён Ивана III, Ивана IV, знакомил с деятельностью иноземных мастеров, размышлял о границах творчества и т. д. См.: *Рерих Н.К.*, 1898-99б.

[11] *Рерих Н.К.*, 1898-99в.

[12] *Рерих Н.К.* Письмо Н.В. Покровскому. СПб., 28 февраля 1908. // *Жук А.В.*, 1997. С. 101.

[13] *Макаренко Н.Е.*, 1914. С. 5.

[14] Новые сведения об истории этого общества см.: *Конова Л.С.*, 1996.
[15] *Устав Императорского Общества поощрения художеств, Высочайше утверждённый 7 марта 1882 г.* СПб., 1914. С. 23.
[16] *Кузнецов В.А.* Путь художника. М.; Л., 1952. С. 17.
[17] *Рылов А.А.*, 1940. С. 106.
[18] *Григорович Дмитрий Васильевич* (1822—99) — писатель, публицист, активный деятель и член ИОПХ, создатель Художественно-промышленного музея при этом обществе.
[19] Нужда. 1939. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 252.
[20] В среднем школу и мастерские посещало около 1500 учащихся в год. Из них 500 — ученицы.
[21] Хроника культурной жизни. // *Художественно-педагогический журнал.* СПб., 1910. № 20. С. 13.
[22] *Макаренко Н.Е.*, 1914. С. 34.
[23] *Гурвич Иосиф Наумович* (1895—1978) — ученик Н.К. Рериха по классу композиции в Рисовальной школе ИОПХ, живописец, график.
[24] *Гурвич И.Н.*, 1962-69. С. 64.
[25] *Шегаль Г.М.* // *Мастера советского изобразительного искусства.* Живопись. Произведения и автобиографии. / Сост. П.М. Сысоев, В.А. Шкваріков. М, 1951. С. 566.
[26] Цит. по: *Журавлёва Л.С.*, 1994. С. 222.
[27] *Отчёт деятельности ИОПХ с 1.09.1907 по 1.09.1908.* СПб., 1909. С. 12.
[28] *Отчёт деятельности ИОПХ с 1.09.1908 по 1.09.1909.* СПб., 1910. С. 13.
[29] Художественные вести. // *СГ.* 1915, апрель-май. С. 109.
[30] *Издание Высочайше утверждённого Комитета о русской иконописи.* Вып. I. СПб., 1902. С. 15.
[31] *Отчёт Комитета ИОПХ с 1.09.1908 по 1.09.1909.* СПб, 1910. С. 8.
[32] Авторы часто упоминают выпускаемый Рисовальной школой ИОПХ "Ежегодник Школы", путая его со сборниками учащихся. В действительности выпуск "Ежегодников Школы" только планировался в 1915-16 гг. вместо "Сборников", но так и не был осуществлён.
[33] См.: *Каталог выставки иллюстрированных изданий.* / Сост. А. Аннибал [СПб., 1915].
[34] *Бебутова Е.М.* Воспоминания. Отрывки и черновые наброски. РГАЛИ, ф. 2714, оп. 1, № 25, л. 97.
[35] *Гурвич И.Н.*, 1962-69. С. 18.
[36] *Рылов А.А.*, 1940. С. 123.
[37] Подробнее см.: *Малашевская Л.А.* Н.К. Рерих в общественной, педагогической и художественной жизни Петрограда периода первой мировой войны. // *Творческое наследие Н.К. Рериха — бесценный Дар человечеству.* Материалы научно-общественной конференции. / Сост. Е.Г. Петренко. Одесса, 1997. С. 126-134.
[38] Должна была обеспечить подготовку мастеров, которые смогли бы изготавливать отечественные обойные формы, что позволило бы России не зависеть от Германии, являвшейся до войны главным поставщиком этих форм.
[39] Об этом см.: *Конова Л.С.*, 1997.
[40] Мечи. 1939. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 261.
[41] История этих курсов началась в 1902 г. Статус высшего учебного заведения был получен в 1912 г., а с 1915 г. они стали именоваться *Женскими курсами высших архитектурных знаний Е.Ф. Багаевой.* Их выпускницы не имели прав на получение работы по специальности. Диплом архитектора в то время был мужской привилегией. Территориально курсы находились в СПб. по адресам: Ковенский пер., д. 17 (с 1912 г.), Бассейная ул., д. 10 (с 1914 г.). Далее — *курсы Е.Ф. Багаевой.*
[42] Находились: Ковенский пер., д. 4 (с 1912 г.); Литейный пр., д. 43 (с 1914 г.).
[43] Краткие сведения по истории Женских курсов высших архитектурных знаний Е.Ф. Багаевой. // РГАЛИ, ф. 2094, оп. 1, № 931, л. 22.
[44] *Морозова О.* Одна судьба. // *Новый мир.* М., 1964. № 9. С. 116.
[45] Женские архитектурные курсы Е.Ф. Багаевой. // *Полный сборник правил приёма и программ высших, средних и низших учебных заведений.* На 1909-1910 учебный год. СПб., 1909.
[46] *Там же.*

[47] В 1918 г. курсы Е.Ф. Багаевой были преобразованы в Архитектурный институт.
[48] Художественная летопись. // *Аполлон.* СПб., 1914. № 5.
[49] Тогда же Судейкина пригласили и в Рисовальную школу ИОПХ для преподавания в театрально-декорационной мастерской. Однако мастерская не была открыта.
[50] Циркуляр об открытии курсов для увечных воинов. // РГИА, ф. 741, оп. 11, № 170, л. 2.
[51] Художественная летопись. // *Аполлон.* Пг., 1916. № 1. С. 34.
[52] *Лянда Н.Ю.* Новые материалы о дореволюционном периоде творчества С.В. Чехонина // *Проблемы развития русского искусства.* Вып. VI. Л., 1974. С. 73.
[53] Осенью 1915 г. Рерих пригласил Чехонина возглавить чеканную мастерскую в Рисовальной школе ИОПХ, но из-за финансовых трудностей она не открылась.
[54] Опять война. 1939. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 218.
[55] *Рерих Е.И.* О мысли. // *Мысль.* Художественно-литературный сборник. Рига, 1939. Вып. I.
[56] *Там же.* С. 9.
[57] *Гурвич И.Н.*, 1962-69. С. 74.
[58] Оптимизм. 1946. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 409.
[59] *Власов А.А.* Стили в искусстве. Словарь. СПб., 1997. Т. 3. С. 489.
[60] Письмо И.Э. Грабарю. 23 октября 1946. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 467.
[61] Письмо И.Э. Грабарю. 28 апреля 1947. // *Там же.* С. 544.
[62] *Рылов А.А.*, 1940. С. 143.
[63] Мастерская Куинджи. 1936. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 46.
[64] Рушиц – Вроблевский. Б. д. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 626.
[65] Оптимизм. 1946. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 409.
[66] Школа мастеров отделочных работ. // ЦГАЛИ СПб., ф. 266, оп. 1, № 6, л. 3.
[67] *Кузнецов Н.В.* Давно и недавно. М., 1982. С. 238.
[68] *Гурвич И.Н.*, 1962-69. С. 87.
[69] Щуко. 1939. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 186.
[70] *Макаренко Н.Е.*, 1914. С. 62.
[71] Краткие сведения по истории Женских курсов высших архитектурных знаний Е.Ф. Багаевой. // РГАЛИ, ф. 2094, оп. 1, № 931, л. 30.
[72] *Морозова О.* Одна судьба. // *Новый мир.* М., 1964. № 9. С. 116.
[73] См. очерки и листы дневника: "Разрушители культуры" (1919), "Пантеон русской культуры" (1931), "Экспедиция Ситроена" (1932), "По лицу Земли" (1935), "Александр Яковлев" (1936), "Будем бережливы" (1938), "Петров-Водкин и Григорьев" (1939), ""Мир искусства"" (1939), "Герои" (1944), ""Вивите фортес"" (1945) и др.
[74] *Петров В.* Мир искусства. М., 1975. С. 30.
[75] В 1913 г. Судейкин исполнил по эскизам Рериха декорации 1-й части "Поцелуй Земле" балета "Весна Священная" на музыку И.Ф. Стравинского.
[76] *Судейкин С.Ю.* Письмо Н.К. Рериху. Париж. 19 июля 1920. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 274-275.
[77] Для членов кружка проводились занятия рисования с натуры, в частности, "в здании университета <...> в одной из аудиторий стоял натурщик" (*Добужинский М.В.* Воспоминания. М., 1987. С. 292, 445).

В.А. ЖИЛКИН

# НИКОЛАЙ РЕРИХ И АЛЕКСАНДР БЛОК*

Знаки Новой Эпохи растут. Они не погибают от битвы. Цветы на лугах не умирают от грозы, и ливень лишь омоет их свежесть.

*Учение Живой Этики (Агни Йога). Аум, § 399*

Жизненные и творческие пути Николая Рериха и Александра Блока не раз шли рядом. Рерих неоднократно обращался в своих статьях к имени Блока, которое было для него свято, как свято было и для Блока имя Рериха.

Всего лишь восемь раз упомянуто имя Рериха на страницах восьмитомного собрания сочинений Блока. Но какие это упоминания! Незадолго до смерти в своей последней статье "Без божества, без вдохновенья" (1921) Блок очень точно определяет характер творчества Рериха как ***синтез***, и ставит Рериха в один ряд с самыми выдающимися представителями русской культуры: "Россия — молодая страна, и культура её — синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть "специалистом". Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более — прозаик о поэте и поэт о прозаике. Бесчисленные примеры благодетельного для культуры общения (вовсе не непременно личного) у нас налицо; самые известные — Пушкин и Глинка, Пушкин и Чайковский, Лермонтов и Рубинштейн, Гоголь и Иванов, Толстой и Фет.

Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже— политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несёт на себе драгоценную ношу национальной культуры. Слово и идея становятся краской и зданием; церковный обряд находит отголосок в музыке;

---

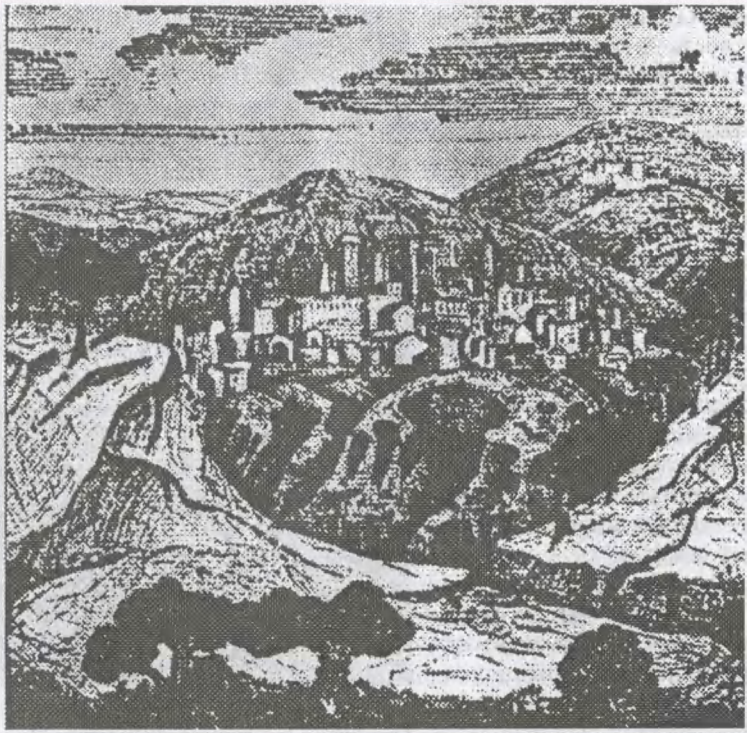
* Обширное исследование автора по данной теме публикуется здесь в сокращении. Отметим авторов, ранее обращавшихся к теме "Рерих и Блок": *Соколова Н.* Н. Рерих. // *Октябрь*. 1958. № 10. С. 202—211; *Князева В.П.*, 1963. С. 63 и др.; *Александр Блок в портретах, иллюстрациях и документах*. / Сост. А.М. Гордин, общая ред. В.Н. Орлова. Л., 1973. С. 155, 158, 159, 184, 194, 368; *Беликов П.Ф., Князева В.П.*, 1973. С. 120-121; *Полякова Е.И.*, 1973. С. 129—133 и др.; *Сидоров В.М.* Литературно-эстетические взгляды и поэзия Николая Рериха. Автореф. дис. М., 1977; *Бабенчиков М.В.* Отважная красота. // *Александр Блок в воспоминаниях современников*. М., 1980. Т. 2; *Долинский М.З.* Искусство и Александр Блок. М., 1985. С. 9, 53, 58, 68, 184, 301, 318, 319, 322; *Короткина Л.В.*, 1985. С. 147-148; *Гордин А.М., Гордин М.А.* Александр Блок и русские художники. Л., 1986. С. 151 и др.; *Бабенчиков М.В.* Мысли о Рерихе. // *ДР*, 1994. С. 131; *Шоломова С.Б.* "В студёные дни греет ласковое слово" (Николай Рерих и Александр Блок). // *Дельфис*. М., 1994. № 2. С. 28—34. 1995. № 1. С. 25—50. № 2. С. 24—27; *Шостак О.Г.* Поэзия Н.К. Рериха в контексте развития философской лирики "Серебряного века". // *Пути восхождения*. Материалы конференции. М., 1995. С. 261—271; *Селиванов В.В.* Н.К. Рерих как мыслитель и романтик. // *ПРС*. 1998. № 1. С. 258—266; *Тихонов И.Л., Швембергер С.В.* Творческое наследие Н.К. Рериха и перспективы развития художественной жизни в Санкт-Петербургском университете. // *Там же*. С. 398-399; *Мельников В.Л.*, 1998в. С. 307, 309, 315; *Яковлева Е.П.* Блок и А.В. Руманов. // *Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга*. Вып. IV. Музей-квартира А. Блока: материалы научных конференций. СПб., 1999. С. 232—245. (Примеч. составителя).

Глинка и Чайковский выносят на поверхность "Руслана" и "Пиковую даму", Гоголь и Достоевский — русских старцев и К. Леонтьева, Рерих и Ремизов — родную старину. Это — признаки силы и юности; обратное— признаки усталости и одряхления"[1]. Конечно, и сам Блок был носителем синтеза и ярчайшим представителем русской культуры. И мысль Блока о том, что истинный носитель культуры не может быть узким специалистом, перекликается с соответствующим положением Живой Этики: "Чувство отсутствия специальности — Наше чувство, ибо мы живём для всего комплекса жизни"[2].

Александр Блок. Фото 1916 г.
Оригинал в Гос. литературном музее, Москва

О трепетном отношении поэта Блока к художнику Рериху свидетельствует известный эпизод с итальянским рисунком. Выполненный Рерихом в 1907 г., рисунок этот впоследствии был использован Блоком в качестве фронтисписа для "Итальянских стихов". Этим подарком Рериха Блок чрезвычайно дорожил. 20 марта 1914 г. в письме редактору журнала "Аполлон" С.К. Маковскому он писал: "Многоуважаемый Сергей Константинович. Рисунок Н.К. Рериха вошёл в мою жизнь, висит под стеклом у меня перед глазами, и мне было бы очень тяжело с ним расстаться, даже на эти месяцы. Прошу Вас, не сетуйте на меня слишком за мой отказ, вызванный чувствами, мне кажется, Вам понятными. Искренно Вас уважающий Александр Блок"[3].

Духовное родство двух творцов подтверждается и высказываниями Рериха. В сборнике статей "Твердыня Пламенная" (Нью-Йорк, 1933) Николай Константинович неоднократно обращался к памяти поэта: "...Не могу не вспомнить покойного друга моего, поэта Блока, и его глубокие слова о ***Несказуемом***"[4]. И далее в статье "Бог": "Вспоминаю, как один из моих покойных друзей, прекрасный поэт Александр Блок, однажды перестал ходить на религиозно-философские Собрания. Когда же его спросили о причине отсутствия, он сказал: "Потому что они говорят там о Несказуемом". Это великое Несказуемое было для него полной Реальностью. Поистине, всем тонким чутьём поэта он чувствовал словесную грубость суждений о таком Высоком, о таком Тонком, о таком Беспредельном, которое звучит в сердце.



Н.К. Рерих. Италия (Город на холме). 1907. Рисунок, подаренный А.А. Блоку. Собрание ИРЛИ (Пушкинский дом)

Каждое слово о Высочайшем уже наносит какой-то кощунственный предел этому величию"[5].

Именно знание о Тонком и Огненном мирах как о Реальности сближало творческие пути Рериха и Блока, их восприятие Мироздания и всего, что в нём совершается. Это единство ещё более полно раскрывается в статье Рериха "Огнь претворяющий". Эпиграфом к ней служат строки из стихотворения Блока, написанного 1 ноября 1903 г.:

*И тогда — в гремящей сфере*
*Небывалого огня —*
*Светлый меч нам вскроет двери*
*Ослепительного дня.*

В этом стихотворении есть ещё такая строка:

*Так. Я слышал весть о новом*[6].

Творчество Рериха тоже было вестью о Новом. Отсюда и их духовная близость. Творчество Рериха и Блока — это *Огнь претворяющий*. Именно это и сбли-

Н.К. Рерих. Ангел последний. 1912. Собрание NRM

жало их: "Много раз Блок повторял видение о лучах, о свете, об огне, преображающем Мир. <...> Помню, как он приходил ко мне за фронтисписом для его "Итальянских песен", и мы говорили о той Италии, которая уже не существует, но сущность которой создала столько незабываемых пламенных вех. И эти огни небывалые, и гремящие сферы, и светлый меч, процветший огнём, — все эти вехи Блок знал как нечто совершенно реальное. Он не стал бы говорить о них аптечными терминами, но понимал их внешнюю несказуемость и внутреннюю непреложность"[7].

Очевидно, что такое понимание Блока могло возникнуть только в результате личного общения. Наверное, на встречах двух гениев было много такого, что сблизило их. Это Николай Константинович определённо отметил в статье "Русь", назвав Блока близким другом, с которым его "связывали особенно тесные отношения"[8].

Так же искренно Рерих высказался в статье "Итоги"[9]. Статья посвящена результатам деятельности различных учреждений, групп и отдельных лиц, объединившихся вокруг Пакта охранения культурных сокровищ — международного договора, вошедшего в историю как "Пакт Рериха". Этот документ был утверждён во имя спасения Культуры, Духовности, даже самой планеты Земля. Рерих, подводя итоги за истекший 1935 г., писал: "От настоящего хочется заглянуть в далёкое прошлое. Хочется вспомнить хоть некоторых из множества друзей и пособников при самом зарождении этой идеи"[10]. И одним из первых Рерих отметил Блока: "Много хороших людей мыслило в тех же направлениях; были душевные беседы и с А. Блоком, и с Леонидом Семёновым-Тян-Шанским..."[11].

Н.К. Рерих. Ангел последний. 1942. Собрание ГМВ

К сожалению, время не донесло до нас разговоры Рериха и Блока. Но о возможном их содержании можно судить по тому, что объединяло двух творцов, проявляясь в конгениальных творческих озарениях, в общении, в поступках... Это единство актуально проследить в наше решающее время рубежа веков, ибо оно сейчас, как и тогда, на грани XIX и XX веков, определяется прежде всего космическими закономерностями, о которых мы всё ещё мало знаем, а многие люди вообще не хотят о них знать, что и является причиной многих наших несчастий. Само появление в "эпохи перемен" таких мощных творцов обусловлено Высшей Необходимостью и космической Реальностью. Об этом ясно сказал сам Николай Константинович: "Когда вспоминаешь о великих огнях Реальности, тогда среди недавно ушедших обликов непременно вспомнятся и Блок, и Скрябин, и Леонид Андреев: каждый по-своему, каждый своим языком рассказывал и предупреждал о великих реальностях, опять мощно наполняющих нашу жизнь. Из далёкого прошлого люди заговорили опять об Амосе, о рыкающем Льве пустыни

*И пожрёт огонь чертоги,*
*Ибо злое это время.*

"Не поколеблется ли от этого земля и не восплачет ли каждый живущий на ней?" — проникновенно указует Амос, пастырь Фекойский. Опять вспомнили и начали претворять в своих вдохновениях Притчи Соломона, древнейшие Заветы Книги Бытия, вещие страницы Ригведы, Пылающую чашу Зороастра и всё то множество непреложного уже исторического материала, которое говорит нам о том же огне, о том же ослепительном Дне Завтрашнем. Переступилась какая-то бездна. Ближе подошло сознание и к строкам Апокалипсиса, из которых выступили совершенные, ясные указания исторического и географического смысла. Люди особенно прилежно вспомнили одно время полузабытого Нострада-

муса и вдруг, точно сняв вековые печати, закрывавшие смысл, убедились в длинном ряде совершенно явных исторических фактов, уже совершившихся и совершающихся на глазах наших, о чём за триста лет предвидел этот ясновидец. Вошли на научные страницы видения Сведенборга. Австрийский профессор издал Парацельса"[12]. В этом пророческом ряду "прозорливый поэт"[13] Блок не случайно поставлен первым, это опять же говорит о глубинной связи между двумя Высокими носителями культуры России, культуры Серебряного века.

В наше время ещё явственнее обнаруживается реальный смысл вышеприведённых слов Рериха о Блоке. В современной России, обновляющейся в муках и страданиях, происходит переоценка многих ценностей. По-иному начинает видеться и смысл творчества одного из лучших сынов России, поэта и мыслителя Александра Блока. И вполне обоснованным будет рассмотрение творчества Блока в свете Учения Живой Этики, которое открывается словами:

*В Новую Россию Моя первая весть.*

Блок был именно носителем вести о Новом Мире. С этой позиции мы и попытаемся в данной статье рассмотреть его творчество в трёх основных аспектах: Блок — Вестник Нового Мира; испитие Блоком земного яда; Блок — прозорливец, провидец, пророк.

Конечно, в плане творческом эти аспекты едины, неделимы, поскольку Блок был цельной устремлённой личностью. Он говорил о себе: "Мой путь прям, как стрела". Устремлённость Блока была устремлённостью в будущее: "Человек есть ***будущее***. Когда же начинает преобладать прошедшее, хотя бы в чистейших и благороднейших своих формах <...>, то человеку, младенцу, юноше и мужу в нас грозит опасность быть перенесённым в елисейские поля. Пусть всё там благоуханно, пусть самый воздух синеет блаженством, — одно непоправимо: ***нет будущего***. Значит, нет человека. Не видев Вас в глаза, хочу сказать Вам: милый Друг, берегитесь елисейских полей; пока есть в нас кровь и юность, — будем верны будущему. Если в современной противоречивой и вялой жизни многое тонкое и высокое бессильно сказать нам о будущем, будем беречься его. Будем даже любить более грубое и более низкое (в культурном, что ли, смысле), если там голос будущего громче. Например: если в моих стихах для Вас есть своё утешение от тоски – тоскою ещё более глубокой и тем самым более единственной, более аристократической, – то лучше не питайтесь ими. Говорю Вам по своему опыту — боюсь я всяких тонких, сладких, своих, любимых, медленно действующих ядов. Боюсь и, употребляя усилие, возвращаюсь постоянно к более простой, демократической пище... Если вы любите мои стихи, преодолейте их яд, прочтите в них о будущем"[14]. Это написано 8 марта 1912 г. О том же 5 февраля 1914 г., но уже в стихах:

*О, я хочу безумно жить:*
*Всё сущее — увековечить,*
*Безличное — вочеловечить,*
*Несбывшееся — воплотить!*

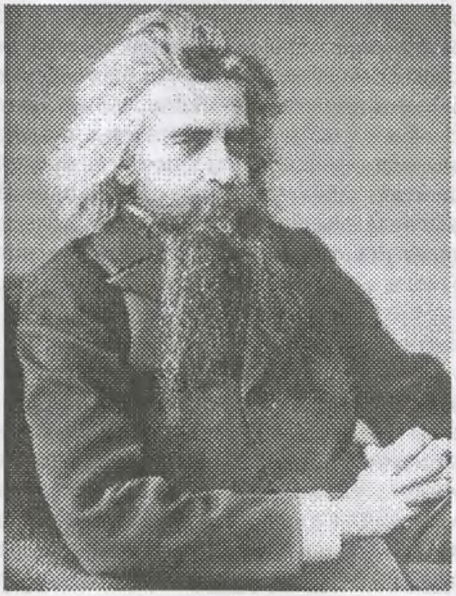
*Пусть душит жизни сон тяжёлый,*
*Пусть задыхаюсь в этом сне, —*
*Быть может, юноша весёлый*
*В грядущем скажет обо мне:*

*Простим угрюмство — разве это*
*Сокрытый двигатель его?*
*Он весь — дитя добра и света,*
*Он весь — свободы торжество!*[15]

Испитие Блоком земного яда, "сошествие во ад", визионерски представил Даниил Андреев в "Розе Мира". Сам Блок осознал этот подвиг в стихотворениях "Песнь ада" (31 октября 1909) и "Как свершилось, как случилось?" (19 декабря 1913):

*Не таюсь я перед вами,*
*Посмотрите на меня:*
*Я стою среди пожарищ,*
*Обожжённый языками*
*Преисподнего огня*[16].

Этот аспект творчества Блока мало изучен, между тем осознание его особенно важно для нашего времени, когда человечество превратило жизнь на Земле в настоящий ад. Если Данте, руководимый Вергилием, был сторонним наблюдателем явлений ада, то Блок самоотверженно решил "средь ужасов и мрака потонуть"[17]. С бесстрашной искренностью (по определению Максима Горького) он передал своё "погружение в материю", что делает его опыт бесценным.



В.С. Соловьёв. Фото 1890-х гг., изданное в качестве почтовой открытки

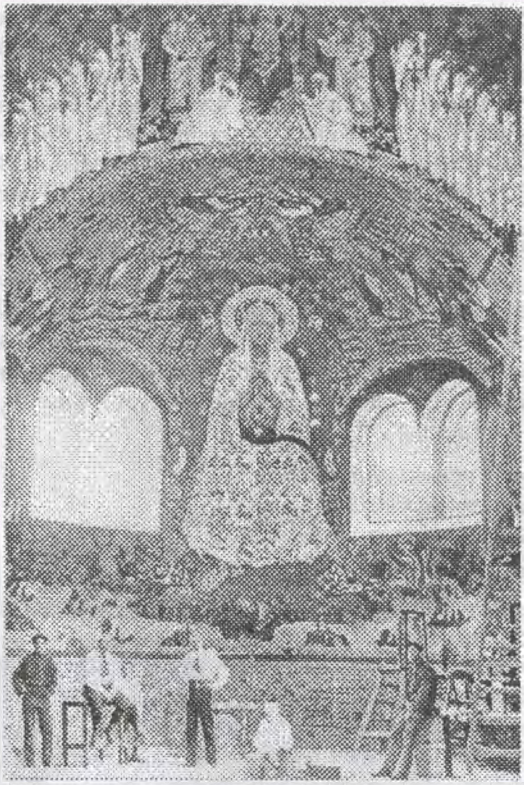
Но главное для Блока — это Весть о будущем, она звучит лейтмотивом во всём его творчестве. Именно в России в XIX — в первой четверти XX в. дар вестничества проявился с особой силой. Весть о приближающемся Новом Мире несли писатели, поэты, учёные, художники, композиторы, философы. Это явление во всём его объёме Рерих назвал "Пантеоном русской культуры". Александру Блоку в этих рядах принадлежит особое место и особая роль, что также было отмечено Николаем Констан-

тиновичем. Весть Блока о Новом Мире, выраженная языком поэзии, была предуготована всем ходом развития русской мысли, русской истории и русской литературы. Был у Блока и прямой предшественник по линии вестничества — Владимир Соловьёв. Состоялась своеобразная передача эстафеты, о чём сам Блок поведал в статье "Рыцарь-монах", датированной 13 декабря 1910 г. Постепенно это поняли и некоторые современники Блока, воспринявшие его Весть. В конце концов, "литературной молвой" Серебряного века он был "признан как приемник и поэт-наследник пророка Вечной Женственности"[18].

Вечная Женственность, "София" Владимира Соловьёва, трижды явившаяся ему, — кто Она? Даниил Андреев определил Её как Женственный аспект Божества, что в терминах Учения Живой Этики означает Матерь Мира. "Прозрение, — писал Д. Андреев, — было дано... Владимиру Соловьёву, когда он в Египетской пустыне звёздной ночью пережил потрясающий прорыв сознания и воочию узрел это Великое Женственное Существо. Её, Пресветлую и Благую, выражение Женственной ипостаси Троицы..."[19]

*Ещё невольник суетному миру,*
*Под грубою корою вещества*
*Так я прозрел нетленную порфиру*
*И ощутил сиянье божества*[20].

Владимир Соловьёв указал годы этих божественных прозрений: 1862, 1875 и 1876, свидетельствуя о реальности Великих Свиданий. Блок определил Три Свидания как основное в жизни и творчестве Соловьёва и одновременно как Весть о Новом Мире: "Если мы прочтём внимательно поэму Вл. Соловьёва "Три свидания", — писал Блок в статье "Рыцарь-монах", — мы встанем лицом к лицу с непреложным свидетельством. Здесь описано с хронологической и географической точностью "самое значительное из того, что случилось с Соловьёвым в жизни..." Поэма <...> ничем не отличается, по существу, от надписей прошедших столетий; сначала по-латыни, потом — на национальных языках, они свидетельствуют торжественно и кратко обо всём, что было истинно ценного в жизни мира. Их можно встретить на алтарях, на храмах, на знамёнах, на мавзолеях, даже на камнях в поле... Поэма Вл. Соловьёва, обращённая от его лица непосредственно к Той, Которую он здесь называет Вечной Подругой... Только в свете этого образа <...> можно понять сущность учения и личность Вл. Соловьёва. Этот образ дан самой жизнью, он — не аллегория ни в каком смысле; пусть будет он предметом научного исследования, самое существо его неразложимо; он излучает невещественный золотой свет... Мы стоим перед лицом нового и всемирного. Недаром в промежутке до сегодняшнего дня мы пережили то, что другим удаётся пережить в сто лет; недаром мы видели, как в громах и молниях стихий земных и подземных новый век бросал в землю свои семена; в этом грозовом свете нам промечтались и умудрили нас поздней мудростью — все века. Те из нас, кого не смыла и не искалечила страшная волна истекшего десятилетия, — с полным правом и с ясной надеждой ждут нового света от нового века. Лучшее, что мы можем сделать в честь и память Вл. Соловьёва, — это радостно



Н.К. Рерих с братом Б.К. Рерихом, сыновьями Юрием и Святославом и помощниками у фрески *"Царица Небесная над рекой жизни"* в церкви Святого Духа в Талашкине. 1914. МСССМ

вспомнить, что сущность мира– от века – вневременна и внепространственна; что можно родиться второй раз и сбросить с себя цепи и пыль... Наши души причастны Мировой. Сегодня многие из нас пребывают в усталости и самоубийственном отчаянии; новый мир уже стоит при дверях..."[21].

Всё сказанное Блоком о Соловьёве можно отнести и к нему самому. И как близки Живой Этике его слова о Вечной Подруге, о Деве Света, о проживании столетия за десять лет, об эпохе синтеза, о Новом Мире. Вспоминается название одной из книг Е.И. Рерих: "У порога Нового Мира"[22]. "Стихи о Прекрасной Даме" (1901-1902) были вызваны реальными явлениями Блоку Той же Вечной Подруги, Девы Света, Вечной Женственности, Матери Мира.

К.И. Чуковский назвал эти явления "тайной тайн" Блока. По его словам, для поэта великой тайной была "та Таинственная, которой он посвятил свою первую книгу и которую величал в этой книге Вечной Весной, Вечной Надеждой, Вечной Женой, Вечно Юной, Непостижимой, Несравненной, Владычицей, Царевной, Хранительницей, Закатной Таинственной Девой. Таинственность было её главное свойство. Мы не знали, кто она, где она, какая она, знали только, что она таинственна"[23]. Во многих случаях Блок не называет даже эти наименования, заменяя их кратким "Ты", написанным с заглавной буквы.

Но явление Матери Мира Блоку было несколько иным, чем Соловьёву. По Даниилу Андрееву, у Блока видение Её Лика было размыто, а Весть Блока – загрязнена. С этим нельзя вполне согласиться. Даниил Андреев не учёл, что иной была миссия Блока. Его "невольничье служение" Той, чью Весть о Новом Мире Блок передал нам, было связано со вхождением в низшие слои Бытия, которые тоже ищут своего искупления и освобождения. Может быть, именно поэтому явления Матери Мира Блоку были отмечены не Её Ликом, а Её энергиями.

Эти энергии в конце XIX – начале XX в. были восприняты в России не только Блоком, но и многими "художниками жизни"[24], и дали яркое явление культуры Серебряного века. Ими был напитан и русский символизм, ярчайшим представителем которого был Блок. Теперь очевидно, что роль символизма в развитии отечественной и мировой культуры была исключительной и ни с чем не сравнимой: "В условиях социального катаклизма начала XX века только искусство символизма сохранило связь с высшим инобытием"[25].

Уже в "Ante lucem" (1898–1900) и "Стихах о Прекрасной Даме" поражает многообразие оттенков восприятия инобытия. Не менее богато восприятиями инобытия и всё его дальнейшее творчество. Явления Вечно Юной осветили для Блока все проявления Мироздания. Образ Её он рыцарски пронёс через всю жизнь, через всё творчество. И даже все так называемые "падения Блока", его погружения в ад жизни были освещены этим высшим Светом. "Великие русские художники – Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой – погружались во мрак, но имели силы пребывать и таиться в этом мраке: ибо они верили в свет. Они знали свет. Каждый из них, как весь народ, выносивший их под сердцем, скрежетал зубами во мраке, отчаяньи, часто по злобе. Но они знали, что рано или поздно всё будет по-новому, потому что жизнь прекрасна"[26]. Эти слова, сказанные Блоком о других, в полной мере относятся и к нему самому. Вестью о Новом Мире ему было дано осветить и преобразить все явления жизни, от самых высоких до самых низких, ибо всё это — проявления Единого Бытия. Причём осветить не как стороннему наблюдателю, а как проницательному участнику. В этом, наряду с символизмом, проявился реализм его творчества; и не случайно Блок тяготел к писателям-реалистам, в том числе к современникам: Максиму Горькому, Леониду Андрееву и другим. Блок прошёл через "бездны мрака" для того, чтобы нам, идущим следом, устремлённым в Новый Мир, было легче пройти через все опасности на пути духовного преображения, ибо Блоком были точно расставлены остерегающие знаки.

Явления Высшего Мира были даны Блоку в довольно раннем возрасте[27]. Указание на это есть в одном из стихотворений цикла "Ante lucem" ("До света"):

*То отголосок юных дней*
*В душе проснулся, замирая,*
*И в блеске утренних лучей,*
*Казалось, ночь была немая.*

*То сон предутренний сошёл,*
*И дух, на грани пробужденья,*
*Воспрянул, вскрикнул и обрёл*
*Давно минувшее виденье.*

*То был безжалостный порыв*
*Бессмертных мыслей вне сомнений.*
*И он умчался, пробудив*
*Толпы забытых откровений.*

*То бесконечность пронесла*
*Над падшим духом ураганы.*
*То Вечно-Юная прошла*
*В неозарённые туманы*[28].

*29 июля 1900*

Можно сопоставить с символикой Живой Этики и "бесконечность" ("Беспредельность"), и бессмертность мыслей, и Вечно Юную, прошедшую "в неозарённые туманы". Возвышенный образ Вечно Юной перекликается с соответствующими строками из "Криптограмм Востока" (1929):

*Матерь Мира скрывает Имя Своё. Матерь Мира закрывает Лик Свой.*

*Матерь общая Владыкам, не символ, но Великое явление Женского Начала, представляющего духовную Матерь Христа и Будды, Та, которая учила и рукоположила Их на подвиг.*

*С давних пор Матерь посылает на подвиг. По истории человечества Её Рука проводит неразрывную нить.*

*При Синае голос Её звучал. Образ Кали был понимаем, основа Изиды, Истар.*

*После Атлантиды, когда Люцифер нанёс удар культу Духа, Матерь Мира начала новую нить.*

*После Атлантиды Матерь Мира сокрыла Лик Свой и запретила произносить Имя, пока не пробьёт час Светил*[29].

Именно в ипостаси Сокрывшей Лик Свой, затуманенно, являлась Блоку Вечно-Юная Матерь Мира, и имени Её, в отличии от Даниила Андреева, он не дерзал называть.

Неизбежность наступления Нового Мира, светлой эпохи была для Блока несомненна и выражена им неоднократно. С наибольшей художественной силой это проявилось в поэме "Ночная фиалка" (1906), являющейся поэтически обработанной записью сна:

*Но столетья прошли,*
*И продумал я думу столетий.*
*Я у самого края земли,*
*Одинокий и мудрый, как дети.*
*<...>*
*И в зелёной ласкающей мгле*
*Слышу волн круговое движенье,*
*И больших кораблей приближенье,*
*Будто вести о новой земле.*
*Так заветная прялка прядёт*

*Сон живой и мгновенный,*
*Что нечаянно Радость придёт*
*И пребудет она совершенной*[30].

Прялка. Колесо жизни. Сантана. Вечный поток...

Многими современниками и исследователями отмечалась необычность природных явлений в то время, когда творили Александр Блок, Андрей Белый, Юргис Балтрушайтис, Валерий Брюсов, Вячеслав Иванов и другие символисты. Так, Аврил Пайман, автор "Истории русского символизма", пишет о том, что "в деревне близ Шахматово, в первый год двадцатого столетия <...> метеорологические бури вызвали поразительные восходы и закаты"[31]. Необходимо к этому добавить, что сами метеорологические феномены были вызваны событиями духовного порядка. Будущим исследователям ещё предстоит увлекательная работа по наблюдению над проявлениями психической энергии творческих, высокомыслящих людей. Но насколько глубоко вошли такие наблюдения в современную науку, в современное литературоведение? А ведь уже в двадцатые-тридцатые годы XX века на их непреложность и необходимость указала Живая Этика: "Не будем предвосхищать у молодых учёных очень важное исследование относительно исторических наименований психической энергии. Несомненно, среди различных народов наличность этой энергии давно была отмечена. Каждый век подмечал новые её качества и по-своему символизировал. Некоторые соединяли психическую энергию со светом, присоединяя к ней понятия озарения и свечения; другие подмечали магнитность или динамичность, явление молниеносности тоже было замечено.

Так в разные времена люди собирали много данных, каждый по своему характеру. Сложите подобные наблюдения и получите показания очень значительные. При этом можно видеть, что народы прежде являли не малую наблюдательность, может быть, даже большую, чем теперь. Необходимо проследить, как собирались и отмечались свойства великой энергии.

Философы, физики, историки и любители наречий могут сойтись для полезного исследования"[32].

Поэт всегда пишет сердцем, вместилищем духовной силы — психической энергии, истинно воплощая одно из главных положений Живой Этики: "Видеть глазами сердца; слышать гул мира ушами сердца; прозревать будущее пониманием сердца; помнить прошлые накопления сердцем — так нужно стремительно идти путём восхождения. Творчество обнимает огненный потенциал и насыщается сокровенным огнём сердца"[33]. Показательно, что Блок Великое Несказуемое сумел выразить и весть об этом передать нам самыми простыми словами:

***Моей матери***

*Чем больней душе мятежной,*
*Тем ясней миры.*
*Бог лазурный, чистый, нежный*
*Шлёт свои дары.*

*Шлёт невзгоды и печали,*
*Нежностью объят.*
*Но чрез них в иные дали*
*Проникает взгляд.*

*И больней душе мятежной,*
*Но ясней миры.*
*Это Бог лазурный, нежный*
*Шлёт свои дары*[34].

*8 марта 1901*

Говоря о Блоке-поэте как вестнике Нового Мира, необходимо указать на проявление этого вестничества и в творчестве Блока-мыслителя. О Блоке-философе пока написано чрезвычайно мало. А ведь Блок имел непосредственное отношение к философии, начиная с посещения религиозно-философских собраний (созывавшихся по инициативе Д. Мережковского, З. Гиппиус, Д. Философова и В. Розанова) и кончая активным участием в Вольфиле (Вольной Философской Ассоциации). Было несколько любимых тем, над которыми Блок постоянно размышлял и результаты этих размышлений оставил нам. Мысли Блока часто соотносятся с мыслями Н.К. Рериха и Живой Этикой.

Неся весть о Новом Мире, Блок, конечно, не мог не думать о человеке новой формации, соответствующем этому Новому Миру. Человека новой формации он назвал — ***"человек-артист"***[35]. Термин был взят им у Рихарда Вагнера, но в него Блок вложил своё, выстраданное понимание. Приведём несколько высказываний Блока о "Человеке-артисте": "Исход борьбы решён и <...> движение гуманной цивилизации сменилось новым движением, которое также родилось из духа музыки; теперь оно представляет из себя бурный поток, в котором несутся щепы цивилизации; однако в этом движении уже намечается новая роль личности, новая человеческая порода"[36]. "Мир стоит уже под знаком духовного интернационализма; под шумом обострённых националистических распрь и раздоров уже предчувствуется эпоха, когда самые молодые расы пойдут рука об руку с древнейшими под звуки той радостной музыки, которая прозвучит для разделявшей их цивилизации как похоронный марш"[37]. "Созрела новая порода, — / Угль превращается в алмаз" ("Возмездие", 1910—1921)[38].

Очевидна близость этих мыслей Блока о человеке новой формации "Листам дневника" Николая Рериха и философским письмам Елены Рерих.

Как уже ясно из приведённых цитат, размышления Блока о "человеке-артисте" согласованы с музыкальным восприятием мира, с понятием о музыкальной основе мира, о музыке как энергетической основе Бытия, ритмически формирующей все явления жизни. Для символиста Блока понятие ***"Музыка"*** было основным философским символом, с помощью которого он выстраивал свою философско-историческую концепцию. Эта концепция была им сформулирована в "Предисловии" к поэме "Возмездие" как концепция "единого музыкального напора"[39]. Понятие "Музыка" лейтмотивом проходит через всё творчество Блока: стихи, прозу, статьи, пьесы, письма, дневники и т. д., так же, как понятие

"психическая энергия" — через все книги Живой Этики. Приведём несколько "музыкальных" мыслей Блока.

"Нам не нужно никакого равновесия сил для того, чтобы жить в днях, месяцах и годах, эта ненужность затраты творчества быстро низводит большинство цивилизованных людей на степень обывателей мира. Но нам необходимо равновесие для того, чтобы быть близкими к музыкальной сущности мира — к природе, к стихии; нам нужно для этого прежде всего устроенное тело и устроенный дух, так как мировую музыку можно только услышать всем телом и всем духом вместе. Утрата равновесия телесного и духовного неминуемо лишает нас музыкального слуха"[40].

Это та музыка, которую "всем существом поэта" умели слушать Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тютчев, Есенин и другие возвышенные творцы. Сократу демон приказал слушаться "духа музыки". Это дар, о котором писал Пушкин в своём "Пророке" (1826):

*Моих ушей коснулся он,*
*И их наполнил шум и звон:*
*И внял я неба содроганье,*
*И горний ангелов полёт,*
*И гад морских подводный ход,*
*И дольней лозы прозябанье.*

Блок пояснял это прозой: "В бесконечной глубине человеческого духа, в глубине, недоступной для слишком человеческого, куда не достигает ни мораль,

Николай Рерих и Александр Блок на похоронах Михаила Врубеля 3 апреля 1910. От Блока направо — Н.И. Забела-Врубель, вдова художника, Н.К. Рерих, Б.М. Кустодиев, Л.С. Бакст, И.Я. Билибин, В.А. Серов, А.Н. Бенуа. Оригинал в Государственном архиве кинофонофотодокументов, СПб.

ни право, ни общество, ни государство, — катятся звуковые волны, родные волнам, объемлющим вселенную, происходят ритмические колебания, подобные колебаниям небесных светил, глетчеров, морей, вулканов"[41].

И ещё: "Душа настоящего человека есть самый сложный и самый нежный и самый певучий музыкальный инструмент"[42]; "Художник — это тот <...>, кто слушает мировой оркестр и вторит ему, не фальшивя"[43].

Духовно сближали Александра Блока и Николая Рериха и темы возмездия-воздаяния и перевоплощения. К теме воздаяния Блок обращался неоднократно, но концентрированное выражение эта тема получила в поэме "Возмездие", над которой поэт напряжённо работал до конца своих дней, до смертного часа, оставив много подготовительного чернового материала. Анализируя этот материал в контексте незаконченной поэмы, можно определённо заключить, что блоковское понятие возмездия было близко восточному понятию кармы.

О том, что Блок принимал закон перевоплощения, прямо сказано в стихах:

*Слабеет жизни гул упорный.*
*Уходит вспять прилив забот.*
*И некий ветр сквозь бархат чёрный*
*О жизни будущей поёт.*

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

*Кто даст мне жизнь? Потомок дожа,*
*Купец, рыбак, иль иерей*
*В грядущем мраке делит ложе*
*С грядущей матерью моей?*

*Быть может, венецейской девы*
*Канцоной нежной слух пленя,*
*Отец грядущий сквозь напевы*
*Уже предчувствует меня?*[44]

*26 августа 1909*

Это строфы из "Итальянских стихов". Думается, не случайно Рерих в своих воспоминаниях о Блоке возвращался к разговорам об Италии, в которых обнаруживалось их духовное родство, очень глубинное, связанное, быть может, с их давними встречами. Была какая-то внутренняя причина, побудившая Рериха подарить Блоку рисунок именно к "Итальянским стихам". Для Блока Италия и Россия в циклах его личных перевоплощений связаны воедино:

Ольга Форш. Поэты. Блок и Данте. Без даты. Воспроизводится по монографии М.З. Долинского "Искусство и Александр Блок" (1985)

*И в новой жизни, непохожей,*
*Забуду прежнюю мечту,*
*И буду так же помнить дожей,*
*Как нынче помню Калиту?*[45]

Мысль о Свете, о светлом будущем России и человечества Блок пронёс до конца. Незадолго до смерти в письме Н.А. Нолле-Коган Блок, как бы подводя итог жизни и оценивая смысл своих "падений", писал: "Я бесконечно отяжелел от всей жизни, и Вы помните это и не думайте о $^{99}/_{100}$ меня, о всём слабом, грешном и ничтожном, что во мне. Но во мне есть, правда, $^{1}/_{100}$ того, что надо было передать кому-то, вот эту лучшую мою часть я бы мог выразить в пожелании Вашему ребёнку, человеку близкого будущего"[46]. Блок завещал нам Свет в своём творчестве; чтобы приблизить светлое будущее, Блок и погружался в ад жизни, в "гибель". И более верно, чем Даниил Андреев, увидела это Аврил Пайман: "С точки зрения Блока, искусство, как и сама жизнь, — ад, через который надо пройти, чтобы выйти за пределами жизни и искусства в освещённую невообра-

зимым Светом новую Жизнь. В этот ад Блок, уже будучи автором "Стихов о Прекрасной Даме", долго не решался погрузиться, и Белый, взяв на себя роль "сына света", отчаянно пытался его удерживать. Иванов же, припомнив о скитаниях Данте и не сразу поняв максималистскую тягу к гибели младшего поэта, в 1906 г. и позднее благославлял его на хождение по мукам"[47]. Блок выбрал этот путь осознанно:

*Благословляю всё, что было,*
*Я лучшей доли не искал.*
*О, сердце, сколько ты любило!*
*О, разум, сколько ты пылал!*

*Пускай и счастие и муки*
*Свой горький положили след,*
*Но в страстной буре, в долгой скуке —*
*Я не утратил прежний свет.*

*И ты, кого терзал я новым,*
*Прости меня. Нам быть — вдвоём.*
*Всё то, чего не скажешь словом,*
*Узнал я в облике твоём.*

*Глядят внимательные очи,*
*И сердце бьёт, волнуясь, в грудь,*
*В холодном мраке снежной ночи*
*Свой верный продолжая путь*[48].

*15 января 1912*

О необходимости испития полной чаши яда земного для обретения прозрения учит Живая Этика: ""Русла Благодати и приёмники яда земного" — так называются избранные, готовые принести себя на пользу мира. Приём яда непосилен без сил Благодати, но без земного яда сила Благодати унесла бы; так устремление кверху имеет земное основание. Конечно, приём яда непосилен многим, но для утверждения Благодати тоже нужна явленная испытанность сердца. У Нас отмечают как сокровище, когда сердце уже без напряжения всегда готово звучать на окружающее"[49]; "Кто же может утверждать, что легко идти за Учением, если недостаточны накопления? Но зато когда переполнена чаша, тогда путь Учения неизбежен. Мы можем понять трудность приёма яда земного, ибо каждый из Нас принял неисчислимое количество яда. Как магнит притягивает известные металлы, так сердце принимает Благодать. Как губка впитывает жидкость, так поры кожи набирают яд земной. Но прана, сознательно поглощённая, умиротворяет истечение ядов"[50].

Эти положения можно в полной мере отнести и к Александру Блоку, избравшему самый трудный путь, путь испития яда земного во имя Вести Благодатного Света, переданной им в будущее.

Блок был пророком в том же смысле, что и Пушкин, Лермонтов, Гоголь, другие русские великие художники слова. Для подтверждения этого тезиса напомним, на наш взгляд, самое главное пророчество Блока, выраженное им в трёх коротких предложениях: *"Куликовская битва принадлежит к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение. Разгадка их ещё впереди"*[51]. Это предсказание напрямую перекликается с духовидением Рерихов, выраженном в их книге "Знамя Преподобного Сергия Радонежского" (1934).

Как поэт, обладавший космической чуткостью, Блок проницательно осознал наступление Новой Эры, Новой Эпохи, сопоставимой с Новой Эрой, открывшейся Учением Иисуса Христа, но уже качественно иной. С какой болью Блок пишет о том, что современному духовенству невозможно это понять, и что эта невозможность влечёт за собой многие беды: "Если бы в России существовало действительное духовенство, а не только сословие нравственно тупых людей духовного звания, оно давно бы "учуяло" то обстоятельство, что "Христос с красногвардейцами". Едва ли можно оспорить эту истину, простую для людей, читавших Евангелие и думавших о нём. У нас, вместо того, они "отлучаются от церкви", и эта буря в стакане воды мутит и без того мутное (чудовищно мутное) сознание крупной и мелкой буржуазии и интеллигенции"[52]. Видел бы Блок, что в число "отлучённых" от церкви попал в конце XX века и Николай Рерих!

Блок жадно всматривался своими провидческими очами в грядущие дни: "Далеко не все черты новой эры определились. Нам предстоит много неожиданного: предстоят события, ставящие крест на жизнях и миросозерцаниях дальновиднейших людей, что происходило уже в ближайшие к нам годы не однажды... Не все черты нового мира определились отчётливо, <...> музыка его ещё заглушена, <...> имени он ещё не имеет, <...> третья сила далеко ещё не стала равнодействующей и шествие её далеко не опередило величественных шествий мира сего"[53]. И в этом причина того, что Блок как носитель и провозвестник победы этой третьей силы был не понят и оказался в одиночестве.

В Живой Этике эта третья сила обозначена как *Иван Стотысячный* или тот миллиард, который решит исход битвы между силами добра и зла: "Итак, соберу под знаменем духа 1 000 000 000 — это будет знак Моего войска"[54].

Очень много сделали Рерихи для воспитания этой третьей силы, этого миллиарда. Для них эта сила была реальностью. Блок тоже ясно понимал её значение. В этом плане показательна поэма "Двенадцать" (1918). Почему — "двенадцать"? Кто они? Они — это предтечи третьей силы, сопоставимые с апостолами, с первохристианами; *Иван Стотысячный*, вышедший на историческую арену, пока ещё не преображённый, но уже устремившийся к преображению...

Своё конкретное понимание третьей силы Блок выразил в интерпретациях темы Куликовской битвы и в понятии "человека-артиста", о котором мы уже упоминали выше.

Стихотворный цикл "На поле Куликовом" был написан летом 1908 г. в Шахматове. Ещё раньше, весной того же года, была закончена пьеса "Песня судьбы", которой, судя по всему, Блок весьма дорожил. Главный герой пье-

сы – Герман – автобиографичен (имеется в виду духовная биография). В одном из монологов Германа в пятой картине находим первое обращение Блока к теме Куликовской битвы: "Всё, что было, всё, что будет, — обступило меня: точно эти дни живу я жизнью всех времён, живу муками моей родины. Помню страшный день Куликовской битвы..." Дальше идёт взволнованное описание битвы, живым участником которой, воином засадного полка под началом Боброка Волынского, осознаёт себя Герман (Блок). Это чувствознание переносится на ситуацию XX века: "А я — здесь, как воин в засаде, не смею биться, не знаю, что делать, не должен, не настал мой час! Вот зачем я не сплю ночей: я жду всем сердцем того, кто придёт и скажет: "Пробил твой час! Пора!""[55].

Блок читал пьесу близким друзьям, литераторам, с ней познакомились К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко. Блок "остался очень доволен впечатлениями и отдельными критиками". Станиславский пьесой "пленился". Но Блок пишет, что "ещё должен над ней поработать". В разгар работы над переделкой пьесы и появляется стихотворный цикл. В этом небольшом цикле (пять стихотворений) как бы спрессовалась метаистория России через главное событие её исторической и духовной жизни.

*О, Русь моя! Жена моя! До боли*
*Нам ясен долгий путь!*[56]

Во втором стихотворении цикла утверждается, что Куликовская битва в её главном смысле проходит через всю историю России:

Университетская набережная, № 25: дом напротив бывшего Николаевского моста (ныне мост лейтенанта Шмидта), в котором родился Николай Рерих
Фото 1980-х гг. МСССМ

Университетская набережная, № 9 (слева): ректорский дом, в котором родился Александр Блок. Вход в главное здание Петербургского университета — "Двенадцать коллегий" (справа). Фото 1890-х гг. Оригинал в Гос. музее истории Санкт-Петербурга

*За Непрядвой лебеди кричали,*
*И опять, опять они кричат...*

<...>

*Я – не первый воин, не последний,*
*Долго будет родина больна*[57].

Ибо Куликовская битва — это прежде всего битва духовная. В третьем стихотворении цикла – центральном – утверждается именно это:

*В ночь, когда Мамай залёг с ордою*
*Степи и мосты,*
*В тёмном поле были мы с Тобою, —*
*Разве знала Ты?*

<...>

*И когда, наутро, тучей чёрной*
*Двинулась орда,*
*Был в Щите Твой лик нерукотворный*
*Светел навсегда*[58].

Кто это — "Ты"? Россия, Родина? Может быть, это — Матерь Мира? Но что совершенно ясно — это Та, которая ведёт нас к конечной победе в последнем акте Куликовской битвы, понимаемой как битва духовная. Четвёртое и пятое стихотворение наполнены атмосферой напряжённого грозового нарастания событий накануне последней победы:

*Опять с вековою тоскою*
*Пригнулись к земле ковыли.*
*Опять за туманной рекою*
*Ты кличешь меня издали...*

<...>

*Я слушаю рокоты сечи*
*И трубные крики татар,*
*Я вижу над Русью далече*
*Широкий и тихий пожар*[59].

<...>

*Опять над полем Куликовым*
*Взошла и расточилась мгла,*
*И, словно облаком суровым,*
*Грядущий день заволокла*[60].

Последнее стихотворение, завершающее цикл, написано 23 декабря 1908 г. в Петербурге. Но перед этим была ещё статья "Народ и интеллигенция", представляющая собой текст доклада, прочитанного Блоком 13 ноября 1908 г. в религиозно-философском собрании. Эта статья-доклад продолжила ряд прозрений пьесы "Песня судьбы" и цикла "На поле Куликовом". Поле битвы расширено. В битву вовлечены все. Два враждебных стана "есть действительно не только два понятия, но две реальности: народ и интеллигенция; полтораста миллионов с одной стороны и несколько сот тысяч — с другой; люди, взаимно друг друга не понимающие в самом основном. <...>

По-прежнему два стана не видят и не хотят знать друг друга, по-прежнему к тем, кто желает мира и сговора, большинство из народа и большинство из интеллигенции относятся как к изменникам и перебежчикам.

Не так ли тонка эта черта, как туманная речка Непрядва? Ночью перед битвой вилась она, прозрачная, между двух станов; а в ночь после битвы и ещё семь ночей подряд она текла, красная от русской и татарской крови"[61].

Тема статьи "Народ и интеллигенция" была продолжена в статье "Интеллигенция и революция", написанной 9 января 1918 г. Противостояние двух станов, вовлечённых в бурю революции, здесь определено однозначно: стан людей, устремлённых ввысь, и стан людей приземлённых: "Бороться с ужасами может лишь дух. К чему загораживать <...> пути к духовности? А дух есть музыка. Демон некогда повелел Сократу слушаться духа музыки. Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию"[62]. Конечно, Блок имел в виду Духовную Революцию, ноуменальную составляющую революции 1917-го года. Кто услышал это мудрое обращение Блока? С Блоком перестали здороваться, Блоку не подавали руки. Кто из интеллигенции оказался на уровне Сократа? Духовное начало революции было в основном услышано именно народом, *Иваном Стотысячным*, которому предстояло ещё в мучениях и страданиях осозна-

Н.К. Рерих. Преподобный Сергий Радонежский. 1932. Собрание ГТГ

вать долгие годы смысл революционных событий. В том, что духовная составляющая революции была отброшена, виновата и интеллигенция, и народ, и вожди революции, и правители старой России. Блок с его тонким метаисторическим слухом понял и это: "России суждено пережить муки, унижения, разделения; но она выйдет из этих унижений новой и – по-новому – великой"[63]. На чём было основано это предвидение Блока? На вере в конечную победу в той Куликовской битве, которая "принадлежит к символическим событиям русской истории", на вере в неизбежность духовного преображения России, в появление *третьей силы*, носителя духовности, в неизбежность Нового Мира.

Несмотря на временное поражение Духовной Революции, о котором Блок писал незадолго до смерти в статье "Владимир Соловьёв и наши дни"[64], несмот-

ря на все мрачные послереволюционные годы, несмотря ни на что, вызревала и формировалась та третья сила, о которой мечтал Блок. В Живой Этике также утверждается победа духовных сил. Но "если б представить решающий момент России, то лишь опытный ученик понял бы его"[65]. Теперь очевидно, что и у Блока, и у Рерихов этот "решающий момент России" связывался именно с Куликовской битвой, которой суждено возвращение: "Свет и тьма! Резко обозначилась грань между Светом и тьмою!

Неприемлем вождь и герой для тёмного сознания, ибо вождь идёт за Светом Высшим, за Светом, влекущим в Будущее.

Истинный вождь есть воплощение Указа Высшего. В таком вожде, как в фокусе, сходятся Веления Света и чаяния народа. Такой вождь идёт осенённый знанием высшим, и милосердие и строительство — доспехи его.

Таким вождём был Преподобный Сергий; вдохнув героический дух в народ, Он устремил его в будущее. Таким Вождём остаётся Он и сейчас, ибо нерасторжима связь Великих Духов с делом и подвигом их жизни.

Осиянный Светом Несказуемым, стоит Он, невидимо Видимый, на ступенях великой Лестницы Иерархии Света, готовый в указанный час устремить легионы Светлых Сил, готовый благословить народ свой и Вождя его земного на новый подвиг.

Свет и тьма! Свирепствует предуказанная битва! Грозен Армагеддон! Но час решительный наступает, и Свет побеждает тьму!"[66]

Эти пророческие строки принадлежат Елене Ивановне Рерих. Можно только поражаться прозорливости Александра Блока в понимании истории! И на новой высоте звучит слово, которым Николай Рерих называл Блока, — ***друг***!

Александр Блок умер с сознанием, что *Россия заразила уже здоровьем человечество*[67]. Николай Рерих был уверен, что победа, одержанная 8-го сентября 1380 г. на Куликовом поле, есть залог грядущей победы России в той Духовной битве, которую ведёт сейчас человечество.

Духовная битва на современном этапе — это прежде всего борьба за формирование человека нового типа: с раскрытым сердцем, с расширенным сознанием, с утончённым мышлением и чувствованием; за человека, вместившего в себя все достижения мировой культуры. Это можно осуществить в первую очередь через воспитание и образование, соответствующие этим требованиям. В новой школе будет осознано наследие всех Вестников Нового Мира, Подвижников Духа, великих творцов — пророков Будущего, и в том числе наследие таких близких друг другу "художников жизни" — Николая Рериха и Александра Блока.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Блок А.*, 1960-63. Т. VI. С. 175-176.
[2] *Учение Живой Этики (Агни Йога)*. Община. § 14. Цит. по изд.: М., 1994.
[3] *Блок А.*, 1960-63. Т. VIII. С. 436.
[4] *Рерих Н.К.*, 1991а. С. 7-8.
[5] *Рерих Н.К.*, 1991а. С. 61.

[6] *Блок А.*, 1960-63. Т. I. С. 297.
[7] *Рерих Н.К.*, 1991а. С. 13-14.
[8] *Рерих Н.К.*, 1995. С. 131. См. в наст. изд., публ. "Н.К. Рерих о А.С. Пушкине и русской литературе", № XVIII.
[9] Итоги. Наггар, Урусвати, 8 декабря 1935. // *Рерих Н.К.*, 1991б. С. 216–219.
[10] *Рерих Н.К.*, 1991б. С. 216.
[11] *Там же*. С. 217.
[12] *Рерих Н.К.*, 1991а. С. 14.
[13] Азия. 1937. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 114.
[14] *Блок А.*, 1960-63. Т. VIII. С. 384–386.
[15] *Там же*. Т. III. С. 85.
[16] *Там же*. С. 84.
[17] *Там же*. С. 15.
[18] *Андреев Д.Л.*, 1991. С. 196.
[19] *Там же*. С. 124.
[20] *Соловьёв В.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 131.
[21] *Блок А.*, 1960-63. Т. V. С. 451–454.
[22] *Рерих Е.И.*, 1993.
[23] *Чуковский К.И.* Александр Блок. // *Блок А.*, 1978. С. 4.
[24] *Рерих Н.К.*, 1993в.
[25] *Мир Огненный*. М.; Рига, 1998. № 4. С. 5.
[26] *Блок А.*, 1960-63. Т. VI. С. 13.
[27] То же относится и к духовным биографиям Владимира Соловьёва и Елены Рерих.
[28] *Блок А.*, 1960-63. Т. I. С. 53.
[29] Матерь Мира. // *Рерих Е.И.*, 1992. С. 57.
[30] *Блок А.*, 1960-63. Т. II. С. 34.
[31] *Пайман А.*, 1988. С. 199.
[32] *Учение Живой Этики (Агни Йога)*. Аум. § 455.
[33] *Там же*. Сердце. § 1.
[34] *Блок А.*, 1978. С. 44.
[35] Следует отметить, что слово "артист" употребляется Блоком в западном смысле слова и произведено от латинского слова "arte" – "искусство".
[36] *Блок А.*, 1960-63. Т. VI. С. 115.
[37] *Там же*. Т. VII. С. 363.
[38] *Блок А.*, 1978. С. 384.
[39] *Блок А.*, 1960-63. Т. III. С. 297.
[40] *Там же*. Т. VI. С. 101-102.
[41] *Там же*. Т. VII. С. 404-405.
[42] *Там же*. Т. V. С. 417.
[43] *Там же*. С. 418.
[44] Приводится фрагмент 3-го, последнего, стихотворения из цикла "Венеция". // *Там же*. Т. III. С. 103.
[45] *Там же*. С. 131.
[46] *Блок А.*, 1960-63. Т. VIII. С. 532.
[47] *Пайман А.*, 1988. С. 184.
[48] *Блок А.*, 1960-63. Т. III. С. 137.
[49] *Учение Живой Этики (Агни Йога)*. Сердце. § 32.
[50] *Там же*. § 33.
[51] *Блок А.*, 1960-63. Т. III. С. 587.
[52] *Там же*. Т. VIII. С. 514.
[53] *Там же*. Т. VI. С. 158-159.
[54] *Учение Живой Этики (Агни Йога)*. Листы Сада М. Озарение. М., 1994. С. 11.

[55] *Блок А.*, 1960-63. Т. IV. С. 148-149.
[56] На поле Куликовом (1). 7 июня 1908. // *Блок А.*, 1978. С. 354.
[57] На поле Куликовом (2). 8 июня 1908. // *Там же.* С. 355-356.
[58] На поле Куликовом (3). 14 июня 1908. // *Там же.* С. 356-357.
[59] На поле Куликовом (4). 31 июля 1908. // *Там же.* С. 357.
[60] На поле Куликовом (5). 23 декабря 1908. // *Там же.* С. 358.
[61] *Блок А.*, 1960-63. Т. V. С. 323-324.
[62] *Там же.* Т. VI. С. 19-20.
[63] *Там же.* С. 9.
[64] *Там же.* С. 158.
[65] *Учение Живой Этики (Агни Йога).* Листы Сада М. Зов. М., 1994. С. 85.
[66] *Рерих Е.И.*, 1991. С. 83.
[67] *Блок А.*, 1960-63. Т. VII. С. 326.

**А.Г. РАБИНЯНЦ**

## БОРИС ПАСТЕРНАК И ПЕТЕРБУРГ

Вспоминая о времени 1910-х гг. и квартире № 5 в Академии художеств, где жили Лев и Николай Бруни и часто собирались их друзья, молодые художники и поэты, Н.Н. Пунин писал: "Как-то раз вечером на столе в столовой квартиры № 5 лежал раскрытым второй номер "Центрифуги" <...>; слышалось беспрестанно имя: Борис Пастернак, Борис Пастернак. Никто его не знал, не видел; и я ещё не видел его прекрасной головы, напомнившей мне голову молодого Пушкина. Мы читали статью "Чёрный бокал""[1]. В 1915 г. Борис Пастернак приехал на несколько дней в Петроград. В тот свой приезд он был вместе с художницей Марией Синяковой у Бриков, в квартире № 42 по улице Жуковской, 7, виделся с Маяковским и, как вспоминала Л.Ю. Брик, "он был восторжен, не совсем понятен, блестяще читал и чудесно импровизировал на рояле"[2]. В "Охранной грамоте" Пастернак напишет: "Мы шли с Маяковским по Литейному, он мял взмахами шагов вёрсты улиц, и я, как всегда, поражался его способности быть чем-то бортовым и обрамляющим к любому пейзажу. Искристо-серому Петрограду он в этом отношеньи шёл ещё больше, чем Москве. <...> И тогда я в первый раз побывал у Бриков"[3]. 10 августа 1939 г. Анна Ахматова и Лидия Чуковская ехали на Константиноградскую, 6, в пересыльную тюрьму: разрешена была вещевая передача для Лёвы, сына Анны Андреевны. Они в какой-то момент ехали по Жуковской. "Вот там, напротив, была лепная конская головка, — указала мне подбородком в окно Анна Андреевна. — Это единственный памятник Ленинграда, воспетый Маяковским. Тут он расхаживал, ожидал и страдал. В день его смерти я пришла сюда. На моих глазах скалывали лепную головку"[4], — записала тогда её слова Чуковская. А в 1915 г. лепная головка была, её, может быть, заметил и Пастернак, написавший о Маяковском, что он "видел под собою город, постепенно к нему поднявшийся со дна "Медного Всадника", "Преступления и наказания" и "Петербурга", город в дымке, которую с ненужной расплывчатостью звали проблемою русской интеллигенции, по существу же город в

дымке вечных гаданий о будущем, русский необеспеченный город девятнадцатого и двадцатого столетья"[5].

Молодость, жизнь и судьба Бориса Пастернака были связаны с Петербургом, хотя, конечно, и не в такой большой степени, как с Москвой. Но всё же многие "скрещенья" его судьбы могут быть осмыслены через его восприятие Петербурга как города Пушкина, Достоевского, Блока, Ахматовой, города, в котором жила его любимая кузина Ольга Михайловна Фрейденберг, её семья. Ей он писал в 1928 г., что у него литературных друзей пол-Ленинграда, а в начале 20-х годов думал о переезде на жительство в этот город.

Б.Л. Пастернак. Фото М.С. Наппельбаума. 1920-е гг.

Впервые он побывал в Петербурге в декабре 1904 г. "Целые дни я бродил по улицам бессмертного города, точно ногами и глазами пожирая какую-то гениальную каменную книгу, а по вечерам пропадал в театре Комиссаржевской",— напишет он в очерке "Люди и положения"[6]. Заглянув в "Театр и искусство" от 26 декабря 1904 г., можно сказать, что именно тогда шло в Новом драматическом театре, который в том же году был организован В.Ф. Комиссаржевской в здании Пассажа. В репертуаре театра с 25 декабря 1904 г. по 9 января 1905 г. указаны "Дачники" Горького, "Дядя Ваня" Чехова, "Нора" Ибсена, "Таланты и поклонники" Островского. В письме В.Э. Мейерхольду 26 марта 1928 г. Пастернак писал: "Тринадцати лет попав на несколько дней в Петербург, вечер за вечером ходил к Комиссаржевской, я смотрел Чехова, я их неоплатный должник"[7]. В "Дяде Ване" Комиссаржевская играла Соню. Вероятно, вместе с Борей Пастернаком в театре была и Оля Фрейденберг, отец которой работал тогда в газете "Петербургский листок", писал театральные рецензии, имел дружеские контакты в театральном мире и, думается, доставал контрамарки для Бориса и Оли. В автобиографических записях О.М. Фрейденберг читаем: "Пожалуй, самой отличительной Бориной чертой было редкое душевное благородство. Я возила его на Стрелку, и мы любовались одинокой поэзией островов. <...> У Бори было красивое одухотворённое лицо, и ни один смертный не был на него похож ни видом, ни душой. Он всегда казался мне совершенством"[8]. Вспоминая прогулки на Стрелке и вечера на Измайловском проспекте, Пастернак ска-

М.Ф. Фрейденберг. 1890-е гг. Оригинал в ЦМС

жет ей в письме: "Я влюбился в Петербург и в вашу смешанную семью, особенно в тебя и в папу; в какую-то глубокую фантастику нерешённых для меня характеров"[9]. Духовно близким и притягательным домом для него станет с того времени квартира Фрейденбергов на Екатерининском канале (ныне канал Грибоедова, дом 37, кв. 4), где в редкие свои приезды в Петербург он будет останавливаться. В одном из неотправленных писем Михаилу Филипповичу Фрейденбергу, отцу Оли, Борис Пастернак писал зимой 1913 г.: "Я думал бы о том, как невозмутимо и с каким странным неведением об этом завладеваете Вы тем хаотическим и близким к грёзе впечатлением, которое оставляет по себе Петербург как город-дух. И о том, как словно выполняя какое-то недошедшее до нас предписанье Бальзака, фантазируете Вы над своими станками, вечером, с бескровною пустою далью окна за спиной. И о том, как заражается этой, драматически разыгранной Вами жизнью мир предметов вокруг, вся эта тайна обстановки и комнат"[10].

М.Ф. Фрейденберг был изобретателем, так никогда и не получившим настоящего признания. Он сконструировал аэростат, на котором в 1881 г. совершил в Одессе три полёта, изобрёл киноаппарат, названный им "конетоскопом", создал систему автоматической телефонной связи. В 1914 г. посылал в военно-морское ведомство чертежи изобретённой им подводной лодки. Работая после революции директором 15-й государственной типографии в Петрограде, он продолжал усовершенствовать созданную им наборную буквоотливную машину. Михаил Филиппович был человеком широчайшего диапазона — в 1876 г. он основал первый драматический театр в Евпатории, где выступал как актёр и постановщик. Был также журналистом и писателем. Участвовал в Одессе в издании литературно-художественного журнала "Калейдоскоп" и листка "Оса", издавал сатирический журнал "Пчёлка", куда привлёк Л.О. Пастернака. В 1883 г. женился на его сестре Анне Осиповне Пастернак, в 1903 г. по приглашению газеты "Петербургский листок" переехал с семьёй в Петербург и работал в редакции этой газеты. У М.Ф. Фрейденберга был литературный псевдоним — "М. Осанин", он написал комедию "Профессор Ясенев", воспоминания "Записки русского непоседы", "Русский в Париже", "За-

писки изобретателя" и другие произведения.

В 1949 г. Ольга Михайловна Фрейденберг передала архив отца в Центральный музей связи*. "Пристроила я его, неудачника трагического (как вся наша семья), — писала она Б.Л. Пастернаку об отце. — Был крупнейший изобретатель. Вспоминаю, как ты один это почувствовал в молодости, в Петербурге — помнишь?"[11] Отвечая ей, он писал: "Всё, что ты пишешь и писала в предыдущем письме о дяде Мише — поразительно, поразительно интересно <...>. Новы были, конечно, и приковывали к себе частности, которых я не знал, разнообразие открытий, пророчески-исчерпывающий их, так сказать, состав, угадавший имевшее последовать техническое будущее. И о Томсоне, конечно. Но ты права, я это всё чувствовал в нём, и как удивительно, что ты это запомнила"[12].

О.М. Фрейденберг. 1900-е гг. Оригинал в ЦМС

В конце 1932 г. О.М. Фрейденберг возглавила кафедру античной литературы ЛИФЛИ (Ленинградский институт философии, литературы и искусства). Её талант учёного, её книги и глубокие научные открытия не были по-настоящему оценены при жизни и не нашли достойного осмысления и признания после смерти. Среди её работ — "Происхождение греческого романа", "Поэтика сюжета и жанра", "Миф и литература древности", "Образ и понятие". Сильнейшее впечатление производят её автобиографические записи "Пробег жизни", которые, к сожалению, ещё никогда не публиковались полностью, а только выборочно, как комментарий к её переписке с Пастернаком, или отдельными главами. Эти записи — настоящий документ эпохи, в них личность Ольги Михайловны Фрейденберг предстаёт во всей глубине, одарённости и силе. Она и Борис Леонидович Пастернак были "люди равной силы и редкой душевной близости"[13], и на протяжении многих лет Петербург для Пастернака — это "город Оли".

Из дома на Екатерининском канале уже после смерти О.М. Фрейденберг в Центральный музей связи попал портрет её отца, выполненный Осипом Бразом, а в Русский музей — портрет мальчика работы Л.О. Пастернака, в котором можно

* Выражаю глубокую признательность научным сотрудникам Центрального музея связи им. А.С. Попова (СПб.) за предоставленные сведения о М.Ф. Фрейденберге.

Л.О. Пастернак. Портрет Саши Фрейденберга 1886. Собрание ГРМ

узнать старшего брата Оли — Сашу Фрейденберга. В 1937 г. он был арестован и погиб в лагере. В воспоминаниях Александра Леонидовича Пастернака, изданных в Мюнхене в 1983 г., читаем о Саше Фрейденберге: "Мой двоюродный брат, лет на десять старше меня, петербуржец, был, ещё гимназистом даже младших классов, "изобретателем", механиком, мастером-ломастером высокой марки. <...> Он блестяще держал труднейшие экзамены в Технический институт в Петербурге, где и развернулся, сразу же, его изобретательский талант"[14]. Кроме того, он был профессиональным гонщиком-мотоциклистом, под вымышленной фамилией "Михайлов".

В записях О.М. Фрейденберг об аресте брата есть такие слова: "Пока мы были на даче, он принёс на нашу городскую квартиру две фамильные картины, среди них свой детский портрет кисти дяди. В Эрмитаж он пожертвовал всю коллекцию своих монет: он надеялся, что этой ценой купит спасение"[15]. Жена А.М. Фрейденберга вернулась из лагеря, ей удалось выжить, и она забрала у Ольги Михайловны портрет мальчика. Вероятно, её сын или родственник передал потом эту картину в Русский музей, где она не была атрибутирована как портрет Саши Фрейденберга, а числилась просто под названием "Портрет мальчика". Работа над выставкой о Борисе Пастернаке ("Судьбы скрещенья". Борис Пастернак в Петербурге. Всероссийский музей А.С. Пушкина, 1996) помогла внести это уточнение.

Б.Л. Пастернак хранил неоконченный рисунок своего отца, на котором были изображены Анна Осиповна Фрейденберг и Оля. Говоря в одном из писем о своей жизни, он назвал их лучшими, любимейшими, глубочайшими её главами. "Я пришёл бы, мы поговорили бы втроём, и я ***засуществовал*** бы вновь, с вами, за вас", — писал он[16].

К 1915 г. относится цикл стихотворений Пастернака под общим заглавием "Петербург". В одном из них звучит название его второй книги — "Поверх барьеров". А через два года он начнёт писать прозу, оставшуюся неоконченной, и она также будет называться "Петербург". В главе "Вокзал" читаем: "Как хорошо пахнет Петербургом! <...> Да, очень может быть, что он попахивал страницей Достоевского, ибо страницы Достоевского хранили его. <...> Казалось, в настойчивости этого запаха был заказ исписывать ещё и ещё жадные, отдающиеся почерку страницы: неудовлетворённость, мужественность, головокружительная активность, почти безумие действия вдыхалось в нём"[17].

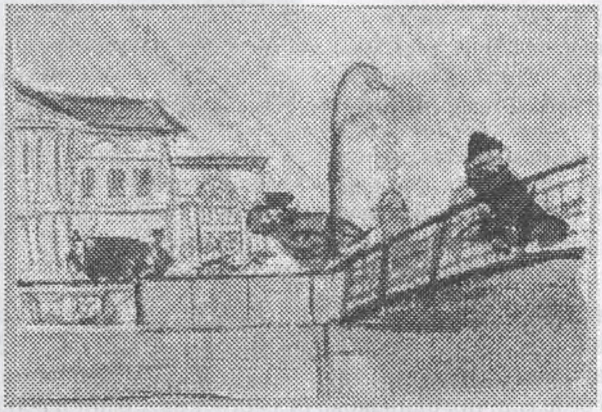
В 1922 г. Борис Пастернак встретится в Петрограде с Михаилом Кузминым, который написал тогда рецензию на повесть "Детство Люверс", настолько тонкую и умную, что Пастернак был окрылён ею. В январе того же года он познакомится с Анной Ахматовой и позднее, в стихотворении, ей посвящённом, скажет:

*Я слышу мокрых кровель говорок,*
*Торцовых плит заглохшие эклоги.*
*Какой-то город, явный с первых строк,*
*Растёт и отдаётся в каждом слоге*[18].

После войны, в 1946 г., он начнёт работать над статьёй о Блоке, а в 50-х годах напишет в очерке "Люди и положения", что "Петербург Блока — наиболее реальный из Петербургов, нарисованных художниками новейшего времени. Он до безразличия одинаково существует в жизни и воображении, он полон повседневной прозы, питающей поэзию драматизмом и тревогой, и на улицах его звучит то общеупотребительное, будничное просторечие, которое освежает язык поэзии. В то же время образ этого города составлен из черт, отобранных рукой такою нервною, и подвергся такому одухотворению, что весь превращён в захватывающее явление редчайшего внутреннего мира"[19]. В набросках к статье о Блоке Пастернак размышлял о Прекрасной Даме Блока: "Эту Даму и вообще этот настой рыцарства на Достоевских кварталах Петербурга выдумал Блок, это его поэтическая идея и концепция, она реалистически уместна, без неё действительность тех лет и мест осталась бы без выражения"[20]. Обращаясь к А.А. Ахматовой 28 июля 1940 г., он писал: "Ваше имя опять Ахматова в том самом смысле, в каком оно составляло лучшую часть зарисованного Вами Петербурга. <...> Снова убеждаешься, что кроме Блока таким красноречием частностей не владел никто, в отношении же Пушкинских начал Вы вообще единственное имя"[21].

В 1920-х гг. Бориса Пастернака снимал известный петербургский фотограф М.С. Наппельбаум. Сохранилась и фотография с женой и сыном, сделанная Идой Наппельбаум. Евгения Владимировна Пастернак, первая жена поэта, была петербурженкой. Семья её жила в Петербурге, а она училась в Москве, во ВХУТЕМАСе. "Боря, женившись на Жене, приезжал с нею в Петербург к её семье. Женя была художница, очень одухотворённое существо. Она любила нас, мы любили её"[22], — писала О.М. Фрейденберг.

11, 12 и 13 октября 1932 г. в зале Ленинградской капеллы состоялись авторские вечера Б.Л. Пастернака. К.И. Чуковский записывал в дневнике: "Пастерначий успех в Капелле", и "при Пастернаке невозможны никакие пошлые разговоры, он весь напряжённый, радостный, источающий свет"[23]. Совсем рядом с капеллой — дом на Мойке, в котором умер Пушкин. День его смерти— 29 января по старому стилю — был всегда для Пастернака символичен и памятен. "29-е я всегда помню, потому что это (29/1) день смерти Пушкина", — отвечал он в письме родителям, поздравлявшим его с днём рождения. Он родился 29 января. В 1937 г. он считал, что не сможет принять участие в готовящихся пушкинских торжествах, потому что,



Р.В. Тронин. Пушкинский Петербург. Рисунок.
Около 1935. МСССМ

как отметит он в том же письме, "общих мест я не терплю физически, а говорить что-нибудь своё можно лишь в спокойное время. И если бы не Пушкин, меня возможности превратных толкований не остановили б. Но на фоне этого имени всякая шероховатость или обмолвка показались бы мне нестерпимою по отношенью к его памяти пошлостью и неприличьем"[24].

В разные годы, которые тоже не были спокойным временем, Борис Леонидович всё же говорил о Пушкине. Отвечая на вопросы анкеты "Наши современные писатели о классиках" (журнал "На посту", 1927, № 5-6), он писал: "В своей работе я чувствую влияние Пушкина. Пушкинская эстетика так широка и эластична, что допускает разные толкования в разном возрасте. Порывистая изобразительность Пушкина позволяет понимать его и импрессионистически, как я понимал его лет пятнадцать назад, в соответствии с собственными вкусами и царившими тогда течениями в литературе. Сейчас это понимание у меня расширилось, и в него вошли элементы нравственного характера. <...> Мне кажется, что в настоящее время менее, чем когда-либо, есть основание удаляться от пушкинской эстетики. Под эстетикой же художника я понимаю его представление о природе искусства, о роли искусства в истории и о его собственной ***ответственности*** перед нею"[25]. В книге А.К. Гладкова "Встречи с Пастернаком" звучат слова Бориса Леонидовича: "Много перечитывал Пушкина. Его письма прелесть. Какое отсутствие позы, какое умение быть самим собой"[26]. А.К. Тарасенков записывает в январе 1935 г. как Пастернак говорит о своей прозе: "Я хочу добиться сжатости Пушкина"[27]. А в письме Б.С. Кузину 7 марта 1948 г.: "Вы должны знать, что стихов как самоцели я не любил и не признавал никогда. Положение, которое утверждало бы их ценность, так органически чуждо мне и я так этот взгляд отрицаю, что я даже Шекспиру или Пушкину не простил бы голого стихотворчества, если бы, кроме этого, они не были гениальными людьми, прозаиками, лицами огромных биографий и пр. и пр."[28].

Он приедет в Ленинград ещё в 1935 г., а после войны и в более поздние годы будет ограничиваться перепиской с друзьями. На сцене ленинградского ТЮЗа пойдёт "Ромео и Джульетта" в переводе Пастернака, а в Академическом театре драмы имени Пушкина — "Гамлет", перевод которого был сделан поэтом по просьбе В.Э. Мейерхольда, чью режиссёрскую работу не суждено было осуществить. О постановке "Гамлета" Пастернаку подробно напишет О.М. Фрейденберг, и это необыкновенно его порадует. Он никогда не переставал любить город, которому в 1953 г. в стихотворении "Белая ночь" посвятил такие строки:

*Мы охвачены тою же самою*
*Оробелою верностью тайне,*
*Как раскинувшийся панорамою*
*Петербург за Невою бескрайней.*

**ПРИМЕЧАНИЯ**

[1] *Пунин Н.Н.* Квартира № 5. // *Панорама искусств.* М., 1989. № 12. С. 174.
[2] *Брик Л.Ю.* Из воспоминаний. // *Дружба народов.* 1989. № 3. С. 189.
[3] *Борис Пастернак об искусстве.* М., 1990. С. 108.
[4] *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. М., 1997. Т. 1. С 41.
[5] *Борис Пастернак об искусстве.* М., 1990. С. 106-107.
[6] *Там же.* М., 1990. С. 208.
[7] *Пастернак Б.Л.*, 1991-92. Т. 5. С. 241.
[8] *Пастернак Б.Л.*, 1990. С. 18, 27.
[9] *Там же.* С. 33.
[10] *Пастернак Б.Л.*, 1981. С. 57.
[11] *Пастернак Б.Л.*, 1990. С. 257.
[12] *Там же.* С. 259.
[13] *Пастернак Е.В.* Предисловие к публикации переписки Б. Пастернака и О. Фрейденберг. // *Дружба народов.* 1988. № 7. С. 201.
[14] *Пастернак А.Л.* Воспоминания. Мюнхен, 1983. С. 243-244.
[15] *Пастернак Б.Л.*, 1990. С. 162.
[16] *Там же.* С. 75.
[17] *Пастернак Б.Л.*, 1991-92. Т. 4. С. 471.
[18] Здесь и далее стихотворения Бориса Пастернака цит. по изд.: Стихотворения и поэмы. М., 1988.
[19] *Борис Пастернак об искусстве.* М., 1990. С. 206.
[20] *Там же.* С. 289. См. также в статье В.А. Жилкина, помещённой в наст. изд.
[21] *Пастернак Б.Л.*, 1991-92. Т. 5. С. 385.
[22] *Пастернак Б.Л.*, 1990. С. 74.
[23] *Чуковский К.И.* Дневник. 1930–1969. М., 1994. С. 49, 72. В 1932 г. Пастернак выступал ещё в Доме журналистов, был у А.А. Ахматовой и Н.Н. Пунина в Фонтанном доме.
[24] *Пастернак Б.Л.*, 1991-92. Т. 5. С. 368.
[25] *Там же.* Т. 4. С. 622.
[26] *Гладков А.К.* Встречи с Пастернаком. Париж, 1973. С. 115.
[27] *Тарасенков А.К.* Пастернак. Черновые записи 1934-1939 гг. // *Вопросы литературы.* 1990. № 2. С. 82.
[28] *Пастернак Б.Л.*, 1991-92. Т. 5. С. 464.

А.Л. ЛЕВИДОВА

# ВОСПОМИНАНИЯ О Н.С. ВОЙТИНСКОЙ

*Имя художницы* ***Надежды Савельевны Войтинской*** *(1886–1965) известно в кругу специалистов по Серебряному веку как автора знаменитой серии литографированных портретов поэтов и художников, сделанной ею в 1909 г. для редакции журнала "Аполлон". Однако этим далеко не исчерпывается биография и судьба талантливой женщины, которая обладала сильным, волевым характером, не сломленным ни тюрьмой, ни блокадой. Она сумела выстоять и проявить свою личность в разных областях художественного творчества. Занималась живописью, переводами, преподавала языки, писала книги о художниках. Её судьба неразрывно связана с Петербургом и историей России. Об этом написала в своих воспоминаниях её дочь Ада Львовна Левидова. Предлагаем эти воспоминания вниманию читателя.*

*А.Г. Рабинянц*

Художница Надежда Савельевна Войтинская, моя мать, родилась в Петербурге 13 декабря 1886 г. Она была дочерью профессора математики Электротехнического института Савелия Иосифовича Войтинского.

Портрет Н.С. Войтинской. Автолитография В. Шварца. Берлин. 1906–1908
*Публикуется впервые*

С детства Надя Войтинская увлекалась рисованием. Учителя Таганцевской гимназии показали её рисунки Валентину Серову, который сказал, что девочка одарённая, ей нужно серьёзно учиться. Ещё в гимназии она начинает заниматься у профессора М.Д. Бернштейна, потом в Рисовальной школе при Обществе поощрения художеств.

В 1906 г., как это было принято в те годы, едет учиться за границу. В Париже занимается живописью, часто ездит в Швейцарию и Италию, знакомится с работами художников эпохи Возрождения. Вскоре переезжает в Берлин. Здесь она изучает искусство литографии в частной студии известного графика Вилли Шварца. Занятия в этой студии, по словам Надежды Савельевны, сыграли решающую роль в её становлении как художника.

Надежда Савельевна рассказывала, что Вилли Шварц просил её руки, и много раз говорила, какую непоправимую ошибку она сделала, не приняв предложение своего учителя. В комнате Надежды Савельевны и сейчас висят два литографированных портрета 20-летней Нади Войтинской, выполненные Вилли Шварцем.

После смерти Надежды Савельевны в её бумагах я нашла забавное стихотворение неизвестного автора, по-видимому, написанное в Италии.

*Хоть королевой экрана*
*Зовётся Франческа Бертини,*
*Знайте, что много очков ей вперёд*
*Даст Надежда Войтини,*
*Коей талант в Сандомужи*
*Столь пышно-махрово развился,*
*Что вызвал в нас восторг,*
*Какой той Франческе не снился.*

В 1908 г. она возвращается в Петербург и все силы отдаёт литографии. В её мастерскую в квартире родителей на Фонтанке у Египетского моста привозят большой литографский камень. Работает много, с увлечением. Рисует с натуры, без предварительного наброска. Это было ново, неожиданно, это вызывало удивление и даже восхищение.

Н.С. Войтинская. Сибирь. Фото 1912 г.

Вскоре Надежда Савельевна сближается с художниками "Мира искусства" А.Н. Бенуа и М.В. Добужинским. В доме Войтинских собираются художники, поэты, молодые учёные, деятели революционного движения — товарищи брата, *Владимира Савельевича Войтинского* (1885—1960), одного из руководителей революции 1905 г. Здесь много говорят о будущем России, о будущем искусства.

"Но главным для Надежды Савельевны остаётся всегда её работа — работа художника, — пишет в своих воспоминаниях А. Войтинская-Хвостенко, подруга и невестка Надежды Савельевны, — работа всецело поглощает её. Она рисует со стра-

Н.С. Войтинская. Автопортрет. [1917]
Масло

стью, с напряжением, спешит, торопится запечатлеть своих замечательных современников"[1].

В начале 1909 г. издатель журнала "Аполлон" С.К. Маковский даёт двадцатидвухлетней Войтинской ответственный заказ — поручает сделать серию литографированных портретов деятелей культуры начала XX века – художников, поэтов – сотрудников журнала[2].

В Отделе рукописей ГРМ хранится письмо Маковского к А.Н. Бенуа, в котором он предлагает Бенуа заняться серией литографий[3]. А подруга Надежды Савельевны по Бестужевским курсам М.Л. Генкина утверждала после её смерти, что первоначально эти портреты Маковский хотел поручить Валериану Добужинскому. По-видимому, Маковский вёл переговоры и с Бенуа, и с Добужинским. Почему планы издателя журнала изменились — неизвестно. Поручено было Войтинской.

В том же Отделе рукописей хранится письмо к Добужинскому самой Надежды Савельевны[4]:

*Милостивый государь Мстислав Валерианович.*

*Пишу вам по просьбе Сергея Константиновича, который болен и не может обратиться к Вам лично. Сергей Константинович очень просит Вас разрешить сделать с Вас литографию для "Аполлона" и переговорить со мной относительно некоторых вопросов технической фактуры журнала. Была бы Вам очень благодарна, если бы Вы согласились сегодня позвонить ко мне (тел. 264-85), чтобы условиться, когда встретиться.*

*Пользуясь случаем выразить Вам своё полное почтение, остаюсь Надежда Войтинская.*

Надежда Савельевна выполнила поручение Маковского. Она исполнила портреты С.А. Ауслендера, А.Н. Бенуа, А. Волынского (Флексера), Н.С. Гумилёва, М.В. Добужинского, М.А. Кузмина, К.И. Чуковского. Но известно, что серия состояла из восьми портретов.

Существует портрет дамы, долго считавшийся портретом неизвестной. Но в

середине 70-х годов в Отделе гравюры ГРМ высказали предположение, что это портрет З.Н. Гиппиус (может быть, это и есть восьмой портрет серии?).

Портрет М.В. Добужинского. Автолитография Н.С. Войтинской. 1909

Интересны воспоминания А. Войтинской-Хвостенко о том, как работала Надежда Савельевна: "Я была у Надежды Савельевны в то время, когда она рисовала Корнея Ивановича. Большая и выразительная фигура Чуковского, казалось, заполнила собой небольшой кабинет Надежды Савельевны. А она сама как-то незаметно примостилась у литографского камня и начала работать. Без всякой предварительной подготовки и наброска Надежда Савельевна стала сразу рисовать на литографском камне, и буквально через несколько часов портрет был закончен. Корней Иванович был в восторге и со всегдашней своей экспансивностью стал притоптывать и восклицать: "Ай да Надежда Савельевна, ай да молодец! Ведь это я, честное слово, я!""[5].

Сам Корней Иванович через много лет вспоминал: "...Мой портрет она сделала очень быстро – в один сеанс, – удивив меня своей смелой и молниеносной манерой. Была она молода, привлекательна и производила впечатление вдумчивой, начитанной женщины"[6].

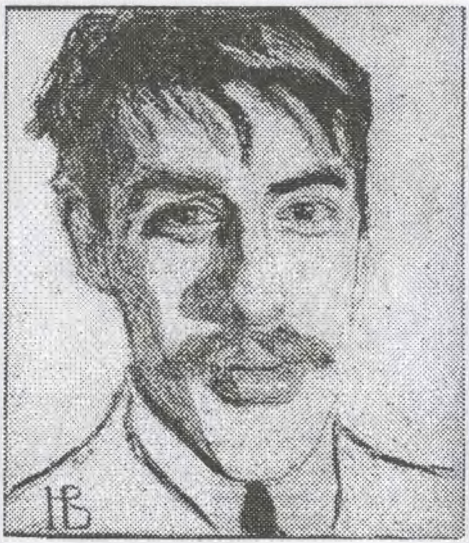
Чуковского тогда рисовали многие художники. 1 марта 1910 г. И.Е. Репин писал Чуковскому: "А портретам вашим надо радоваться: прелесть как смешны и похожи — Войтинская молодец! Петтера очень хорош, Каррика – не очень"[7].

Я должна с гордостью сказать, что в кабинете К.И. Чуковского в Переделкино, где много его фотографий, единственный портрет, сделанный рукой художника, — литография работы Войтинской. Во всяком случае, так было в 1988 г.

Но не все портреты давались так быстро. Судя по дневникам М.А. Кузмина, над его портретом Надежда Савельевна работала долго. Начиная с 5 сентября 1909 г., он снова и снова пишет, что днём был у Войтинских.

Запись 5 сентября: "Войтинская живёт чёрт знает как далеко. Был там Гумилёв. После сеанса поехал с Николаем Степановичем на вокзал, где сидели до часа, беседуя и болтая...". 29 сентября: "Был у Войтинской; портрет кончен".

Петербургский искусствовед Е.Ф. Ковтун в своей книге так пишет о портрете Кузмина: "Глубоко воссоздана внутренняя жизнь поэта М. Кузмина. Его лицо, равномерно освещённое, выростает из мерцающего чёрного фона. Отсутствующий взгляд кажется направленным внутрь себя. Внутренний покой и тишина. Так ка-



Портрет К.И. Чуковского. Автолитография Н.С. Войтинской. 1909

жется. Но вдруг мы замечаем душевное напряжение поэта, внутреннее беспокойство, подчёркнутое чёрно-белыми контрастами и быстрой сменой полутонов, которые нарушают равновесие и симметрию. Как будто в эту хрупкую и неустойчивую гармонию врывается некий диссонанс"[8].

Надежда Савельевна была человеком замкнутым, немногословным. О своей художественной деятельности почти не говорила, но о Николае Гумилёве рассказывала.

В книге Веры Лукницкой "Николай Гумилёв" опубликованы дневниковые записи Павла Николаевича Лукницкого с воспоминаниями Надежды Савельевны о Гумилёве, датированными 27 октября 1927 г. Об этом (но лаконичнее) Надежда Савельевна рассказывала и мне.

Привожу по записи Лукницкого: "Он [Гумилёв] утверждал, что позировать нужно и для того, чтобы писать стихотворение, и просил меня позировать ему. Я удивлялась: "Как?" Он: "Вы увидите "entourage"". Я пришла [к нему] в ателье, там была черепаха, разные экзотические шкуры зверей... Он мне придумал какое-то странное одеянье, и я ему позировала, а он писал стихотворение "Сегодня ты придёшь ко мне..."[9]. Надежда Савельевна сразу поняла, что стихи относятся не к ней. Об этом позже говорила и А.А. Ахматова.

Надежда Савельевна рассказывала Лукницкому, что зимой 1909 г. Гумилёв бывал у Войтинских два раза в неделю. Когда он бывал на собраниях и опаздывал вернуться в Царское Село, он приходил ночевать, спал у папы в кабинете. Часто Надежда Савельевна даже не знала, что он пришёл, и только утром встречала его.

Ряд предложений в записи воспоминаний Войтинской кажутся мне странными. Не могла так говорить Надежда Савельевна, не мог так записать её слова Лукницкий. Например (цитирую): "В его [Гумилёва] репертуаре громадную роль играло самоубийство..."[10].

К сожалению, за рубежом, а потом и у нас с конца 60-х, когда стали публиковать портрет, часто воспроизводился не сам оригинал, выполненный Войтинской, а его перерисовки. Первая копия (наиболее часто воспроизводившаяся) сделана в 1923 г. Л. Горнунгом, вверху надпись:

*Любовь водила вашею рукою,*
*Когда писали этот вы портрет.*

Подпись: "М. Кузмин", но почерк не Кузмина. Никакого указания на то, что это перерисованная работа Н.С. Войтинской, нет.

Появилась перерисовка, в которой "добавлены" плечи, вместо глаз — щёлочки. Но указано, что литография Н. Войтинской. Авторы одной из этих перерисовок Симечкевиус и Дражевская[11].

Портрет Н.С. Гумилёва. Автолитография Н.С. Войтинской. 1909

В нашей стране впервые портрет Н.С. Гумилёва был показан в 1967 г. на выставке в ГРМ "Русский эстамп конца XIX – начала XX века". Но на третий день работы выставки приехало начальство из обкома КПСС и приказало снять портрет. Портрет Гумилёва заменили портретом С. Ауслендера. В книге отзывов появились такие записи: "Об изобразительном искусстве трудно говорить словами. Эстамп, как музыка, как стихи – сонет или мадригал: строгость формы и вечная поэзия" (А.С. Лазо); "Прекрасная выставка. Но почему снят портрет Гумилёва?"; "Благодарим за выставку. Но где портрет Гумилёва? Не терзайте нас, не мучьте, дайте нам увидеть полотна Малевича, Гончаровой, Филонова, Кандинского и др. Больше мужества!"; "Верните Гумилёва!" (рабочий Э. Поляр); "И, пожалуйста, очень вас просим, верните же, наконец, жаждущему народу портрет Гумилёва"; "Господи! До каких пор искусство будет сидеть в погребе"; "Треснуло! Лёд тронулся!"; "Лёд тронулся! А когда он тронется далее?"

Надежда Савельевна рассказывала, что когда она делала портрет Ауслендера, он совершенно серьёзно спросил: "У вас не дрожит рука, когда вы делаете портрет Сергея Ауслендера?"

Итак, было сделано восемь портретов. Предполагалось, что каждый портрет будет воспроизводиться во вкладках очередного номера "Аполлона". Однако судьба серии оказалась печальной, трагической для Надежды Савельевны. В журнале был опубликован только портрет Н.С. Гумилёва[12]. Остальные так и не увидели свет[13].

Надежда Савельевна говорила, что причиной явилась ссора между нею и Маковским. Листы с литографиями, весь тираж, были увезены на Фонтанку. Удар, нанесённый Маковским, оказался очень сильным. Надежда Савельевна перестала заниматься литографией.

В названной выше книге Е.Ф. Ковтуна есть такие строки: "Войтинская обладает в высокой степени острой наблюдательностью психолога. Она сумела в своих рисунках постичь и подчеркнуть индивидуальные характерные черты

Портрет Андреевой. Автолитография Н.С. Войтинской. [1910]
*Публикуется впервые*

человека, его духовную "константу", его внутреннее эмоционально-интеллектуальное *tonalité*, которое присуще каждому портрету". Далее Е.Ф. Ковтун пишет: "Серия для журнала "Аполлон" была её наивысшим достижением. Она является одной из весьма немногих удач русской литографии XX века"[14].

Сохранилось три неоконченных портрета Лизы Пиленко, близкой подруги Надежды Савельевны (художницей они не датированы). По-видимому, портреты "не давались", и Надежда Савельевна снова и снова пыталась рисовать Лизу.

Лиза Пиленко — будущая Елизавета Юрьевна Кузьмина-Караваева. Это она, ещё почти девочка, пришла 7-го февраля 1908 г. к Блоку "чтобы разрешить все загадки бытия". Это ей скажет Блок: "Я хотел бы знать, что вы часто, часто, почти каждый день проходите внизу, под моими окнами. Знать только, что кто-то меня караулит, ограждает. Пройдите, взгляните наверх — это всё"[15].

7-го февраля Лиза у Блока, а назавтра, 8-го февраля, она приходит к Наде Войтинской. Я не знаю, что Елизавета Юрьевна рассказала маме. После смерти мамы, разбирая (первый раз в жизни) её бумаги, я нашла небольшой листок тетради в клетку — карандашный портрет Войтинской. Внизу подпись: "8. II. 08. *Е. П.*".

В Отделе гравюры ГРМ установили, что этот портрет — единственное, что сохранилось из графических работ Е.Ю. Кузьминой-Караваевой. Сложнее было установить, что портрет девочки с большими глазами и ещё два наброска, выполненные Надеждой Савельевной, — это портрет и наброски к портрету Лизы Пиленко. Эта атрибуция принадлежит сотруднику Отдела гравюры А.С. Сытовой.

Известно, что после Октябрьской революции Е.Ю. Кузьмина-Караваева уехала во Францию, приняла монашеский постриг под именем матери Марии. В годы фашистской оккупации она активно участвовала в движении Сопротивления и погибла в фашистском лагере Равенсбрюк. Стала национальной героиней Франции.

Кроме выше названных, сохранились и другие портретные литографии, а также один литографированный пейзаж, по-видимому, японский. Большая часть литографий — в тоне сепии, некоторые в чёрном цвете. Около половины листов с монограммой "НВ". Ни на одном нет даты. На двух или трёх листах присутствует имя портретируемого[16].

Значительная часть портретов до сих пор не атрибутирована. В конце 70-х я узнала, что в Ленинграде, на Васильевском острове, живёт подруга юности Надежды Савельевны, внучка П.П. Семёнова-Тян-Шанского, художница Вера Дмитриевна Семёнова-Тян-Шанская и что ей почти сто лет. Я взяла неатрибутированные портреты и поехала к ней. Ещё не переступив порога её комнаты, я уже сходу определила два женских портрета — на них была изображена сама Вера Дмитриевна. К сожалению, остальных портретируемых она узнать не смогла.

Портрет Н.С. Войтинской. Рисунок Е.Ю. Кузьминой-Караваевой (Пиленко) 8 февраля 1908

С 1909 г. Надежда Савельевна принимала участие во многих выставках: 1909 — "Новое общество художников", "Салон 1909 года", "Салон Издебского" (все в СПб.); 1910— выставка рисунка и эстампов Академии художеств (СПб.), выставка Московского товарищества художников (М.); 1916-1917 — выставка современной русской живописи (Пг.); 1917 — выставка этюдов в Художественном бюро Н.Е. Добычиной (Пг.), выставка Н. Войтинской-Левидовой, С. Бодуэн де Куртене и С. Георгиани в "Салоне Стриндберга" (Гельсингфорс), в каталоге значатся 48 живописных работ и 9 литографий Войтинской.

В очерке о выставке современной русской живописи 1916-1917 гг. А.Н. Бенуа писал: "Кое-что мне понравилось у г-жи Войтинской. Особенно мне по вкусу её гамма красок на иконоподобных композициях "Пастух" и "Девы". Хорошо, что художница не боится чёрной краски. Последняя, впрочем, после долгого изгнания снова победоносно проникает в живопись"[17].

А.С. Сытова приводит ещё один отклик прессы на выставку, где работы Надежды Савельевны экспонировались рядом с произведениями Остроумовой-Лебедевой, Рериха, Шагала, Анненкова и других мастеров (автор критической заметки и газета мне неизвестны): "Подлинные ценности выставки поместились на одной из стен, там, где гениальный бог случайности позаботился о соседстве Н. Войтинской и Ю. Анненкова. Работы Анненкова войдут в историю современной культуры. Останутся ли они в ней — не знаю. Зато я могу с положительностью утверждать это в отношении творчества Н.С. Войтинской. Именно творчества, потому что я чувствую в ней творца, ещё неопытного, может быть, роб-

Портрет В.Д. Семёновой-Тян-Шанской
Автолитография Н.С. Войтинской. 1908–1910
*Публикуется впервые*

кого, но полного содержанием. Там — мятущаяся стихия. Здесь — стихийное искание смысла и утверждение ценности жизни. И строгая, бесконечно милая беспомощность рисунка, в котором есть уже намёк на мастера, и спокойная сила тона и красок, — всё это полярная противоположность Анненкову и вообще историческому модернизму".

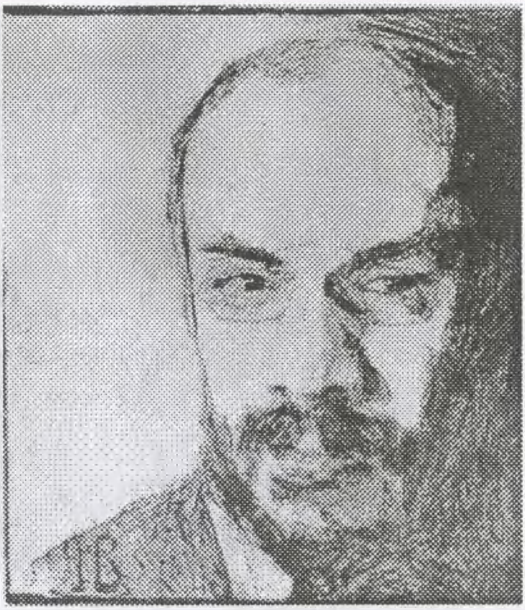
Надежда Савельевна рассказывала, что на выставке в Гельсингфорсе она обратила внимание на даму, долго рассматривавшую одну из её картин. Надежда Савельевна спросила её: "Почему вы так долго стоите у этой картины?" Дама ответила, что картина ей очень нравится. Тогда Надежда Савельевна сказала: "Если она вам нравится, возьмите её себе, это моя работа". Дама смутилась и сказала, что она не знает, как реваншироваться. Надежда Савельевна ответила: "Никак, я сегодня уезжаю в Петербург. А картину я вам дарю". Это был последний день работы выставки. По словам подруг, Надежда Савельевна очень щедро раздавала свои живописные работы (может быть, слишком щедро). У нас сохранились всего 22 картины, ещё 2 — у друзей Надежды Савельевны.

Когда вечером Надежда Савельевна пошла к поезду, она увидела эту даму. Дама сказала: "Я принесла вам мою работу. Я — скульптор". Эта литая скульптура полулежащей обнажённой женщины сохранилась, уцелела в блокаду, хотя в нашу квартиру попало два снаряда, она и сейчас как genius loci[18].

В 1918 г. Надежда Савельевна снова принимает участие в выставке современной живописи и рисунка в Художественном бюро Н.Е. Добычиной, в 1923 — выставке "Русская литография за 25 лет" в ГРМ. Потом до конца жизни — десятилетия полного забвения.

Но вернёмся в 10-е годы, в Серебряный век. С литографией покончено[19]. Теперь Надежда Савельевна отдалась живописи. Работает с тем же увлечением, с той же одержимостью, как работала над литографиями. По-видимому, под влиянием подруги, Софьи Ивановны Бодуэн де Куртене[20], Надежда Савельевна пишет темперой (реже — маслом) портреты, пейзажи, жанровые композиции. Она говорила, что в живописи работалось легко. "Юноши с птицей" и "В парусной лодке" (на обороте) были написаны за два или три часа. Портреты требовали больше времени.

В 1911 г. по требованию отца, настаивавшего на получении дочерью высшего образования, Надежда Савельевна поступила на историко-филологическое отделение Высших женских (Бестужевских) курсов. Человек увлекающийся, она теперь все силы отдаёт изучению философии искусства, интересуется философией Бергсона, лекциями Николая Лосского. Будучи ещё студенткой, выступает с докладом на заседании Петербургского религиозно-философского общества. Курсы закончила в 1916 г.



Портрет А.Н. Бенуа. Автолитография Н.С. Войтинской. 1909

А. Войтинская-Хвостенко, учившаяся вместе с Надеждой Савельевной, пишет: "И товарищи по курсам, и профессора поражались её ясному и яркому уму и той лёгкости, с какой она разбиралась в самых сложных и отвлечённых философских категориях"[21].

В 1911-1912 гг. Надежда Савельевна дважды ездила в Сибирь, в "Александровский централ" — каторжную тюрьму под Иркутском, куда по приговору военного суда за революционную деятельность 1905-1907 гг. был сослан её брат Владимир. Привозила заключённым письма, книги, собранные в Петербурге одежду и деньги. В 1912 г. она добилась для политзаключённых, имевших недолгие сроки, права жить вне тюрьмы на свободном поселении.

После Октябрьской революции Надежда Савельевна бросила живопись[22]. Я никогда не видела её с кистью или карандашом за мольбертом красного дерева, с искусно выточенной лирой. Он много лет простоял у нас в столовой. В блокаду мы вынуждены были сжечь его. Мы многое сожгли в ту страшную зиму 1941-1942 годов...

Я много раз задавала вопрос маме: "Как ты могла бросить искусство?" Надежда Савельевна отвечала: "Революции был необходим плакат, или надо было расписывать кабаки. Ни того, ни другого я не умела. А то, что в предреволюционные годы делала я, пытаясь освоить древнерусскую живопись в условиях двадцатого века, никому тогда не было нужно". Думаю, впоследствии Надежда Савельевна поняла, что совершила роковую ошибку, поломавшую всю её жизнь.

Но жить без искусства она не могла. В 1920 г., таком трудном для нашей страны, она снова студентка. А ей уже почти тридцать четыре года. Она посту-

Н.О. Лосский со студентками историко-филологического отделения Высших женских (Бестужевских) курсов. Н.С. Войтинская — крайняя слева. Вторая слева — Мария Львовна Генкина. Стоит Петрова. 1915-1916

пает в Российский институт истории искусств на отделение истории и теории искусства. Надежду Савельевну заинтересовали вопросы марксистского понимания современного искусствознания. Она выступает с докладами: "Диалектический метод в искусствознании", "Наша эпоха считается эпохой расцвета марксизма", "О некоторых современных теориях развития искусства".

После окончания института её оставили "научным сотрудником без сохранения содержания", где она руководила семинарами. Тогда многие учёные занимались научной деятельностью без оплаты. В молодой советской республике мало думали о материальном благополучии. Это было время романтиков, время подвижников в науке.

Поражает широта, обилие проблем, над которыми работала Надежда Савельевна. Ею написаны четыре монографии: "Принцип стиля в современной науке об искусстве", "Стиль и пространство", "Проблема формы у Гильдебрандта", "Жан Доменик Энгр"[23], статья "Аристотелизм" и очерки о Генрихе Вёльфлине, Готфриде Земпере, Алоизе Ригле и Ф. Викгофе.

Но нужно было жить. Нужно было зарабатывать. Сначала Надежда Савельевна устроилась надомной гладильщицей в частную красильню. Я помню её, гладящей по ночам на большом столе.

Потом, блестяще владея тремя европейскими языками, начала заниматься переводами (одновременно с занятиями в институте).

В своих кратких автобиографических записках (всего несколько страниц) Надежда Савельевна отметила, что с 1925 по 1928 г. она переводила для Коминтерна корреспонденции из разных стран[24]. В 1927 г. в её переводе были изданы книги: "Статьи и речи" Розы Люксембург и "Воспоминания" Клары Цеткин. А с конца 20-х годов она сама начала писать научно-популярные книги для юношества на самые разные темы: "По пути в музеи" (в соавторстве с Б.П. Брюлловым), "Заговор равных" (о Бабёфе), "На баррикадах" (о Парижской коммуне), о восстании Пугачёва, об арктических путешествиях — всего было издано семь книг. И хотя это были "заказные" работы на заданные издательствами темы, Надежда Савельевна работала над ними с увлечением.

Много души было ею вложено и в книги о революции 1919 г. в Германии ("Памяти Розы Люксембург и Карла Либкнехта"), "Спартак", "Ветер с Востока", "Кровь и уголь", "Синие куртки", но они так и не увидели свет. Не была издана и книга "Рафаэль".

А в стране было не спокойно. Надвигался 1937 год. Начались массовые репрессии. Ещё в 1930 г. Осип Мандельштам написал известные строки:

*И всю ночь напролёт жду гостей дорогих,*
*Шевеля кандалами цепочек дверных.*

Помню, как я, студентка исторического факультета ЛГУ, почти каждый день приходя на занятия, узнавала, что кто-то арестован. Первым из моих сокурсников был арестован Лев Николаевич Гумилёв.

Когда у нашего дома на Кировском проспекте останавливался автомобиль, мы сразу просыпались. К кому? За кем? Так жил весь город. Так жила вся страна.

В ночь на 23 февраля 1938 г. нас разбудил резкий звонок в дверь. Я даже не спросила, кто звонит. Всё было ясно. Обыск длился с 11 вечера до 6 утра. Помню, мама сидела в кресле неподвижно, словно окаменевшая, не глядя в сторону производивших обыск. На вопросы обыскивающих отвечала я. Как мне стало известно от двух женщин, соседок мамы по камере, вышедших из тюрьмы до неё, в шкафу при обыске было найдено записанное её рукой на отдельном листе генеалогическое древо нашей семьи. В этом листе следователи усмотрели зашифрованный список террористической организации, которая должна была 7 ноября 1938 г. взорвать трибуны на Дворцовой площади. По их версии, возглавляла эту террористическую организацию Войтинская.

Пришедшие ко мне женщины сказали, что Надежду Савельевну били по голове, по груди, били жестоко (мне она никогда не говорила об этом), но она упорно не подписывала обвинение. 22 июля 1939 г., после 16 месяцев тюрьмы, её отпустили "за недоказанностью обвинения".

В годы войны мы оставались в осаждённом Ленинграде. Надежда Савельевна как литератор получила предписание о срочной (в течение трёх дней) эвакуации. Но мама, ни минуты не раздумывая, твёрдо сказала: "Никуда мы не поедем, фашисты в Ленинград не войдут". Позже мы узнали, что баржа, на которой мы должны были эвакуироваться, была потоплена фашистскими войсками.

Мы остались. На стене нашего дома была надпись: "При артобстреле эта сторона улицы наиболее опасна".

Жили как все. Голодали. От голода умер отец. Вся жизнь сосредоточилась в углу столовой вокруг раздобытой где-то железной печурки ("буржуйки"). Как и все блокадники, мы вскопали грядки (наши были в саду Первого медицинского института, где я работала), вырастили немного капусты, немного картошки, моркови и много лука.

Сохранилось письмо, написанное мамой в середине ноября 1942 г. Евгении Войтинской, жене её старшего брата, арестованного в 1938 г. и погибшего в тюрьме (письмо передал мне её сын[25]). Приведу фрагмент из него:

*Люблю я Ленинград, люблю, как никогда, жизнь, которую было трудно сохранить и поддерживать. Не прельщает меня изобилие еды, о котором пишут эвакуировавшиеся. В нашей суровой жизни много хорошего. Я научилась работать в темноте, приберегая светлые часы на то, что никак нельзя сделать впотьмах. В прошлом году около месяца хворала и оставалась сутками одна, в тёмной комнате. Но я слушала радио, и мне было хорошо. Сейчас много работаю в Доме писателей по жилищно-бытовому сектору. С осени запасала овощи, чтобы не заболеть авитаминозом; сама пилю, рублю, колю дрова, хотя правая рука у меня повреждена. В нашей жизни много хорошего. Ада недавно ездила на фронт с подарками бойцам и вернулась в восторженном настроении, с уверенностью, с бодростью.*

*Женечка, обещаю теперь часто писать. Напишите подробно, как у вас всё обстоит. Если бы можно было, я бы послала вам вещи, одежду. Но как? Найдите оказию. Простите и поймите, что иногда невозможно писать.*

В годы войны Надежда Савельевна работала в бюро пропаганды Союза писателей, переводила антифашистские стихи поэтов Украины и Белоруссии, стихи зарубежных поэтов-антифашистов Б. Брехта, Э. Вейнерта, Ф. Вольфа и других. Много выступала на радио и в госпиталях.

В 1946-1947 гг. переводила Конан Дойля. В переводе Войтинской изданы две его книги — "Записки о Шерлоке Холмсе" и "Баскервильская собака".

Но собственная литературная деятельность теперь позади. После войны Надежда Савельевна занималась в основном педагогической работой. Преподавала иностранные языки, несколько лет заведовала кафедрой иностранных языков Всесоюзного заочного Лесотехнического института.

Но её по-прежнему, как и в 20-е годы, интересовал Карл Маркс. Приближалось столетие Манифеста коммунистической партии, и Надежда Савельевна приступила к работе над книгой о Манифесте. Книга осталась незавершённой. Также в рукописи осталась и её работа о влиянии Маркса на Гейне.

С середины 50-х гг. много болела. Пришлось расстаться с полюбившейся преподавательской работой. 21 сентября 1965 г. мама умерла.

В заключение я хотела бы сказать ещё несколько слов о маминых литографиях. С детства я знала, что она в молодости была художницей. В моей комнате всегда висели и висят теперь её живописные работы. Но о литографированных портретах я узнала спустя четыре десятилетия после того, как они были выполнены.

В 1936 г. мы переехали на Кировский проспект. В этой квартире огромные антресоли — целая комната. И как часто бывает при переезде, многие вещи мы забросили на эти антресоли. Потом арест, война, блокада. О том, что находится на антресолях, никто не помнил. В начале 1950 г. мы стали доставать вещи, почти 15 лет пролежавшие там. Среди отживших свой век вещей увидели большой рулон. Раскрыли его. Листы тонкой бумаги, на каждом листе по 36 одинаковых портретов. Спрашиваю маму: "Что это?" — "Это мои работы. Но это было так давно..." Только тогда, через несколько лет после окончания войны, я узнала, что Надежда Савельевна в юности занималась литографией. Узнали и друзья. Понимая обстановку в стране ("Ленинградское дело" и др.), ни Надежда Савельевна, ни я не сообщили в ГРМ о находке. Тогда это казалось бессмысленным. Но в декабре 1964 г., за несколько месяцев до смерти Надежды Савельевны, к нам неожиданно пришли научные сотрудники из Отдела гравюры ГРМ. Они сказали, что с 1933 г. в их Отделе хранятся литографированные портреты работы Войтинской, поступившие из коллекции А.Н. Бенуа. На каждом листе рукою А.Н. Бенуа стояло: *"Надежда Войтинская"*.

Н.С. Войтинская работает над портретом А.А. Ахматовой. 1910-е. Портрет не сохранился

Работники Отдела начали разыскивать автора литографий. Обратились к К.И. Чуковскому. Тот ответил: "К сожалению, у меня нет никаких сведений ни о Надежде Савельевне Войтинской, ни о тех дамах, портреты которых Вы прислали мне для опознания".

Стали думать, где же Войтинская. Может быть, за границей или в лагере, или её уже нет в живых. Они пришли, помню, в субботу. А накануне Е.Ф. Ковтун был у своего друга, писателя М.А. Сергеева, и впервые заговорил с ним о Войтинской: "Мы столько лет ищем художницу Надежду Войтинскую, что с ней

стало?" Сергеев сказал, что только вчера разговаривал с Надеждой Савельевной по телефону и что живёт она на Кировском проспекте. Назавтра Ковтун и Сытова уже были у нас.

В 1967 г. литографии Надежды Савельевны были представлены на выставке "Русский эстамп конца XIX – начала XX века"[26]. Через 45 лет полного забвения!

*Ноябрь 1999 г.*

Приложение

## Н.С. ВОЙТИНСКАЯ: КРАТКАЯ БИОБИБЛИОГРАФИЯ


1. *Выставка этюдов* [Художественное бюро Н.Е. Добычиной]. Каталог. Пг., 1917.
2. *Салон Стриндберг.* Гельсингфорс, 1917. На финском яз.
3. *Dagen Press.* Гельсингфорс. 13 апреля 1917.
4. *Hufwudtadsbladet.* Гельсингфорс. 26 апреля 1917.
5. *Hufwudtadsbladet.* Гельсингфорс. 6 мая 1917.
6. *Suomen Kuwalehti.* Гельсингфорс. 1917. № 6.
7. *Солнце России.* Пг., 1917. № 28 (386).
8. *Выставка современной живописи и рисунка* [Художественное бюро Н.Е. Добычиной]. Каталог. Пг., 1918.
9. *Воинов В.В.* Русская литография за последние 25 лет. Пг., 1923.
10. *Русский эстамп конца XIX – начала XX века.* Каталог. Л., 1967.
11. *Сытова А.С.* Серия литографий Н.С. Войтинской-Левидовой. // *Русская гравюра XX века.* Тезисы докладов к научному заседанию. Л., 1967. С. 14—16.
12. *Зеленой К.* Редкие листы. // *Ленинградская правда.* 16 февраля 1968, веч. вып.
13. *Войтинская-Хвостенко А.* Из воспоминаний о Н.С. Войтинской-Левидовой. // *Искусство.* М., 1971. № 10. С. 67-68.
14. *Алянский Ю.* Каждый день кроме вторника. // *Вечерний Ленинград.* 2 апреля 1973.
15. *Сытова А.С.* Забытая серия литографий. // *Сообщения ГРМ.* Вып. X. М., 1974. С. 69—72.
16. *Воропанов В.* Художница старого Петербурга. // *Вологодский комсомолец.* 7 сентября 1976.
17. *Воропанов В.* 160 лет русской литографии. // *Красный Север.* Вологда. 20 декабря 1976.
18. *Черненко Г.* Под монограммой "Н. В.". // *Вечерний Ленинград.* 30 апреля 1977; *Советская молодёжь.* Рига. 28 мая 1977.
19. *Выставка новых поступлений.* Гравюра и литография XVIII – начала XX века. Л., 1979.
20. *Сытова А.С.* Неизвестные портреты Е.Ю. Кузьминой-Караваевой. // *Памятники культуры. Новые открытия.* Ежегодник 1979 г. Л., 1980. С. 319—325.

21. *Писатели Ленинграда.* Библиографический справочник. 1934—1981. Л., 1982. С. 68—69.
22. *Koutun J.* Die Wiedergeburt der Künstlerischen Druckgraphik. Aus der Geschichte der russichen Kunst zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Dresden, 1984. P. 7, 8, 12, 41—43, 46.
23. *Гонтаренко А.* Узнай прекрасную судьбу. // *Омская правда.* 26 февраля 1985.
24. *Шубин В.Ф.* "Надежда". // *Нева.* Л., 1987. №3. С. 202—205.
25. *Сытова А.С.* Забытое имя. // *Огонёк.* М., 1987. № 39. С. 24—26.
26. *Аумов Н.* Забытый эпизод из жизни "Аполлона". // *Литературная учёба.* М., 1989. № 4. С. 155—158.
27. *Лукницкая В.* Николай Гумилёв: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990.
28. *Сидоровский Л.* Кто вы, "НВ"? // *Смена.* Л. 26 марта 1992.
29. *Распятые.* Писатели — жертвы политических репрессий. / Автор-составитель З. Дичаров. Вып. I. СПб., 1993. С. 120—126.
30. *Рабинянц А.Г.* "Как ты могла бросить искусство?" // *Вечерний Петербург.* 22 февраля 2000. № 33 (21718). С. 3.

*Дополнение.* В 1988 г. на Ленинградском телевидении подготовлена телепередача "Куранты": *"Знакомьтесь: Надежда Войтинская".* Сценарист В. Шубин. Режиссёр А. Ильин. Показана 18 июня 1988 и 5 марта 1989. 30 минут.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Приложение, № 13. С. 68.
[2] Фотографии художественных произведений Н.С. Войтинской, помещённые в настоящей публикации, хранятся в собрании Ады Львовны Левидовой, СПб. (Примеч. составителя).
[3] ОР ГРМ, ф. 137, № 11.
[4] Без даты (осень 1909). // ОР ГРМ, ф. 115, № 93.
[5] Приложение, № 13. С. 68.
[6] Ответ на запрос Отдела гравюры ГРМ. Без даты. // Архив ГРМ. Копия в архиве автора.
[7] Автограф. Частное собрание, Швеция. Копию автору передала в 70-х гг. директор музея-усадьбы И.Е. Репина "Пенаты" Елена Григорьевна Левенфиш.
[8] Приложение, № 22. P. 43.
[9] Приложение, № 27. С. 101.
[10] *Там же.* С. 102.
[11] Впервые опубликован на обложке четырёхтомного изд. соч. Гумилёва (Регенсбург, 1947). Однако самая безобразная перерисовка издана совсем недавно таким уважаемым научным издательством, как "Большая российская энциклопедия": *Русские писатели.* 1800—1917. Библиографический словарь. М., 1992. Т. 2. После с. 480 два листа илл. Подпись: "Худ. Н.С. Войтинская. 1908 (1909?)".
[12] *Аполлон.* 1909. № 2. Вкладка.
[13] Портрет К.И. Чуковского был воспроизведён в "Иллюстрированном журнале словесности и библиографии" (СПб., 1910. № 1. С. 1). Портрет А.Н. Бенуа в журнале "Искусство и печатное дело" (Киев, 1910. № 2-3. С. 48). Оба портрета воспроизведены крайне неудачно.
[14] Приложение, № 22. P. 42-43.
[15] *Блок в воспоминаниях современников.* В 2-х т. М., 1980. Т. II. С. 75.

[16] Всего сохранилось около 50 разных литографий. В наст. время они находятся в ГРМ (наиболее полное собрание), Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Гос. литературном музее, ГТГ, Пушкинском доме (ИРЛИ), РГАЛИ, музее-квартире Александра Блока в СПб., музее Анны Ахматовой, Гос. музее истории Петербурга, музее искусств Грузии, Гос. музее дружбы народов (Тбилиси), Гос. картинной галерее Армении (Ереван), Вологодской картинной галерее, Гос. художественных музеях Омска и Челябинска и др.

[17] Цит. по выступлению А.С. Сытовой на вечере памяти Н.С. Войтинской в ЛОСХ 3 марта 1977 г. Источник не указан.

[18] Гений места (лат.).

[19] В 1910-е годы Надежда Савельевна какое-то время работала в области книжной графики. Она иллюстрировала книги: "Ивану Михайловичу Гревсу — ученики" (СПб., 1911), "Антология современной поэзии. Чтец-декламатор. Часть IV" (Киев, 1913), "В.С. Войтинский. Вне жизни" (1914).

[20] После Октябрьской революции С.И. Бодуэн де Куртене, полька по национальности, уехала в Польшу и стала выдающимся художником-монументалистом.

[21] Приложение, № 13. С. 68.

[22] Однако некоторое время преподавала рисование в школе.

[23] Неопубликованы. По мнению директора Вологодской картинной галереи, кандидата искусствоведения В. Воропанова, эти работы и сегодня представляют большой научный интерес.

[24] В 20-е годы Надежда Савельевна переписывалась с Эммой Савельевной Войтинской, женой брата Владимира Савельевича Войтинского, эмигрировавшего после 1917 г. Переписка эта имеет большую историко-культурную ценность. В ней встречается и имя Н.К. Рериха: "Мы были недавно на балете Дягилева, но не особенно удачно попали, и, в общем, нам обоим не особенно понравилось: очень много искусства, изящества, но нет естественного слияния движущегося тела с музыкой, нет музыки в танцующем теле, нет естественной необходимости в каждом отдельном движении. Притом красиво и нарядно на сцене, прекрасные декорации Рериха, прекрасные костюмы" (*Войтинская Э.С.* Письмо Н.С. Войтинской. [Лондон]. 26 октября [1924]. // ОР РНБ, ф. 1156, № 588, л. 7-8). Скорее всего, здесь имеется в виду одно из представлений оперы А.П. Бородина "Князь Игорь", её 2-го акта, включающего "Половецкие пляски".

[25] Ныне хранится в ОР РНБ, ф. 1156, № 542.

[26] ГРМ. В дальнейшем её работы экспонировались на выставках: 1974 — персональная выставка в Доме писателей им. В. Маяковского в Ленинграде; 1977 — персональная выставка и вечер памяти Н.С. Войтинской в ЛОСХ; 1979 — выставка новых поступлений "Гравюра и литография XVIII – начала XX века" в ГРМ, персональная выставка в Вологодской картинной галерее; 1979, декабрь – 1980, март — выставка "Künstlerinnen der russischen Avantgarde (Russian Woman — Artists of the Avantgarde)" в Кёльне в галерее Gmurzynska; 1991 — выставка "Лики творчества" в Центральном выставочном зале СПб.; 2000 — персональная выставка во Всероссийском музее А.С. Пушкина на Мойке, 12, выставка ""Мир искусства" и возрождение оригинальной гравюры в России" в ГТГ и др.

Л.С. КОНОВА

# Н.К. РЕРИХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБЩЕСТВА ПЕТЕРБУРГА–ПЕТРОГРАДА*

Расцвет науки и культуры конца XIX — начала XX века способствовал появлению в России многочисленных научных и культурных обществ. Их задачи были широки и разнообразны: популяризация научно-технических достижений и художественного творчества, знакомство широких масс с историческими открытиями в области архитектуры и археологии, благотворительная миссия.

Особое значение эти общественные организации придавали сохранению историко-художественного наследия России. Именно по их инициативе проводились раскопки древних городищ и поселений, создавались музеи: Старого Петербурга, Допетровского искусства и быта, Русского искусства при Рисовальной школе Императорского Общества поощрения художеств (далее — *ИОПХ*) и другие. Отчёты обществ полны сведений о находках в Российских губерниях, в Крыму и на Кавказе, о проведённых выставках: археологических, архитектурных, художественных. Большое значение в культурной жизни России имели "Историко-художественная выставка русских портретов", устроенная в Таврическом дворце (1905), "Историческая выставка архитектуры", организованная при участии комиссии Музея Старого Петербурга (1911), и крупнейшая выставка "Ломоносов и Елизаветинское время", в которой принимали участие не только музеи и архивы Санкт-Петербурга, но и Императорское Общество любителей древней письменности, Общество архитекторов-художников (1912). На вечерах, устраиваемых в обществах, историки, художники, искусствоведы проводили публичные чтения о древнерусской архитектуре, народном творчестве, искусстве XVIII века. Большое внимание уделялось защите и пропаганде памятников старины.

Охрана памятников, имевших художественную и историческую ценность, распространение знаний о русском искусстве и "развитие его в применении к современным условиям" были одними из основных пунктов устава таких крупных художественных и научных объединений, как Общество защиты и сохранения в России памятников искусства и старины, Императорское Русское Археологическое общество (далее — *ИРАО*), художественное объединение "Мир искусства", Общество архитекторов-художников и т. д. Помимо этих задач такие организации, как ИОПХ и Общество имени А.И. Куинджи, выполняли также благотворительную миссию: помогали музеям в создании их коллекций, материально поддерживали художников.

Во главе подобного рода общественных организаций стояли видные учёные, историки, художники, искусствоведы. Так, А.Н. Бенуа и С.П. Дягилев объединили вокруг журнала "Мир искусства" художественную, литературную и

* Статья написана на основе доклада, прочитанного на научной конференции "Наследие семьи Рерихов в музеях и собраниях Санкт-Петербурга" (СПб., Всероссийский музей А.С. Пушкина. 2–4 октября 1996 г.).

музыкальную элиту Санкт-Петербурга. Тот же А.Н. Бенуа вместе с искусствоведом Н.Н. Врангелем, историком С.Н. Тройницким, издателем и коллекционером П.П. Вейнером и другими организовали Общество защиты и сохранения в России памятников искусства и старины; известный архитектор П.Ю. Сюзор в течение многих лет возглавлял творческий союз архитекторов и художников.

Заметной фигурой среди организаторов и учредителей ряда обществ был художник, археолог и общественный деятель Николай Константинович Рерих. Помимо художественных обществ Рерих состоял в научных, исторических, археологических объединениях, направленность которых отражала его позицию — борца за сохранение народных культурных богатств. Во всех учреждениях, куда входил Рерих, он вёл публицистическую и благотворительную работу, участвовал в многочисленных выставках. По его инициативе создавались советы для выражения общественного мнения.

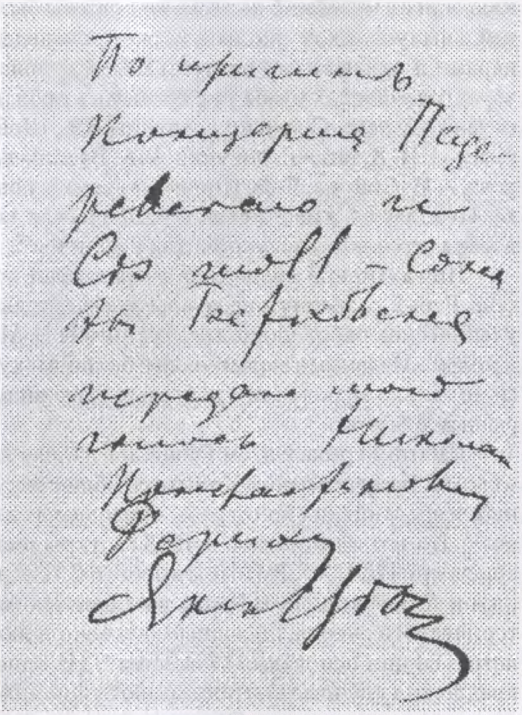
Первым общественным объединением, членом которого стал Рерих, было ***Императорское Русское Археологическое общество***. В 1897 г. Рериха, ещё студента Санкт-Петербургского университета, приняли в общество членом-сотрудником "за труды в области археологии", а в 1905 г. избрали действительным членом. По поручениям Императорской Археологической комиссии (далее — *ИАК*) и ИРАО Рерих проводил раскопки в средней полосе России и руководил археологическими экспедициями.

В 1903 г. по заказу вышеназванной комиссии и Комитета ИОПХ он совершил длительное путешествие по западной и центральной части России с целью запечатлеть в живописных этюдах разрушающиеся и уже разрушенные памятники древнего зодчества. Спустя год Рерих представил архитектурные этюды под названием "Памятники русской старины" в помещении Рисовальной школы Императорского Общества поощрения художеств[1], членом которого он стал вскоре после получения звания художника в Императорской Академии художеств и окончания Санкт-Петербургского университета.

С 1898 по 1916 г. жизнь Рериха была тесным образом связана со старейшим художественным объединением России — ***Императорским Обществом поощрения художеств***[2]. С начала своего существования Общество, получая от Императорского двора денежные субсидии, поддерживало художников материально: помогало в реализации их произведений, доставало заказы на работы, устраивало выставки-продажи, лотереи, конкурсы. С 1857 г. в ведении Общества находилась Рисовальная школа. Кроме того, оно занималось издательской деятельностью: выпускало журналы, литографические художественные издания, пособия и монографии для начинающих художников. Общество издавало "Художественную газету"[3] и "Журнал изящных искусств"[4], сборник "Художественные сокровища России"[5], а также журнал "Искусство и художественная промышленность" (далее — *ИХП*)[6], в редакции которого и началась служба Рериха.

Одновременно он занимал должность помощника директора Художественно-промышленного музея при ИОПХ. По воспоминаниям Рериха[7], в 1898 г. его пригласил на эту службу директор музея Д.В. Григорович, знавший молодого

художника ещё студентом, иллюстрировавшим "Литературный сборник произведений студентов Императорского Санкт-Петербургского университета..."[8] Редакцией журнала "Искусство и художественная промышленность" заведовал историк искусства Н.П. Собко. Негласным же руководителем журнала стал влиятельный в художественной среде критик В.В. Стасов, участвовавший в обсуждении планов и подбиравший темы для очередного номера. Рерих работал в отделе хроники, а также публиковал статьи на тему художественной жизни России. В 1898 г. в журнале была помещена его заметка "По поводу народной выставки картин в Конногвардейском манеже", в которой Рерих предостерегал от организации выставок, подменяющих идею народного искусства псевдонародностью[9]. В том же году журнал начал публикацию его программной статьи "Искусство и археология"[10], сыгравшей, по высказыванию биографов, большую роль в художественном мировоззрении Рериха. В 1899 г. Рерих опубликовал статью, посвящённую развитию и распространению репродукционной литографии, в которой подчеркнул значение ИОПХ в издательской деятельности[11]. За два года работы в редакции журнала ИХП Рерих приобрёл известность как художественный критик и публицист. Его статьи и заметки по вопросам искусства и археологии, освещавшие самые злободневные вопросы, написанные простым и доходчивым языком, не оставляли равнодушными читателей[12].



Автограф Я.Ф. Ционглинского. Записка Н.К. Рериху: *"По причине концерта Падеревского*[13] *и Cis-moll сонаты Бетховена передаю мой голос Николаю Константиновичу Рериху. Ян Цион[глинский]"*. Январь 1904. МСССМ

В 1900 г., прервав службу в журнале, Рерих уехал в Париж для продолжения учёбы и знакомства с европейским искусством. По возвращении из Франции в 1901 г. он прошёл по конкурсу на должность секретаря ИОПХ. В его обязанности входило делопроизводство, составление журналов заседаний и годовых отчётов, а также участие в работе над планами деятельности Общества. В этой должности проявился организаторский талант Рериха, что впоследствии было учтено Комитетом Общества, назначив-

шего его в 1906 г. директором Рисовальной школы. Опираясь на лучшие традиции этой школы, Рерих немало сделал для неё за десятилетие своего директорства. Он усовершенствовал систему преподавания, обновил педагогический состав, основал новые мастерские, ввёл в школьную программу новые курсы лекций, организовал библиотеку и музей.

Большое внимание в школе уделялось развитию эстетического вкуса учащихся на примерах лучших художественных образцов, причём, не копий, а подлинников. Именно это обусловило открытие в конце 1915 г. по инициативе Рериха Музея Русского искусства при Рисовальной школе. При Обществе с 1870 г. уже состоял Художественно-промышленный музей имени Д.В. Григоровича, в коллекции которого входили высокохудожественные образцы русского и западноевропейского промышленного искусства. Произведений же изобразительного искусства в музее не было. Использование в процессе обучения лучших образцов живописи, рисунка, гравюры, скульптуры способствовало основанию нового музея. Инициатором его создания и выступил Рерих. По его предложению основу музейной коллекции должны были составить работы преподавателей и выпускников школы, а также произведения, пожертвованные коллекционерами и любителями искусства. Благодаря энергичной деятельности Рериха через год в фондах музея уже хранились произведения русского искусства XIX—начала XX века. Среди них картины В.К. Шебуева, А.К. Саврасова, И.Н. Крамского, А.И. Куинджи, рисунки Ф.А. Васильева, Н.Н. Ге, М.А. Врубеля, В.А. Серова, А.И. Сомова, Я.Ф. Ционглинского и, конечно, произведения самого Рериха. Небольшая живописная и графическая коллекция стала хорошей школой изобразительного искусства для учащихся[14].

При активной поддержке коллектива Рисовальной школы и членов Общества Рерих развернул издательскую деятельность: стали выходить сборники ученических работ, увидела свет книга Н.Е. Макаренко, посвящённая 75-летию школы[15]. Изданные скромно, но с большим художественным мастерством книги не только знакомили с деятельностью школы, но являлись также её своеобразным отчётом.

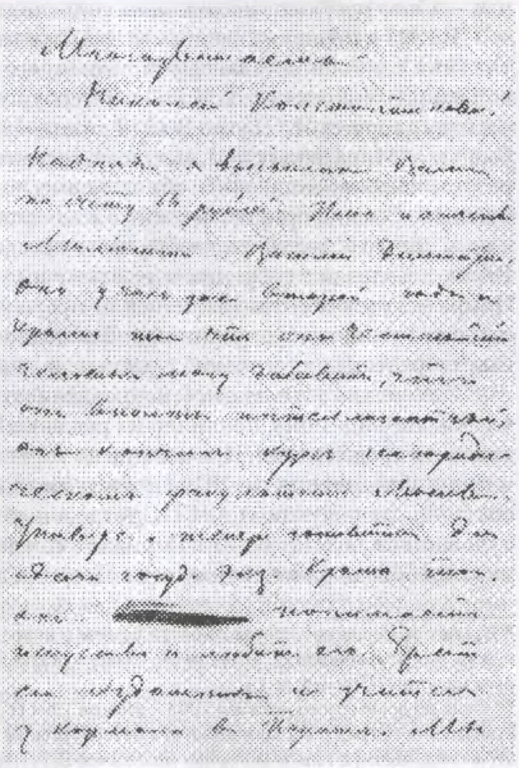
Работа Рериха в этом Обществе далеко не ограничивалась директорством в школе. Будучи членом Комитета Общества, Рерих участвовал в жюри ежегодных всероссийских конкурсов, проводимых для поощрения молодых художников[16]. По его инициативе в 1915 г. открылись художественно-педагогические курсы при ИОПХ[17]. В 1916-м вместе с С.П. Яремичем, В.В. Матэ, И.Я. Билибиным и А.В. Румановым Рерих возглавил комиссию по подготовке издания исторического очерка, посвящённого исполняющемуся через несколько лет столетию со дня основания Общества[18]. На одном из заседаний Комитета Рерих предложил улучшить организацию аукционов, которые с 1837 г. регулярно устраивались среди членов Общества и проводились при постоянной художественной выставке. Сам Рерих ещё в 1908 г. участвовал в аукционе монет со своей нумизматической коллекцией и с этого времени популяризировал подобные аукционы с целью пополнения художественных собраний коллекционеров. В периодической печати 1910-х гг. отмечалась возрастающая популярность аук-

ционов и значение их для коллекционирования, которое становилось всё более общедоступным[19]. В то же время оговаривалось, что на продажах встречаются далеко не лучшие произведения[20].

Рерих решил поднять художественный уровень аукционов. Для этого он создал и возглавил комиссию в составе С.П. Яремича, В.И. Зарубина и П.П. Гнедича. По постановлению комиссии на распродажу допускались только подписные авторские работы[21], в противном случае они выставлялись как "произведения неизвестных мастеров", что существенно снижало их цену. Этим решением Рерих, который во всём стоял за чистоту искусства, стремился "очистить" аукционы от самодеятельности и подделок[22].

С Обществом поощрения художеств связан весь петербургский период деятельности Рериха. Однако, несмотря на загруженность, Рерих много времени и сил уделял педагогической и общественно-культурной работе: защите и сохранению памятников искусства и старины, популяризации древнерусского искусства. Он продолжал вести научную и педагогическую работу в Императорском Петербургском археологическом институте (далее — *ИПАИ*), в ИАК и ИРАО, состоял членом многих художественных обществ.

Одним из них было ***объединение "Мир искусства"***, включавшее художников, выставлявшихся при одноимённом журнале[23]. Лидеры – А.Н. Бенуа, С.П. Дягилев, К.А. Сомов – устраивали выставки западноевропейского и русского искусства XVIII-XIX вв. Публикуя свои статьи в журнале, они вели идейную "борьбу" с передвижниками и академистами, выступали за искусство, свободное от социальных проблем. Однако их интересы в те годы не касались проблем древнерусского искусства, вопросов сохранения памятников как культурного достояния народа, вопросов, которые представлялись жизненно важными как для общественной деятельности, так и для художественного творчества Рериха. Именно поэтому,



Автограф А.М. Васнецова. Письмо Н.К. Рериху (фрагмент). Декабрь 1903. МСССМ

получив приглашение на организационное собрание будущего объединения, Рерих принял его, но участвовать в выставках и соответственно быть его членом отказался*. Кроме того, с конца 1890-х гг. Рерих принимал участие в Весенних выставках, устраиваемых Императорской Академией художеств по инициативе его учителя — А.И. Куинджи, которому ученики дали слово выставляться только на академических выставках. В эти годы Рерих был также помощником редактора журнала ИХП, стоявшего на позициях передвижничества. Лишь в начале 1900-х, когда журнал "Мир искусства" стал освещать проблемы народного творчества и охраны национального достояния, Рерих принял приглашение С.П. Дягилева участвовать в выставке 1902 г., организованной объединением в Москве, и представил на ней 22 произведения, среди которых *"Поход"*, *"Идолы"*, *"Заморские гости"*, *"Город строят"* и другие[24]. Между тем выставочная деятельность журнала продолжалась недолго. Из-за прекращения финансирования со стороны основных меценатов — княгини М.К. Тенишевой и С.И. Мамонтова, а также из-за лишения казённой субсидии в 1904 г. журнал прекратил существование, и его члены вошли во вновь образованное крупнейшее объединение — ***Союз русских художников***, сплотившее петербуржцев и москвичей[25].

В 1903 г. Рерих стал действительным членом нового объединения и на протяжении семи лет оставался участником его выставок**. Различия в творческой направленности московской и петербургской групп художников привели к распаду творческого союза. В 1910 г. петербуржцы, объединённые интересами бывшего "Мира искусства", вышли из состава Союза русских художников и образовали новое выставочное объединение, но с прежним названием — "Мир искусства". Оценив организационные и административные способности Рериха, члены нового объединения избрали его председателем. На протяжении трёх лет Рерих возглавлял собрания и выставочные комитеты вновь возрождённого "Мира искусства", отличавшегося от прежнего отсутствием единства художественно-эстетических принципов. В объединение входили художники различных творческих направлений — от передвижников до авангардистов.

Изменение эстетической направленности "Мира искусства" и состава его членов, по-видимому, повлияло на решение Рериха в 1913 г. снять с себя обязанности председателя. И, несмотря на то, что художник продолжал оставаться членом объединения, до 1916 г. он не участвовал в его выставках. Исключение составил лишь аукцион 1915 г., устроенный объединением в пользу русских художников, бедствующих в Париже[26]. Последнее же участие Рериха в выставке этого объединения состоялось в Петрограде в феврале 1917 г.[27]

---

* Думается, Рерих не спешил со вступлением в новое объединение, желая посмотреть, во что разовьётся это начинание. Об этом см. также в статье Л.В. Короткиной, помещённой в настоящем издании (Примеч. ред.).

** Судя по документам декабря 1903 – января 1904 гг., хранящимся в МСССМ, Николай Константинович играл роль координатора петербургской группы Союза русских художников. Об этом свидельствуют письма Рериху москвичей В.В. Переплётчикова, А.М. Васнецова, В.Д. Милиоти (секретаря Союза) и записки петербуржцев А.Я. Головина, П.Е. Щербова и Я.Ф. Ционглинского (Примеч. ред.).

Будучи членом объединения "Мир искусства", Рерих одновременно являлся и действительным членом художественного благотворительного общества ***"Мюссаровские понедельники"***[28]. Созданное в конце XIX века по инициативе члена ИОПХ, тайного советника Е.И. Мюссара, общество оказывало помощь семьям художников, "впавшим в нищету". Оно состояло из художников, меценатов, коллекционеров, которые еженедельно, по понедельникам, собирались на свои заседания в особняке на Английской набережной, дом 6. Устраивая художественно-музыкальные вечера, лотереи, выставки, общество приобретало в благотворительный фонд художественные произведения и выплачивало пособия и пенсии художникам и их семьям.

Ещё в 1901 г. Рерих участвовал в подобной благотворительной выставке своей картиной *"Ждут"*[29]. В 1904 г. Рерих, а также ученики Архипа Ивановича Куинджи, называвшие себя "куинджистами", вошли в состав "Мюссаровских понедельников", а сам Куинджи в 1906 г. стал председателем этого общества. На основе "Мюссаровских понедельников" они решили создать исключительно профессиональный союз художников, что усиливало влияние "куинджистов" в Обществе и позволяло занимать им лидирующее положение. Это вызвало неодобрение среди прежних "мюссаровцев". В 1908 г. "куинджисты" покинули "Понедельники" для того, чтобы учредить новое общество. Художники К.К. Вроблевский, В.И. Зарубин, Н.К. Рерих, А.А. Рылов, Е.И. Столица, Н.П. Химона во главе с коллегой — профессором Академии художеств К.Я. Крыжицким заявили о создании общества в честь своего учителя — А.И. Куинджи.

Наиболее деятельное участие в организации нового общества принимал сам маэстро, вложивший в него своё состояние. В проекте устава, над созданием которого совместно с другими художниками работал и Рерих, получила отражение главная мечта Куинджи — сплочение художников всех школ и направлений в единый союз, оказание им материальной и моральной помощи. Такая идея была близка Рериху, видевшему в этом начинании осуществление своей давней, ещё студенческой мечты о творческом и духовном содружестве художников. Бывшие и настоящие ученики Куинджи, боготворившие учителя за талант и великую доброту, осуществили его волю.

В 1909 г., за год до смерти мастера, состоялось открытие ***Общества имени А.И. Куинджи***[30]. Его организационный период не был простым: некоторые художники, перешедшие в Общество имени А.И. Куинджи из других организаций, не понимали высокой нравственной идеи организаторов и зачастую преследовали свои личные интересы. Это вносило разлад в деятельность Общества. Кроме того, его председатель – Крыжицкий – проявлял диктат в решении многих вопросов и позволял себе неэтичные выпады в адрес членов правления[31]. Рерих вместе с другими членами-учредителями этого Общества – В.И. Зарубиным, А.А. Рыловым, Н.П. Химоной – вынужден был заявить о своём уходе. Однако после долгих колебаний, в надежде сохранить объединение, они остались. Рерих же, почитавший память учителя и его идею сплочённости всех художников, порвал с Обществом и вновь вступил в него лишь в 1916 г. Тем не менее за короткий период пребывания в Обществе имени А.И. Куинджи Рерих внёс два

весьма важных предложения. Первое касалось создания музея имени А.И. Куинджи, в котором могли быть представлены как произведения самого мастера, так и работы современных ему художников. Второе предложение состояло в издании альбома репродукций с работ Куинджи. К сожалению, музей не был создан, книга же вскоре вышла в свет, но уже без участия Рериха[32]. Несмотря на уход Рериха из Общества, на протяжении многих лет его связывали с учениками и друзьями Куинджи тесные дружеские узы. Совместно со скульптором В.А. Беклемишевым, мозаичистом В.А. Фроловым и архитектором А.В. Щусевым Рерих безвозмездно, так же как и другие художники, участвовал в создании надгробия учителю — памятника[33], ставшего "признанным образцом художественного синтеза в мемориальной архитектуре начала XX века"[34]. Впоследствии Рерих, исполнивший эскиз мозаичного панно для памятника, принёс его в дар Обществу имени А.И. Куинджи.

В 1908 г. уже будучи известным художником, публицистом, общественным деятелем, Рерих был избран в правление ***Общества архитекторов-художников***[35] и стал членом редакционной комиссии "Ежегодника Общества архитекторов-художников", издаваемого этой организацией. В журнале, отражавшем деятельность Общества в области охраны исторического наследия, публиковались не только архитектурные чертежи и планы, но также эскизы памятников древнего зодчества, восстанавливаемых и вновь возводимых культовых зданий и их интерьеров. Так, в нескольких выпусках "Ежегодника..." репродуцировались эскизы Рериха, предназначенные для росписи внутреннего убранства церкви Покрова Богоматери в селе Пархомовка Киевской губернии (к сожалению, неосуществлённые), эскизы майолик для дома страхового общества "Россия" (СПб.), а также эскизы мозаик церкви "на Пороховых заводах" в Шлиссельбурге и ряд других эскизов.

Деятельность Общества архитекторов-художников продолжалась более тридцати лет. Рерих же состоял в нём всего три года — с 1908 по 1911 г., однако сделал немало[36]. Например, художник составил запрос о сохранности фасадов зданий, которые подвергались порче из-за случайных архитектурных добавлений и вывесок. Свой доклад Рерих представил в комиссию по выработке положения об охране памятников старины.

В 1909 г. художник разработал проект Музея Допетровского искусства и быта. Вопрос о его устройстве обсуждался на заседании Общества архитекторов-художников. Необходимость создания такого музея назрела давно. Возрос и интерес к искусству допетровского времени, к которому ранее относились снисходительно, подвергая сомнению его художественное значение. Отчасти объяснялось это сохранившимся в обществе взглядом на культурное наследие Руси: Древняя Русь представлялась многим невежественной и варварской. Считалось, что лишь начинания Петра I, внедрявшего европейскую культуру, принесли России возрождение. Усилия Рериха в течение многих лет и были направлены на преодоление такой точки зрения.

Будучи студентом университета, затем преподавателем ИПАИ, он часто ездил на раскопки в российские губернии, наблюдая плачевное состояние памятни-

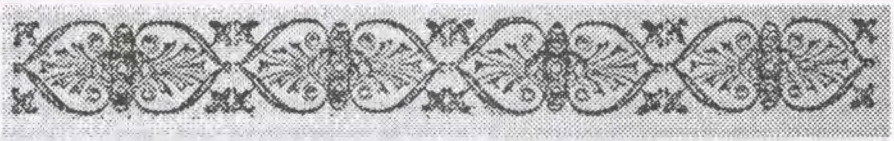
ков отечественного искусства. Сообщения Рериха о результатах исследований не были сухими отчётами. В докладе "По старине", прочитанном в ИОПХ в 1903 г., он говорил: "Пора вербовать новые молодые силы в дружину ревнителей старины — пока, наконец, этот порыв не перейдёт в национальное творческое движение, которым так сильна всегда наша могучая Русь"[37]. Через несколько лет в докладе "Поиски древней Руси"[38], прочитанном на IV съезде русских зодчих (1911), Рерих вновь призывал беречь народное достояние, изучать его, собирать и привлекать к этому передовых людей, неравнодушных к своему прошлому.

Идея сохранения древних памятников и легла первоначально в основу создания Музея Допетровского искусства и быта. Своевременность этого начинания Рерих объяснял необходимостью собирания предметов старины в едином, доступном для обозрения хранилище — музее, необходимостью систематизации и учёта памятников, а также их изучения. "Народ уже в состоянии откликнуться на призыв о сохранении памятников старины, — писал Рерих. — Искусство становится нужным"[39].

В 1910 г. Общество архитекторов-художников утвердило "Положение о музее" и учредило комиссию, члены которой должны были исследовать древнейшие населённые места России, собирать предметы старины. Председателем избрали Н.К. Рериха. В состав комиссии вошли В.А. Покровский, А.В. Щусев, А.А. Ростиславов, Г.К. Лукомский, Н.Е. Макаренко, Б.К. Рерих (брат художника), Е.Ф. Шретер. Члены же музея стали именоваться "друзьями древне-русской старины". Уже в 1911 г. Рерих представил комиссии отчёт об исследовании Рюрикова Городища близ Новгорода. Эти археологические раскопки проводились Рерихом вместе с Н.Е. Макаренко и И.Б. Михайловским на средства, выделенные княгиней М.К. Тенишевой. Тогда же в одном из классов Рисовальной школы ИОПХ Рерих планировал открыть экспозицию коллекций Музея Допетровского искусства и быта[40]. Состоялось ли открытие — нам неизвестно: в отчётах Общества поощрения художеств сведения об этом отсутствуют, грандиозный же замысел создания Музея, к сожалению, не нашёл дальнейшего воплощения. В 1911 г. Рерих сложил с себя полномочия председателя комиссии, освободив тем самым время для других дел.

С 1909 г. Рерих — один из организаторов, а затем член совета ***Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины*** (далее — *ОЗСРПИС*)[41], призванного "поддерживать и способствовать сохранению в России всех памятников, независимо от эпохи их создания"[42], пропагандировать в массах уважение и любовь к ним. Общество возникло под непосредственным воздействием коллектива историков, художников, любителей старины собравшихся вокруг журнала ***"Старые годы"***[43]. Журнал занимался пропагандой культурного наследия Руси. На его страницах печатались статьи А.Н. Бенуа, В.Я. Курбатова, С.К. Маковского, П.И. Нерадовского, Н.Е. Макаренко, С.Р. Эрнста и, конечно же, Н.К. Рериха, выступавших в защиту национального достояния.

Члены ОЗСРПИС, солидарные с идеями журнала "Старые годы", решительно высказывались за охрану, учёт и научный подход к реставрации памятников ста-



Книжное украшение из журнала "Старые годы" (февраль 1908, № 2)

рины. Поднимался и другой, не менее важный, вопрос — о значении реставрационных приёмов в архитектуре, живописи, скульптуре и прикладном искусстве. Методика и технология реставрации произведений изобразительного искусства и архитектуры в начале XX века только начинала совершенствоваться. Допускалось много ошибок в методах реставрации, что приводило к искажению первоначального облика памятников. На это Рерих обращал особое внимание. Ещё в 1898-1899 гг. в ИПАИ он прочитал цикл лекций "Художественная техника в применении к археологии". Некоторые из лекций посвящались технологии реставрации масляной живописи[44]. В журнале "Старые годы" художник опубликовал статью "Разрушение", в которой речь шла о недостатках реставрации памятников древней архитектуры (церквей Спас-Нередица в Новгороде и Иоанна Предтечи в Ярославле), проводимой ИАК[45]: произведения зачастую погибали и от неумелого прикосновения непрофессионалов. Для предотвращения дальнейшего разрушения памятников искусства и старины члены Общества в 1911 г. создали несколько комиссий. Рерих вошёл в две из них — комиссию по регистрации памятников Петербургской губернии и в комиссию "по реставрации Ферапонтова монастыря"[46]. В 1912 г. на собрании Общества он выступил с докладом "О Новгороде"[47], в котором поднял вопрос об охране новгородского зодчества и о значимости памятников Древней Руси для будущих поколений.

В 1910-е гг. в художественных кругах и среди почитателей древностей по инициативе Рериха возникла идея учреждения постоянного денежного фонда Древней Руси в "пользу сохранившихся, но постепенно погибающих древних памятников искусства"[48]. За осуществление этого плана и представление его правительству взялось ОЗСРПИС, постоянно расширявшее круг своей деятельности[49]. Так, в 1911 г. по предложению Рериха внимание Общества было обращено на необходимость сохранения коллекций русской старины умершего псковского собирателя Ф.М. Плюшкина и осуществления его воли — оставить коллекции в России[50]. Рерих говорил о научной ценности этих коллекций, включающих предметы старинного быта, и придавал большое значение бережному отношению к русскому народному творчеству.

В 1916 г. наряду с другими деятелями культуры Рерих представлял ОЗСРПИС на особом совещании, посвящённом "делу о реставрации эрмитажных картин"[51]. По итогам этого заседания Рерихом были разработаны конкретные "Предложения для постановки реставраторского дела в Эрмитаже". В них он предлагал учредить при Эрмитаже особую комиссию, в полномочия которой входили бы все вопросы консервации и реставрации живописи, а также наблюдение за их проведением[52].

Развивая идеи ОЗСРПИС, в 1915 г. в Петрограде было создано ***Общество возрождения художественной Руси***[53], одной из задач которого являлась популяризация среди широких масс населения русского народного творчества, а также стремление к всеобщему объединению "ревнителей старины" и отказу от иностранных заимствований. В программу Общества входили описание и обработка сведений о памятниках художественной старины, устройство в Петрограде хранилища произведений древнерусского искусства, издание печатной продукции. Именно этим можно объяснить широту профессионального диапазона шестидесяти четырёх членов-учредителей. Наряду с художниками В.М. Васнецовым, И.Я. Билибиным, М.В. Нестеровым, И.С. Остроуховым, историком и собирателем икон Н.П. Лихачёвым, директором ИПАИ Н.В. Покровским, академиком А.И. Соболевским, историком искусства В.Т. Георгиевским, писателем А.М. Ремизовым, режиссёром Н.Н. Евреиновым, архитектором В.Ф. Свиньиным, купцом Ф.П. Елисеевым, духовными лицами и представителями высшего света в состав совета Общества вошёл Н.К. Рерих.

За два года своего существования Общество выпустило художественные открытки с видами памятников древнерусского зодчества, наладило связи со школами, мастерскими кустарей и ремесленников для распространения в их среде образцов древнего искусства. При участии Рериха назначались премии ученикам школы ИОПХ за работы русского самобытного творчества[54].

В мае 1918 г. в связи с закрытием границы России с Финляндией, где, как известно, жил в последние годы Рерих, его многогранная деятельность в Петербурге—Петрограде прекратилась.

Колоссальная работа, проводимая Рерихом в различных художественных организациях, не была самоцелью и самоутверждением. Всеми силами Рерих стремился к возрождению национального самосознания в области культуры, призывая к эстетическому просвещению широких масс. Его обращение к истокам русского искусства обогатило отечественную культуру, расширило возможности развития современного искусства и напитало самого художника столь мощной энергией, которая и в дальнейшем помогала ему в решении поставленных задач.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Об этой выставке см.: *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 429-430.

[2] *Императорское Общество поощрения художеств (ИОПХ)*, СПб. – Пг., 1820—1917. До 1881 г. Общество называлось "Общество поощрения художников". С принятием нового Устава (1882) оно стало именоваться "Императорское Общество поощрения художеств". С 1898 по 1918 г., за период сотрудничества Рериха с Обществом, в нём состояли многие видные деятели искусства: художники А.И. Куинджи, В.М. Васнецов, М.В. Нестеров, В.В. Верещагин, И.Е. Репин, А.Н. Бенуа, критик В.В. Стасов, коллекционеры и меценаты княгиня М.К. Тенишева, граф П.С. Строганов и граф П.С. Шереметев, а так же крупнейший промышленник Э.Л. Нобель и др. Принцесса Е.М. Ольденбургская имела звание Почётного Председателя Общества. Об истории ИОПХ см.: *Конова Л.С.*, 1996.

[3] *Художественная газета.* СПб., 1836—41. Издатели: Н.В Кукольник (1836—40), А.Н. Струговщиков (1841).

[4] *Журнал изящных искусств.* СПб., 1823, 1825. Издатель и редактор – писатель и публицист В.И. Григорович.

[5] *Художественные сокровища России.* Ежемесячный иллюстрированный сборник. СПб., 1901–07. Редакторы: А.Н. Бенуа (1901–03), А.В. Прахов (1903–07). Члены редакционного совета с 1904 г.: М.П. Боткин, П.П. Гнедич и Н.К. Рерих.

[6] *Искусство и художественная промышленность* (далее – *ИХП*). СПб., 1898–1902. Ежемесячное иллюстрированное издание.

[7] Учёба. 1937. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 111.

[8] *Литературный сборник произведений студентов Императорского Санкт-Петербургского университета под редакцией Д.В. Григоровича, А.Н. Майкова и Я.П. Полонского в пользу Общества вспомоществования студентам Императорского Санкт-Петербургского университета.* СПб., 1896. О нём см.: *Бондаренко А.А.*, 1998. С. 15-16; *Мельников В.Л.* [Примеч. в публ.]. // *Рерих Н.К.*, 1998в. С. 43.

[9] *Рерих Н.К.* По поводу народной выставки картин в Конногвардейском манеже. // *ИХП.* 1898. № 1-2. С. 61–64.

[10] *Рерих Н.К.*, 1898-99а.

[11] *Рерих Н.К.* Собрание по художественно-литографскому искусству в Императорском Обществе поощрения художеств. // *ИХП.* 1899. № 8. С. 694-695.

[12] *Рерих Н.К.* Наши художественные дела. // *ИХП.* 1898-99. № 1–6; *Изгой Р.* [*Рерих Н.К.*]. Выставка картин В.М. Васнецова. // *ИХП.* 1899. № 6. С. 491-492; Из Варяг в Греки. Заметки. // *ИХП.* 1899. № 9-10. С. 719–731; Нехудожественность наших художественных магазинов. // *ИХП.* 1899. № 11. С. 914–918.

[13] *Падеревский Игнацы Ян* (1860–1941) – польский пианист и композитор. Директор Варшавской консерватории (Примеч. составителя).

[14] О роли Н.К. Рериха в создании этого музея см.: *Конова Л.С.*, 1997.

[15] *Макаренко Н.Е.*, 1914.

[16] Летопись. Конкурсы. // *Искусство и жизнь.* СПб., 1915. № 2. С. 50.

[17] *Там же.*

[18] Летопись. // *Искусство и жизнь.* СПб., 1916. № 7. С. 26.

[19] *Там же.* № 9. С. 20.

[20] Искусство и жизнь. // *Художественно-педагогический журнал.* СПб., 1911. № 7. С. 90.

[21] Летопись. // *Искусство и жизнь.* 1916. № 9. С. 20.

[22] Об аукционах см. также: *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 355-356.

[23] *"Мир искусства"* первоначально – объединение художников, выставляющихся при журнале "Мир искусства". СПб., 1898–1904 (выставочная деятельность в 1899–1903, 1906). Инициатор создания объединения – С.П. Дягилев. Его ядро составили художники А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, К.А. Сомов, Е.Е. Лансере, а также литераторы Д.В. Философов, В.Ф. Нувель, А.П. Нурок. В 1900-е гг. в объединение вошли художники: М.А. Врубель, А.П. Остроумова-Лебедева, М.В. Добужинский, А.Я. Головин, И.Я. Билибин, Н.К. Рерих и др. С 1910 г. объединение "Мир искусства" состояло преимущественно из петербургских художников разных творческих направлений. СПб. – Пг., 1910–24. В разные годы в него входили (кроме вышеназванных) Б.И. Анисфельд, А.Ф. Гауш, И.Э. Грабарь, Н.С. Гончарова, М.Ф. Ларионов, А.В. Лентулов, В.Д. и Н.Д. Милиоти, В.А. Серов, Н.Н. Сапунов, Р.Р. Фальк, Я.Ф. Ционглинский, В.А. Щуко, А.В. Щусев, С.П. Яремич и др.

[24] *Каталог выставки картин журнала "Мир искусства".* М., 1902. С. 13-14.

[25] *Союз русских художников* – выставочное объединение художников. М. – СПб. – Пг., 1903–23. Создано московскими художниками выставочной группы "36-ти" и петербургскими художниками, ранее объединёнными вокруг журнала "Мир искусства". Члены-учредители объединения: М.Х. Аладжалов, А.Е. Архипов, А.М. Васнецов, М.А. Врубель, Н.В. Досекин, С.В. Иванов, Н.А. Клодт, С.А. Коровин, М.А. Мамонтов, М.В. Нестеров, И.С. Остроухов, Л.О. Пастернак, К.К. Первухин, А.А. Рылов, А.С. Степанов, П.Е. Щербов.

[26] *"Мир искусства".* Художественный аукцион картин, рисунков, гравюр и литографий старых

и новых мастеров в пользу русских художников, бедствующих в настоящее время в Париже. Каталог. СПб., 1915. С. 6.

[27] *"Мир искусства"*. Каталог выставки картин. Пг., 1917. С. 22. — Отметим, что в 1919 г. без ведома художника объединение "Мир искусства" представило произведения Рериха на Первой государственной свободной выставке произведений искусства в залах Дворца искусств (так назывался тогда Зимний дворец). В 1921 г. в Париже, в галерее Boitie состоялось последнее участие Рериха в выставке этого объединения.

[28] *"Мюссаровские понедельники"* — художественное благотворительное общество. СПб. – Пг., 1881—1917. В 1881—1904 — Общество для вспомоществования сиротам и семействам художников, требующим призрения; в 1904—12 — Общество для оказания помощи семействам художников; 1912—17 — "Мюссаровские понедельники".

[29] *Кружок "Мюссаровских понедельников"*. Каталог выставки картин. СПб., 1901. С. 5. — Известны две работы Рериха на этот сюжет. Картина *"Ждут"* (1900), местонахождение которой неизвестно, и вариант этой картины 1901 г., уничтоженный автором.

[30] *Общество имени А.И. Куинджи*. СПб. – Пг. – Л., 1909—30. Объединяло художников различных художественных обществ, группировок, кружков.

[31] *Spectator*. Раскол в Обществе им. А.И. Куинджи. // *Петербургская газета*. 19 ноября 1910. № 138. С. 3; *Ростиславов А.* Куинджиевские наследники. // *Аполлон*. Ноябрь 1910. № 11. С. 24-25; *Документы общества им. А.И. Куинджи*. 1911. // РГИА, ф. 789, оп. 13, № 94, л. 45.

[32] В 1913 г. Общество выпустило в свет богато иллюстрированную монографию "А.И. Куинджи", авторами которой являлись историк искусства М.П. Неведомский и художник И.Е. Репин. Книга была издана в Петербурге, в одной из лучших типографий России — в типографии Р. Голике и А. Вильборга.

[33] О работе Н.К. Рериха над памятником А.И. Куинджи см.: *Фролов А.В.* Творческое содружество Н. Рериха и В. Фролова. // *Искусство*. М., 1970. № 8. С. 66.

[34] *Кобак А.В., Перютко Ю.М.* Исторические кладбища Петербурга. Справочник-путеводитель. СПб., 1993. С. 94.

[35] *Общество архитекторов-художников*. СПб. – Пг. – Л., 1903—35. Объединяло профессиональных архитекторов и художников, окончивших Императорскую Академию художеств. В Общество входили известные архитекторы — Л.Н. Бенуа, Е.О. Константинович, Л.М. Перетяткович, Л.Р. Сологуб, И.А. Фомин, В.А. Щуко; художники — А.Н. Бенуа и А.Ф. Гауш. Многие годы председателем был архитектор граф П.Ю. Сюзор.

[36] Наиболее полное собрание документов о деятельности Рериха в Обществе архитекторов-художников см. в изд.: *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 239, 243—270, 274—276, 295—297, 301, 313—316, 320—339, 503—523, 534, 540—544, 547, 548, 550, 554—556, 571—581, 583, 594, 615.

[37] По старине [Из путевых впечатлений]. 1903. // *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 454.

[38] Доклад Н.К. Рериха "Поиски древней Руси". // *Зодчий*. СПб., 1911. № 4. С. 29-30. № 6. С. 61-62. См.: *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 561—571.

[39] Разные известия. // *Вестник учителей рисования*. СПб., 1909. № 12. С. 193.

[40] Хроника. // *Известия Общества преподавателей графических искусств*. СПб., 1911. № 9, октябрь. С. 431.

[41] *Общество защиты и сохранения в России памятников искусства и старины*. СПб. – Пг., 1909—17. С момента образования ОЗСРПИС насчитывало 249 членов. Большинство из них составляла титулованная знать. Князья Барятинские, Гагарины, Трубецкие, Юсуповы, графы Апраксины, Шуваловы и др. взяли на себя финансовую поддержку Об-ва. Членами Об-ва были меценаты и коллекционеры: кн. М.К. Тенишева, коллекционер М.П. Фабрициус, ювелир А.К. Фаберже, барон А.Л. Штиглиц. По архивным документам Об-ва, его работой руководил совет, который состоял из 13 членов в 1910 г. и 17 в 1916. Совет формировался след. образом. Председатель — Великий Князь Николай Михайлович выбран 13 марта 1910; члены, выбранные 19 декабря 1909: П.П. Вейнер, В.А. Верещагин, В.А. Волкова, Е.Н. Волков (товарищ председателя), А.В. Муравьёв, княгиня О.А. Оболенская, князь А.В. Оболенский, князь С.В. Оболенский, И.А. Фомин, А.В. Щусев; член,

выбранный в 1910: Н.К. Рерих; член, выбранный 23 апреля 1911: С. Л. Бертенсон; член, выбранный 15 декабря 1913: светлейший князь М.К. Горчаков (см. в РА ИИМК, ф. 68, № 53, л. 26). В совет также входил барон Н.Н. Врангель, будучи с 1909 г. и до смерти 15 июня 1915 г. секретарём Об-ва. В дальнейшем произошли изменения. В книге "Венок Врангелю от Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины" (Пг., 1916) приведён такой состав совета: председатель — тот же, товарищи председателя— Александр Н. Бенуа и Е.Н. Волков, секретарь — А.А. Половцев, помощник секретаря — С.Л. Бертенсон, казначей — князь С.В. Оболенский, остальные члены совета те же и двое новых — К.К. Романов и В.А. Щавинский. Активную роль в деятельности Об-ва играли также искусствовед Н.Н. Врангель, издатель журнала "Старые годы" П.П. Вейнер, художественный критик и редактор-издатель журнала "Аполлон" С.К. Маковский. Как свидетельствуют архивные документы, не позднее 18 апреля 1911 г. ОЗСРПИС образовало 6 комиссий. Сохранились данные об их составе. Комиссия по регистрации памятников Петербургской губернии: почётный председатель графиня Е.В. Шувалова, председатель СПб. губернатор граф А.В. Адлерберг, вице-председатель А.П. Аплаксин, члены Н.К. Рерих, граф Б.Г. Берг, П.П. Вейнер, А.Н. Кавелин, П.А. Плетнёв, И.А. Фомин и Н.К. фон-Эссен. Комиссия по Ямбургскому собору: члены Н.Е. Лансере, А.П. Аплаксин, П.П. Вейнер. Комиссия по реставрации памятников Самарканда: председатель А.А. Половцев, члены М.И. Дворжицкий и С.В. Цейль. Комиссия по реставрации Ферапонтова монастыря: председатель князь А.В. Оболенский, члены В.Т. Георгиевский, П.И. Нерадовский, Н.К. Рерих и Д.С. Стеллецкий. Комиссия по реставрации памятников Архангельской и Волынской губерний: председатель К.К. Романов, члены А.В. Муравьёв, графиня В.В. Мусина-Пушкина, графиня С.П. Капнист. Комиссия по реставрации Батуринского дворца: председатель светлейший князь М.К. Горчаков, члены А.Е. Белогрудов, В.П. Кочубей, А.И. Фомин, Б.И. Ханенко. См. в РА ИИМК, ф. 68, № 53, лл. 2-3 об.; данные сообщены В.Л. Мельниковым, приводятся по изд.: *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 609, 613, 652, 653.

[42] *Отчёт о деятельности ОЗСРПИС со дня основания по 1 января 1912.* СПб., 1912. С. 5.

[43] *"Старые годы"* — журнал-ежемесячник для любителей старины и искусства, издаваемый при Кружке любителей русских изящных изданий. СПб. – Пг., 1907—16. Редакторы-издатели В.А. Верещагин (1907—16) и П.П. Вейнер (1908—16); сотрудник — теоретик искусства Н.Н. Врангель (1907—15).

[44] Об этом см.: *Рерих Н.К.*, 1898-99в; *Алёшин А.Б.* Реставрация станковой масляной живописи в России. Л., 1989. С. 106; *Жук А.В.*, 1997. С. 89, 99.

[45] Хроника. Записные листки Н.К. Рериха. XXVI. Разрушение. // *СГ.* 1907. № 1 (январь). С. 18-19.

[46] *Мельников В.Л.* [Примеч. в публ.]. // *Рерих Н.К.*, 1998а. С. 178.

[47] *Отчёт о деятельности ОЗСРПИС со дня основания по 1 января 1912.* СПб., 1912. С. 7.

[48] Хроника. // *Художественно-педагогический журнал.* СПб., 1911. № 13. С 189.

[49] Об этом см.: Съезд зодчих. Доклады. // *Художественно-педагогический журнал.* СПб., 1911. № 2. С. 22. № 13. С. 190.

[50] Художественные новости. // *Известия Общества преподавателей графических искусств.* СПб., 1911. № 5 (май). С. 225-226. См. также: *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 586-589, 594.

[51] Подробнее о "деле об эрмитажной реставрации" см. в книге: *Алёшин А.Б.* Реставрация станковой масляной живописи в России. Л., 1989. С. 98—103.

[52] *Рерих Н.К.*, 1998а. С. 165.

[53] *Общество возрождения художественной Руси.* Пг., 1915—17.

[54] Дополнительные сведения об участии Н.К. Рериха в работе этого Общества см.: *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 661—663, 704—707.

В.П. ТРЕТЬЯКОВ

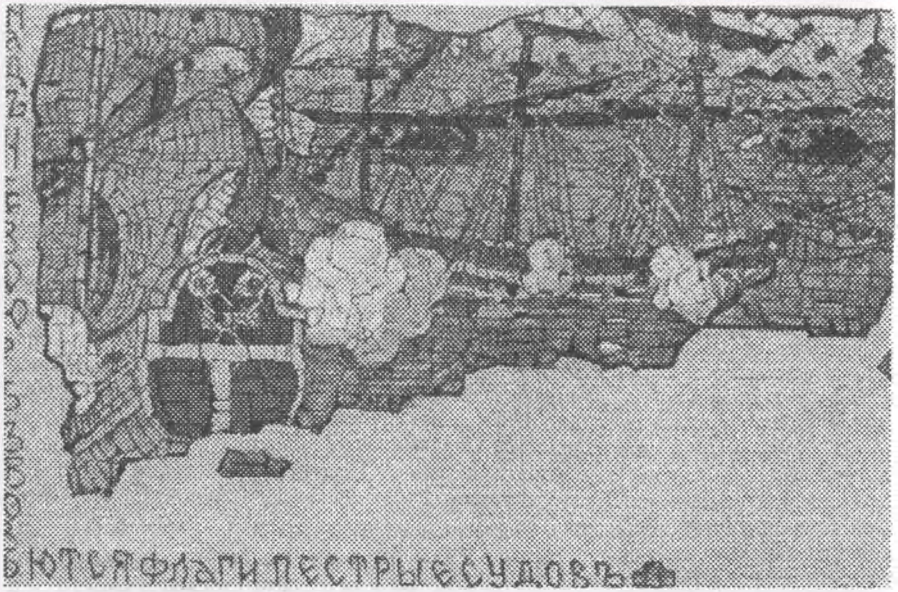
# ИЗ ИСТОРИИ СОТРУДНИЧЕСТВА Н.К. РЕРИХА И ОБЩИНЫ СВЯТОЙ ЕВГЕНИИ

> Большое идейное издательство художественных открытых писем Святой Евгении было начато с пятью тысячами и через десять лет давало сотни тысяч дохода. Но не денежным доходом измерялось значение этого дела. Значение измерялось количеством широко разбросанных художественных воспроизведений, привлёкших к пути Красоты множество новых, молодых сердец. Цветная открытка, изданная художественно и в определённой системе, проникла в новые круги народа и образовала молодых энтузиастов. Сколько новых собирателей родилось. И, получив доступ к сердцам, издательство послало в мир воспроизведение самых прогрессивных творений. Так из бесстрашия, в простоте ясности рождались дела Красоты.
>
> *Н.К. Рерих. Звезда Матери Мира. 1924*[1]

Художественные издания Общины Святой Евгении были, без преувеличения, известны всей России в конце XIX – начале XX века. Книги, эстампы и, наконец, тысячи открыток со знаком Красного Креста стали реальным итогом союза благотворительности и искусства. Состоялся он вследствие одной случайной встречи, благодаря которой художник Г.П. Кондратенко узнал о поистине бедственном положении бывших сестёр милосердия. И вот уже в 1882 г. в Петербурге был создан ***Комитет Попечения о сёстрах милосердия Красного Креста***, а в 1893 г. организована ***Община сестёр милосердия Красного Креста***. Покровительствовать ей взялась принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская[2].

С 1896 г. в Комитете начал работать Иван Михайлович Степанов (1857–1941), человек редких деловых качеств, чья энергия, преданность и увлечённость в течение многих лет были отданы служению на благо Общества Красного Креста. Возникновение художественного издательства в пользу Общины Св. Евгении является его заслугой. Община нуждалась в средствах для реализации своих медицинских начинаний, и именно И.М. Степанов предложил поэтому выпускать конверты "вместо визитов", а вслед за этим и открытые письма. Выход первых открыток, рисунки для которых сделал популярный художник Н.Н. Каразин, был приурочен к Пасхе 1898 г. На их долю пришёлся несомненный успех, однако на протяжении ещё ряда лет издание открытых писем считалось делом всё же второстепенным.

Обновлением своей художественной концепции Община была обязана сближению с кругом "Мира искусства" и, в первую очередь, с А.Н. Бенуа. В чис-



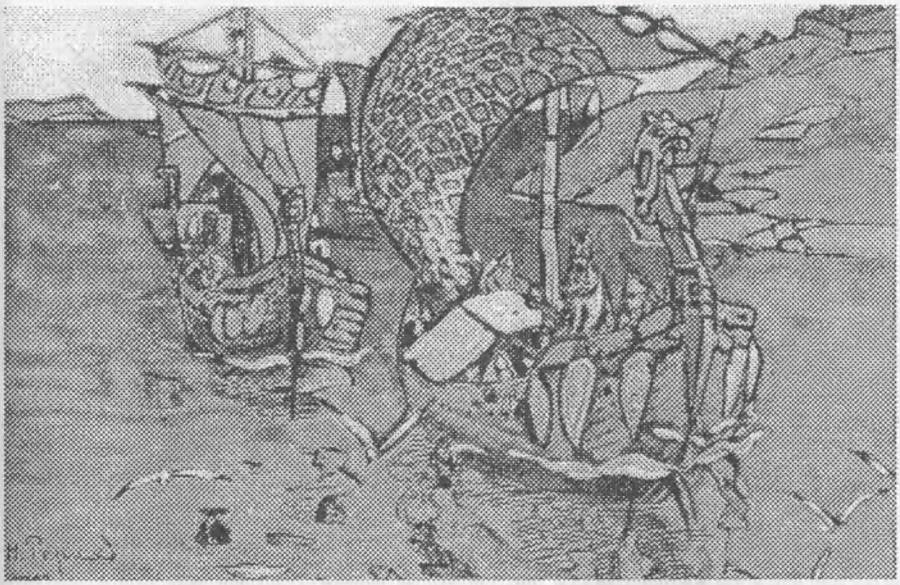

Н.К. Рерих. Рисунок к стихотворению А.С. Пушкина "Пир Петра Первого". 1901
Воспроизводится по публикации на открытке Общины Св. Евгении (каталог, № 181)
Макет открытки находится в ВМП: Б., акв., белила, кар.; 9,3×14,9; КП-26370

ле других признанных ныне деятелей культуры рубежа веков он вошёл в комиссию по изданиям Общины Св. Евгении, появившуюся в 1902 г. По мнению А.Н. Бенуа, назначение почтовых карточек не должно было исчерпываться лишь благотворительной целью; им под силу выполнять и культурную, просветительскую функцию.

И вскоре современники начинают говорить об открытых письмах Красного Креста как о своеобразной художественной энциклопедии эпохи. Действительно, в них получило отражение современное искусство и произведения минувших эпох, коллекции крупнейших музеев и экспонаты временных выставок, виды городов, архитектурные памятники, детали дворцовых интерьеров, портреты августейших особ и простонародные типажи, история и сегодняшний день. Всего в пользу Общины Св. Евгении было издано более 6.400 открыток, причём тираж каждой составлял после 1907 г., как правило, 10.000 экз. (ранее он колебался от 1.000 до 10.000).

В 1910-х гг. Община добилась успеха и в области книгоиздательства. Здесь она также была ориентирована на культурно-просветительские задачи и оставалась верна линии "Мира искусства".

В Петербурге у Общины был свой магазин по продаже художественных изданий, который находился в помещении, предоставленном ***Императорским Обществом поощрения художеств***. Ещё один магазин был в Москве, а на же-



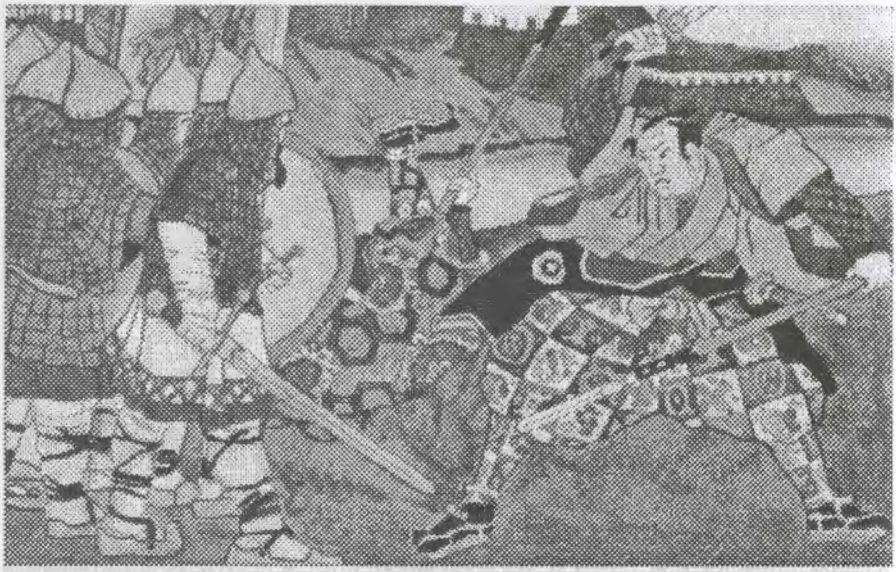
Н.К. Рерих. Заморские гости. Вариант. 1902. Местонахождение неизвестно
Воспроизводится по публикации на открытке Общины Св. Евгении (каталог, № 484)

лезнодорожных станциях Общине было разрешено ставить специальные торговые киоски.

Община Св. Евгении, кроме того, устраивала выставки оригинальных рисунков, созданных для открытых писем, благотворительные выставки, а также аукционы произведений искусства*.

Через несколько лет после революции 1917 г. Община Св. Евгении прекратила своё существование. Её издательство, перейдя в 1920 г. в ведение Академии истории материальной культуры, стало ***Комитетом популяризации художественных изданий*** (далее — *КПХИ*). Не порвав с традицией Евгенинской Общины, Комитет выпустил в свет целый ряд превосходных изданий, среди которых музейные путеводители, монографии о русских художниках, уникальные альбомы автолитографий. Открытые письма, напротив, отошли в этот период на второй план, их выход осуществлялся в несравнимо меньших масшта-

*Особую значимость подобные акции Общины приобрели в годы первой мировой войны. Зачастую их организатором и непосредственным руководителем был Н.К. Рерих. Так, осенью 1914 г. он возглавил комитет замечательной выставки "Искусство союзных народов". Выставка устраивалась в залах его родного ИОПХ усилиями группы художников и коллекционеров. В комитет вошли А.Н. Бенуа, Ф.Г. Бернштам, П.П. Вейнер, А.К. Коутс, Н.Е. Макаренко, И.М.Степанов, Н.Н. Чернягин, С.И. Шидловский, В.А. Щавинский и Н.Г. Платер, назначенный комиссаром. Весь сбор шёл в пользу Общины Св. Евгении, раненых и семей увечных воинов. См.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 217; *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 638 (Примеч. составителя).



Н.К. Рерих. На Дальнем Востоке. 1904. Рисунок для открытки Общины Св. Евгении
Воспроизводится по публикации на открытке (каталог, № 596)

бах только на протяжении 1926–1928 гг. В 1929 г. КПХИ был ликвидирован*.

Издательская деятельность, начатая Общиной Св. Евгении и продолженная КПХИ, длилась в общей сложности более 30 лет и оставила глубочайший след в истории русской культуры. Благородные идеи милосердия, не теряющие своего значения столетие спустя, заставляют с признательностью вспоминать об Общине Св. Евгении. Высокий художественный уровень и отличное качество изданий Красного Креста и сегодня заслуживают внимания и восхищения.

Николай Константинович Рерих принимал активное участие в издательских делах Общины Св. Евгении. В декабре 1902 г. была образована Комиссия художественных изданий, в которую наряду с сотрудниками Петербургского Попечительского комитета о сёстрах Красного Креста вошли Александр Нико-

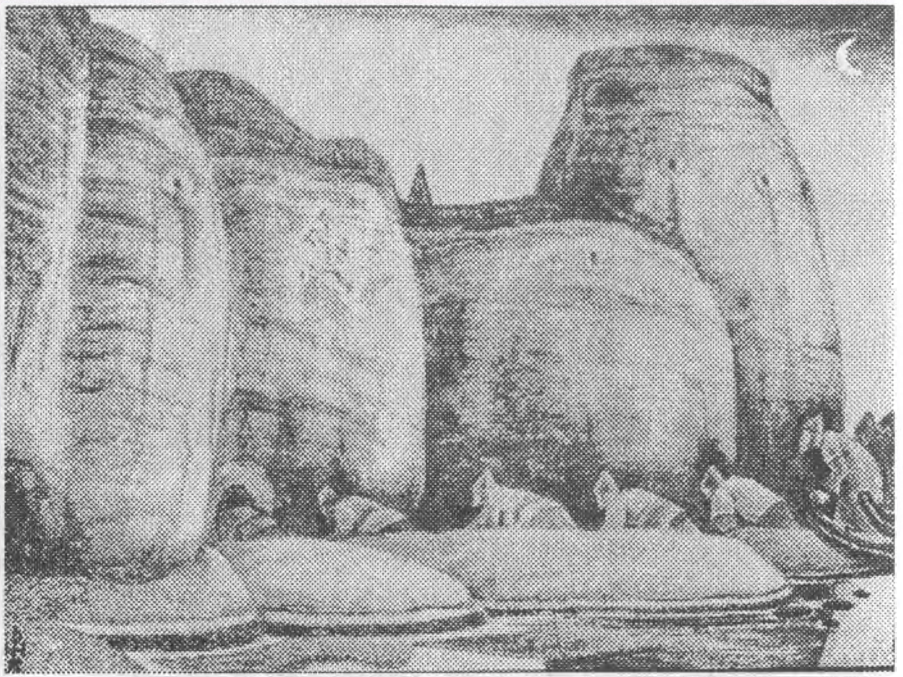
*В фотоархиве ИИМК (ф. 7) хранится уникальное собрание материалов КПХИ периода 1920–31 гг. Дата поступления – 1932 г. Негативов – 1706, отпечатков – 379, открыток – 375. Съёмка 1890–1920 гг. В собрание вошли материалы собственно Комитета, унаследованные им в 1920 г. от издательства Общины Св. Евгении и ИОПХ; видовые снимки 1896–1917 гг. городов и местностей европейской части России (СПб.–Пг., его пригороды и др.) и Сибири; снимки картин собраний Эрмитажа, ГРМ, других музеев и "Историко-художественной выставки русских портретов" 1905 г. в Таврическом дворце. В фотоархиве имеется рукописная опись (на 172 с.) собрания открыток издательства Общины Св. Евгении, составленная в 1917 г. В этот же фонд вошли материалы ИОПХ: снимки предметов внутреннего убранства особняков старого Петербурга и Павловского дворца (мебель, бронза, скульптура, фарфор, ковры и т. д.) (Примеч. составителя на основе данных официального сайта фотоархива ИИМК в сети интернет: http://archeo.nw.ru/fonds.shtml).

1

2

Открытка, изданная Общиной Св. Евгении в 1909 г. (каталог, № 3191). На лицевой стороне (1): Н.К. Рерих. Эскиз декорации пролога к опере Н.А. Римского-Корсакова "Снегурочка". 1908. На оборотной стороне (2): Письмо Н.К. Рериха к Е.И. Рерих Вержболово. 9 мая 1913. Оригинал в МСССМ

лаевич Бенуа, Фёдор Густавович Бернштам, Владимир Яковлевич Курбатов, Степан Павлович Яремич и несколько издателей. Вошёл в комиссию и Николай Константинович Рерих. Об отношениях его с Евгенинской Общиной легко судить по нескольким письмам, хранящимся в архивах.



Н.К. Рерих. Тайник. 1915. Автолитография. Оригинал принадлежал И.М. Степанову
Публикуется по оттиску из Отдела эстампов РНБ

**Н.К. Рерих — И.М. Степанову*** *[СПб.] 15 апреля 1904*

Многоуважаемый Иван Михайлович.

Сообщаю Вам некоторые сведения, т. к. завтра не могу быть в заседании Комитета Общины, ибо идёт "Вишнёвый сад". Мои проекты об отделке помещения я уже передавал Вам.

Мне представляется светлая отделка (которая увеличит помещение), стены-шкафы, причём стены их убраны открытыми письмами. Дерево — берёза. Потолок светлый, можно мягкий орнамент из листьев. При хорошем свете помещение должно быть очень уютное. Послано нами.

Имея к тому заключение финансовой Комиссии, предоставить Комитету помещение при условиях:

* Сохранились высказывания Рериха о Степанове – основателе издательства Общины. Все они носят позитивный, одобрительный характер. В листе дневника "Собиратели" Рерих отнёс Степанова к "особо трогательной" группе "самоотверженных собирателей" (*Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 591). В обширной коллекции Степанова были такие значительные работы Рериха, как *"Новгород. Спас Нередицкий"* (1899) и *"Тайник"* (1915). Большая часть писем Рериха к Степанову хранится в ОР ГРМ, ф. 71, № 57 (Примеч. составителя).

1. Заключение контракта на 3 года с 1 мая с. г. и платой за 1 год — 500 р., 2-й год — 600 р., 3-й — 700 р.
2. Все необходимые приспособления Комитет Общества устанавливает собственными средствами и по истечении контракта оставляет их в собственности Общины.
3. Комитет Общества просит Комитет Общины поручить заведующему конторою приём подписки на издания Общества "Художники России".

В воскресенье, если хотите, могу быть у Вас. Прошу Вас передать Собранию моё сожаление, что завтра не могу быть лично.

Искренне преданный Вам *Н. Рерих.*

Автограф. ЦГИА СПб., ф. 202, № 915, л. 10. Здесь и далее письма публикуются в современной пунктуации и орфографии, с соблюдением стилистических особенностей оригинала.

Видимо, это письмо требует небольших комментариев. Речь в нём идёт об устройстве магазина для продажи открыток. Магазин этот открылся в здании ИОПХ.

Как известно, ИОПХ и Община всегда сотрудничали, и во многом это было связано с тем, что обеим организациям попечительствовала принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская. Не последнюю роль играл в этом и Рерих, занявший сначала пост секретаря ИОПХ (в 1901 г.), а затем пост директора его Рисовальной школы (в 1906 г.).

А вот совсем другое письмо.

**Н.К. Рерих — Ф.В. Богданову-Березовскому**[3] *[Бологое. 1904]*

Дорогой Фёдор Валерианович.

Сегодня получил бумагу Кадушина — вот дурак-то! Ведь я же с ним решили, что он пришлёт мне корректуры в красках, и я по ним дополню [1 сл. нрзб]. Забыл он, что ли?

Из того, что ничего не пишете, заключаю, что всё благополучно. Нет ли писем на моё имя? Переслали бы!

Отвратительная погода не даёт отлучиться даже на этюды подальше.

Как магазин-склад? Что нового? Поклон <...>, Севостьяновичу, Боткину, Белому, <...>[4].

На раскопках крестьяне приняли меня и кн. Путятина за японцев, проводящих разведки — хорошо, что местный помещик помог.

Искренно жму Вашу руку, преданный *Н. Рерих.*

Автограф. ЦГИА СПб., ф. 202, № 873, л. 159.

Это скорее дружеское, а не деловое письмо: и жалоба на издателя Кадушина, и рассказ об эпизоде бдительности крестьян в районе озера Пирос, где Н.К. Рерих и князь М.П. Путятин вели археологические разведки и раскопки, и просто приветы знакомым.

Следующее письмо — совсем новый штрих.

**Н.К. Рерих – В.П. Канкриной**[5] *[Около 1905]*

Глубокоуважаемая Вера Павловна!

По поводу не принятых Духовной цензурой пасхальных открытых писем г-жи Линдеман считаю необходимым сообщить, что я не видел, не одобрял и вообще считаю совершенно неудобным, чтобы какие-либо [издания][6] появлялись помимо постановлений Комитета. Только при одинаковых условиях, причём для всех, можно достигнуть цельности подбора изданий.

Считаю своим долгом сообщить Вам это, чтобы по недоразумению у Вас не составилось представление, что не принятые цензурой письма г-жи Линдеман были приняты для издания мною.

Пользуюсь случаем выразить Вам моё искреннее почтение и преданность,
*Н. Рерих.*

Автограф. ЦГИА СПб., ф. 202, № 1161, л. 282.

Здесь Николай Константинович предстаёт перед нами как человек, стремящийся сохранить одинаковые условия для всех, и этим обеспечить целостность изданий. Мы видим, что Рериху не безразлично издательское дело Общины в целом.

Следующее письмо – иллюстрация того, как сам Николай Константинович следовал декларируемым принципам.

**Н.К. Рерих – Комитету Попечения о сёстрах милосердия Красного Креста** *[СПб.] 2 мая 1905*

Согласно постановлению Комитета при сём представляю 24 (?) негатива в собственность Комитета для издания по 3 рубля за негатив. Кроме этого, представляю при этом 9 негативов, воспроизведение которых приношу в дар.

Художник Н. Рерих.

Автограф. ЦГИА СПб., ф. 202, № 1162, л. 46.

Приведённые выше письма – лишь незначительные фрагменты многолетних отношений Николая Константиновича Рериха с Общиной Святой Евгении. Для того чтобы представить в целом историю сотрудничества, необходимо продолжить изучение архивов лиц и организаций, упомянутых в данной публикации, а также выявить дополнительные библиографические источники. Но в любом случае осуществить эту работу будет невозможно без каталогизации произведений Н.К. Рериха, опубликованных Общиной. Список произведений Рериха, изданных на открытках*, предлагаем вниманию читателей.

* Список составлен с учётом изданий: *Справочный указатель художественных изданий, состоящего под покровительством Её Императорского Высочества принцессы Е.М. Ольденбургской Петроградского Попечительного Комитета о сёстрах Красного Креста.* В пользу Общины Св. Евгении. Изд. 6-е. Пг., 1915; *Соколовский В.В.* Художественное наследие Николая Констан-

Н.К. Рерих. Меч мужества. 1912. Собрание Л.А. Руслановой, Москва. Воспроизводится по публикации на открытке Общины Св. Евгении (каталог, № 5249)

Издательская деятельность Общины была тепло встречена художественной критикой. Уже в 1905 г. искусствовед Ольга Базанкур писала: "В последние годы, когда так сильно распространился спрос на художественные открытки, Николай Константинович дал в пользу Общины Св. Евгении целый ряд своих произведений: прелестен, полный настроения и тихой поэзии старины *"Зимний городок"*, легендарно живописны *"Заморские гости"*. Под влиянием событий последнего времени сделана открытка, изображающая бой между древними русскими богатырями и благородными японскими самураями. Крайне интересны во всех отношениях недавно вышедшие виды Углича и находящиеся ещё в

тиновича Рериха (перечень произведений с 1885 по 1947 г.). // *Н.К. Рерих. Жизнь и творчество*. Сб. статей. М., 1978. С. 259–304; *Забочень М., Бабинцев С.* Произведения Н.К. Рериха на открытках. // *Советский коллекционер*. Сб. статей. Вып. 20. М., 1982. С. 61–72. Все открытки, включённые в перечень, многокрасочные. Если открытка тоновая, об этом сделана оговорка. Следует отметить, что этим списком далеко не исчерпывается тема "Н.К. Рерих на открытках Общины Св. Евгении". Как указывают М. Забочень и С. Бабинцев, Общиной были также выпущены в формате открытки два портрета Рериха. Под одним из них (№ 1885) приведено изречение из "Стоглава": "Подобает быть живописцу смиренну, кротку, не празднословцу, не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьяницы", а также автограф "Н. Рерих. 3 окт. 1904". На другой открытке с портретом Рериха, изданной в 1911 г. (№ 4353), воспроизведено факсимиле художника: "Из древних чудесных камней сложите ступени грядущего. Н. Рерих. 16 нояб. 1910". Начиная с 1915 г., издательство Общины Св. Евгении с помощью открыток знакомило публику с полотнами из художественной коллекции Рериха (Примеч. составителя).

| № п/п | № открытки | Название сюжета, год создания, техника воспроизведения и место | Дата выхода из типографии |
|---|---|---|---|
| 1 | 181 | **Рисунок к стихотворению А.С. Пушкина "Пир Петра Первого".** 1902. Лит. А. Ильина[7]. | 1902 |
| 2 | 483 | **Зимний городок.** 1902. Лит. А. Ильина. | 1903 |
| 3 | 484 | **Заморские гости.** 1902. Лит. А. Ильина. | 1903 |
| 4 | 596 | **На Дальнем Востоке.** 1904. Лит. И. Кадушина. | 1904 |
| 5 | 1489 | **Углич.** 1904. Лит. А. Ильина. | 1904 |
| 6 | 1490 | **Углич. Воскресенский монастырь.** 1904. Лит. А. Ильина. | 1904 |
| 7 | 1908 | **Ростов-Великий. Кремль.** 1903. Лит. А. Ильина. | 03.11.1905 |
| 8 | 2017 | **Митава.** 1903. Лит. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг". | 15.03.1906 |
| 9 | 2018 | **Новгород. Спас Нередицкий.** 1899. Лит. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг". | 15.03.1906 |
| 10 | 2023 | **Старая Рига.** 1903. Лит. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг". | 17.03.1906 |
| 11 | 2046 | **Углич (Крыльцо церкви Иоанна Предтечи).** 1904. Лит. А. Ильина. | 06.04.1906 |
| 12 | 2054 | **Углич. Церковь Дмитрия царевича.** 1904. Лит. А. Ильина. | 11.04.1906 |
| 13 | 2098 | **Звенигород. Святые ворота (в Саввино-Сторожевском монастыре).** 1904. Лит. А. Ильина. | 08.05.1906 |
| 14 | 2915 | **Олафсборг XV века.** 1907. Лит. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг". | 10.03.1908 |
| 15 | 3191 | **Эскиз декорации пролога к опере Н.А. Римского-Корсакова "Снегурочка".** 1908. Лит. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг". | 03.01.1909 |
| 16 | 3206 | **Песнь о викинге.** 1907. Лит. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг". | 29.01.1909 |
| 17 | 3207 | **Задумывают одежду.** 1908. Лит. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг". | 29.01.1909 |
| 18 | 3208 | **Заклятие огня.** 1907. Эскиз декорации к музыкальной драме Р. Вагнера "Валькирия". Лит. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг". | 29.01.1909 |
| 19 | 3209 | **Сан Джеминьяно.** 1906. Лит. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг". | 29.01.1909 |
| 20 | 3210 | **Пунка-Харью.** 1907. Лит. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг". | 29.01.1909 |
| 21 | 3581 | **Украда.** 1909. Лит. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг"[8]. | 01.03.1910 |
| 22 | 3582 | **Небесный бой.** 1909. Лит. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг". | 01.03.1910 |
| 23 | 4130 | **Смоленские стены.** 1910. Чёрно-белая. Фототипия А. Дресслера. | 30.03.1911 |
| 24 | 4181 | **Старый король.** 1910. Трёхцветная — лит. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг". Чёрно-белая — фототипия А. Дресслера. | 02.04.1911 |
| 25 | 4182 | **За морями земли великие.** 1910. Трёхцветная — лит. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг". Чёрно-белая — фототипия А. Дресслера. | 02.04.1911 |
| 26 | 4818 | **Человечьи праотцы.** 1911. Лит. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг". | 15.11.1912 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 27 | 4926 | **Эскиз декораций к драме Лопе де Вега "Фуенте Овехуна".** 1911. (СПб., "Старинный театр", 1912). Лит. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг". | 22.02.1913 |
| 28 | 5249 | **Меч мужества.** 1912. Печатня И.С. Лапина, Париж. | 22.11.1913 |
| 29 | 5250 | **Ангел последний.** 1912. Печатня И.С. Лапина, Париж. | 22.11.1913 |
| 30 | 5947 | **Короны.** 1914. Лит. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг". | 20.06.1915 |
| 31 | 6124 | **Старая Бельгия.** 1914. Лит. И. Кадушина[9]. | 26.02.1916 |

Н.К. Рерих. Короны. 1914. Собрание КМРИ. Воспроизводится по публикации на открытке Общины Св. Евгении (каталог, № 5947)

печати несколько открыток — видов памятников древнего зодчества нашего обширного Отечества"[10].

Последовательное издание работ Рериха явилось признанием его выдающейся роли в искусстве России и во многом способствовало популяризации его творчества. Итогом этой растущей деятельности стала одна из первых монографий о Н.К. Рерихе. В 1918 г. Общиной была издана книга Сергея Эрнста, положившая начало серии монографий о русских художниках.

Показать роль Н.К. Рериха в деятельности Общины Святой Евгении стало целью выставки, прошедшей в музее-усадьбе Н.К. Рериха в Изваре с октября 1998 по май 1999 г. Выставка была основана на коллекции, принадлежащей автору данной публикации. В экспозиции были представлены 278 открыток и 26 книг, изданных Общиной Св. Евгении, большое число фотографий, отражав-

ших деятельность Общины, альбомы и коробочки для открыток, портреты основателя издательской деятельности Общины И.М. Степанова, выполненные художниками Г. Верейским и П.И. Нерадовским. Дополняли выставку несколько книг из частных коллекций и плакаты из собрания Отдела эстампов Российской национальной (Публичной) библиотеки.

### ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Рерих Н.К.*, 1992д. С. 151-152.

[2] *Ольденбургская Евгения Максимилиановна, принцесса* (1845—1925, по др. данным 1928) — председатель и попечительница ИОПХ и Общины сестёр милосердия Красного Креста им. Св. Евгении. Организатор многочисленных благотворительных мероприятий (например, выставок художников). Внучка Николая I, тётя герцога Н.Н. Лейхтенбергского. Её премия ежегодно присуждалась от ИОПХ трём лучшим работам по гравированию на дереве. О ней спустя более 30 лет Рерих записал: "Всегда находила доброе слово принцесса Евгения Максимилиановна". См.: *Рерих Н. К.*, 1995-96. Т. III. С. 627; *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 190.

[3] *Богданов-Березовский Фёдор Валерианович* — заведующий изданиями Общины Св. Евгении.

[4] Пропущенные слова разобрать не удалось.

[5] *Канкрина Вера Павловна* — председатель изд. комиссии Общины Св. Евгении.

[6] Слово неразборчиво.

[7] Макет этой открытки экспонировался на выставке "А.С. Пушкин и "Мир искусства"" (ВМП, 1998; см. в наст. изд. публ. Т.С. Мишиной и Е.В. Пролет).

[8] Известны четыре издания этой открытки. Изображение сопровождает текст писателя А.М. Ремизова: "А ты вей, ветер, вей, понеси от меня весть моей Родине, обоймi её своими крыльями, прижмись грудью к груди. Помоги, пособи мне..." (*Забочень М., Бабинцев С.* Произведения Н.К. Рериха на открытках. // *Советский коллекционер*. Сб. статей. Вып. 20. М., 1982. С. 69).

[9] По мотивам эскиза *"Улица перед замком"* (1913) к драме М. Метерлинка "Принцесса Мален". На стороне изображения приведено факсимиле художника: "Старая Бельгия. La vieille Belgique. Н. Рерих. 1914".

[10] *О[льга] Б[азанкур].* Н.К. Рерих. // *Открытое письмо*. СПб., 1905. № 12. С. 373—380.

**Н.Ю. ПЕРОВА**

## Н.К. РЕРИХ И В.В. ВЕРЕЩАГИН

9 ноября 1904 г. в залах Императорского Общества поощрения художеств на Большой Морской улице в Петербурге открылась посмертная выставка картин и этюдов ***Василия Васильевича Верещагина*** (1842—1904). Она насчитывала 476 экспонатов, в число которых входили как оригинальные произведения художника, так и фотографии наиболее известных его картин, отсутствующих в экспозиции. Здесь же демонстрировался фрагмент интерьера "последней мастерской В.В. Верещагина в Москве за Серпуховской заставой"[1]. Устроителям выставки хотелось показать зрителям не только произведения великого художника, но и материал, послуживший для их создания.

Организация выставки, её состав и размеры были обусловлены тем шоком, который испытало общество от трагической гибели в Порт-Артуре эскадренно-

го броненосца "Петропавловск". На его борту в тот момент находилось свыше 600 членов команды и такие выдающиеся личности, как адмирал С.О. Макаров и живописец В.В. Верещагин. Гибель последнего была огромной потерей для русского искусства.

Открытию выставки предшествовала долгая и кропотливая работа организаторов — Л.В. Верещагиной, вдовы художника, известного критика В.В. Стасова и молодого живописца, в те годы секретаря ИОПХ, Н.К. Рериха. Последний принял самое "деятельное участие"[2] в устройстве выставки. Предполагалось, что после её завершения последует аукцион, оценку работ для которого производила вдова при помощи группы художников, в том числе Рериха. 21 апреля 1904 г. Стасов писал Верещагиной: "Я говорил с действующими людьми в Обществе поощрения художеств, с секретарём тамошним Ник[олаем] Конст[антиновичем] Рерихом (молодой художник, бывший ученик Куинджи), он готов и рад служить Вашему делу и на первый раз просил меня написать Вам, что выставка и аукцион Василия Васильевича может состояться у них не ранее декабря, так как большая зала их до сих пор занята разными выставками, своими и чужими"[3].

Работа по организации выставки включала в себя подготовку и издание каталога, которому, судя по словам Рериха, придавалось большое значение. Не случайно вступительную статью к нему написал знаменитый критик Стасов. В интервью газете "Кавказские Минеральные Воды" Рерих обосновал необходимость серьёзной работы над каталогом тем, что сам Верещагин "имел обыкновение очень подробно составлять каталоги своих выставок и желательно в данном случае поступить согласно его обыкновению"[4]. Каталог вышел в свет осенью 1904 г. и, как и предполагалось, "пояснительный текст, составленный покойным художником для каталогов прежних выставок"[5], был в нём сохранён. Это по достоинству оценила пресса. "Только один Верещагин и мог так умело составлять каталоги", — писала "Петербургская газета"[6]. В каталоге нашли отражение все серии картин и рисунков, созданные художником на протяжении четырёх десятилетий. Это "Кавказ" (1863 и 1898), "Туркестан" (1867—1874), "Индия" (1875), "Турецкая война" (1877—1882), "Палестина" (1883—1885), "По России" (1890—1893), "Северная Двина" (1894), "Крым" (1896 и 1899), "Наполеон" (1899—1900), "Москва. Одесса" (1901), "Филиппины и путевые этюды" (1901), "Куба" (1902), "Япония" (1903).

Подготовку выставки предваряла работа по популяризации произведений мастера. Ещё за полгода до открытия, в мае 1904 г., был создан "особый комитет художников", призванный заниматься "выбором картин и набросков покойного баталиста — профессора В.В. Верещагина с целью их воспроизведения в печатных образцах"[7]. В состав "комитета" наряду с А.Н. Бенуа и В.И. Зарубиным входил и Н.К. Рерих. В результате деятельности "комитета" Община Святой Евгении выпустила в свет 14 почтовых открыток ("Cartes postales"). Помимо произведений Верещагина, в основном не известных публике, находившихся в мастерской художника в Москве, на открытках воспроизводился портрет мастера (фототипия В.В. Матэ) и "статуэтка" с него работы И.Я. Гинцбурга[8].

Петербургская газета "Телефон Русского Слова" сообщала, что "в мастерской покойного художника найдена довольно большая серия картин, последовательно изображающих различные моменты из жизни получившего серьёзную рану воина; раненый изображён на поле сражения, затем в носилках, в госпитале, при операции, наконец, выздоравливающим, когда он диктует письмо на родину сестре милосердия"[9]. Данную информацию подтверждает своим интервью и Рерих, уточняя, что эти произведения относятся "к так называемой "филиппинской" серии картин, изображающей эпизоды американо-испанской войны"[10]. "Вещи эти в Петербурге никогда не выставлялись"[11]. Были среди открыток и воспроизведения таких картин Верещагина, как "В Крыму", "Казбек", "Атака" и другие.

Ещё до открытия выставки Рериха беспокоил предстоящий аукцион: "Если картины продадутся в Петербурге, то, конечно, не представляется возможности отвезти их за границу. Нужно, однако, надеяться, что мы на этот раз не опростоволосимся, как всегда, и постараемся, чтобы произведения, составляющие нашу национальную гордость остались у нас. Было бы, во всяком случае, крайне обидно, если бы эта коллекция осталась за границей"[12]. Опасения Рериха оказались напрасными. Всё собрание картин, этюдов, рисунков и фотографий, представленных на посмертной выставке, приобрёл Николай II, пожаловав "указанное собрание в дар Русскому музею Императора Александра III"[13].

Выставка получилась необычной и воспринималась с большим интересом. "Любопытное зрелище", по выражению "Петербургской газеты"[14], представляло даже её открытие. "Если бы сюда заглянул "туалетный хроникёр", он был бы поставлен в затруднительное положение. Чуть не две трети дамских туалетов представляли собой сплошной траур. Глядя на эту чёрную, со скорбными лицами толпу, можно было судить об истинном современном настроении петербургского общества"[15]. Разумеется, среди посетителей выставки были и художники. Их внимание привлекло оформление картин Верещагина. Как повествует корреспондент "Петербургской газеты", "группа художников, с К.Е. Маковским в центре, критиковала рамы. Художники находили, что подбор их сделан неудачно. Большинство картин вставлены в золотые рамы, которые "убивают" силу красок. Художники предпочли бы здесь чёрные простенькие рамы"[16]. Как оказалось, рамы к японским картинам "привезены покойным Верещагиным из Японии. Причём В[асилий] В[асильевич] собственноручно расписывал их, в "тоне" с картинами, для которых они предназначались"[17]. "Японские картины возбуждали всеобщий восторг", — отмечала пресса[18].

Посмертная выставка сыграла немалую роль в сохранении творческого наследия Верещагина. Однако в искусствоведении она освещена недостаточно. Обнаруженное нами в пятигорской газете "Кавказские Минеральные Воды" за 4 сентября 1904 г. интервью с Рерихом позволило узнать о выставке ряд существенных подробностей. Вызывает интерес интервью и с точки зрения изучения творческой биографии Рериха, в частности, его участия в создании и проведении этой выставки. Именно поэтому представляется необходимым познакомить с ныне забытым интервью наших современников (см. приложение).

Нельзя не отметить, что в Верещагине Рериха привлекали и личность отважного путешественника, воина, художника, и его искусство. Обоих художников связывал интерес к Индии. В год, когда Рерих родился, Верещагин впервые побывал в этой стране. "Знаменитый баталист, как известно, был в своё время первым посетившим Индию, позднее Рерих, тоже путешествуя по Индии, в Калькутте, в музее нашёл следы его пребывания", — вспоминал художник Д.Д. Бурлюк[19]. Рерих интересовался индийской серией картин Верещагина, задаваясь вопросом, где она находится[20]. Художник писал: "В Калькуттском музее одиноко висит большая картина Верещагина из его серии "Индия-Гималаи". Где же все прочие? Вот две маленьких книжки жены Верещагина об их гималайских-индусских поездках. Написаны довольно примитивно, но и за то спасибо"[21].

О знакомстве с Верещагиным свидетельствует следующая запись Рериха: "Любопытна судьба книг и картин. В Калькутте в музее среди всяких разнородных предметов одиноко висит большая картина Верещагина "Дурбар в Дели". Как она попала туда, никто не знает: купить её музей не мог. Дарить? Верещагин не дарил. *Он мне говорил* [выделено мною. — *Н. П.*]: "Никогда не дарите — забросят. Лучше продайте хоть за грош, тогда всё-таки запишут в книгу". Куда разбежалась вся его индийская серия?"[22]

Трудно сказать, каким было общение двух художников — именитого Верещагина и начинающего Рериха, но несомненно одно: на молодого художника встреча с мэтром, его жизнь и творчество произвели неизгладимое впечатление. Уже на склоне лет, в 1945 г., Рерих с благодарностью напишет: "Узнал Стасова, Ключевского, Верещагина <...> — все эти встречи неповторимы, и каждая дала незабываемый оплот в жизни"[23].

## Приложение

# [ИНТЕРВЬЮ С Н.К. РЕРИХОМ ПО ПОВОДУ ПОСМЕРТНОЙ ВЫСТАВКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В.В. ВЕРЕЩАГИНА]

### Художественные новости
### 4 сентября 1904

В настоящее время в Петербурге находится вдова В.В. Верещагина, занятая приготовлениями к посмертной выставке покойного, имеющей открыться в Обществе поощрения художеств.

Выставка эта, по словам секретаря Общества поощрения художеств Н.К. Рериха, принимающего деятельное участие в её устройстве, откроется в конце октября или в начале ноября.

В газетах было сказано, что в настоящее время часть картин уже перевозится в Петербург, но это неверно...

— Я рассчитываю, — сказал нам г. Рерих, — что картины прибудут в Петербург к 1 сентября. По крайней мере я просил вдову покойного, чтобы к этому сроку выставка была доставлена в Петербург, так как устройство её потребует очень много времени. В особенности много предстоит работы с рисунками, которых имеется до 600 штук. Я до сих пор затрудняюсь, как поступить с ними: переплести ли их в одну общую папку или же заключить в отдельные рамки и устроить в турнике. Не мало времени отымет составление каталога. Вам известно, что покойный имел обыкновение очень подробно составлять каталоги своих выставок и желательно в данном случае поступить согласно его обыкновению. Далее предстоит работа с расценками картин. Это тоже вопрос довольно серьёзный...

— Я читал, что художественный материал будет расценён академиком М.П. Боткиным.

— Это не верно... Оценка картин будет произведена вдовой при помощи некоторых художников, в том числе и меня. Так как вещи, как вам известно, продадутся, согласно воле покойного, с аукциона, то цены, конечно, в большинстве будут ниже обычных, "выставочных"... Что касается рисунков, то я думаю, что они пойдут с "предложенной" цены...

— Вместе с картинами будет, кажется, продаваться и обстановка мастерской?

— Весьма вероятно, и я думаю, что охотников на неё найдётся немало... Приятно иметь не только картины великого художника, но иногда и материал, который послужил ему для создания этой картины, вроде чучела, что ли, драпировки и т. д. Вообще, это будет крайне интересная выставка. Между рисунками есть, например, академические, которые никогда и нигде не появлялись. Есть эскизы, о существовании которых у Верещагина, вероятно, никто и не подозревал...

Например, эскиз "Бурлаков", однородный по мотиву с репинской картиной.

— Правда ли, что в мастерской В[асилия] В[асильевича] найдена довольно большая серия картин, последовательно изображающих различные моменты из жизни получившего серьёзную рану воина?

— Правда, это относится к так называемой "филиппинской" серии картин, изображающей эпизоды американо-испанской войны... Вещи эти в Петербурге никогда не выставлялись.

— А слух относительно найденной где-то в водах Порт-Артура картины Верещагина, изображающей атаку брандеров и адмирала Макарова?

— Это сущая чушь... Между тем слух этот заинтересовал очень многих и даже за границей. Например, на днях получено из-за границы письмо с убедительной просьбой выслать хотя бы фотографии мнимо найденной картины.

— Я слышал, что по поводу предстоящего аукциона поступает масса запросов из-за границы.

— За границей очень заинтересовались выставкой. Из Берлина, Лондона, Мюнхена, Вены, отовсюду сделаны предложения привезти туда выставку, причём условия самые блестящие: предложено взять на свой счёт провоз, бесплатное помещение и т. д. Отправка выставки за границу зависит однако от результатов аукциона в Петербурге. Если картины продадутся в Петербурге, то, ко-

нечно, не представляется возможности отвезти их за границу. Нужно однако надеяться, что мы, на этот раз, не опростоволосимся, как всегда, и постараемся, чтобы произведения, составляющие нашу национальную гордость, остались у нас. Было бы во всяком случае крайне обидно, если бы эта коллекция осталась за границей...

— Но ввиду войны у нас ведь очень плохо продаются картины...

— Для таких произведений покупатели найдутся, мало ли в одной Москве меценатов, имеющих в год несколько миллионов годового дохода. Наконец, казённые художественные галереи, конечно, не преминут ассигновать известные суммы на такое необходимое дело.

*Кавказские Минеральные Воды*. 4 сентября 1904. № 126. С. 4.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Каталог посмертной выставки картин и этюдов В.В. Верещагина*. СПб., 1904.
[2] Художественные новости. // *Кавказские Минеральные Воды*. 4 сентября 1904. № 126. С. 4.
[3] *Лебедев А., Бурова Г.* В.В. Верещагин и В.В. Стасов. М., 1953. С. 213.
[4] Художественные новости. ... С. 4.
[5] *Каталог посмертной выставки картин и этюдов В.В. Верещагина*. ...
[6] Эскизы и кроки. // *Петербургская газета*. 11 ноября 1904. № 312. С. 3.
[7] Художественные новости. // *Кавказские Минеральные Воды*. 31 мая 1904. № 30. С. 3.
[8] *Справочный указатель художественных изданий, состоящего под покровительством Её Императорского Высочества принцессы Е.М. Ольденбургской Петроградского Попечительного Комитета о сёстрах Красного Креста*. В пользу Общины Св. Евгении. Изд. 6-е. Пг., 1915. С. 95.
[9] Посмертная выставка Верещагина. // *Телефон Русского Слова*. 21 августа 1904. № 3. С. 4.
[10] Художественные новости. // *Кавказские Минеральные Воды*. 4 сентября 1904. № 126. С. 4.
[11] *Там же*.
[12] *Там же*.
[13] Свидетельство о принятии собрания [В.В. Верещагина] в дар музею, приобретённого Николаем II с выставки. // ОР ГРМ, ф. ГРМ (I), № 248, оп. 1, л. 51.
[14] Эскизы и кроки. ...
[15] Эскизы и кроки. ...
[16] Эскизы и кроки. ...
[17] Эскизы и кроки. ...
[18] Эскизы и кроки. ...
[19] *Бурлюк Д.* Рерих. Нью-Йорк, 1930. С. 20. Верещагин в Калькутте.
[20] Потери. 1938. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 162.
[21] Индия. 1945. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 333.
[22] Грабарь. 28 апреля 1947. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 543.
[23] Вперёд. 1945. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 276.

# ПИСЬМА И.Е. РЕПИНА К КНЯГИНЕ М.К. ТЕНИШЕВОЙ*

*Пожалуй, ни одному из русских художников не посвящено столько исследований и монографий, как Репину. Опубликованы его воспоминания, статьи об искусстве, письма к художникам, писателям, деятелям науки. Но среди обширного эпистолярного наследия Репина до сих пор не встречались письма к* ***княгине Марии Клавдиевне Тенишевой*** *(1867–1928), портреты которой он писал и рисовал неоднократно.*

*"Ценны знатоки искусства и художники Эрнст и Бушен", – так считал Н.К. Рерих[1]. В случае с наследием Репина эта характеристика особенно оправдана. Художник Дмитрий Дмитриевич Бушен[2] в 1984 г. через посольство СССР во Франции передал в ГРМ материалы из архива известного исследователя русского искусства Сергея Ростиславовича Эрнста[3]. И среди них копии писем И.Е. Репина к княгине М.К. Тенишевой. Можно предположить, что эти письма С.Р. Эрнст готовил к публикации. На некоторых копиях, сделанных им с соблюдением особенностей репинского написания, встречаются пометки – "копия сделана в 1948 г.", "оригинал письма не обнаружен в 1948 г.". К сожалению, пока не удалось установить, где сейчас находятся подлинники.*

*Адресат этих писем – княгиня Мария Клавдиевна Тенишева – личность незаурядная. Общественная деятельница, художница, щедрый меценат, коллекционер, она внесла значительный вклад в историю русской культуры конца XIX – начала XX века.*

*В 1898 г. она подарила свою коллекцию рисунков и акварелей русских художников только что открывшемуся Русскому музею.*

*Репин впервые встретился с Тенишевой в 1891 г., и это знакомство оставило значительный след в жизни и творчестве художника[4].*

*Остались четыре живописных и восемь графических её портретов, сделанных Репиным. По письмам можно судить, что их было больше, но ни одним из них художник не был удовлетворён[5]. С 1895 г. Репин руководил созданной Тенишевой по его инициативе рисовальной студией[6]. О Тенишевской студии, о деятельности там Репина сохранилось мало материалов. Тем интереснее сведения, встречающиеся в письмах. По ним можно представить творческую атмосферу студии, понять, почему так стремились заниматься в ней будущие художники. В письмах и заботы об устройстве мастерской, и фамилии учеников, и перечень тем, которые он даёт для композиций, и хлопоты по устройству выставки ученических работ.*

*Известно, что Репин принимал участие в пополнении коллекции Тенишевой. Теперь по письмам можно установить, что приобретено Тенишевой по его рекомендации: акварели А.К. Беггрова, Н.В. Досекина, рисунки Ф.А. Малявина, эскизы росписи Владимирского собора в Киеве М.В. Нестерова и В.М. Васнецова. И Репин подал Тенишевой мысль создать в Смоленске музей. В письме от 17 марта 1897 г. он писал, что Смоленску нужен музей: "...это дало бы Смоленску солнце, необходимое для роста искусства".*

*Публикация И.П. Лапиной

*Переписка Репина с Тенишевой продолжалась почти семь лет[7]. Первое письмо можно по содержанию датировать 1892 г., в 1899 г. она прекращается. В 1902 г. он посылает официальное извещение о том, что уже несколько лет не ведёт занятий в студии Тенишевой.*

*Большинство исследователей творчества Репина отмечают его литературные способности. И письма к Тенишевой это подтверждают. Он пишет свободно, очень непосредственно, образно, живописно. Письма дают представление о художественной жизни Петербурга 90-х годов, содержат сведения о его работе над картинами "Иди за мной, сатано", "Голгофа", "Дуэль".*

*Несмотря на то, что в Отделе рукописей ГРМ письма Репина сейчас представлены только в копиях[8], публикация их будет интересна для исследователей творчества художника и даст надежду, что обнаружатся и подлинники этих писем[9].*

*Появление публикации Репина в издании, посвящённом Рериху, не должно удивлять почитателей этих двух художников. Известно, что, окончив первый, натурный класс Академии художеств в 1894 г., Рерих стремился попасть в ученики к Илье Ефимовичу и только за неимением свободных мест в его мастерской обратился к А.И. Куинджи[10]. Спустя годы выяснилось, что Репин хотел видеть Рериха среди своих учеников: об этом сообщал профессор Академии художеств В.В. Матэ[11]. "Рерих способен, даровит, у него есть краска, тон, чувство колорита и известная поэтичность...", — говорил В.В. Стасову в 1899 г. сам Репин[12]. Воспоминаниям о Репине посвящены десятки страниц в литературном наследии Рериха. В очерке, написанном к столетию художника, Рерих писал: "Каждому из нас от малых лет имя Репина было драгоценно. Каждая подробность его творчества любовно обсуждалась и запоминалась. Стасов значительно поднимал палец и внушительно твердил: "Гаршин — для сына Грозного!" Не было дома, где бы не было воспроизведений картин Ильи Ефимовича. Это были не случайные гости, но народная гордость хранила бережно эти вехи жизни народа русского. "Бурлаки", "Не ждали", "Крестный ход", "Грозный", "Царевна Софья", "Запорожцы" — целый ряд творений, и каждое из них переворачивает страницу истории русского искусства. И сама творческая жизнь мастера, его умение трудиться не покладая рук, его уход в "Пенаты", его вегетарианство, его писания — всё это необычное и крупное даёт яркий облик великого художника"[13].*

*О том, как развивались отношения Репина и Рериха в начале XX века, могла бы поведать их переписка, которой Рерих весьма дорожил. В конце жизни он жалел, что письма Ильи Ефимовича не сохранились[14].*

*Интересно, что Рерих отмечает Репина среди "оценённых" княгиней Тенишевой и среди её "разновременных сотрудников"[15]. Он пишет о Репине как о "прошедшем через Талашкино" и через другие мастерские и начинания Марии Клавдиевны.*

*После смерти княгини Тенишевой значительная часть её собрания была выставлена в Париже на продажу. Часть произведений приобрёл Рерих, чем по сути спас их от исчезновения и забвения. Среди купленного Рерихом был "репинский портрет молодого Серова — отличный рисунок лучшего периода"[16], был и ещё один рисунок Репина[17], точных сведений о котором в материалах Рериха пока не выявлено. Упомянутый репинский портрет Рерих высоко ценил, о чём несколько раз писал И.Э. Грабарю в 1945—1947 гг.: "Хороший, чёткий, выразительный <...>. Углублённая сущность нашего друга передана вполне"[18]. Или в отдельном очерке, посвящённом Серову: "У меня сохраняется репинский рисунок Серова в молодости. Один из характерных репинских рисунков, сделанный с любовью и как бы в прозрении сущности запечатлённого*

*лица. Та же самоуглублённость, тот же проницательный взгляд, то же осознание творимого, как и всегда...”*[19]

*Публикуемые письма И.Е. Репина охватывают малоизученный период в жизни русского искусства: самое начало Серебряного века, “канун” новых художественных форм, течений и объединений, в том числе и “Мир искусства”, самоотверженно поддержанных княгиней М.К. Тенишевой, всей душой стремившейся “охранять ценные ростки знания и искусства”*[20].

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Пантеон Русской Культуры. 1931. // *Рерих Н.К.*, 1991а. С. 91.
[2] *Бушен Дмитрий Дмитриевич* (1893–1993) – живописец, театр. художник, член “Мир искусства”. С 1925 г. жил во Франции.
[3] *Эрнст Сергей Ростиславович* (1894–1980) – историк искусства, худ. критик, автор монографий о русских художниках.
[4] Более подробно см. в очерке на тему “Репин и княгиня Тенишева” в изд.: *Журавлёва Л.С.*, 1994. С. 92–110.
[5] Не удовлетворена ими была и сама кн. Тенишева. 23 октября 1915 г. княгиня писала об этом Н.К. Рериху: “...Господи, неужели Вам ещё не надоели Репины и К°, а главное скверные портреты княгини Тенишевой, работы всё того же (маститого) Репина. Вот я читала в газете, что он вас снабдил этим неудачным портретом, и ужаснулась!” (ОР ГТГ, ф. 44, № 1402). См. также: *Тенишева М.К.*, 1991. С. 111–113. Но начиналась тенишевская “портретная галерея” Репина совсем иначе. 26 января 1892 г. Мария Клавдиевна писала Репину: “В самом деле, сколько явных препятствий, добрейший Илья Ефимович, для осуществления нашего плана! Говорю нашего, потому что до знакомства с Вами я и не мыслила ни о каком портрете, только Ваши лестные отзывы и симпатичное отношение ко мне навели меня на мысль увековечить Вашей кистью столь скромную личность, как аз многогрешная! <...> Смиренная поклонница Вашего гениального таланта. М.К. Николаева” (цит. по: *Журавлёва Л.С.*, 1994. С. 94-95).
[6] Подробнее об этом см.: *Там же*. С. 115.
[7] Письма княгини Тенишевой Репину хранятся в НБА АХ (ф. 25, оп. 1, № 975, 1193) и в ОР ГТГ (ф. 50, № 108).
[8] ОР ГРМ, ф. 147, № 197 и 198.
[9] Все материалы публикуются в соответствии с современной орфографией и пунктуацией, с сохранением некоторых стилистических особенностей оригиналов. Встречающиеся в переписке сокращения, в т. ч. инициалы, дополняются без квадратных скобок в случаях, не имеющих другого толкования. Пропущенные слова заключены в квадратные скобки, подчёркивания выделены курсивом. В подготовке комментариев использовано современное издание “Большого энциклопедического словаря” (*БЭС*, 1998).
[10] *Беликов П.Ф., Князева В.П.*, 1996. С. 23.
[11] Репин. 1944. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 229.
[12] *Стасов В.В.* Письмо Н.К. Рериху. 5 мая 1899. // *Рерих Н.К., Стасов В.В.*, 1993. С. 32.
[13] Репин. 1944. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 229.
[14] Встречи. 1940. // *Там же*. Т. II. С. 325.
[15] Памяти Марии Клавдиевны Тенишевой. 1929–31. // *Рерих Н.К.*, 1992а. С. 159.
[16] Грабарь. 20 июня 1946. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 415.
[17] Новое. 1947. // *Там же*. С. 493.
[18] Грабарь. 20 января 1947. // *Там же*. С. 501.
[19] Серов. 31 января 1935. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. I. С. 179.
[20] Памяти Марии Клавдиевны Тенишевой. ... С. 156.

**1.** [СПб. Январь – февраль 1892][1]

Суббота

Многоуважаемая Мария Клавдиевна.

Судьба так настойчиво оттирает меня от Вас вот уже целую неделю. Больше. Я в отчаянии... Утешаюсь, как все угнетённые люди: авось к лучшему...

Просто возмутительно! Сегодня весь день и вечер занят; завтра тоже. В понедельник не свободен. Если не заеду на минуту к Вам до вторника, то во вторник.

В конце будущей недели я должен буду уехать в Москву посмотреть, как устроят мою выставку там[2].

Потом я намерен сделать визит голодающим[3], и это займёт недели три.

Как видите, целый месяц, если не больше, я опять отдалён от Вашей задачи.

Положим, время всё ещё темное, но мне делается стыдно злоупотреблять Вашим терпением... Вы имеете полнейшие основания обратиться к другому художнику с Вашим заказом.

Ещё раз прошу у Вас прощения и наказания вместе.

До свидания.

По воле рока, сильно виноватый перед Вами Ваш робкий раб И. Репин.

---

[1] Датируется условно по упоминаемым в письме событиям.

[2] "Выставка картин, портретов, эскизов и этюдов И.Е. Репина" в М. была в 1892.

[3] В январе 1892 Репин (далее в примеч. — *Р.*) ездил в четыре губернии, охваченные голодом (*Репин И.Е.*, 1969. Т. I. С. 421).

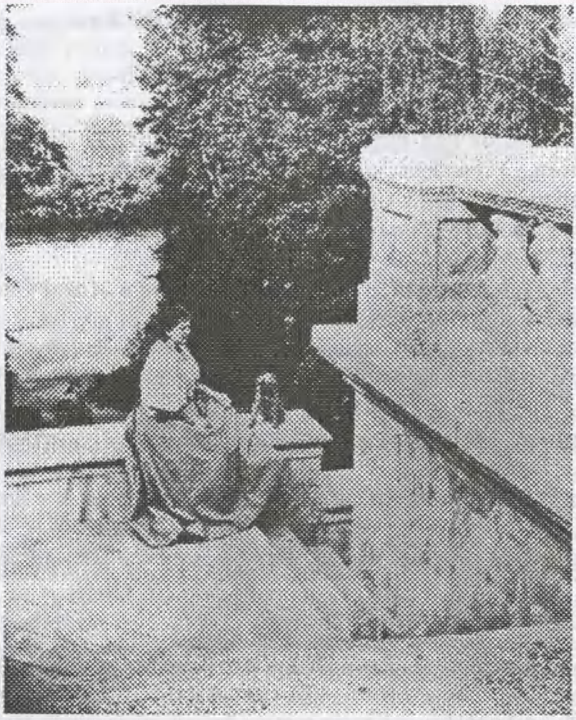
**2.** [СПб.] 18 апреля 1893

Суббота

Многоуважаемая княгиня Мария Клавдиевна, простите, обращаюсь наконец к Вам с просьбой: нельзя ли продолжить наши сеансы без ассистентов? Если Вы можете обойтись... Я даже ничего не имею против милой и симпатичной княгини Четвертинской[1], но Наталья Борисовна[2] (между нами) своим прозаическим взглядом Мефистофеля на всё становится невыносима для моих нервов и ужасно расхолаживает всякую минуту.

Часто я готов был бросить работу и убежать куда глаза глядят. Пожалуйста, не берите её на сеансы, а то я сбегу. Да и вообще: я вспоминаю, как много приятных и душевных минут было у меня с Вами на прежних сеансах без ассистентов.

Вы так умеете ободрить работающего и воодушевить его лучшими идеями. А *это* один из тех типов, при которых не удаются спиритические сеансы. Добрые духи бегут и страдают от этого разлагающего всё анализа, от этого почти цинического отношения ко всему душевному.



Княгиня М.К. Тенишева. Фото 1890-х гг.
Оригинал в ОР ГРМ

Простите, прошу Вас сохранить это между нами, и под каким-нибудь предлогом не приглашать госпожу Нордман.

Искренне преданный Вам И. Репин.

---

[1] *Святополк-Четвертинская Екатерина Константиновна, княгиня* (ум. 1942) — подруга и сподвижница кн. М.К. Тенишевой. Её портрет, написанный Р. в 1896, был представлен в 1897 на XXV выставке Товарищества передвижных художественных выставок (далее — *ТПХВ*).

[2] *Нордман-Северова Наталья Борисовна* (1863—1914) — писательница, племянница кн. М.К. Тенишевой, в дальнейшем жена И.Е. Репина. "Я помню, хотя довольно смутно, что после каких-то объяснений сеансы скоро прекратились, и портрет в красном бархатном лифе так и не был тогда окончен", — писала Н.Б. Нордман (НБА АХ, ф. 25, оп. 1, № 82; А-5, Р-XIII, К-2).

**3.** [СПб.] 13 октября 1893

Многоуважаемая Мария Клавдиевна.

Я уезжаю на всю зиму в Италию, а потому возвращаю Вам Ваше кресло и кусок зелёной парчовой ткани[1].

Портрет с Вас, начатый мною, мне так не понравился, что я решил и этот уничтожить. Если у Вас не пропадёт охота позировать мне, то весной я сделаю, наконец, Ваш портрет, достойный Вас. Теперь я уже представляю себе хорошо. Следует изобразить Вас стоя, чтобы была видна вся Ваша величественная бесподобная фигура. Авось в третий раз удастся...

Прощайте, простите за эти каракули: я укладываюсь, тороплюсь и разорван массой хлопот и неприятностей.

Удастся ли мне тут отдохнуть на лоне искусства? Побаиваюсь я добровольной ссылки, ибо столь далеко я еду совсем *один*.

Желаю Вам процветать и хорошеть.

Ваш искренний слуга И. Репин.

---

[1] Здесь, видимо, имеется в виду портрет Тенишевой "в красном бархатном лифе" (см. примеч. 2 к письму 2). Виден в мастерской Р., на фотографии 1898 г. в изд.: *Грабарь И.Э.* И.Е. Репин. М., 1964. Т. II. С. 194. По нашему мнению, эту фотографию можно отнести к 1893 г.: в мастерской находятся портреты И.Р. Тарханова (1892) и Н.А. Римского-Корсакова (1893).

## 4. Флоренция. 23 ноября 1893

Многоуважаемая княгиня Мария Клавдиевна.

Мне очень отрадно и Ваше письмо и Ваше участие. А я совсем счастлив и блажен своим путешествием[1]. И я не одинок — со мною путешествует хороший шестнадцатилетний мальчик, мой сын Юра[2]. Мы ещё бредим Венецией как очарованные. Двенадцать дней мы не могли верить, что мы на земле, в нашем реальном мире — нет, это было нечто сказочное!..

О Вашем портрете я остаюсь своего мнения[3]. Нет, уверен, что князь[4] не был бы им доволен. Если посчастливится, то я постараюсь сделать что-нибудь интересное из Вашего портрета. Непременно *стоя* и выше холст — иначе не стоит утруждать Вас и мне терять время.

О глубокоторжественных похоронах Чайковского[5] я перечитывал газеты "Новости" в Вене, к моему счастию, оказавшиеся в кафе "De opera", и горевал.

За Ваше суждение о моем друге[6] я нисколько не обижаюсь и был бы рад, если бы Вы осудили построже и мои собственные недостатки. Вероятно, Вы правы, но ведь вообще имеют влияние на нас только люди, подходящие нашему характеру и нашим симпатиям. И я ни на одну минуту не думал отторгнуть от Вас Вашего друга[7], я только выразил свою личную нетерпеливость. И теперь, объективно рассуждая, думаю, что причиной моего раздражения была моя неудачная работа. В другом свободном месте, может быть, я весело хохотал бы над её паясничеством — простите. Стасова я всё так же люблю и глубоко уважаю.

Перед отъездом, по просьбе П.И. Вейнберга[8], я обещал писать ему кое-что из впечатлений об искусстве для его газетки: *"Театральная газета"*. Тут было напечатано несколько моих писем о Вильне, Варшаве, Кракове, Вене, Мюнхене. Я получил пока только три письма с большими опечатками (совсем глупо <...>[9] выходит)[10]. Ну это, надеюсь, до Вас не дойдёт.

Послезавтра мы уезжаем в Рим и дальше, поскорей к югу, в Неаполь. Холодное время, два месяца, мы проведём в Палермо, на весну вернёмся в Рим, и для прочей экскурсии по Италии. Я, слава Богу, здоров, цель моей поездки — искусство, и желание ещё раз хорошенько посмотреть Италию. Я ошибся, Италия чудеснейшая, прелестнейшая страна в нашем мире, язык её — очаровательная музыка, её искусство так же тепло, как её солнце, и так же роскошно, как её природа. Всякий итальянский нищий поёт с утра до вечера, как райская птица от счастья... А мы, бедные сыны холодного севера, — мы даже не верим действительности этой. Счастливцы... Как мудро вселили Боги в сердце человека заботу, корысть, иначе и мир не мог бы существовать. Да ещё любовь к своему углу — как это глубоко!

Желаю Вам всего интересного. И. Репин.

---

[1] Осенью 1893 Р. ездил с сыном Юрием в Краков, Вену, Мюнхен, Венецию, Рим, Неаполь, Флоренцию и Париж. В письме М.В. Верёвкиной Р. писал (ноябрь 1893): "В Венеции теперь я вздыхаю на каждом шагу, но не от отчаяния, а от восторга, от счастья, что ещё раз Господь привёл посмотреть на этот восхитительный человеческий рай. Всё, что мы здесь видим, кажется нам выше всякой фантазии" (*Репин И.Е.*, 1969. Т. II. С. 42).

[2] *Репин Юрий Ильич* (1877—1954) — живописец.

[3] Портрет кн. М.К. Тенишевой, см. примеч. 1 к письму 3.

[4] *Тенишев Вячеслав Николаевич, князь* (1843—1903) — промышленник, учёный-этнограф, владелец Брянского машиностроительного завода. Из княжеского рода, происходящего от мурзы Тениша Кугушева, пожалованного поместьями в Мещёре в 1528. В 1895 кн. Тенишевым основано реальное училище в СПб.

[5] *Петр Ильич Чайковский* умер 25 октября 1893.

[6] Имеется в виду *Стасов Владимир Васильевич* (1824—1906) — художественный и музыкальный критик. Историк искусства. Участник творческой жизни ТПХВ и "Могучей кучки". Почётный академик. Хранитель Отдела рукописей и редкой книги Императорской публичной библиотеки (ныне РНБ).

[7] Имеется в виду *Н.Б. Нордман-Северова*, см. письмо 1.

[8] *Вейнберг Пётр Исаевич* (1830—1908) — поэт, историк литературы, переводчик.

[9] На месте слова пропуск.

[10] Репинские "Письма об искусстве" печатались в "Театральной Газете" 31 октября, 5, 7, 12, 17 и 19 ноября 1893; в дальнейшем под названием "Заметки художника" в газете "Неделя". Эти статьи явились причиной длительной ссоры Стасова с Р.

### 5. [СПб.] 19 октября 1895

Многоуважаемая княгиня Мария Клавдиевна.

Понемногу я расхворался и сегодня чувствую себя плохо. Выходить не могу. Прошу Вас отложить до понедельника покрытие лаком и просмотр портрета, надеюсь поправиться на будущей неделе.

Как решили Вы о студии[1]? Можно ли обнадеживать желающих поступить в неё? Ко мне уже обращаются. Пока я даю очень условные ответы.

С глубоким уважением и преданностью И. Репин.

---

[1] Кн. М.К. Тенишева вспоминает: "Однажды он [Репин. — *И. Л.*] предложил мне устроить в моей мастерской в Петербурге студию для подготовки молодых людей к высшему художественному

образованию <...>. Студия наша сразу завоевала себе почётное место. Желающих поступить в так называемую "Тенишевскую школу" было в десять раз больше, чем позволяло помещение. В нём могли работать при двух натурщиках от пятидесяти до шестидесяти человек. В начале учебного сезона места брались положительно с боя..." (*Тенишева М.К.*, 1991. С. 115). Занятия в студии начались 30 ноября 1895. Закрылась студия в 1904, после отъезда кн. Тенишевой из СПб.

**6.** [СПб. Конец октября – начало ноября] 1895

Понедельник

Многоуважаемая княгиня Мария Клавдиевна.

Здоровье моё всё ещё так плохо, что и сегодня не могу быть у Вас. Когда можно начинать в Вашей студии, с учениками?

Набралось уже около 20 человек. Разумеется, не все будут приняты, но на двухнедельное испытание придётся их допустить. Надобно написать правила и условия мастерской.

Помощником себе я хочу взять Максимова[1], из моей мастерской. Был ли у Вас Шабунин[2]? У этого человека феноменальная способность копировать — не отличите от оригинала его копию.

Очень жалею, что лишён возможности видеть Вас сегодня. И. Репин.

[1] *Максимов Алексей Фёдорович* (1870–1942) — художник, ученик Репина.

[2] *Шабунин Николай Авенирович* (1866–1907) — ученик Репина. В настоящее время в Музее артиллерии, инженерных войск и войск связи (СПб.) хранится выполненная им копия портрета А.В. Суворова.

**7.** [СПб. Начало ноября] 1895

Пятница

Многоуважаемая княгиня Мария Клавдиевна.

Не свободны ли Вы завтра от первого часу? Я приеду на сеанс, чтобы кончить Ваш портрет. Надо поторопиться, пока в Вашей мастерской не начались занятия.

Мольбертов готово всего 5, ещё к субботе будет 5. Они стоят по 8 рублей. Столяры всегда так заняты, что Буфа в отчаянии — ему самому приходится платить дороже. Некоторым будущим ученикам я предложил доставить свои мольберты в мастерскую, они готовы с удовольствием, лишь бы поскорее начались занятия.

Вот список желающих поступить: Самарина, Тер-Митосьян, Ционглинский, Комиссарова, Иоккен, Евреинов, Кутузова, Граве, Компуновская, Ермолаева, Гарнак, Трунов, Альберт, Андреев, Фёдоров, Вежер, Орлов, Смукрович, Яковенко, Терехов, Глухов, Х — не могу вспомнить фамилию, Андропов[1].

Разумеется, поступят не все.

Вчера в зале Певческой капеллы я надеялся встретить Вас и спросить.

Искренно преданный Вам И. Репин.

[1] Ниже (письмо 9–11, приложение к письму 30) среди учеников школы-студии названы *Антропов* и *Андронов*. Скорее всего, одно и то же лицо.

**8.** [СПб.] 15 ноября 1895

Среда

Многоуважаемая княгиня Мария Клавдиевна.

Бразу[1] я передал 100 рублей за *этюд* (в саду) и сепию (коровы), он охотно уступил 20 рублей. У Дудина[2] я приобрёл: *головка девушки*, большой этюд, по-моему, он стоит по крайней мере 200 рублей — за 50 рублей. Другой, *фигурка* на воздухе, прекрасно и верно написан — тоже за 50 рублей. За эти я ему заплатил, и ещё желал бы для Вас его же небольшой *этюд* — очень живописная *вещица* (полураздетая модель), он ценит её в 35 рублей. Это как Вам угодно, если Вы не возьмёте — я оставлю за собой. Ещё *два маленьких* прелестных этюда *Малявина*[3] (каждый — "кому не нужно" стоит 100 рублей), продаются оба за 40 рублей — я велел оставить за собою, и с удовольствием оставляю их себе, если они Вам не понадобятся или не понравятся. Завтра школа будет предоставлена самой себе. В пятницу будет Куренной[4], в субботу, во втором часу, буду я.

Искренне преданный Вам И. Репин.

---

[1] *Браз Иосиф (Осип) Эммануилович* (1872—1936) — живописец, график, портретист. В 1895 поступил в ИАХ, учился у Репина.

[2] *Дудин (Дудин-Марцинкевич) Самуил Мартынович* (1863—1929) — художник, этнограф. Ученик Репина, автор трудов по вопросам буддийского и исламского искусства.

[3] *Малявин Филипп Андреевич* (1869—1939) — живописец.

[4] *Куренной Александр Аввакумович* (1865—1944) — живописец, ученик Репина. Помогал ему преподавать в школе-студии Тенишевой, позже руководил Смоленской рисовальной школой.

**9.** [СПб.] 15 ноября 1895

Многоуважаемая княгиня Мария Клавдиевна.

Простите за эту неприятность: всякое *доброе* дело наказывается. Антропов[1] действительно сумасшедший, об этом я поздно догадался. Я объявил уже ему, что ему следует оставить нашу школу, т. к. ему в Академию не поступить. Это безнадёжная бездарность, но маньяк, с ним надо быть осторожным. Вы не можете себе представить, как мне больно, что Вам сделана такая неприятность! Я его непременно удалю.

Просьбу Кутузовой действительно следует уважить — мы её освободим — это девушка способная, она очень хорошо рисует.

Можно ли повидаться с Вами до отъезда?

Ваш И. Репин.

---

[1] В письме 7 и в приложении к письму 30 среди учеников школы-студии названы *Андропов* и *Андронов*. Скорее всего, одно и то же лицо.

**10.** [СПб.] 10 декабря 1895

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Экзамен в Вашей студии произведён был в среду 6 декабря. Исключили только двух (IV разряд) — Антропова и Андреева. Антропов покорился своей

участи, но утром явился ко мне. Я советовал ему совсем бросить искусство и заняться мастерством чеканщика. "Я Вам даже готов помочь в этом", — сказал я. "То есть, конечно, заимообразно, я подачек не беру", — ответил Антропов. Даю ему 10 рублей. "Зачем же, это много". — "Ничего, я знаю, ведь Вы человек честный, экономный, возвратите, когда можете, только с условием, что Вы искусство бросите — оно принесёт Вам только нищенство". Он, по-видимому, согласился, но сегодня опять от него ужасное письмо-чепуха.

В день экзамена на лестнице к мастерской 7 человек ожидали результата и со слезами на глазах просили принять их — они слышали, что откроется 7 вакансий. Осаждают по-прежнему и другие желающие, больше приезжие из провинции.

Между эскизами "Жертва" были интересные, я очень жалел, что Вы не видели. Ученица Граве получила первый номер за эскиз и за рисунок, Мери Миносиянц — за этюд.

Одна вакансия сейчас не замещена, а Маковскую[1] мы ждём, её нет, хотя так тесно, что если бы она раздумала, хорошо бы сделала.

Сейчас же, после экзамена, все ученики и ученицы просили задать новую тему, я послал им на другое утро: "Открытие". Всем понравилось, кажется, увлечены.

Теперь стоят четыре натурщика, два до 12 и два другие до сумерек. В пятницу у акварелистов[2] был необыкновенно интересный вечер. Играл Гофман[3], был Великий князь Владимир[4], Пясецкий[5] показывал движущуюся панораму по Персии, пел Тартаков[6] и ещё один певец, играл скрипач Налбандиянц[7], показывал мускулы и силу художник Кравченко[8]— разрывал железную цепку.

Гофман — это нечто невероятное! При взгляде на этого мальчика, в сером галстучке и пиджачке, с самой ординарной физиономией, решительно недоумеваешь, откуда берётся эта музыкальность, сила вкуса и такая лёгкость исполнения таких дивных вещей, какие он играл — чудо!

В прошлый четверг ученики страшно угорели в студии, я видел Вашего человека и просил его наблюдать за истопником, ведь можно и угореть. Он предлагает сделать в фонаре вентилятор — это уже как Вы прикажете. Разумеется, для такого сборища не мешало бы.

Простите за докуку. Искренно и глубоко уважающий Вас И. Репин.

Прошу Вас передать мой нижайший поклон князю.

Для учеников я написал и повесил правила, которые кончаются примечанием: не имеющие средств платить (5 рублей в месяц) избавляются от платы только при отличных успехах. Бедных и малоспособных людей увлекать в искусство пособиями — безнравственно и пагубно.

---

[1] *Маковская-Луки Елена Константиновна* — художница, дочь К.Е. Маковского. Училась в ИАХ у Репина, в Мюнхене у Ашбе. Жила и работала в Австрии и Германии.

[2] *Общество русских акварелистов* (далее — *ОРА*) образовано в 1880. Основатели: С.Ф. Александровский, А.К. Беггров, Альберт Н. Бенуа, Э.С. Вилье, Н.Н. Каразин, Л.О. Премацци, А.П. Соколов. Существовало до 1918. Ежегодные выставки устраивались в помещении ИОПХ.

[3] *Гофман Иосиф Казимирович* (1876—1957) — польский пианист, педагог и композитор.

[4] *Владимир Александрович, великий князь* (1847—1909) — генерал от инфантерии, генерал-адъютант, член Государственного совета, сенатор, третий сын императора Александра II. С 1884 по 1905 был главнокомандующим войсками гвардии и Петербургского военного округа. Принимал участие в деятельности ИАХ, состоя с 1869 товарищем президента, а с 1876 президентом её.

[5] *Пясецкий Павел Яковлевич* (род. 1843) — врач, художник, путешественник.

[6] *Тартаков Иоаким Викторович* (1860—1923) — певец, баритон.

[7] *Налбандиянц (Налбандян) Ованес Аракелович (Иоаннес Романович)* (1871—1942) — скрипач, впоследствии профессор Ленинградской консерватории.

[8] *Кравченко Николай Иванович* (1867—1923) — художник, критик, журналист, писатель. В 1887—1900 учился в ИАХ. Сотрудник газеты "Новое время".

**11.** СПб., Имп. Академия художеств. 18 декабря 1895

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Я очень обрадовался, что даже великолепный Париж не охладил Вашего интереса к студии Вашей здесь. Обещаю Вам сообщать всё. Во-первых, прилагаю счёт Аванцо[1], по которому уплачено.

В субботу ученики и ученицы, все обратились ко мне за советом: могут ли они послать Вам поздравительную телеграмму с праздником? Я нашёл это очень мило и даже готов присоединиться к их желанию. А желание их совершенно искренно, я в этом уверен. Княгиня Тенишева для них какая-то мифическая благодетельная фея.

Если бы Вы могли видеть восторг на лицах, когда я рассказал, как княгиня Тенишева скомпоновала "Жертву"!! (У Граве сцена за кулисами цирка. Гимнаст смотрит на убитого нечаянно мальчика, сына: сбежались в ужасе и другие члены семьи. Вдали арена ещё ликует, и, залитая ярким светом, светит и сюда, по контурам фигур. Исполнено очень художественно, все фигуры с натуры, пятна света живописны — рисунок соусом чёрным).

Теперь работают все ученики, за исключением Ционглинского[2], который уезжает в Москву по очень экстренному случаю: его брат, офицер, застрелился там.

В воскресенье я водил всю нашу студию по Эрмитажу, были очень довольны и очень благодарили, к нам приставали многие из посторонней публики (вероятно, меня приняли за присяжного толкователя), образовалась огромная толпа, я уже велел своим держаться поближе, а то ведь престранное положение — объяснять достоинства какого-нибудь chef-d'oeuvre'а ничего не понимающей незнакомой роже.

А Вы правы: Антропов до того надоел мне, что я уже раз без всякой церемонии прогнал его — а сколько писал! Вчера он опять появился с просьбою: многие ученики уедут, студия будет просторнее — некоторые желают поработать праздниками сами, вскладчину, и он слёзно просит разрешить и ему. Я сказал, что если товарищам он не помешает и не стеснит, то пусть уж. Бог с ним, пусть он душу отведёт. Теперь он работает над копией "Тайной вечери" Ге[3].

Вчера Ваш портрет[4] привезли ко мне, и я впервые увидел его на свету. Я кончал его в такое невозможно тёмное время, что положительно не заметил даже потёков чёрной краски. Придётся просить Вас ещё на сеанс весной, когда вернётесь сюда — на выставку теперь не поставлю и копировать тоже надо подождать.

Шабунин кончил копию с Нефа[5], куда прикажете её доставить?

М.В. Верёвкина[6] уехала в деревню работать натуру, конечно, она не получила никакого ответа от Евгении Максимилиановны[7] насчёт школы.

Здесь много говорят теперь о великолепном базаре в Эрмитаже, да это базар самолюбий самой высокой аристократии нашей...

В студии нашей окончание моделей откладывается на послепраздники, тогда же и эскизы поспеют.

Кажется, я сообщил Вам всё, а всё ещё ряд фонарей блестит на набережной, ещё не рассветает, хотя уже половина восьмого утра.

Будьте здоровы, царственная, блестящая, талантливая, добродетельная фея. Далеко-далеко звучит Ваш божественный голос и долго ещё мы не услышим его?

В воскресенье я был на одном музыкальном утре, пелись некоторые те вещи Чайковского, которые так дивно исполняли Вы. Можно ли кого-нибудь после Вас слушать без сожаления!

Слава Богу, фонари погасли. Какой чудный голубой тон в окне! И радость — рассвет будет. Право, я иногда думаю: а вдруг больше не будет рассвета?! — О, он будет, ещё долго, долго будет и свет, и жизнь.

Искренне преданный Вам И. Репин.

---

[1] *Аванцо (Авацо)* — владелец магазина художественных принадлежностей.

[2] *Ционглинский Ян Францевич* (1858—1912) — живописец, педагог.

[3] *Ге Николай Николаевич* (1831—94) — живописец. Упомянутая здесь картина Ге "Тайная вечеря" ныне находится в ГРМ (инв. № Ж-4141).

[4] Об этом портрете есть упоминание у Грабаря: "...Неудачный портрет с неё, долгое время бывший у него в мастерской <...>, он поколенный. Тенишева сидит в кресле, лицом к зрителю, повернув корпус несколько влево. На ней чёрное платье, рукава с буфами, в правой руке, лежащей на столе, покрытом драпировкой, держит ноты. На шее ожерелье. Портрет наполовину смыт" (*Грабарь И.Э.* И.Е. Репин. М., 1964. Т. II. С. 284). Находился в собрании Дедрова, сейчас в СГОИАХМЗ. Сама Тенишева вспоминает о портрете так: "Затеял он как-то писать меня в чёрном домашнем платье, шерстяной юбке и шёлковой кофточке, и к этому более чем скромному туалету он непременно захотел прилепить мне на шею пять рядов крупного жемчуга. Как я ни отговаривалась, ни противилась, он настоял на своём. В руках у меня была тетрадь романсов Чайковского. <...> Но вот беда, работа портрета была как-то прервана по случаю моего отъезда, и в моё отсутствие Репин, убоявшись, вероятно, цветистого тона, намазал вместо него прочную штукатурную стену коричневого колера" (*Тенишева М.К.*, 1991. С. 111-112). См. также ниже, письмо 15.

[5] *Неф (Нефф) Тимофей Андреевич* (1805—76) — живописец.

[6] *Верёвкина Мариамна Владимировна* (1870—1938) — художница, ученица Репина. Дочь коменданта Петропавловской крепости.

[7] *Ольденбургская Евгения Максимилиановна, принцесса* (1845—1925, по др. данным 1928) — председатель и попечительница ИОПХ и Общины сестёр милосердия Красного Креста имени Св. Евгении.

**12.** [СПб.] 10 января 1896

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Вчера только хорошо рассмотрел Акварельную выставку[1]. Альберт Бенуа[2] — бесподобный художник, его вещи далеко опережают *всё*, что там выставлено (хотя говорят, лучшие вещи у Вас и выставлены быть не могли). Большая акварель Александра Бенуа[3] возбуждает даже негодование — но она производит впечатление (Великий князь Георгий Михайлович[4] за завтраком сегодня выразился даже, что он сжёг бы эту вещь за её нелепость), её приобрёл П.М. Третьяков[5]. Я очень рад, что не мог участвовать в жюри. Александр Бенуа говорит, что они с Альбертом чуть не плакали от оскорбительного горла ефрейтора Каразина[6]. Дали 2-ю премию за бездарную, грубую мерзость Юдина[7] — горло настояло. За жанры животных Степанову[8] — я понять не могу, почему — 1-я премия не за его лучшую вещь, большую; 1-я поднесена над малой, *сомнительного достоинства*. Вообще выставка производит хорошее впечатление, и видно несомненное движение вперед наших акварелистов.

Вчера мы купно с Бенуа оставили для Вас Беггрова[9] — зимний Петербургский вид с Невы на Биржу и Зимний Дворец с фигурками — хорошую вещь[10], и Досекина[11] — малороссийский пейзаж, художественная вещица[12]. В деревне я нарисовал, за компанию с сыном, голову охотника Макара. Её приобрела Императрица Мария Фёдоровна[13], это вышло для меня и неожиданно, и лестно.

Слава Богу, в Петербурге люду прибавилось. Шабунин нашёл, что в копии его для г. Малоствова кое-что неудовлетворительно, при этом свете к воскресенью будет совсем готово.

Ваш портрет попробую потрогать по памяти, если Бог пошлёт счастливую минуту — исправить, тогда поставлю на выставку и дам копировать. А в Париж уже не выйдет времени для салона — опоздает.

Дочь К. Маковского очень талантливая и очень симпатичная девушка, мне кажется, она будет лучшей ученицей нашей школы. Но, Боже, какая там теснота и духота!

По каким-то семейным обстоятельствам в Париж уехала ныне осенью не-[кая] девица Мария Шерар с целью учится в мастерской Жюльена[14], но у неё нечем платить за учение, а за хороший голос её даром учат петь, и она оставила на время живопись, и с большою скорбию. Не будете ли Вы благодетельны заплатить за неё?

Простите за это попрошайничество. Откажете — не обижусь. А если захотите облагодетельствовать бедную на чужбине, то позовите её. Её адрес: <...>[15]. Я надеялся, что ей поможет Боголюбов[16], но он принял её сухо.

Ваш И. Репин.

---

[1] Речь идёт о XVI выставке ОРА.

[2] *Бенуа Альберт Николаевич* (1852—1936) — живописец-акварелист. Один из основателей ОРА. На XVI выставке экспонировались 34 его акварели.

[3] *Бенуа Александр Николаевич* (1870—1960) — живописец, историк искусства, худ. и музыкальный критик. Сын архитектора Н.Л. Бенуа. Идеолог "Мира искусства". В живописи, графике,

театр. работах ("Версальская серия", 1905-06; иллюстрации к "Медному всаднику" А.С. Пушкина, 1903—22) тонко передавал стиль прошедших эпох. В искусствоведческих трудах сочетал пропаганду классического наследия с проповедью "свободного искусства". Худ. руководитель Русских сезонов (1908—11), режиссёр (МХТ, 1913—15). Написал либретто балетов "Павильон Армиды" Н. Черепнина и "Петрушка" И. Стравинского. Член Совета и впоследствии директор Эрмитажа (1917—26). С 1926 жил во Франции. Автор "Воспоминаний" и "Истории русской живописи". Большой акварелью здесь названа его работа "Замок" (к., п., гуашь, уголь; 72,2×53,4). Ныне находится в собрании ГТГ.

[4] *Георгий Михайлович, великий князь* (1863—1919) — третий сын великого князя Михаила Николаевича и великой княгини Ольги Фёдоровны, управляющий Русским музеем императора Александра III. "С 1888 великий князь предпринял обширный нумизматический труд, задавшись целью дать все документы, относящиеся к русскому монетному делу, а также и изображения русских монет со времени царствования Петра Великого" (*Брокгауза и Ефрона ЭС*).

[5] *Третьяков Павел Михайлович* (1832—98) — директор правления Товарищества новой костромской льняной мануфактуры, член совета Московского купеческого банка. Член советов Попечительства о бедных в М. и Московского худ. общества. Действительный член ИАХ (с 1893). Почётный гражданин М. (с 1897). Собиратель произведений русского искусства. В 1892 его коллекция — одно из крупнейших собраний национальной живописи — стала основой Третьяковской галереи. Содержал Арнольдовское училище для глухонемых детей. Оказывал материальную помощь отдельным художникам и Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества.

[6] *Каразин Николай Николаевич* (1842—1908) — живописец, один из основателей ОРА.

[7] *Юдин Алексей Николаевич* — живописец, пейзажист. В 1900 окончил ИАХ, учился у А.А. Киселёва. Участник выставок ОРА.

[8] *Степанов Александр Николаевич* (1860—1911) — живописец, участник выставок ОРА, Петербургского общества художников и др.

[9] *Беггров Александр Карлович* (1841—1914) — живописец, вольнослушатель ИАХ. Занимался в Париже у Л. Бонна и А.П. Боголюбова. Член ТПХВ, один из учредителей ОРА.

[10] Имеется в виду работа "У водопоя на Неве" (б., акв.; 48,8×76,8). Ныне в ГРМ.

[11] *Досекин Николай Васильевич* (1863—1935) — живописец. В 1895 г. вместе с К.А. Коровиным ездил на Север, участвовал в оформлении Северного павильона Нижегородской ярмарки 1895 г.

[12] Имеется в виду работа "Село" (б., акв.; 26×51,2). Ныне в ГРМ.

[13] *Мария Фёдоровна* (род. 1847) — императрица, супруга императора Александра III. Вдовствовала с 1894, сохранив за собой высшее управление Ведомством императрицы Марии. По мысли императрицы Марии Фёдоровны возникли Мариинские училища.

[14] *Жюльен Рудольф* (1839—1907) — фр. живописец, педагог. Основатель частной школы в Париже (Академия Жюльена).

[15] В этом месте машинописной копии пропуск.

[16] *Боголюбов Алексей Петрович* (1824—96) — живописец, внук А.Н. Радищева. Основатель школы живописи и художественного музея в Саратове.

**13.** [СПб.] 18 февраля 1896

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Простите, что так долго не мог ответить Вам на Ваше любезное и чрезвычайно интересное письмо. Я читал это Ваше письмо многим нашим молодым художникам и художницам, стремившимся в Париж, а также передавал его содержание ученикам в Вашей студии, и на всех, как и на меня, оно произвело серьёзное впечатление.

Чем больше я узнаю Вас, тем больше вырастаёт моё уважение к Вам, и я рад, что могу чем-нибудь услужить Вашим прекрасным идеям.

У нас теперь четыре выставки (выставку независимых[1] я ещё не видел, она открывается только сегодня).

Самая интересная, конечно, Передвижная[2], там всё же больше художественной самобытности, меня только это и радует и возбуждает приятно: это чистые родники, на которых отдыхаешь, они-то и есть двигатели художественной среды. Мне так надоели подражатели, популяризаторы чужих идей, вгоняющие быстро в рутину все более интересные явления в искусстве.

Выдаются особенно: Касаткин[3], Левитан[4], Нестеров[5], Шильдер[6], Ендогуров[7], Сурeньянц[8], Серов[9], Аполлинарий Васнецов[10], Пастернак[11] и Киселёв[12]. На нашей академической, за исключением пейзажей, ничего выдающегося нет — скучно. Выставка в обществе Петербургских художников слаба, как всегда.

В Вашей мастерской по-прежнему работают усердно, приняли ещё четырёх (после Вашего описания мастерская полна). Дочь Маковского — самый выдающийся талант, хотя более культурный, чем самобытный, впрочем, это ещё очень молодая девочка — посмотрим. После "Катастрофы" задал "Подвиг" для эскиза. Просителей попасть к нам всегда много, но, к сожалению, мало истинных дарований — выбор плохой.

Я так рад, что освободился от В[ысочайшего] портрета — немножко работал и над картиной. "Искушение"[13] совсем изменил, и, по-моему, к лучшему.

Ваш портрет я не выставил: не выражен совсем левый глаз и это его настолько портит, что лучше подождать. Все, кто видел у меня этот портрет, хвалят. Недавно восхищался генерал Драгомиров[14]: "Вот царица! Как[ая] всё ст[ать], какая живая поза, сколько ума в глазах, и ведь совсем русский тип. Да, это женщина!"

Приедете ли Вы весной? Хотелось бы мне окончить Ваш портрет. Пришлось бы дня на три закрыть мастерскую для учеников.

Искренне преданный Вам И. Репин.

Прошу передать мой нижайший поклон князю.

Я намереваюсь написать этюд с Вержбиловича[15], это мне пригодится для "Искушения".

---

[1] *Выставка независимых* устраивалась Я.Ф. Ционглинским. В автобиографическом очерке последний писал: "На очередной академической выставке в 1894 г. выбросили все мои картины вон... Я с товарищами устроили выставку refuses, перешедшую потом в "Независимую выставку", которую я устраивал в течение пяти лет, с 1894 г. до 1899 г." (*Посмертная выставка произведений Я.Ф. Ционглинского*. Каталог с характеристикой, составленной С.П. Яремичем, автобиографическим очерком Я.Ф. Ционглинского, 16 одноцветными и 1 трёхцветной репродукциями. СПб., 1914. С. 10-11).

[2] XXIV выставка ТПХВ в помещении ИОПХ с 11 февраля до 17 марта 1896.

[3] *Касаткин Николай Алексеевич* (1859—1938) — живописец-передвижник.

[4] *Левитан Исаак Ильич* (1860—1900) — живописец-передвижник. Создатель "пейзажа настроения", которому присущи богатство поэтических ассоциаций, мажорность или скорбная одухотворённость образа, обретающая порой социально-критическую окраску. Раскрытие тончайших состояний природы, пленэрная, тонко нюансированная живопись.

[5] *Нестеров Михаил Васильевич* (1862—1942) — живописец. Создал поэтические религиозные образы, связанные с этическими исканиями 1880-1910-х гг.; писал глубокие, острохарактер-

ные портреты деятелей отечественной культуры. На XXIV выставке ТПХВ экспонировалась его картина "Под благовест" (ныне в ГРМ).

[6] *Шильдер Андрей Николаевич* (1861—1919) — живописец.

[7] *Ендогуров Иван Иванович* (1861—99) — живописец. На XXIV выставке ТПХВ была его картина "Лунная ночь. Мол в Ялте" (1896; х., м.; 130×196; ныне в ГРМ).

[8] *Суреньянц Вардгес Яковлевич* (1860—1921) — армянский живописец, график и театр. художник. Эффектные исторические и историко-бытовые картины.

[9] *Серов Валентин Александрович* (1865—1911) — живописец и график. Сын композитора А.Н. Серова. Передвижник, член "Мира искусства". Жизненной свежестью, богатством пленэрного колорита отличаются ранние произведения. Портретам зрелого периода присущи отточенная выразительность и лаконизм, подчёркнутая острота характеристик. Произведения на темы сельской жизни ("Октябрь", 1895), исторические композиции. Отдельные поздние произведения близки к стилю "модерн". Мастер рисунка.

[10] *Васнецов Аполлинарий Михайлович* (1856—1933) — живописец и график, археолог. Брат художника В.М. Васнецова. Передвижник. Поэтические виды старинной М., эпические пейзажи Подмосковья, Урала и др.

[11] *Пастернак Леонид Осипович* (1862—1945) — живописец и график. Член-учредитель Союза русских художников. Отец писателя Б.Л. Пастернака. Лирико-драматические, основанные на мягких светотеневых контрастах тематические композиции, портреты, иллюстрации. С 1921 жил за границей.

[12] *Киселёв Александр Александрович* (1838—1911) — живописец-передвижник. Академик, профессор пейзажной живописи ИАХ.

[13] Над картиной "Искушение" ("Иди за мной, сатано") Р. начал работать в 1891. Эскизы картины в ГРМ, Ростовском художественном музее, частном собрании (Прага).

[14] *Драгомиров Михаил Иванович* (1830—1905) — генерал, военный историк. Его портрет Р. писал в 1889. Ныне в ГИМ.

[15] *Вержбилович Александр Валерианович* (1850—1911) — виолончелист. Его портрет кисти Р. ныне в ГРМ.

## 14. [СПб. Февраль – март] 1896

Многоуважаемая княгиня Мария Клавдиевна.

Посылаю Вам портрет графа А. Толстого[1]. Пожалуйста, не стесняйтесь отослать его обратно, если он Вам не понравится.

Прилагаю Вам повестку из Академии — в 7 часов назначен экзамен — чтобы Вы не подумали, что я ломаюсь. Мне так жаль, что я буду лишён возможности пообедать в Вашем и князя обществе у Вас.

Вечером часов в 9 надеюсь освободиться и быть у Вас вечером. Другая повестка, из комиссии по сооружению храма Александра II[2], задерживает меня до четверга.

Надеюсь эти дни поработать ещё над Вашим портретом. Не удастся ли исполнить Ваше желание окончить его теперь. Я написал письмо Манизеру[3], чтобы он доставил Вам акварель. "Лес в Финляндии", кажется[4].

Посмотрите, это ни к чему не обязывает.

Если не понравится, или покажется дорого, отошлите обратно.

[И. Репин].

[1] Имеется в виду портрет писателя графа *Алексея Константиновича Толстого* (1817—75). Выполнен в 1879; по некоторым данным, находится в СГОИАХМЗ.

[2] Речь идёт о комиссии по сооружению в СПб. на месте убийства имп. Александра II храма Воскресения Христова ("Спас на Крови"). Строительство велось в 1883–1907, архитектор А.А. Парланд при участии архимандрита Игнатия (Малышева).
[3] *Манизер Генрих Матвеевич* (1847–1925) – живописец.
[4] Имеется в виду работа "Финляндия" 1894 г. (к., акв.; 42,2×65,9). Ныне в ГРМ (инв. № Р-1273).

**15.** [СПб. Февраль – март] 1896

Многоуважаемая княгиня Мария Клавдиевна.

Вчера я послал Вам портрет графа А. Толстого и неоконченный набросок с Вас.

Я думаю, что *Ваш* Вам не понравится. В таком случае прошу возвратить его (посланному).

У меня он составит красивое пятно в мастерской.

Если же Вы, паче чаяния, пожелаете оставить его у себя, то я назначаю за него 1.000 рублей. Разумеется, княгиня, Вы найдёте это дорого и возвратите набросок мне. И, пожалуйста, не стесняйтесь. Такие подмалёвки интересны только их авторам, для различных технических соображений — им место в мастерских. И мне будет очень приятно оставить его у себя.

Деньги 5 тысяч рублей я получил вчера от князя[1], с очень любезным письмом. Искренно благодарю Вас и князя за Ваше сердечное отношение ко мне.

Душевно преданный Вам И. Репин.

[1] Деньги были получены за портрет кн. Тенишевой, упоминаемый в предыдущих письмах (см. примеч. 4 к письму 11). Из-за него у Тенишевой с мужем "вышла история". Как вспоминает Тенишева, "он не на шутку рассердился и за деньги [5.000 рублей. – *И. Л.*], и за неудовлетворительную вещь" (*Тенишева М.К.*, 1991. С. 112).

**16.** СПб. 10 марта 1896

Как это грустно, дорогая княгиня Мария Клавдиевна, что мы Вас так долго не увидим!

В Петербурге я пробуду до начала мая и потом должен буду ехать в Москву на коронационные торжества[1] (имею заказ для альбома В[ысочайшей] коронации), оттуда думаю проехать в Нижний на выставку[2].

Всё это, разумеется, Вас мало интересует. А вот школа — это дело близкое.

Разрешите ли Вы заниматься ученикам *всё лето* в Вашей мастерской? Большинство учеников (у нас, волею судьбы, теперь уже 33 ученика обоего пола) остаются в Петербурге на лето, чтобы хорошенько подготовится к академическому экзамену. Господин Куренной, мой помощник, будет тоже всё лето работать здесь, в моей академической мастерской, и будет ими руководить в моё отсутствие — если только Вы разрешите. Все ученики меня об этом спрашивают, и я обещал спросить Вашего разрешения иногда собираться вечером для беседы (у них уже была одна такая и вышла очень интересной).

На последнем нашем экзамене я был приятно удивлён ростом композиций в качестве на тему "Подвиг", было много сильных и интересных композиций.

Некоторые из учеников по рисунку и этюду получили 3-и категории, но по сочинению все 1-е.

У меня явилась мысль будущей весной сделать выставку ученических эскизов (молодое творчество)[3]. Так как эта идея в Академии нашей благодаря рутине (как люди подвержены всегда этой старой старухе!) отклонена, то я думаю выставить это на нейтральной почве. Для покрытия неудачи я поставлю более 20 своих эскизов. Разумеется, это будут и те эскизы, которые мы набрасывали для будущих картин — это будут, собственно, опыты свободного творчества, не стеснённые педантической штудией с натуры — мы дадим простор фантазии, силе впечатления, оригинальности замысла, ясности выражения и т. д. Мы простим ошибки, снисходительно пройдём недостатки, но выше всего поставим художественность, настроение, впечатление и идею.

К этому я намерен привлечь академических учеников и тех художников, которые пожелают принять участие. Разумеется, материалу будет *много*, и я намерен сделать строгий, художественный выбор. Одобрите ли Вы эту идею?

Относительно Вашего желания переместить меня в более широкой центр европейского искусства я не могу согласиться с Вами. Я могу работать только на своей почве. Беспочвенность меня обескураживает и уменьшает во мне ту жизненность, которой я питаюсь в своей национальности. Большое спасибо Вам за доброе расположение ко мне.

На будущей выставке эскизов и Вас надеюсь видеть в числе экспонентов — размахнитесь!!! И. Репин.

---

[1] Коронация имп. Николая II.

[2] *Нижегородская ярмарка* — всероссийская промышленно-торговая, сельскохозяйственная и художественная выставка в Нижнем Новгороде, действует ежегодно в июле – августе с 1817 (быв. Макарьевская ярмарка). В кон. XIX – нач. XX в. первая по товарообороту в России.

[3] *Выставка опытов художественного творчества (эскизов) русских и иностранных художников и учеников* открылась в декабре 1896 в залах ИОПХ.

**17.** [СПб.] 5 апреля 1896

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Все ученики, Куренной и я очень благодарны Вам за разрешение на лето пользоваться Вашей мастерской.

Вы очень добры, что предлагаете деньги, если на что нужно. Куренной оплачивает 5-рублёвыми взносами учеников и модели тут же. Я всё это сдал Куренному и даже не считал ни разу, как у него сходится баланс — это мы произведём.

Двоих учеников я освободил от платы, Вашим именем. Ученика Фёдорова — очень отличные этюдики и рисунки — и ученицу Кутузову.

Я приобрёл для учеников скелет — это было необходимо для студии. Ученики сами купили по случаю, за 21 рубль. Если хотите, можете его в Вашу собственность. Сегодня я написал в Общество поощрения художеств формальное письмо — нанимаю у них зал для своей выставки эскизов в будущем декабре и

половине генваря. Я думаю, что это будет не безынтересно. Моя молодёжь увлеклась идеей и будет готовить летом свои опыты творчества — посмотрим.

Меня что-то не тянет в Москву на торжества — чувствую усталость. Может быть, поеду в Нижний. Но к Вам я непременно приеду летом. Это можно сделать и прямо из моего Здравнева, если я не поеду в Москву. Очень счастлив буду увидеться с Вами.

Ох, последнее время у меня что-то не ладится с начальством. Меня скоро прогонят из Академии за популярность. А человек я не чиновник — это большой порок — такие люди Президиуму не пригодны.

И зачем Президиум суётся в искусство! Какая ошибка. Ошибка в постановке дела. Чиновник должен держать художника как марионетку и все аплодисменты и все награды получать себе, а марионетка должна его благодарить и смирно лежать, пока он не задёргает её ниточками... Простите за эту болтовню. У нас здесь прелестная погода! Весна!

Ваш искренне преданный И. Репин.

**18.** Здравнево (Витебск). 2 июня 1896

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

В Москве все празднества шли так весело, удачно, что я начал, по обыкновению, побаиваться, чтобы не случилось чего-нибудь дурного для равновесия закона Природы.

Так и случилось — катастрофа[1] вышла самая неожиданная и такая ужасная, что до сих пор, как страшный кошмар, заслоняет всё весёлое и заставляет угрюмо молчать...

К тяжелому настроению у меня прибавилась ещё простуда и я, больным, поторопился уехать (20-го мая) в деревню и вот здесь, слава Богу, оправился теперь и только жалею, что не могу заехать к Вам.

Отсюда, впрочем, это сделать не трудно — мы близкие соседи. Если Вы теперь у себя в деревне и если я получу уверенность, что не помешаю Вам, то устроивши здесь кое-какие заботы свои, я могу приехать к Вам денька на два, очень интересно посмотреть на Вас в Вашей летней обстановке, увидеть Ваши заграничные успехи и порасспросить о Ваших занятиях там.

Дружески преданный Вам И. Репин.

Прошу передать глубокий поклон князю.

P. S. Простите, за переездами я забыл маршрут к Вам — сообщите. Мне помнится, что в 15 верстах от Смоленска, но я забыл, как называется Ваша летняя резиденция[2].

---

[1] *"Ходынка"* — трагические события на Ходынском поле (в северо-западной части М., в начале современного Ленинградского проспекта) 18 мая 1896 во время раздачи царских подарков по случаю коронации имп. Николая II. Из-за халатности властей произошла давка; по официальным данным погибло 1389 чел., изувечено 1300.

[2] *Талашкино* — имение кн. Тенишевой близ Смоленска. В кон. XIX – нач. XX в. центр возрождаемых крестьянских худ. ремёсел (учебные и худ.-промышленные мастерские керамики, резь-

бы и росписи по дереву). В Талашкино гостили и работали художники И.Е. Репин, С.В. Малютин, М.А. Врубель, Н.К. Рерих, П.П. Трубецкой, К.А. Коровин, Я.Ф. Ционглинский и др. В наст. время — историко-художественный заповедник. Список литературы о Талашкино см.: *ПРС*. 1999. № 2-3. С. 225.

**19.** [Здравнево (Витебск)]. 12 июня [1896]

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Очень радуюсь, что Вы не бросаете живопись и любите её. О, Вы ещё нас удивите, я начинаю в это верить. В Талашкино я непременно приеду на короткое время; работать там не буду, а просто отдохнуть, как в раю праведники отдыхают — чувствами.

Увидеть Вас, услышать Ваше пение, побыть в Вашей мастерской, погулять в Талашкино — всё это очень заманчиво.

Здесь я замечаю в себе более преданности своим идеям, питаюсь ими и углубляюсь часто с большим увлечением и страстию до восторга. Разумеется, это моменты, а вообще я делаю вид приятного хозяина, хожу на работы, притворяюсь, что сокрушаюсь о подмокшем сене, о дешевизне хлеба; встаю в 4 часа. Как много промелькнёт дум иногда в глуши, на какой-нибудь пожне, и когда войдёшь в мастерскую, чтобы её фиксировать — редко удаётся воспроизвести, что улетает быстро, как и прилетает.

Теперь у меня разведена "Голгофа"[1]. Но вообще здесь я не стесняю себя, делаю, что вздумаю, скачу в самые разнообразные области и чувствую род опьянения, кутежа. Утром, спускаясь с балкона, где я сплю, я смотрю грозным глазом на свой порыв, бред и увлечения, и тут же горькое разочарование портит мне настроение всего дня — вот кары за минуты счастия! Ах кары же... и почему я так способен ослепляться? И я рад хоть немного набраться опыту, чтобы судить своё дело всегда верно. Но теперь я верю одному: если что-нибудь задержит мой взгляд в 4 часа утра, первый взгляд, то это только и есть не дурно. Вы не можете себе представить, какая бывает разница в вещах — вечером я был в восторге от чего-нибудь, утром это самое — невообразимая гадость.

Желаю Вам от всей души моей успеха в живописи; верьте мне, я невообразимо счастлив, когда вижу Ваши удачные работы, их уже немало. Ваш И. Репин.

Ах, я забыл поблагодарить Вас за двух прелестных тёлок, которых мне недавно привезли.

[1] Голгофа. Эскиз. Х, м.; 48×102. Собрание КМРИ.

**20.** [Здравнево (Витебск)]. 24 июня [1896]

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Не сердитесь и не презирайте меня, не одним сеном я здесь занят. Желал бы я узнать, в какое время у Вас будет поменьше гостей, чтобы мне не попасть в "Общество", для которого я совсем не гожусь; а, сказать правду, и мне в нём скуч-

но до терзания совести. А здесь мне работается хорошо, и я ещё далеко не всё кончил, что нужно — всё на работе.

Вас искренне обожающий И. Репин.

**21.** Здравнево (Витебск). 25 июня 1896

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Я совсем убит известием, что студия Ваша отходит. В ней было много недостатков от солнечного света, но и она представляла условия, которые очень дороги в Петербурге, потому что их почти нет.

Я понять не могу, как это никто из Высочайших особ, к которым обращались люди с желанием устроить школу, не дали помещения. Сколько казённых зданий есть с превосходными условиями света и простора, занимаемыми казармами.

А школа наша шла очень хорошо. И знаете ли, теперь я положительно убеждён, что казённым художественным классам Академии никогда не достичь тех результатов в такое короткое время. В казне есть всегда что-то мертвящее, опошляющее, обезличивающее, накладывающее на всё печать холодной, чиновничьей скуки, с торжеством порядка посредственности и ничего не стоящей в искусстве *ординарности*. Оттого Академия, с тех пор как проснулись свободные национальные потребности искусства, отошла в тень и только мешает ходу искусства. Третьяков воздвиг себе колоссальный памятник тем, что поддержал и вынес на своих плечах русскую школу живописи. В 25 лет он сделал то, что делается веками. Московская школа[1], пока она велась любящими искусство гражданами Москвы, делала самое живое, рациональное художественное воспитание русских талантов и шла гигантскими шагами.

Даже архитекторы более талантливые, известные теперь — все почти питомцы вначале московской школы.

Теперь и школу московскую казна прибрала к своим рукам, недавно, всего года три, и уже результат мертвечины, апатии начинает её захлёстывать. Вот почему я грущу, если наша школа прекратится. Академия теперь освежилась[2], но я думаю, что это долго не продлится: впоследствии в неё непременно вотрутся посредственности на тёплые казённые места и аккуратно, апатично и бездарно будут тормозить все свежие проявления талантливости. Чего доброго, они исхлопочут себе право контроля над частными школами и будут их давить и мертвить. Жаль, что помещения частные дорого стоят — отопление, освещение — а ученики бедные.

О Вашем желании предоставить студию ученикам я тотчас же написал Куренному: в доме Елисеева на Васильевском острове через месяц освободится одна мастерская 1500 рублей в год. Её сейчас же следует законтрактовать, иначе её подхватят. Это хорошая мастерская, я её знаю — была Крамского[3], а после Литовченко[4] её переделал.

Если Ваша великая воля (перед которой я преклоняюсь) не поколеблется перед такой большой цифрой, 1500 рублей в год, то прошу Вас не долго медлить и поскорей порешить с этой студией в доме Елисеева.

Снеситесь непосредственно с управляющим дома Елисеева и упрочьте за собой. Жаль, Куренной не пишет. 1500 рублей, это, кажется, с отоплением, наверное не знаю. Эта студия видна хорошо с Набережной Дворцовой особым выступом. Свет её на чистый север, на Малую Неву. Она великолепна и поместительна. Внизу квартира небольшая, соедин[ённая] со студией красивой лестницей. Если только не переделали. Я это пишу, как она была у Литовченко[5].

У меня теперь гостит один приятель, и я начал сенокос, потому свою поездку к Вам, о которой я мечтал, я должен отложить.

Прошу Вас написать мне, долго ли Вы пробудете в Талашкино, и как Вам покажется серьёзно дело Елисеевской мастерской. Согласитесь ли Вы её взять. Простите за эту решительную рекомендацию с моей стороны. Но я действую в силу выраженной Вами воли продолжать студию, которую, уже по некоторому опыту, я считаю делом весьма серьёзным и важным.

Жертвуют же люди на церкви, на богадельни, на монастыри, на воспитательные дома и прочее, на больницы, на медицинские институты и содержание частными средствами учреждения разной важности, отчего и школе искусства не найти своего благодетеля! И его имя не умрёт в потомстве, и ему со временем благодарная среда поставит монумент.

Самым корыстным желанием желаю Вам всяких благ.

Искренне преданный Вам И. Репин.

Будучи в Москве, я услыхал, что дом Ваш покупают, но не верил, что будет продан. Как-то мне теперь кончить Ваш портрет?! Тех сложных условий света не найти.

---

[1] *Училище живописи, ваяния и зодчества* в М., возникло в 1832 как худ. кружок, с 1843 — Училище живописи и ваяния, своё историческое название получило в 1866 после присоединения Дворцового архитектурного училища.

[2] 15 октября 1893 был принят Временный устав ИАХ, по которому при ИАХ создавалось Высшее художественное училище. В училище были образованы мастерские, для преподавания приглашены известные художники, в основном, члены ТПХВ — И.Е. Репин, А.И. Куинджи, Н.Д. Кузнецов, И.И. Шишкин, В.Е. Маковский и др.

[3] *Крамской Иван Николаевич* (1837–87) — живописец. Один из создателей Артели художников и ТПХВ. Утверждал принципы реалистического искусства.

[4] *Литовченко Алексей Дмитриевич* (1835–90) — живописец.

[5] Упом. здесь мастерская и квартира были впоследствии заняты А.И. Куинджи (Биржевая линия, 18). Для школы-студии кн. Тенишевой было подобрано др. помещение (см. письмо 25).

**22.** Здравнево (Витебск). 9 июля 1896

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Простите мою неаккуратность. Ох, как мне стыдно, что я тотчас не ответил на Вашу любезную и радостную телеграмму. Правду сказать, я побоялся выражать свою радость: что, если эта не состоявшаяся продажа принесла Вам и князю большие невзгоды?

Относительно Куренного, я боюсь, не будет ли он для Вас простоват после парижских художников. Он хороший мастер, но не достаточно хорошо объяс-

няет, не красноречив и не большого образования человек. Я даже в будущем думаю и для нашей студии взять другого. Он, конечно, человек очень хороший, почтенный, имеет уже академическое звание, но всё же я сомневаюсь, чтобы он удовлетворил Вас как наставник[1].

Я предложил бы Вам Мясоедова (Пётр Евгеньевич)[2], тоже мой ученик, очень талантливый человек, прекрасно идёт в мастерской — этот с университетским образованием и очень симпатичен своим благородным характером.

Если Вы решите, то во избежание проволочек (здесь корреспонденция весьма затягивается) — пишите прямо ему. Он живёт в моей студии в Академии (ученической), т. к. работает для меня царский портрет[3], от которого я не мог отказаться, как от Высочайшего повеления — для Великого князя Константина Константиновича[4] в Преображенский полк — и мне разрешили воспользоваться подготовкой ученика, иначе я не мог бы исполнить.

Мясоедов теперь устал и, я думаю, не прочь будет отдохнуть у Вас два месяца.

Теперь здесь установилась погода, работа идёт жаркая.

К Вам приеду в августе.

Адрес: Петру Евгеньевичу Мясоедову. Санкт-Петербургская Академия художеств на литейном дворе, мастерская ученика пр[офессора] Репина.

Искренне преданный Вам И. Репин.

---

[1] Кн. Тенишева вспоминала: "...Репин остался Репиным. Желая отделаться от своего помощника в нашей студии, Куренного — человека малоспособного и как преподавателя, и как художника, вялого, типичного хохла — порекомендовал мне его как руководителя для смоленской школы. Думая, что он будет там более на месте, чем в Петербурге, я взяла его. <...> По приезде в Смоленск на следующую весну я с горестью увидала, что моя школа напоминает школу Штиглица или Общества поощрения художеств <...>. Я отнесла это к неумению Куренного привлечь к себе народные силы, несмотря на все мои письма и указания ему. <...> Как раз в это время, когда меня постигло такое разочарование, мой муж открыл своё училище на Моховой [Тенишевское училище было открыто в СПб. в 1895. — *И. Л.*], и как когда-то Репин ловко свалил с себя Куренного на мою шею, так же ловко я передала его мужу в качестве преподавателя рисования для его петербургской школы" (*Тенишева М.К.*, 1991. С. 116-117).

[2] *Мясоедов Пётр Евгеньевич* (1867—1913) — живописец, ученик Репина. С 1896 вместе с А.А. Куренным и Д.А. Щербиновским преподавал в школе-студии Тенишевой. В 1896 помогал Р. в работе над портретом Николая II для Преображенского полка.

[3] Портрет Николая II. Х., м.; 251×160. Справа внизу: *1896. И. Репинъ*. Ныне в ГРМ (инв. № Ж-5725). Портрет Репин писал дважды, в 1895 и 1896 гг.

[4] *Константин Константинович, великий князь* (1858—1915) — сын великого князя Константина Николаевича, внук Николая I. Начал службу на флоте. Участник русско-турецкой войны (1877-78). Поэт ("К. Р.") и переводчик. Президент (с 1889), почётный академик по разряду изящной словесности (с 1900) Петербургской АН. Председатель ИРАО. В 1891 назначен командиром лейб-гвардии Преображенского полка, в 1910 — генерал-инспектором военно-учебных заведений.

**23.** [Здравнево (Витебск)]. 11 июля 1896

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Вчера я получил письмо от Куренного. Его просили ученики открыть занятия в студии, которые были прерваны по случаю небольшого числа учеников:

они, кажется, дорожат временем, чтобы получше подготовиться в Академию к октябрю месяцу, но пока таким малым числом не могут окупить расходы на натуру 50 рублей и плату Куренному 25 рублей в месяц. Всего 75 рублей. Взнос в следующий месяц увеличится, а теперь их всего не будет и на 25 рублей.

Если Вы соблаговолите субсидировать Куренному наём натуры, то этим очень осчастливите и без того уже много Вам обязанных будущих художников.

Если решите доплачивать ему дефицит по школе, то адресуйте прямо ему: Санкт-Петербург, Академия художеств, на литейном дворе, мастерская ученика пр[офессора] Репина (он занимает на лето другую мою мастерскую ученика).

Простите, что я надоедаю Вам такими просьбами. Куренному я не писал ни слова, если откажете, никому известно не будет.

Установилась превосходная погода, у нас жнут и косят и возят — весело. Искренно преданный Вам И. Репин.

**24.** [Нижний Новгород]. 30 августа 1896

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Я в великом восхищении от Нижнего Новгорода. Витте[1] гениальный человек! Вам непременно следует приехать в Нижний на выставку.

Поразительно. Пять лет назад я проезжал по этим скучным пустырям: кое-где торчали амбары, склады, да кое-где валялись пьяные фигуры голодранцев-бурлаков. Теперь — это Чикаго, каким представляется он мне по картинкам. Движение, жизнь, совсем европейское многолюдство, суета, быстрое движение электрических трамваев, элеватора на гору — в высшей степени живописную. Утром, когда я вышел из отеля, гора эта рисовалась [таким] очаровательным голубоватым силуэтом, что я прежде всего сел на трамвай, поехал туда, поднялся на элеваторе в гору и долго не мог оторваться от туманной, голубой, как море, дали.

25 лет назад[2] я зарисовывал себе в дорожный альбом эту пустынную даль. Теперь она уже не пустынная. У подножия сверкает лес барок, пароходов и разных сооружений на воде, только на Темзе — подобное движение, прямой просветный мост рассекает эту оживлённую, широкую реку и впадает в проспект города, кипучего, торгового, многолюдного. Какие церкви, какие грандиозные здания, и дальше, и дальше, чуть видно в тумане, виднеются городки и церкви русского стиля. Да, Витте угадал: Волга — это живая артерия России... И какая красота эта возвышенность Нижнего! Сегодня, в первый раз в моей жизни, я уверовал в великую будущность России — это уже не фраза звонкая, это дело.

Простите, обожаемая княгиня, я знаю, Вы не дочитаете до конца восторгов моих — Вам скучно.

А знаете ли, когда я уехал от Вас, на великолепных серых рысаках, в покойнейшей, как само небо, карете — мною овладела тоска. Такая страшная тоска бывала у меня только в ранней юности. Тоска внутренняя, глубокая — ужасное презрение к себе, недовольство.

Ох, простите... Вам это не интересно.

*О выставке.* Вашу школу и весь Брянский завод видел — особый, очень поместительный павильон[3].

Выставка мила, нарядна, как молодая светская дама: у неё всё по моде, всё ново, блестит и искрится на солнце. Погода чудная. Вместо зеркала она любуется в бассейн с фонтанами.

Художественный отдел плох. Очень много ничтожных дурных вещей. Таковы, между прочим, и мои грехи. *Святой Николай*[4] — это совсем не тот, что приобретён Государем Александром III — это бронзовая вещь, которую я подарил в пользу голодающих; её купил Терещенко[5] на аукционе за 5.000 рублей, и не знаю, каким образом [она] здесь. Перед этой вещью стоит толпа, мне совестно было смотреть. Совесть грызла. Я виделся с Ал[ьбертом] Н. Бенуа и с Карелиным[6]. Карт[ины] Сиона[7] в историческом музее, здесь, завтра еду туда, но музей, говорят, плох.

Картины Врубеля[8], несмотря на всю уродливость, художественные вещи; это образчик декадентства. В них есть цельность и своеобразная законченность — они интересны при безобразности и поэтичны при всей своей грубости. То были бы хорошие мозаики на высоте снаружи здания[9]. "Минин" Маковского[10] — слабая вещь. В картине хорош верх: Кремль и церковь справа с людьми и духовенством; а центр и низ бонбоньерочны. "Минин" совсем разбойник-забулдыга.

Надо, надо Вам приехать, Княгиня, какие тут есть ткани! Парча! Как чудно декорированы витрины!!!

И. Репин.

---

[1] *Витте Сергей Юрьевич* (1849—1915) — граф (1905), российский гос. деятель, почётный член Петербургской АН (1893). Министр путей сообщений в 1892, финансов с 1892, председатель Комитета министров с 1903, Совета министров в 1905-06. Стремился привлечь предпринимателей к сотрудничеству с правительством. Автор "Воспоминаний" (т. 1—3, 1960).

[2] Т. е. во время поездки по Волге в 1872 вместе с Ф.А. Васильевым и Е.К. Макаровым, когда Р. собирал материал для картины "Бурлаки на Волге".

[3] Продукция Брянского машиностроительного завода, принадлежавшего кн. В.Н. Тенишеву, была представлена на ярмарке. "Нива" по этому поводу писала: "Укажем на красивый, весь стеклянный, с двумя большими у входа фигурами, павильон Брянского завода" (СПб., 1896. № 28.С. 712). Кн. Тенишевой были открыты школа в деревне Хотылёво по соседству с заводом и ремесленное училище при заводе.

[4] "Святой Николай" — вариант картины "Николай Мирликийский избавляет от смерти трёх невинно осуждённых".

[5] *Терещенко Иван Николаевич* (1854—1903) — промышленник, коллекционер.

[6] *Карелин Андрей Осипович* (1837—1906) — художник, фотограф, организатор худ. школы в Нижнем Новгороде (1870). В 1869 открыл фотоателье.

[7] *Сион (или Цион)* — художник Я.Ф. Ционглинский.

[8] *Врубель Михаил Александрович* (1856—1910) — живописец, монументалист, театр. художник и график. Член "Мира искусства". Произведения отмечены драматической напряжённостью колорита, "кристаллической" чёткостью, конструктивностью рисунка, тяготением к символико-философской обобщённости образов, нередко принимающих трагическую окраску. Иллюстрации, росписи, произведения декоративно-прикладного искусства, близкие к стилю "модерн". Два панно Врубеля для Нижегородской ярмарки были выполнены по заказу С.И. Мамонтова: "Микула Селянинович" и "Принцесса Грёза". Профессора ИАХ, входившие в жюри, отвергли

их "за претенциозность". Тогда Мамонтов выставил их в специально для них построенном павильоне.

[9] Отметим, что эти слова были адресованы "ярой поклоннице" и пропагандисту "гениального творчества" Врубеля (выражения Тенишевой; см.: *Тенишева М.К.*, 1991. С. 129). Напомним здесь строки Н.К. Рериха, написанные в 1905 как бы в ответ всем недоброжелателям великого художника: "Высокая радость есть у Врубеля: радость, близкая лишь сильнейшим; середина никогда не примирится с его вещами. Приятно видеть, как негодует мудрец середины перед вещами Врубеля. Не глядя почти на картину, спешит он найти хулу на искусство. Но крик его, правда, без разума; и в самом среднем сердце не может не быть искры, вспыхивающей перед красотою. Какую же хулу, грубую и бессмысленную, нужно произнести, чтобы скорей затушить светящуюся искру. Середина долго дрожит, долго колеблется после картин Врубеля. <...> Полная история русского искусства должна отразиться в Русском музее, но Врубеля музей всё-таки видеть не хочет. Только заботами кн. Тенишевой, украсившей свой отдел музея "Царевной-Лебедью", музей не остался вовсе чужд Врубеля. Странно. Мы во многом трусливы, но в искусстве особенно храбры маститые трусы; даже будущего не страшатся. Поражает наша неслыханная дерзость, не знающая даже суда истории" (Врубель. 1905. // *Рерих Н.К.*, 1914. С. 231–233).

[10] *Маковский Константин Егорович* (1839–1915) — живописец-передвижник. Картина "Минин на площади Нижнего Новгорода призывает народ к пожертвованию" (1896) ныне в собрании Нижегородского художественного музея.

## 25. [Здравнево (Витебск)]. 21 сентября 1896

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Какой я скучный человек, простите ради Бога. Сгоряча я Вам пожаловался, в телеграмме даже — велосипед в дороге ни сколько не испортился, а Александр оставил педаль, перетёршуюся винтом, как было внутри.

Но дело уладилось: в Витебске нашёлся прекрасный мастер Шмак, всё мне устроил, и я покатил по двору и по дороге, но на скаку вдруг руль повернулся из вело, и я рухнул на землю, колено так зашиб, что едва добрался до дому, и теперь ещё не могу согнуть колено правой ноги — страшно больно. Завтра я решил ехать в Петербург, чтобы показаться доктору. Прежестоко будет остаться калекой. Зато мой Юра вчера уже почти догнал меня в умении ездить на велосипеде.

Как Вы меня утешили известием о квартире для школы — дом княгини Четвертинской — это несравненно удобнее и прочнее: тут всё Ваше, это отлично.

Куренному я ещё не писал. Это лучше переговорить лично. Очень счастлив буду (простите за поворот бумаги ошибкой — тороплюсь укладываться: так неудобно жить калекой) увидеться с Вами, окончить Ваш портрет и княгини Екатерины Константиновны[1]. Ох, не хвалите его, перед отъездом я посмотрел его и меня взяла тоска — его надо ещё [д]оработать.

Меня ожидает там, в Петербурге, масса, масса дел, особенно по моей выставке[2]: теперь я очень трушу и готов спрятаться, но нельзя, я не один. Скучна эта возня, устройство, рамки, подрамки и т. д.

Как жаль, что Вы не съездили в Нижний, простите за красноречие, я ведь действительно писал чистейший и поэтичнейший восторг.

Однако количество учеников Флёновской школы[3] внушительное! 125 учеников — большая компания.

Что-то теперь у Вас? Где Цион, где Сигма[4], где леди[5]? У нас тут чудесная стоит погода, и мне так не хочется уезжать. Перед отъездом так руки расходились работать — осенью всегда и везде плоды...

Искренне и глубоко преданный Вам И. Репин.

Педаль в Петербурге я Вам возвращу.

---

[1] Портрет М.К. Тенишевой (в рост, в белом платье) экспонировался в 1897 г. на XXV выставке ТПХВ. Ныне в Музее-квартире И.И. Бродского в СПб. Портрет княгини Е.К. Святополк-Четвертинской 1896 г. также был на XXV выставке.

[2] См. примеч. 3 к письму 16.

[3] В 1894 кн. Тенишева на хуторе Флёново в версте от Талашкина создала сельскохозяйственную школу, где детей обучали ремёслам, давали уроки пения и рисования. См.: *Тенишева М.К.*, 1991. С. 140—146.

[4] *Сыромятников Сергей Николаевич* (род. 1864) — корреспондент газет "Новое время" и "Кавказ".

[5] Три сёстры *Хейт* — англичанки, знакомые кн. Тенишевой. О них упоминает А.Н. Бенуа: *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. II. С. 102.

**26.** [СПб.] Октябрь 1896

Дорогая княгиня.

Ученики Вашей мастерской отпраздновали 1-ю годовщину нашей школы. Послали Вам телеграмму. Вечером был у нас великий пир и много разговоров. Я вынес прекрасное впечатление от этого вечера. Я дал им три дня передышки, для эскиза — в среду экзамен. Начнёт теперь Мясоедов. Куренной уезжает к Вам — счастливец.

Желаю Вам быть здоровой и жить интересно и весело.

Вам искренне и глубоко преданный, как истинный друг, И. Репин.

**27.** [СПб.] 24 ноября 1896

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

На последнем экзамене в Вашей школе было много прекрасных этюдов из былины "Садко". У меня явилось желание приобретать для *истории* Вашей школы лучшие образцы — этюдов, рисунков и эскизов наших учеников. Если бы Вы согласились платить и ассигновали на это сумму рублей 50 в месяц. За лучший этюд 10 рублей, эскиз — 10, рисунок — 5.

Бедные даровитые люди не канючили бы избавить их от платы и старались бы из кожи — получить премию на обеспечение. Самая рациональная поддержка.

А эти взятые в оригиналы вещи украсили бы стены студии и представили бы лучший памятник прошлых годов работы и свидетельствовали бы о прогрессе или регрессе школы. И Бог знает, в случае громкого имени впоследствии когонибудь из авторов, эти, не дорого заплаченные вещицы, разумеется, будут ценной редкостью.

Жду Вашего милостивого разрешения начать приобретения. Может быть, разрешите и из старых, прошлого года, кое-что приобрести. Глубоко преданный Вам И. Репин.

**28.** [СПб.] Ноябрь 1896

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Всё время я в таких хлопотах, что не имел возможности написать Вам.

Бразу я передал только 100 рублей, 500 рублей за портрет он желает получить только по окончании Вашего портрета[1]. И умно — целей будут.

Я не знаю, в Смоленске ли Вы ещё. Куренной писал мне — он счастлив Вашим вниманием. Даже кухонная посуда оказалась для него готовой.

Я теперь в ужасном отчаянии от своих работ. Мне кажутся они совсем плохими, слабыми и неудачными. Провал, провал ожидает меня. Туда и дорога.

Французы[2] оттягивают у меня ещё три дня в декабре — всё это прибавится мне в генваре. Выставка эскизов откроется только 20 декабря, я думаю.

Сегодня я был у Сигмы, в 9-м часу целая галда у него ещё сидела за завтраком. Он всё ещё собирается писать о Вашей студии.

А я писал о Вашей Смоленской студии как об образце для Тифлиса, в газету Кавказа, по неотступной просьбе поэта В.Л. Величко[3], который теперь там редактором. Приехал сюда и так пристал ко мне, что я настрочил целую статейку[4].

Как грустно здесь без Вас. Я так досадую, что редко виделся с Вами, когда Вы были здесь. Писать и Вы не любите, да и мне некогда. Скучно писать долго. А особенно [когда] в перспективе долгое, долгое ожидание ответа...

Как я досадую — проворонил день ангела, милого ангела Екатерины Константиновны. Я так рад за портрет её у меня, покрытый лаком, он очень похорошел и иногда мне нравится.

Целую Вашу милую, прекрасную благороднейшую руку античной красоты.

Читаю Высочайшую благодарность князю и Вам за Брянскую школу. Надеюсь, что Смоленская[5] когда-нибудь привезёт в Петербург и сделает выставку в Академии своих работ.

Вам глубоко преданный И. Репин.

---

[1] И.Э. Браз копировал портрет кн. Тенишевой.

[2] *Французская художественная выставка* была устроена в помещении ИОПХ в ноябре-декабре 1896.

[3] *Величко Василий Львович* (1860—1903) — поэт, редактор газеты "Кавказ". Его портрет Р. писал в 1901. Ныне в ГРМ (инв. № Ж-8248).

[4] Статья "Нужна ли школа искусств в Тифлисе?" опубликована в 1897 г. в одном из январских номеров газеты "Кавказ".

[5] Школа в Смоленске на средства кн. Тенишевой была открыта 26 ноября 1896. Занятия проводились днём (платные) и вечером (бесплатные).

**29.** [СПб.] 14 декабря 1896

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Как Вы обрадовали меня Вашим милым, добрым письмом. Я уж не думал, что Вы ещё в Смоленске. Хотел писать Куренному, хотел даже спрашивать письмом Наталью Борисовну[1]. Как я рад, что могу ещё писать Вам сюда — всё же скорее дойдёт.

Как школа в Смоленске, сколько учеников? Как идут занятия?

Статью в Тифлис я только недавно отправил — это долгая история, пока дойдёт... Напечатано будет только в генваре. Разумеется, Вам пришлю. В Париж? О, Париж...

Портреты Ваш и княгини Четвертинской я непременно поставлю на Передвижную выставку. А Шехерезаде передайте, что она безжалостная мучительница. Она, я думаю, хорошо знает свойство своих змеек и, перед самым исчезновением, наделять тоской доверчивых людей — жестоко. Змейка глубоко зарылась... и только воспоминание о сказке (коротенькой) утоляет щемящую боль.

Ох, сколько у меня теперь хлопот и каких неприятных! Самое мучительное: я не успел привести в порядок своих вещей (эскизов). Эгоист — ну и будет же мне казнь! Теперь всё страшней делается. Толки против растут. Зичи[2] отказался. Зато подвернулся Константин Маковский. Пожалуй, и этот надует. Сегодня еду к нему в ложу, в Михайловский театр, умасливать. А мне так нездоровится — просто умираю; это, верно, на перемену погоды. Чарам Шехерезады я поддаваться не намерен. Стану ухаживать за м[адемуазель] Маковской 2-й. Надо вышибать клин клином, как бациллы фагоцитами, и на змейку пустить другую, пусть они съедят одна другую — и человек здоров.

Ради Бога, не пишите мне "будьте счастливы" — это нехорошая фраза — у меня *примета*.

Вам бесконечно преданный И. Репин.

Ох, нет, Вы знаете, как люблю я теперь мою милую, дивную Шехерезаду... "Так люблю, что страдаю любя"...

Она шутя бросила мне на грудь красивую живую змейку; мне показалась эта змейка такой восхитительной — отчего же не приголубить её?.. Но скоро я заметил, что эта беспокойная змейка начала просасываться в моё сердце. Я понёс её назад и, на дворике европейского характера, в виду целой группы молодых людей я сильно рванул её и хотел возвратить Шехерезаде. Шехерезада оскорбилась, оттолкнула меня, отвернулась; змейка корчилась на земле... Но я почувствовал [себя] опять вольным казаком, хотя кровавая ранка к сердцу щемила ещё и болела; но я утешился. Всё равно Шехерезада улетает в мир сказок — ранка заживёт — к чему же мне возиться с этой опасной змейкой...

Но представьте мой ужас: когда я вернулся домой, я почувствовал, что её змейка опять на моей груди и уже успела прососаться до сердца.

Я думал при прощании с Шехерезадой, мне как-нибудь удастся её умилостивить, помириться с ней, но она была насмешлива, зла и выражала ко мне пре-

зрение... А змейка тем временем уже вползла в самое сердце ко мне, и я чувствовал всё время сильную боль...

Теперь я уже не могу достать её оттуда; и часто она возится в моём сердце и не даёт мне покоя. Вот кара за моё легкомыслие! Только волшебница сама может избавить меня от своего подарка. Я боюсь, что всю жизнь придётся мне страдать втихомолку... Мечтать о свидании с ней даже скучно — этого, кажется, уже не будет; а если и случится когда-нибудь, то всё это будет при целом обществе, и операция со змейкой не будет возможна.

Раб.

---

[1] См. примеч. 2 к письму 2. Здесь и ниже названа "Шехерезадой". Это сравнение, видимо, имело целью отметить определённое сходство между рассказами сказочной Шахразады из "Книги тысячи и одной ночи" и разговорами Н.Б. Нордман-Северовой. Вот что вспоминает А.Н. Бенуа о ней: "...Это была неглупая особа, довольно образованная и начитанная. Я иногда вёл с ней долгие и содержательные беседы, и мне кажется, что Н. Б. именно этой склонностью к умным разговорам должна была импонировать Илье Ефимовичу" (*Бенуа А.Н.*, 1993. Т. II. С. 193-194).

[2] *Зичи (Zichy) Михай (Михаил Александрович)* (1827—1906) — венгерский рисовальщик и живописец; в 1847—74 и с 1880 работал в России. Многочисленные его рисунки и акварели хранятся в ГРМ и др. музеях. Виртуозные, отмеченные порой чертами салонности иллюстрации к "Слову о полку Игореве", произведениям А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ш. Руставели, Ш. - Петёфи и др.

**30.** [СПб.] 18 декабря 1896

Глубокоуважаемая княгиня Мария Клавдиевна.

Ваша телеграмма, которая нас разбудила в 4 часа утра, меня очень опечалила.

Вы пишите: "предполагала, что Вы всё умеете". Я не понимаю — должен был я устроить позволение полиции? — Но в Вашем доме, без Ваших полномочий, это невозможно. Я был уверен, что сам князь ещё в прошлом сезоне исполнил все нетрудные формальности (написать прошение Градоначальнику и послать в канцелярию градоначальства).

Далее Вы пишете: "прошу Вас всё устроить". Что же я могу здесь устроить в чужом доме, *без формальных уполномочий* домовладельцев? Даже и с Вашими разрешениями теперь пришлось бы испытать такие полицейские мытарства, за которые я не возьмусь — не имею времени. Если бы Вы видели, что такое канцелярия градоначальства, в каком омуте и сколько ждать пришлось бы мне своей очереди!

Графа Толстого[1] без определённых документов тоже не рискну беспокоить. Посылать теперь для подписи бумаги Вам в Париж это тоже большая проволочка; я здесь ничего не знаю о форменной стороне.

Прошу Вас поскорей выгородить Вашего старшего дворника: он может быть подвергнут большой опасности за то, что не донес своевременно о сборищах молодых людей (40 человек). Ведь мы иногда собирались по вечерам; нас всех могли арестовать и отправить в кутузку. Удивительно. Только в России такая халатность полиции — полтора года собирается сборище, без всякого разрешения. И это при всяких бунтах молодёжи!..

Простите, княгиня, я человек мнительный, скажу правду, я думаю, что Вам надоела эта обуза — школа рисовальная здесь, и может быть, Вы уже желали бы с нею развязаться. Я этого не предполагал. И ещё огорчу Вас: в воскресенье, после экзамена, я просмотрел работы за всё время школы и, пользуясь Вашим разрешением, взял для стен школы 20 работ учеников и заплатил им 185 рублей. Понадобится ещё на скромные рамки и стёкла небольшой расход.

Искренне преданный Вам И. Репин.

## [Приложение к № 30]

Приобретено мною для школы: 3 рисунка, 2 этюда и 15 эскизов.

Выдано:

| | | | |
|---|---|---|---|
| За 2 | рисунка | Третьякову | 10 рублей |
| За 2 | эскиза | ему же | 20 рублей |
| За 1 | рисунок | Кострич | 5 рублей |
| За 1 | этюд | Фёдорову | 10 рублей |
| За 1 | этюд | Трунову | 10 рублей |
| За 1 | эскиз | Глухову | 10 рублей |
| За 2 | эскиза | Глаголевой | 20 рублей |
| За 1 | эскиз | Альбрехт | 10 рублей |
| За 1 | эскиз | Тир | 10 рублей |
| За 2 | эскиза | Ида | 20 рублей |
| За 2 | эскиза | Кутузовой | 20 рублей |
| За 1 | эскиз | Кострич | 10 рублей |
| За 1 | эскиз | Андронову[2] | 10 рублей |
| За 1 | эскиз | Данишевскому | 10 рублей |
| За 1 | эскиз | Граве | 10 рублей |
| [Итого:] | | | 185 рублей |

15 декабря 96.

| | | | |
|---|---|---|---|
| За 1 | рисунок | Чахрову | 5 рублей |
| За | этюд и эскиз | [ему же] | 10 рублей |

Проверено. И. Репин.

---

[1] *Толстой Иван Иванович, граф* (1858—1916) — член ИАК (1886—91), вице-президент ИАХ (1893—1905), археолог и нумизмат. Секретарь (1885—90), помощник председателя (с 1899) ИРАО. Председатель Русского общества печатного дела (с 1900). Министр народного просвещения (1905-06). Городской голова Петербурга (1913—16). Автор трудов по славяно-русской, византийской и восточной нумизматике, археологии, истории, искусству.

[2] Выше (письма 7, 9—11) среди учеников школы-студии названы *Андропов* и *Антропов*. Скорее всего, одно и то же лицо.

**31.** [СПб. Декабрь 1896]

Среда

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Вчера Преображенцы мне сказали, что сегодня утром намеревался Великий князь Константин Константинович приехать ко мне посмотреть портрет Государя. Очень жалею, что не могу, как хотел сам, показать Вам выставку учеников Вашей студии.

Выставка расставлена и ждёт Вашего осмотра. *Чахров*, распорядитель мастерской, может сообщить Вам все сведения касательно работ и авторов. Жаль, что многое лучшее завезено ими в провинцию. Выставлено только то, что можно собрать в один день.

Ваш И. Репин.

**32.** [СПб.] 5 января 1897

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Мне показалось, что я уже здесь поздравил Вас с новым годом; но всё же Ваша телеграмма обрадовала меня. Все ученики прочтут её только послезавтра, т. к. теперь всё ещё празднуют.

Ваш отъезд произвёл на меня сильное (скучное?) впечатление. Среди зимы захмурило небо, собрались тучи, засверкали молнии — гроза; становилось страшно. Но ненастье пронеслось ураганом; на небе засветилась радуга, прочистилось небо, и спокойствие настало, тишина, располагающая к меланхолии. Кончаю философствовать.

Всё в мире — индивидуально. Грозе нет дела до сломанного деревца, до напоённых ею цветов и травы; она несётся дальше и там будет также кружиться в своём вихре любующихся ею артистов чутких к её живой красоте. По праву своей стихии она может делать, как хочет, по-своему; она вправе забывать проскользнувшее. Кто же смеет вернуть её?

Не правда ли, это скучная философия? Простите, не буду.

От Куренного получил большое и интересное письмо. Говорит, между прочим, что всеми там признаётся плата 5 рублей в месяц очень высокой. И потому учеников совсем нет. Что, не сбавить ли Вам? Но я уверен, Вы лучше меня обдумали это и имеете основательные причины держаться своего.

Сегодня я получил письмо из Москвы, от одного нахала или сумасшедшего — по поводу желания его поступить в Вашу студию. Любопытные типы вырисовываются из простых торговцев. Простите — смешно. Я ему уже ответил: мест нет.

Не знаю, пересылают ли Вам письма, адресованные сюда, в Париж. Он пишет, что шлёт Вам дубликат.

Кроме пожеланий Вам всего лучшего, простите за откровенность, не могу желать самого избитого: не забывайте нас в Ваших молитвах. Впрочем, это не обязательно, если у Вас нет обыкновения молиться; но я глубоко верю в Вашу

гипнотическую силу необыкновенной натуры — Ваше доброе желание нам добра имеет реальную силу.

Ваш И. Репин.

**33.** [СПб.] 9 января 1897

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Я опять в суете, опять жизнь от часа до часа. Принимаюсь за коронационную акварель[1] — надо. В голове совсем другое. Когда я буду свободным художником?!.. Вот бесхарактерность... Ради Бога, пришлите мне твёрдости отказываться от всех заказов...

Акварелисты совсем оскандалились. Провалили француза из-за интересов *своего рынка*. Альберт Бенуа и Александр Соколов[2] вышли из этого кагала бездарностей-торгашей. Составляют другое общество[3] — это необходимо.

А я только сегодня видел копию Браза с Вашего портрета и она, чего я не ожидал, неудовлетворительна. Впрочем, ещё не кончена. Надеюсь, что будет доведена до полного сходства.

В нашей студии эскизы на тему крестовых походов были очень хороши. Несколько вещей я отобрал, чтобы показать Вам, когда Вы будете здесь. Теперь им задано из русской былины "Микула Селянинович". А в академической мастерской я задал "Страшный суд". Не правда ли, как это ново? Всем очень понравилась задача.

Мастерскую свою я немного приубрал — это ещё в ожидании Вашего посещения; и с тех пор совсем не работал в ней.

Недавно на именинах Тертия Ивановича Филиппова[4] превосходно играли Вержбилович и Гофман, особенно Пляску смерти Сен-Санса исполнил так изумительно, что я даже сомневался, на рояле ли он играет — это что-то сверхъестественное! Были русские песни (чудесный хор), балалаечники, Долина[5] и прочее.

На моей выставке эскизов бойко идёт продажа, но публики ходит мало (200—150 и меньше). Недавно я Вам писал, Вы, вероятно, читаете моё письмо, или уже прочли его.

Я опять получаю много писем из разных городов Европы с приглашениями на выставки и большими комплиментами и с предупредительными условиями посылок. Но у меня нет никакой охоты возиться с этими отправками, да и нет таких вещей, которые стоило бы послать туда.

Ах, как меня тревожит Ваше здоровье... Гуляйте как можно больше на воздухе и непременно пешком, сначала тихонько, а потом прибавляйте ходу. Ваша могучая душа заключена в таком античной красоты теле, в Вас и силы должны быть эллинские; Вам необходим моцион.

Моё обожание Шехерезады перешло в какой-то фантастический культ — настроение, в котором пишут сонеты. Как жаль, что я не поэт. Я, кажется, опять примусь за Беатриче в раю. Данте из ада, со слезами восторга в глазах, созерцает её.

Ваш И. Репин.

[1] В 1896 И.Е. Репин, В.М. Васнецов, В.А. Серов, А.П. Рябушкин, К.В. Лебедев, В.Е. и К.Е. Маковские и др. художники получили заказ на создание картин для альбома, посвящённого коронации Николая II. Репин сделал акварель "Приём волостных старшин" (б., акв., белила; 43,5×59,5 в свету). Ныне в ГРМ (инв. № Р-10019). См.: *Альбом рисунков, исполненных художниками во время Священного Коронования 1896-го года.*

[2] *Соколов Александр Петрович* (1829–1913) — живописец, портретист, учился в Училище живописи, ваяния и зодчества в М. и ИАХ. Сын художника Петра Фёдоровича Соколова, брат художника Петра и скульптора Павла Соколовых. Один из основателей ОРА, с 1892 по 1907 — хранитель музея ИАХ.

[3] Альберт Н. Бенуа, выйдя из ОРА, собирался организовать новое общество. См.: *Бенуа А.Н.* Возникновение "Мира искусства". Л., 1928.

[4] *Филиппов Тертий Иванович* (1825–99) — гос. контролёр, автор работ по истории православной церкви, сотрудник журналов "Москвитянин" и "Русская беседа", критик, собиратель русских народных былин. Портрет Филиппова кисти Р. был на XXVIII выставке ТПХВ.

[5] *Долина (Горленко) Мария Ивановна* (1868–1919) — певица (контральто).

## 34. [СПб.] 25 января 1897

Дорогая, милая, прекрасная княгиня.

Как давно я собираюсь писать Вам и как часто и много пишу Вам писем во время занятий другими делами, в своём уме...

Главное — здоровы ли́ Вы? Вот отравляющая мысль...

Сегодня торжественно открыта Ваша выставка[1], с Евгенией Максимилиановной[2] во главе, я не мог быть — у нас экзамены́. Посмотрел бегло выставку вчера. Очень внушительный вид! Зала заполнена вся и все хоры. Мейссонье[3] и многое другое придают выставке необыкновенно ценный характер. Как хороши многие вещи Альберта Бенуа! Я их не видел раньше — Константинопольская сценка у воды, чудо!! И знаете ли, вчера я подумал: жаль, что Вы не приобрели Васнецова[4]; правда, дороговато, но ведь это уже такая капитальная коллекция, что здесь ему следовало бы быть больше, чем где бы то ни было. А у Вас его, кажется, совсем нет.

Ваши Андрей и Василий[5] всегда были при устройстве; Ваша мебель очень украсила залы и придала им шикарный вид.

Проект правил *Студии княгини Тенишевой* я написал. Граф И.И. Толстой любезно предложил мне содействие послать их от Академии прямо Градоначальнику, теперь можно считать дело вполне оформленным.

Ученики Вашей мастерской учредили у себя кассу взаимной помощи. Я помог им составить правила и положил в ихнюю кассу сто рублей для почину. Есть бедняки в их среде, пусть они сами помогают им. Правила составлены хорошо. Ссуда даётся за поручительством всей мастерской, если должник не отдаёт в течение трёх месяцев долг, то платят все товарищи за него.

На моей выставке эскизов было 4.723 платных посетителя (бесплатно было, конечно, больше), участники получили поровну — 16 рублей — это чистый доход (63 экспоната, себя я исключил). На Вашей выставке вчера я встретил Сигму — он уже писал что-то в "Новом времени", но я не читаю этой подлой газеты. Встретил и Дягилева[6]. Сабанеев[7] тоже пыхтел там; и

Ал[ександр] Бенуа помогал им развешивать. Я уступил два дня в пользу Вашей выставки, закрыл 20 генваря, хотя публика начала ходить под конец дружнее — по 500 человек и более.

Ваша выставка убьёт акварельную в Академии, к ним и теперь очень мало народу ходит. Хотя эти пройдохи даже царя получили к себе. Толстой возмущался, как нахально Каразин навязывал Государю купить то то, то другое. Государю неловко было, и он покупал.

Очень рад, что Вы сбавили плату уч[еника] для Смоленской школы.

Мне придётся заплатить проценты Обществу поощрения художеств с продажи моих вещей на выставке, более 700 рублей — когда я получу от Третьякова. Я разбогател и могу отложить около 15.000 рублей. Прошу Вас при случае, если не забудете спросить у князя (он это дело знает), какие из бумаг купить мне теперь, без риска продуться, хотя бы с небольшими процентами.

Простите, Прекрасная Царица, что я пишу Вам, на этот раз всё только житейские мелочи. Коленопреклонённый целую Вашу руку.

Глубоко преданный Вам И. Репин.

---

[1] *Выставка коллекции рисунков и акварелей княгини М.К. Тенишевой* открылась в залах ИОПХ 25 января 1897 г. Устроителем выставки был Александр Николаевич Бенуа, он же составитель каталога выставки.

[2] См. примеч. 7 к письму 11.

[3] *Мейссонье (Месонье) (Meissonier) Жан Луи Эрнест* (1815–91) — фр. живописец, автор тщательно выписанных, занимательных, поверхностных по трактовке событий жанрово-исторических картин.

[4] *Васнецов Виктор Михайлович* (1848–1926) — живописец-передвижник. Брат художника А.М. Васнецова. Жанровые картины, лирические или монументально-эпические полотна на темы русской истории, народных былин и сказок. Выступал как театр. художник и живописец-монументалист. Р. рекомендовал кн. Тенишевой приобрести его эскиз росписи Владимирского собора в Киеве "Преддверие рая" (ныне в ГРМ, инв. № Р-39894). См. также письмо 37.

[5] Слуги кн. Тенишевой.

[6] *Дягилев Сергей Павлович* (1872–1929) — театральный и художественный деятель, один из основателей объединения "Мир искусства" и редактор одноимённого журнала, вышедшего в свет осенью 1898. Организатор "Русских сезонов" за границей в 1907–13 и труппы "Русский балет С.П. Дягилева" (1911–29), с которой гастролировал во многих странах.

[7] *Сабанеев Евгений Александрович* (1847 — ум. после 1914) — архитектор, академик ИАХ, в которой с 1878 г. преподавал эстетику, археологию и историю искусства. Директор Рисовальной школы ИОПХ (1881–1905).

**35.** [СПб.] 2 февраля 1897

Недавно я писал Вам, дорогой друг, о выставке Ваших вещей. Завтра я условился быть там со всей стаей наших тенишевцев. О выставке я слышу всегда самые единодушные отзывы-похвалы. Вашей коллекции все удивляются. На днях меня очень расспрашивала про Вас баронесса Икскуль[1], она удивляется, когда Вы успели собрать такую интересную коллекцию.

Радуюсь за Вас, что Вы едете в Ниццу. Вам это очень необходимо. Поправляйтесь хорошенько. А как Вы Званцеву[2] раскусили сразу. Это тяжёлый, не-

приятный характер. Она ведь очень просилась сюда в Вашу студию, но я отказал ей, за неимением места.

Недавно тоже меня удивила Маковская. С Рождества она совсем исчезла; потом пришла проситься опять в студию княгини Тенишевой. Я очень удивился, объяснял ей всё преимущество и роскошь академического помещения и отказал — в Вашей студии нет мест. Вместе с тем я положительно отказался от их общей с мамашей просьбы, нарисовать что-нибудь в адрес Фишеру[3]. И она больше не является в мастерскую. Странный народ эти Маковские — точно они какую-то милость делают, когда соблаговолят учиться. Ну какая мне в них нужда! А уж эти юбилеи, адресы — мне просто не выносимы — такая пошлость. Какое-то вымогательство у публики взяток-подношений. Ведь и так грабят деньгу, ну зачем же публике ещё это падать до ног с приношением, противно.

У акварелистов на прошлой пятнице произошел скандал. Какой-то архитектор по поручению Сала[4] (акварелист-итальянец) пришёл к ним за акварелями автора. Саврас без узды (Каразин) набросился на него с грубыми ругательствами. Тот вызвал его на дуэль. На другой день архитектор просил Куинджи[5] быть его секундантом. Куинджи взялся уладить дело миром. Не знаю, чем кончилось. Но говорят, теперь там Александровский[6] и Каразин [так] расходились над своим сбродным обществом, что уже многие бегут оттуда — невыносимо стало. Но довольно о гадостях.

Знаете, мне пришла в голову идея. Звёздное небо, над синей луной, в радужном сиянии плывёт группа серебристых облаков: всматриваясь, зритель всё яснее видит в этих облаках прекрасные фигуры. В центре прекрасная женщина поёт, с арфой в руках, окружающие её женские и мужские фигуры, в сладком покое, слушают её с невыразимым блаженством на лицах. Справа ярко блестит звезда Венера, земли не видно совсем.

Я, пиша к Вам прошлое письмо, набросал это пером на бумаге и вышло не дурно; потом надеюсь я написать это красками и, мне кажется, это выйдет нечто поэтическое, оригинальное. Поющую фигуру я воображаю [для] Вас, княгиня. Вот этим хорошо бы заняться у Вас летом.

Ваш И. Репин.

Впрочем, если у Вас будут гостить Леон Бонна, я не приеду — это меня не радует.

---

[1] *Икскуль фон Гильдебрандт Варвара Ивановна, баронесса* (1854–1929). Её портрет Р. писал в 1889.

[2] *Званцева Елизавета Николаевна* (1864–1921) — художница. Училась в Училище живописи, ваяния и зодчества в М., затем у П.П. Чистякова и Р. Основала частную худ. школу в М. (1899–1906), где преподавали К.А. Коровин, В.А. Серов, Н.П. Ульянов, и в СПб., где вели занятия Л.С. Бакст, М.В. Добужинский, К.С. Петров-Водкин (1906–26).

[3] *Фишер Карл Андреевич* — фотограф, владелец фотолитографии.

[4] *Сала Паоло* (1859–1924) — итальянский живописец, жил и работал в России. Пейзажист, жанрист, участник выставок ОРА.

[5] *Куинджи Архип Иванович* (1842–1910) — живописец-передвижник, "первый русский импрессионист и учитель широкого мировоззрения" (*Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 363). Для его

пейзажей характерны романтическая приподнятость, панорамность композиций, декоративная звучность колорита, до иллюзии близкие к натуре эффекты освещения. Академик ИАХ, где руководил мастерской. У него учились Н.К. Рерих, А.А. Рылов, В.И. Зарубин и др.

[6] *Александровский Степан Фёдорович* (1842—1906) — живописец-портретист, один из основателей ОРА.

**36.** [СПб.] 16 февраля 1897

*О, явись хоть в грёзах сна,*
*дай узнать жизни сладость...*

Так мечтает бедный певец, для которого Шехерезада всё более и более кажется прекрасным, поэтическим мифом. Её образ, фигура и необыкновенная сила характера доступна только его поэтическим грёзам. Он даже сомневается, что увидит её когда-нибудь. Она, в своём прекрасном замке, скоро совсем забудет о нём...

Простите, дорогая княгиня, за эти бессвязные строки. Я в таком ещё возбужденном состоянии, что у меня перо едва держится в руках, и плохой и без того почерк совсем делается невозможным для прочтения.

У нас в Академии произошёл бунт учеников. Образовалась кучка малоспособных учиться; стали агитировать всех учеников. Кшижановский своей дерзкой выходкой перед ректором Томишко[1] возбудил всех. Образовалась сходка. Куинджи вступился за учеников (всё популярничает), шёл против Совета профессоров и т. д. Теперь Академия закрыта. Великий князь Владимир Александрович велел Куинджи подать в отставку. Не знаю, чем кончится вся история. Нас уже провозгласили чуть ли не подлецами за то, что по справедливости стоим за Академию. Куинджи теперь интригует уже против графа Ивана Ивановича Толстого. Кузнецов[2], Бенуа[3], Беклемишев[4] уже на его стороне. Такое легковерие! Такая неспособность у этих людей понимать правду и суть дела. А главное, всегда заманчиво сделаться популярным у *молодёжи*. Ученики ждут адреса от студентов университета и прочих высших учебных заведений. Наши профессора с интриганом Куинджи во главе тоже прослывут благороднейшими людьми. Я получил уже анонимное письмо с руганью, и оскорблениями, и угрозами мести. Сколько подлости приписывают мне! Возмутительно!.. Найдётся молодой, благородный герой, который пожелает прославиться в потомстве прекращением жизни подлецу!.. и пострадает. О, какая гнусность! Вы знаете моё состояние вообще. Ну скажите ради Бога, есть ли у меня какой-нибудь резон быть не на стороне *правды*?! Я никогда не унижусь, чтобы из-за популярности перед *молодым поколением* лгать, разыгрывать героя и выходить из Академии. Нет, теперь я не брошу графа Толстого — он благороднее всех их. Бездарные молодые подлецы мне подлы. Куинджи гнусен, как интриган, Беклемишев, я вижу теперь — фальшивый святоша, старающийся выслужиться у молодёжи. Кузнецов — это цыган, без всяких убеждений лавирует и нашим и вашим и по глупости поддаётся на удочку хитрого грека[5].

Вот какая здесь мерзость. Простите, милая, что я всегда пишу Вам только неприятности. Так бы хотел рассказать Вам всё, всё.

Ваш И. Репин.

---

[1] *Томишко Антоний Осипович* (1851—1900) — профессор архитектуры ИАХ.

[2] *Кузнецов Николай Дмитриевич* (1850—1920) — живописец, профессор ИАХ. Им написаны портреты Р., П.И. Чайковского и др.

[3] *Бенуа Леонтий Николаевич* (1856—1928) — профессор архитектуры ИАХ.

[4] *Беклемишев Владимир Александрович* (1861—1920) — скульптор, профессор ИАХ.

[5] Студенческие волнения в ИАХ происходили с 7 по 24 февраля 1897. Они были вызваны многими обстоятельствами, главным образом перестройкой всей системы академического преподавания. Непосредственным поводом к волнениям послужило грубое обращение ректора А.О. Томишко с одним из учеников (Кшижановским), уволенным за неуспеваемость. Студенты требовали от ректора извинения, но Совет профессоров, в который входили Р., Н.Д. Кузнецов, В.Е. Маковский и др. известные художники-передвижники, большинством голосов этому воспротивился, т. к. считал студенческую сходку лишённой основания. В знак протеста ученики перестали посещать занятия. Не приходившие на занятия были исключены, классы закрыты. А.И. Куинджи неодобрительно встретил репрессивные меры ректора и, пытаясь отвести от учеников наказание, вступил с ними в переговоры за спиной начальства. Об этих событиях К.А. Сомов писал А.Н. Бенуа в марте 1897: "Началось дело из-за грубого обращения ректора Томишки с одним из учеников. <...> Товарищи, узнав происшедшее, возмутились, забушевали, собрались в курилке, выбрали 10 человек и в виде депутации послали их в как раз в это время случившийся Совет профессоров. Их приняли, выслушали их жалобу. Подробный рассказ и разговор ректора и ученика и требование их удовлетворения, но Толстой старался замять это, не придать значения. <...> Депутация ушла ни с чем в курилку, сообщила там всем налицо собравшимся ученикам о неудачном результате и тогда пошли совещания, дошедшие до такого постановления: всем забастовать впредь до удовлетворения. <...> Забастовка продолжалась уже неделю, в продолжении которой, между прочим, Куинджи, сразу принявший, вопреки всем остальным профессорам, нашу сторону, несколько раз пытался умиротворить обе стороны" (*Сомов К.А.* Письма, дневники, суждения современников. М., 1979. С. 55-56). Студенты не вняли его увещеваниям. Для Куинджи факт присутствия на студенческих сходках возымел неожиданные последствия. Он скомпрометировал профессора в глазах начальства. Великий князь Владимир Александрович обвинил Куинджи в том, что он оказывает на учеников "вредное" влияние, и отстранил его от преподавания, предварительно подвергнув домашнему аресту. Именитый патрон не ожидал, что вслед за Куинджи Академию покинут все его ученики — а среди них неуспевающих не было, большинство училось хорошо и отлично. Почти все лучшие ученики ИАХ ушли, значительная часть накануне дипломных испытаний. Конфликт принял нежелательный для руководства ИАХ оборот, и оно прежде всего сделало попытку любой ценой вернуть обратно учеников Куинджи. Вот как об этом вспоминал Н.К. Рерих: "Волнительно было с "Гонцом" [дипломная работа Рериха, за которую он получил звание художника. — *И. Л.*] в 1897-м, при окончании Академии. Мы ушли из Академии вместе с Архипом Ивановичем Куинджи; его выжили великий князь Владимир и граф И.И. Толстой. Ожидали, что наше восстание за учителя будет осуждено Академией. Так отчасти и случилось. Не могли не дать звания, но смотрели косо. Ко мне подходит Матэ и предлагает перейти в мастерскую Репина, а на следующий год ехать за границу. Отвечаю: "Василий Васильевич, помилуйте, ведь такая поездка на тридцать сребреников будет похожа"" (Начало. 1937. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 101-102). В конце концов было решено допустить учеников Куинджи к защите дипломов по работам, которые они могли бы вскоре представить. В ноябре 1897 в ИАХ состоялась конкурсная выставка и торжественный акт вручения дипломов на звание художника.

**37.** [СПб.] 27 февраля 1897

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Сейчас мы целой ватагой ходили по Вашей выставке. Впечатление очень приятное, симпатичное. Обстановка очаровательная: ковры, цветы, зелень, диваны — всё это приятно действует и манит отдохнуть после осмотра этой ценной коллекции. Есть вещи превосходные! Есть, конечно, и ничтожные, как во всяком большом собрании, это неизбежное обстоятельство. Мейссонье, Детаиль[1] (у Вас лучшая вещь этого мастера — он часто ординарен до пошлости стиля), Бертельс[2], Бенуа[3], Гефтлер[4], Мейергейм[5] и прочие, и прочие, даже Брюллов[6] интересный, Щедровский[7] и многое, многое. Мы очень приятно провели там два часа. Ученики очень довольны. О многих вещах я говорил раньше на вечерах.

"Сто рублей за рисунок и пятьсот рублей за копию с портрета княгини Тенишевой получил от господина Ильи Ефимовича Репина.

СПб. 3 февраля 97 года. И. Браз".

Простите, мне нечаянно подвернулась эта расписка Браза под руку. Копию с Вашего портрета он выполнил превосходно, с удовольствием можно подписать. Но я попрошу Браза подписать: "копия с портрета И. Репина — И. Браз". Ведь Браз не нынче — завтра — имя в искусстве. Его рисунки в Вашей коллекции производят очень хорошее впечатление.

Андрей на выставке просил меня возвратить ему *бумагу* Градоначальника, адресованную Вам, но эту бумагу, вероятно, пришили к делу в Академии. Я думаю, она Вам не особенно нужна. Если же Вам необходимо иметь её, то я её востребую и перешлю Вам. В случае же, если она Вам не потребуется, то черкните Андрею — он очень заботится о точном выполнении Вашего приказания, как и следует порядочному человеку.

Пароход с картинами для выставки Дягилева застрял в Транзунде по случаю морозов, и его выставка опаздывает на целую неделю, он плачет[8].

*В обществе* много говорят о Вашей выставке. Удивительно, барыни наши, не смыслящие, ни уха, ни рыла, лепечут имя Мейссонье.

Вчера я Вам послал письмо[9], в котором описал некоторую идею. Как это хорошо, что Вы едете на юг!

Одна из учениц Вашей школы, Игумнова, которая переписывается с Татьяной Львовной Толстой[10], вчера обратилась ко мне с просьбой от Татьяны Львовны, может ли она поступить в Тенишевскую студию, когда она приедет сюда поучиться — есть ли свободное место? Я сказал, что "городничему место найдётся", хотя я отказываю другим каждый день. Но нельзя же отказать дочери графа Л.Н. Толстого. Разумеется, она пробудет здесь недолго; я даже сомневаюсь, чтобы её отпустили.

Ваш И. Репин.

Жаль, жаль, что Вы не приобрели Васнецова "Преддверие рая".

---

[1] *Детаиль Эдуард* — фр. живописец.

[2] *Бертельс, Ганс фон* — нем. живописец-пейзажист.

[3] См. примеч. 2 к письму 12.
[4] *Гефтлер Карл Эдуардович* (1853—1918) — живописец-акварелист.
[5] *Мейергейм Пауль* — нем. живописец.
[6] *Брюллов Карл Павлович* (1799—1852) — живописец и рисовальщик.
[7] *Щедровский Игнатий Степанович* (1815—70) — график и живописец.
[8] *Выставка немецких и английских акварелистов* открылась в марте 1897 в помещении училища технического рисования барона А.Л. Штиглица.
[9] Письмо в подборке С.Р. Эрнста отсутствует.
[10] *Толстая Татьяна Львовна (Сухотина)* (1864—1950) — дочь писателя гр. Л.Н. Толстого.

**38.** [СПб.] 16 марта 1897

Дорогой друг Мария Клавдиевна.

Вчера получил Вашу телеграмму из Флоренции.

Уезжаете в Париж. Как жаль, что в Италию Вы попали не вовремя и вынесли о ней неверное представление.

Но я уверен, что это впоследствии изменится — Вы Италию узнаете поближе и полюбите.

Приезжал сюда Куренной. Жаловался на художественную дикость Смоленска; нужны образцы, оригиналы; нужен музей. А что, если бы Вы, Вашу коллекцию акварелей, поместили бы хоть временно в Смоленске, в залах Дворянского собрания или клуба; развесили бы её по сторонам зала, с правом, по воскресеньям, дарового входа туда публики для осмотра художественных произведений? Это дало бы Смоленску художественное солнце, необходимое для роста искусства. Школа только почва. И вообще Смоленск, родина Глинки, приобрёл бы тот оазис, в котором путешественнику отрадно было бы отдохнуть, в безотрадной глуши наших провинций... И, разумеется, что помещение здесь Вашего собрания художественного было бы в 1.000 раз благотворительнее, чем в столице, где много происходит нового, непрерывно всякую зиму, где места нет драгоценностям. Устройте-ка в Смоленске, право, это будет более рационально.

Наши ученики затеяли спектакль – в Вашей студии – вчера была генеральная репетиция, говорят, недурно. Вчера в 3 часа был экзамен. Много было недурных эскизов.

В Академии у нас тишь и гладь; по неотступной просьбе учеников, я начал писать вместе с ними этюд. Работают много народу – три модели – слышен только шелест кистей. В 9 часов утра вся мастерская уже полна. Во время отдыха я обхожу работы учеников.

Я занят с Бабкиным издательством своих работ — фототипиями; ещё не отпечатанных образчиков[1].

Урывками, как вор, как любовник на свидании — я несколько поработал над своим "Искушением". И теперь я только нашел форму для выражении идеи искушения — попал, наконец...

Где-то теперь Шехерезада? Мне кажется, её более нет, то есть для меня... Была какая-то гроза, фантазия; воспалённое воображение, и исчезла как невыразимый аромат в мире сказок. Этот мир не может быть реализован. Фантасти-

ческий мир тем и прекрасен, что осуществление его на земле невозможно. Воображение, воображение дал Бог человеку — вот его услада жизни. У кого мало воображения — живут Надеждой, эта добродетельная особа более по сердцу большинству.

Простите, что так дурно написал — тороплюсь.

Сегодня вечером спектакль учеников — побываю, припишу Вам.

Ваш И. Репин.

---

[1] Имеется в виду: *Репин И.Е.* Альбом картин и рисунков. СПб.: изд. И.Е. Репина и В.В. Матэ, 1897. Печатался в тип. П.И. Бабкина.

**39.** [СПб.] 30 марта 1897

Дорогая Мария Клавдиевна.

Посылаю Вам два каталога: передвижной и академической выставок. Портрет княгини Четвертинской выставил (благодарю за деньги — получил), портрет Вержбиловича, я думаю — 1.500 рублей. Конечно, это между нами: по заказу я бы теперь не стал работать. И всегда отказываюсь, хотя предлагают и по 5 тысяч. Недавно я с удовольствием отказался писать А.С. Суворина[1]. Он воображает себя каким-то царьком, что ему только стоит кивнуть мизинцем, чтобы художник уже расшаркался к его услугам. Я же в настоящее время стою совершенно независимо, и если буду писать этюды и портреты, то только, кого хочу.

Я пишу портрет госпожи Кривенко[2], красками à темпера — мне очень нравится эта особа, дама довольно интересная. Ещё пишу дамский [портрет] с писательницы М.В. Крестовской (мадам Картавцевой)[3]. Я посадил в полутон — очень интересная задача по живописи — довести до полной гармонии сочетание красок, тонущих в полутьме. Эта Крестовская очень талантливая писательница, но женщина кажется мне такой пустой и неинтересной до скуки. Но уж как она сидит, старается: даже удивительно — сама ли она писала свои глубоко продуманные вещи, прекрасно написанные, полно и серьёзно. Писал я ещё этюд с натурщицы вместе с учениками, в общей мастерской. В живопись я окунулся по уши и плавал в ней с упоением. Это, собственно, отдых от коронационного рисунка, которым я главным образом занят. Я рисую его тоже красками à темпера, и это меня подбодряет. Платят 1.000 рублей за рисунок, кажется, чего же ещё, но поверите ли, на любой работе можно за это время 15.000 рублей заработать... Ох, что это я всё о деньгах пишу, как будто они мне нужны. Напротив, я и Вам хотел начать с моего удивления: почему Вы это вдруг прислали за портрет княгини Четвертинской и спрашиваете про цену Вержбиловича. Ведь я, кажется, писал Вам, что я почти богат теперь и в деньгах не нуждаюсь.

Как мне отрадно слышать, что Вы с удовольствием собираетесь домой. Я обожаю домовитость в женщине. И только те женщины и собирают вокруг себя жизнь и счастье, которые умеют устроить у себя тёплый и спокойный очаг. Да, Вы чудная, удивительная и прелестнейшая женщина, Вас нельзя не обожать.

Увижу ли я близко Шехерезаду? — едва ли, это мираж был. Её нет в действительности.

Ваш И. Репин.

В каталоге хотели поместить Ваш портрет, но фотография худо вышла. Отзывы о моих работах самые разные. Кто хвалит больше всего Ваш портрет, кто Четвертинской, кто Вержбиловича, а кто Пегаса[4].

---

[1] *Суворин Алексей Сергеевич* (1834—1912) — журналист, издатель газеты "Новое время", основатель книгоиздательств "Товарищество А.С. Суворина", "Новое время". Его портрет работы И.Н. Крамского — в собрании ГРМ.

[2] *Кривенко Евгения Васильевна* — дочь русского писателя, общественного деятеля и коллекционера В.С. Кривенко. Её портрет кисти Р. находится в ГРМ (инв. № Р-7968): к., гуашь; 62×47,1 (в свету); справа внизу: *И. Репин 1897.*

[3] *Крестовская Мария Всеволодовна* (в замужестве *Картавцева*) (1862—1910) — писательница.

[4] Пегас [собака с такой кличкой]. 1894. Х., м.; 101×76. Картина экспонировалась в 1897 на XXV выставке ТПХВ. Ныне — в Екатеринбургском музее изобразительных искусств.

**39.** [СПб. Март – апрель] 1897

Дорогой друг Мария Клавдиевна.

О, с каким бы восторгом я расцеловал Ваши руки и Ваше милое последнее письмо. Я так обожаю Ваш ум, характер, Вы так верно, логично смотрите на жизнь, на людей. Вы их хорошо знаете. Но, слава Богу, наша академическая история улеглась. Все ученики усмирились и работают теперь тихо-мирно; они увидели, что были вовлечены в пустую [затею] лентяями кичливой шляхты, которая за своими интригами не имеет времени проявить себя в искусстве.

Сколько теперь у нас искусства! Пять выставок. По-моему, всех интереснее "Передвижники". Там много разнообразия во всяком роде, много любви, труда и мысли. Это чувствуют все посетители. Дягилев с большим успехом: много [продали], хотя на его выставке много такого хламу, какого не приняли бы ни на одну из наших выставок; разве пан Цион. Ах, пан, как его выставка плоха!.. Но выставки вообще посещаются плохо. Петербургу не до выставок. Последнее время он очень взволнован историей политического свойства. В одиночном заключении сожглась керосиновой лампочкой Мария Ветрова[1] (много толков о причине самосожжения). Это вызвало целый студенческий бунт. На Казанскую площадь собралось более 5.000 студентов разных заведений; они желали отслужить панихиду в Казанском соборе по рабе божьей Марии мученице. Священники отказались — самоубийца. Студенты стали петь Вечную память; их разгоняли казаками, массами арестовывали и теперь ещё вся молодежь в большом брожении...

Григорий Мясоедов[2] выставил картину на Передвижной выставке "Искушение"[3]. Ну, тоже он под влиянием моей картины написал: Христос обвеваем ветром наверху скалы — вся постановка очень похожа на мою картину; только не достаёт искусителя — Христос один. А я всё же не брошу своей. И теперь я наконец представляю себе искусителя и всю сторону его в картине. Только бы добраться до картины. Теперь я занят коронационным эпизодом...

Вы не написали, куда адресовать Вам. Пишу в Париж, авось скорее попадёт письмо в Ваши руки, которые я ах как бы расцеловал!!..

Ваш И. Р.

---

[1] *Ветрова Мария Федосеевна* (1870–97) – член "Группы народовольцев". В 1896 заключена в Петропавловскую крепость. В знак протеста против тюремного режима сожгла себя.

[2] *Мясоедов Григорий Григорьевич* (1834–1911) – живописец. Один из основателей ТПХВ.

[3] Искушение. Х., м., 261×187,5. В собрании Таллиннского худ. музея.

**40.** [СПб.] 1 мая 1897

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Меня очень удивило в Вашем письме ожидание моего письма. Мне казалось, так ясно Вы сказали, что на некоторое время придётся прекратить нашу переписку, не до неё за Вашими хлопотами.

Как это было ни грустно, но я покорно терпел, не смея надоедать Вам. И даже, в утешение себе, я думал, что так и лучше: всё равно нельзя писать что думаешь, приходится писать "слова, слова".

Я замечаю, что начинаю понемножечку дичать. "Общество" мне невыносимо, переписку почти не ведём; даже садиться к столу за письмо — хуже каторги.

Простите, пускаюсь в чувства, дурные чувства...

Напишите мне, пожалуйста, как идут Ваши занятия с Куренным?

Каковы результаты школы в Смоленске?

Пришли ли Ваши сокровища Италии, и поместили ли Вы их на видном месте? Что делает Куренной? Поклон ему и мой строгий наказ: непременно сделать за лето что-нибудь для выставки. Окончилась ли Ваша постройка в доме? Довольны ли Вы перестройкой. Приехали ли Ваши мисс-ки и велико ли общество в Талашкине? Прошу Вас передать мой душевный привет Екатерине Константиновне.

Всегда и неизменно Вам преданный и Вас обожающий И. Репин.

Простите за эту бессодержательную массу вопросов; я знаю, как Вам не здорово для глаз писать много. Поручите их Куренному, если он не помнит зла на меня, за мои к нему медленные и неаккуратные ответы. Ваш И. Р.

Как меня Стасов разделал в "Новостях" за "Дуэль"[1], которую расхвалили не в меру в Венеции; хотя там в *Corriere della sera* и недостатки этого эскиза указаны очень верно, с большим пониманием дела. Этот какой-то Энрико Товеци[2] не чета нашим писателям об искусстве (Был ещё в "Popolo Romano" очень хвалебный отзыв).

---

[1] Картина экспонировалась на выставке в Венеции в 1897, где получила высокую оценку худ. критики. В.В. Стасов в статье "Русские художники в Венеции" (*Новости*. 27 апреля 1897), считая оценку картины итальянской критикой преувеличенной, подверг её полному разгрому.

[2] *Товеци Энрико* – итальянский критик. В своей статье он писал о "Дуэли": "Психология лиц и поз так пронзительна и так объективна, без чего бы то ни было напоказ, действие так сильно и верно по своей современной точности и передано с такой непосредственной ясностью, что невольно забываешь спешную технику" (*Репин И.Е.*, 1969. Т. II. С. 129).

**41.** Здравнево (Витебск). 16 июля 1897

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Благодарю Вас за Ваше письмо. Как я обожаю Ваш гениальный почерк!

Увы, по очень многим причинам, которые описывать скучно, я не могу ехать теперь в Хотылёво. Да, я очень люблю Хотылёво, и флорентинскую террасу, и скалинаду классической виллы, и, главное, быть в Вашем обществе... И всё-таки надо отложить. Может быть, в конце августа, я приеду к Вам в Талашкино. Ваше письмо я получил только вчера; вероятно, моё уже не застанет Вас в Талашкине. А когда Вы вернётесь оттуда?

Прилагаю Вам две фотографии. Как хорошо снимают с картин масляными красками за границей. С "Дуэли" снято в Венеции, с "Запорожцев" в Стокгольме.

Будьте здоровы. Желаю Вам всего лучшего. Всегда искренне и глубоко преданный Вам И. Репин.

**42.** [Здравнево (Витебск)]. 20 сентября 1897

Дорогая милая княгиня Мария Клавдиевна.

Боюсь на радостях написать Вам такое длинное письмо, что Вы не дочитаете и половины (Вы не любите читать писем). Эта радость — Ваше письмо. По почерку на конверте я не узнал Вашей руки — мне показалось, письмо от старшей дочери, и вдруг!.. О радость. Вы вспомнили обо мне!!? После Вашего письма, которое привёз мой управляющий, я совсем не собирался писать Вам. Мне представилось живо, как Вы веселитесь и проводите в обществе прекрасного кавалера А.Д. Медема[1] время; как поёте с ним дуэты о любви (Вак мне так увлекательно рассказывал, как Вы восхищены этим красавцем). Где уж теперь читать им, думалось мне — не до чтения... он проживёт там долго; и в Питер поедут вместе и так далее...

Как часто я опять стал видеть Вас во сне — каждую ночь; и ведь как!.. Стал усиленно ездить на велосипеде, по кругу на крокете и по дорожкам сада — полегчало, забывать стал.

Мы тут предприняли этюды при фонарях и лампах; ждём лунных ночей; но становится холодно. Сегодня шёл снег всё утро, часов до 12-ти и теперь ночь холодная, чистая, звёздная.

Надо уезжать; завтра я в Витебске по делам, а в среду начинаю укладываться — пора в Питер, там теперь идут экзамены приёмные. Пора, пора.

По приезде нашёл телеграмму от графа И.И. Толстого. В Венеции все пристают ко мне с покупкой "Дуэли", а я думаю ещё поработать над ней[2]. Однако махнул рукой и дал согласие. Другие идеи лезут в голову и, пожалуй, я и не собрался бы кончать её.

Как жаль, что я не читал статью Кравченко[3] и не могу ответить Вам как следует. Но я с Вами совершенно согласен. И именно образование "из-под палки" и для художника! О, сколько раз я, этими самыми словами, говорил в горячих спорах на эту тему. Ведь этот вопрос давно, давно уже трактуется в Акаде-

мии; на тысячи ладов грызут его молодые и старые художники. Постараюсь достать эту статью в Питере, если завтра в Витебске не достану, и тогда поговорим при свидании. Неужели я Вас увижу скоро?!..

Передайте синьёре [Victoria Collonn'e][4], что я целую все её пальчики не только на руках, но если бы позволено было — и на ногах, которые "чаятельно, из чистого сахара", как выражался кузнец Вакула о ножках Екатерины Великой.

О, Прекрасная, обворожительная недосягаемая Виктория, победительница моего разбитого сердца!.. Ей забавно в своей недоступной красоте и величии услаждать всякого медом своего дивного пения. Но не всякий счастливец слышит те божественные звуки. Вот и теперь, в эту минуту, мне так ясно представляется её очаровательная фигура, с тем томлением сладкого, неземного чувства в бровях... У ангелов такие лица, когда они поют в горних. Ах, как сладко написано; впрочем, до конца Вы не дочитаете.

Ваш И. Репин.

---

[1] *Медем Александр Давыдович* — пианист, участник "Вечеров современной музыки". Профессор Петербургской консерватории.

[2] "Дуэль" приобретена в частное собрание Кармен-Тиранти. 2 июня 1897 г. в письме Е.П. Антокольской Р. писал: "Я не считал никогда свою "Дуэль" картиной — это эскиз, и итальянец совершенно прав в оценке её технических качеств; и он так же прав, говоря о её достоинствах — впечатлении" (*Репин И.Е.*, 1969. Т. II. С. 129).

[3] См. примеч. 8 к письму 10.

[4] Слова вписаны в машинописную копию писем от руки и читаются плохо.

**43.** [СПб.]. 15 сентября 1898

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Удивляюсь, как могли Вы сомневаться в моём сочувствии журналу[1], к которому Вы стоите так близко?! И, без всякого лицеприятия, должен сказать, что как редактор журнала Дягилев просто незаменим. Он и любит это дело, и со вкусом новых свежих веяний, и деятелен, и способен знать лучше других весь материал, интересующий нас в наше время.

О Палестине[2] писать очень трудно. Это такая впечатлительная и трогательная страна, которая даже не подходит под все обыкновенные мерки. Как я жалею, что раньше не собрался побывать там. Каким светом, каким блеском залиты эти близкие всему человечеству развалины!

Спешу на приёмный экзамен; опять начинается наша суета. Конкурс программ обещает быть очень интересным.

Желаю Вам здоровья и всякого благополучия.

Искренне Вам преданный И. Репин.

---

[1] Речь идёт о журнале *"Мир искусства"*. Первый номер вышел в ноябре 1898. Тенишева не только финансировала издание журнала (совместно с С.И. Мамонтовым), но и "принимала самое деятельное участие в выработке направления издания и многие вопросы решались с её участием" (*Журавлёва Л.С.*, 1994. С. 137).

[2] Летом 1898 Р. предпринял поездку в Палестину в связи с работой над картиной "Иди за мной, сатано".

**44.** [СПб. Конец 1898]

*Миг один —*
*и нет волшебной сказки*

Сказка разлетелась вдруг при самом начале своего очарования. И как упоительный сон невозможно вернуть, так, я увидел это вчера, сказка не вернётся. А мне так хотелось вечно слушать её; я придумывал всевозможные средства, чтобы она не прекращалась и ничего лучшего не придумал, как наложить на себя крест — и всё исчезло...

Всё вдруг показалось таким прозаичным, скучным, безжизненным, и вежливый Дягилев с толстым затылком, и фонари, и Петербург... Опять пойдёт жизнь в ожидании рассвета, чтобы подняться к своим работам в мастерскую, часа на три — они быстро проходят, и опять длинный сутолочный антракт.

Очевидно, судьба сулила мне одиночество и быстро захлопывает все двери к выходу из него.

Это бы ещё и ничего — так верно мне и следует, но мне показалось вчера, что Вы серьёзно огорчены, вот это больно. Я ведь и крест придумал, чтобы только освободить Вас от малейшей неприятности реальной стороны жизни нашей. Вижу, что я Вас совсем не знал, не понял; а главное — я не верил Вам. Вот за что наказан, и поделом.

Простите, простите меня, если можете. У Вас есть странность в характере — мне кажется, Вы уже не можете простить... Как тяжело.

Искренне преданный Вам И. Репин.

**45.** [СПб.] 5 февраля 1899

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Очень благодарю Вас, что Вы не забываете о нас и упрощаете форму обеда — это большое облегчение, и Васнецову тоже ненавистен фрак. Сегодня я его не видел весь день. Ученики наши в величайшем восторге от его выставки[1].

Целую Вашу милую, прекрасную (с необъятной инициативой) руку. До свидания. Всегда и неизменно обожающий Вас И. Репин.

[1] *Выставка произведений В.М. Васнецова* в ИАХ открылась 4 февраля 1899 г., на ней экспонировалось 38 работ художника.

**46.** [СПб.] 20 сентября 1899

Дорогая княгиня Мария Клавдиевна.

Ученики мои *Вашей* студии ещё в прошлом году выражали большое желание сделать публичную выставку своих работ, за пять лет существования нашей школы.

Теперь, обдумав всё, я полагаю, что лучше им следует примкнуть к какой-нибудь выставке в залах [училища] барона Штиглица. После многих соображений приходим к заключению, что всего лучше примкнуть к выставке русских

художников, устраиваемой Дягилевым[1]. Разумеется, мы займём обособленное место в верхней галерее и явимся самостоятельной группой с собственным выбором состава выставки и названием *Тенишевской школы*. Интересуюсь очень знать Ваше мнение на этот счёт.

Ещё маленькое сообщение: узнав, что на конкурс Вашей церкви[2] работали уже и живописцы, я совершенно невольно стал охватываться идеей церкви — черчу эскизы. Случайно, бывши в Иерусалиме, я натолкнулся на самые первые идеи христианских церквей у абиссинцев... Теперь это укладывается в оригинальный и очень отвечающий своему назначению храм.

Если Вы меня примете в конкурс, то, отработав несколько, я пришлю Вам, с объяснениями существенных символических деталей, и свой проект.

Глубоко преданный всем Вашим благороднейшим побуждениям И. Репин.

[1] Имеется в виду выставка мирискусников.

[2] *Церковь Св. Духа в Талашкине* (1900—05) построена по проекту И.Ф. Барщевского, С.В. Малютина и кн. М.К. Тенишевой. Строительство церкви начато в 1902. Мозаики над входом по картонам Н.К. Рериха выполнены В.А. Фроловым в 1910—14. Внутренняя роспись выполнена самим Н.К. Рерихом в 1911—14.

**47.** СПб. Академия художеств. 9 января 1902

Многоуважаемая княгиня Мария Клавдиевна.

Школа, которую Вы основали, по моей просьбе, в Вашем доме, уже полтора года продолжает своё существование без моего непосредственного наблюдения. Будучи не в силах — и по нездоровью, и по недостатку времени — заниматься ею, я передал её господину Д.А. Щербиновскому[1], о чём и известил Вас своевременно; предлагая на Ваше благоусмотрение продолжение или закрытие этой школы. Ответа на сей предмет от Вас не последовало; и "Тенишевская школа" продолжает своё существование под руководством господина Щербиновского, всё ещё в ожидании Вашего благосклонного разрешения.

Так как я фактически не могу взять на себя никакой ответственности по успехам и поведению Вашей школы, то прошу Вас покорнейше не считать меня более ответственным лицом за её результаты.

Приношу Вам мою искренюю и глубокую благодарность за доверие и доброе дело; и прошу Вас верить моему обожанию Вашей бескорыстной деятельности для дорогого нам искусства. И. Репин.

[1] *Щербиновский Дмитрий Анфимович* (1867—1926) — живописец.

А.А. ПРОКОФЬЕВА

# ИЗ ПЕРЕПИСКИ Л.С. БАКСТА С А.Н. БЕНУА 1891–1897 ГОДОВ

## (По материалам Отдела рукописей ГРМ)

Основным корреспондентом Л.С. Бакста как в ранний период творчества, так и позднее был Александр Николаевич Бенуа, его близкий друг и единомышленник.

Знакомство с Бенуа, имевшее решающее значение для дальнейшей судьбы Бакста, состоялось в марте 1890 г. в мастерской Альберта Николаевича Бенуа[1], известного акварелиста, где Леон Бакст, тогда ещё Лёвушка Розенберг, занимался акварелью. Заметив в молодом художнике глубокий интерес к искусству, Александр Бенуа решил познакомиться с ним поближе и "пригласил его к себе на ближайшее собрание друзей"[2].

Бывая в доме Бенуа, Бакст сошёлся с постоянно собиравшейся там группой молодых людей, состоявшей из товарищей Шуры Бенуа по гимназии К.И. Мая[3]. Но особенно подружился Бакст с Бенуа, выделявшимся живостью ума и редким обаянием. Выросший в художественной среде, он увлекался музыкой, театром и литературой, обладал обширными познаниями в области искусства.

В кружке Бенуа складывалось художественное восприятие Бакста, формировалось его отношение к жизни. Благодаря общению с друзьями, духовное развитие молодого художника шло быстро. Однако художественное его образование в те времена оставляло желать лучшего. Бенуа вспоминал: "Он, например, не был знаком с целым рядом наших тогдашних кумиров — с Бёклиным[4] и Менцелем[5] во главе, а об английских прерафаэлитах[6] имел самое смутное, "чисто литературное" представление. Что же касается до современной французской живописи, он абсолютно отрицал значение импрессионистов, о которых, впрочем, имел одно только теоретическое представление — по роману "L'Oeuvre" Золя[7]. Напротив, Лёвушка придавал преувеличенное значение разным модным художникам, как русским, так и иностранным — К. Маковскому[8], Семирадскому[9], Фортуни[10], Мейссонье[11], Жерому[12], Фламенгу[13], Маккарту[14] и даже Зихелю[15]. Для нас же все эти мастера были пройденными вехами"[16]. Поэтому Бенуа, как, впрочем, и остальные друзья, настоятельно советовали ему ехать за границу для того, чтобы изучать искусство старых мастеров, познакомиться с современным западноевропейским искусством, поучиться у иностранных художников.

В первой половине 1891 г. Бакст уезжает за границу. С этого момента начинается его переписка с Александром Бенуа, длившаяся на протяжении всей жизни художника.

Нельзя переоценить значение этой переписки. Ведь именно в письмах Бакста к Бенуа ставятся серьёзнейшие вопросы бытия, излагаются его взгляды на искусство и роль творца. Перед читателем проходит путь становления Бакста как художника, годы раздумий, нередко мучительных, о своём месте в искусст-

Л.С. Бакст. Фото 1890-е гг. Оригинал в ОР ГРМ[17]

ве, о том, в чём же его истинное призвание. Бенуа адресованы увлекательные письма, повествующие о заграничных путешествиях Бакста, о посещении им художественных выставок и музеев, об удивительной природе Испании и Италии, о насыщенной парижской жизни. Ему же рассказывает Бакст о товарищах-художниках, о картинах и прочитанных книгах, о новых знакомых и драмах личной жизни. Содержательность этих писем, отражающих внутренний мир художника, его разностороннюю натуру, отмечает и А.Н. Бенуа в своих воспоминаниях: "Не только внешние черты притягивали к Баксту, а в той же мере действовал его ум, который не могу иначе охарактеризовать, как словом "прелестный". Мысли Лёвушки были всегда своеобразны и выражались в яркой картинной форме. Они как-то тут же возникали и точно изумляли его самого (черта типично еврейская). В них никогда не звучало что-либо доктринёрское, заимствованное. Теми же особенностями отличались его письма. Их у меня накопились десятки, если не сотни, иные из них необычайно длинны — целые трактаты; и я не только радовался при получении каждого, но и испытывал особое удовольствие, перечитывая их по прошествии многих лет. Многообразие тем Бакста было чрезвычайным, и это нас связывало, так как и я человек "многообразный", "пёстрый", "всеядный". Лёвушка был и мастером рассказывать (без всякого нарочитого щегольства) про случившиеся с ним встречи и похождения; при этом в годы, когда в нём исчезли последние следы юношеской невинности, он охотно задерживался на разных "негодных для печати" подробностях, не опасаясь этим оскорбить стыдливость друзей. Разве только Серов иной раз с неудовольствием крякнет и пробурчит: "...а всё же нельзя ли поскромнее?" Особенно же мастерски и воодушевлённо передавал он свои художественные впечатления. В таких случаях можно было заслушаться. Но сам Лёвушка отнюдь не слушал себя, он бывал весь поглощён желанием заразить других своим восторгом"[18]. Эти слова можно всецело отнести к эпистолярному наследию Бакста. Переданные в Государственный Русский музей из квартиры Бенуа (ул. Глинки), "десятки, если не сотни писем", о которых повествует Бенуа, составляют стержень эпистолярного наследия художника[19].

Искусство — вот лейтмотив всех писем Бакста. "Великая штука искусство: это колоссальная мать, с гигантскими сосцами, которая не перестаёт тебя кормить божественным молоком, если только хватает силы удержаться на цыпоч-

ках, чтобы уцепиться за груди", — пишет он[20]. Но для того, чтобы достичь вершин истинного искусства, чтобы "уцепиться за груди" этой "колоссальной матери", необходимо постоянно совершенствоваться. Именно под знаком совершенствования проходит ранний период творчества Бакста. Именно с этой целью едет он в своё первое заграничное путешествие в 1891 г. и живёт (с небольшими перерывами) в Париже с 1893 по 1897 г.

Люксембургский музей[21], Лувр[22], Прадо[23], "Международные художественные выставки" захватывают молодого художника. Он стремится как можно больше увидеть и вобрать в себя и поначалу ещё не умеет подходить критически к многообразию увиденного. Посетив международную выставку в Берлине в 1891 г., Бакст приходит в восторг от произведений самых различных художников. "Мне почти некогда писать, — сообщает он в письме к Бенуа от 20 июня 1891 г., — но вот по-моему шедевры: Репин[24], Альварец[25], Матейко[26], Клаус Мейер[27], <...> Кнаус[28], Киарди[29], <...> и чудный по колориту портрет Ригманда Жозефа Брандта[30]. <...> У итальянцев и норвежцев, и отчасти испанцев чудные пейзажи"[31].

Желая познакомиться с французским искусством, он практически всё своё внимание сосредоточивает на изучении собрания Люксембургского музея, которое давало весьма ограниченное представление об уровне развития современной французской живописи. Там, главным образом, были представлены произведения официального академического направления, которые отличались внешней пышностью, эффектностью поз, за которыми нередко скрывалось небогатое содержание.

Когда в 1893 г. Бакст вновь приезжает в Париж с целью выполнения заказа Великого князя Алексея Александровича — картины "Встреча адмирала Авелана в Париже"[32], то вновь обращается к современному искусству. Однако теперь он преклоняется перед талантами таких художников, как Руссо[33], Милле[34] и Менцель. Влияние последнего можно ощутить в некоторых произведениях Бакста раннего периода. Это написанный в 1896 г. "Forgeron" ("Кузнец")[35], а также упомянутая выше картина "Встреча адмирала Авелана в Париже" — центральная работа раннего периода творчества художника. Композиционным построением и некоторыми деталями эта картина напоминает "Пьяца дель Эрбе в Вероне" Менцеля. Бенуа вспоминал, что Бакст "намеревался создать нечто вроде массовых сцен Менцеля"[36], что, однако, не являлось призванием молодого художника, и Бенуа, тонко чувствовавший это, не без оснований пытался убедить в этом своего друга. "Оставь <...> не разубеждай меня, если я ошибаюсь, если не это моё призвание, то, во всяком случае, время, которое я над ней работаю, это громадная, громадная школа", — сообщал Бакст в письме 1896 г.[37]

Став более образованным и опытным художником, он смотрит на современное французское искусство иными глазами. "Новыми глазами смотрю я на "Люксембург". Дорогой мой, сколько здесь дряни", — пишет он Бенуа. Теперь художник восторгается импрессионистами. "О, импрессионисты!.. Я преклоняю колени перед истинной утончённостью, честным, артистическим и полным талантом, как Бенар[38] <...> — большой художник! <...> Каррьер[39] — также боль-

шой талант. <...> Я преклоняюсь перед Бёрн-Джонсом[40] и Пюви де Шаванном[41]. Но Ренуар[42] <...> пишет для того, чтобы эпатировать. Иди, грязный художник, ты мне отвратителен!"[43] Отсутствие значительного содержания в произведениях некоторых современных мастеров возмущает Бакста. "Много размышляя, — пишет он, — я пришёл к выводу, что нельзя свести всё к реальности колорита, как у Даньяна[44] или Бенара, или так откровенно, как у Пювиса, Каррьера и Бёклина. Мой дорогой, именно талант, именно душу великого артиста должны мы искать в картине. Не имеет значения, что твой Гальс[45] писал грязью, но он — гений! И для того, чтобы достичь некоторых счастливых эффектов, художник часто случайно теряет цель, которую никогда не должен забывать — это жизнь, чувство, художественное кашэ"[46]. Он также отмечает, что многим из них не хватает большого вдохновения Милле.

Посещая выставки современных художников, он пишет: "Все окончательно сбились с толку, тысячи течений, полнейшее незнание, что "нужно" писать, щеголянье неожиданностью, искание вздорной реальности, или немое и глупое сочинительство, без художества внутри... Лучше отказаться от "картин", пока всё не выяснится, и писать портреты. Это и вернее и всегда честно, и всегда можно быть художником, не фальшивя себя тем, чем на самом деле не увлекаешься, а только опьянел на минуту"[47]. Следуя своим взглядам, он в это время целиком посвящает себя портрету.

Много времени художник проводит в Лувре, изучая творения старых мастеров. Рембрандт[48], Рубенс[49], Веласкес[50] покоряют воображение художника. Последний становится его кумиром. Из письма в письмо переходит это имя. Он ездит в Мадрид, чтобы видеть Веласкеса. "Это меня окончательно убило, — сообщает он. — Выше его — нет никого!!! 3 дня, которые я пробыл там, 3 дня блаженства и отчаянной тоски о невозможности сделать что-либо подобное. Это гений, гений и гений, и эта поездка мне более принесла пользы, чем год пребывания в Париже"[51]. "Какое наслаждение искать в области чистого искусства, учиться и помнить, что только великие мастера действительно делали высокое искусство..."[52].

1890-е годы для Бакста — время постоянного недовольства собой, время поиска своего пути в искусстве. П.П. Перцов в своих "Литературных воспоминаниях" писал: "В те годы Бакст <...> ещё искал себя, и эта неудовлетворенность сообщала ему оттенок какого-то раздражения и неуверенности <...>. Он искал и в старом, и в новом — и у Менцеля, и у гигантов Возрождения. Не раз он заходил ко мне, взбираясь на пятый этаж моего "Пале-Рояля", чтобы лишний раз перелистать в моих портфелях большие и очень удачные снимки с Сикстинского потолка, привезённого мною из Италии. "Микеланджело — мой бог", — сказал он мне однажды с пафосом, перебирая эти фотографии"[53].

Бакст учился не только на шедеврах "гигантов Возрождения", создавая множество прекрасных копий в залах Лувра. Он так же посещал студию Ж.-Л. Жерома, где совершенствовался в области рисунка. Жером был одним из самых ярких представителей французского академизма. Он не признавал и отвергал всё, что в какой-либо мере отклонялось от норм официального искусства. Однако Жером был

превосходным педагогом, и Бакст, занимаясь в студии старого академика, делал несомненные успехи. В одном из писем к А.Н. Бенуа он писал: "Жером рассматривал долго мою голову маслом и затем сказал немного грубо: "Этот маленький русский, безусловно, более искренен, чем все наши импрессионисты". Это самый большой комплимент"[54]. Кроме того, Бакст занимался в Академии Жюльена, частной художественной школе, основанной в 1860 г. французским живописцем Рудольфом Жюльеном, где под руководством нескольких преподавателей Школы изящных искусств (Ecole des Beaux Arts) ученики писали обнажённую натуру. "Работа у Julian мне принесла кое-какую пользу в смысле размаха и смелости мазка, но души, конечно, она [ничего] не даёт, и скорее запугивает индивидуальность авторитетами таких прохвостов, как ты верно выразился: Бен[джамена] Констана[55], Ж.-П. Лоранса[56]", — сообщал Бакст[57].

Но больше пользы молодому художнику принесли занятия с А.А. Эдельфельтом[58] — талантливым финским художником, с которым Бакст познакомился в 1891 г. у Альберта Бенуа.

В это время Бакст много и напряжённо работает. Вдохновляясь красотами природы увиденных стран, о которых он так проникновенно рассказывал в своих письмах, художник пишет пейзажи. Продолжает работу над картиной "Встреча адмирала Авелана в Париже", создаёт десятки этюдов к ней. Работает над заказными портретами, рисует портреты близких ему людей. "Я создаю добротную живопись, — сообщает он Бенуа, — и я чувствую, что очень продвинулся. Я много работаю и много маслом <...>. Великие художники Франции делали мне комплименты. Это, возможно, лишь акт вежливости"[59].

Уже в эти годы Бакст является неотъемлемой частью художественной жизни России, Франции, Германии. Он участвует в выставках Общества русских акварелистов, Императорского Общества поощрения художеств, выставляет этюды к своей монументальной работе в выставочном зале редакции газеты "Фигаро"[60]. Его работы экспонируются на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде, на Международной выставке в Берлине в 1896 г., выставках Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств, в Салонах Елисейских полей[61] и Салоне Марсова поля[62] в Париже.

Но порой на смену периодам жизнелюбия и постоянной восторженности приходят глубокие размышления. Это объясняется философским складом ума художника, способного к самоанализу, к объективной оценке себя. Он размышляет о своём предназначении как художника, о своём месте в искусстве и нередко приходит к выводу, что он много грешил перед своей художественной совестью, особенно в России. Он боится не устоять перед соблазном славы и денег. Александр Бенуа в своих воспоминаниях писал: "Как раз в этом же 1892 г. я увлекался вошедшей тогда в моду игрой, состоявшей в собирании ответов на ряд вопросов, из которых иные были довольно каверзны и "индискретны" <...>. Что же сказал каждый из моих друзей? Что Философов, что Валечка, что Серёжа Дягилев? Увы, всё это потеряно, но ответ Бакста на вопрос "чем вы желали бы быть?" был так характерен, что его ответ я запомнил. Он ответил: "Я желал бы быть *самым знаменитым* художником в мире". Он не пожелал быть *лучшим*

художником или самым искусным, а так и заявил: "самым знаменитым". И что же, чего-то близкого к этому он достиг, но в 1892 г. такое пожелание могло показаться довольно диким и смешным"[63]. И, действительно, Бакст хотел быть знаменитым. Но это желание порой вынуждало его идти на компромисс с самим собой. Желание "добиваться той чудовищно-прекрасной и свободной ширины манеры Рембрандта, Веласкеза, Рубенса, Руссо, Милле, Менцеля" нередко разбивалось о стремление к тому, чтобы "это понравилось и продалось"[64].

Случалось так, что жажда славы и денег брала верх, и тогда, уподобляясь Чарткову — персонажу гоголевской повести "Портрет", Бакст писал "не так, как хотел, а как "нужно" писать", мотивируя это тем, что "когда шкура дрожит, когда боишься впасть в немилость, нужно сподличать"[65]. Но как истинно талантливый и честный, в первую очередь перед самим собой, художник, он находил в себе силы бежать прочь от духовной и художественной смерти. И тогда он писал: "Но я не сдамся теперь, лучше умру с голода в Париже, но не вернусь в проклятый Питер подличать, наживать деньги"[66].

В связи с этим интересно письмо Александра Бенуа к княгине М.К. Тенишевой от 11 августа 1895 г.: "Бакст покинул Петербург, желая за границей серьёзно усовершенствоваться в искусстве, а главное, уйти от соблазна легко зарабатывать довольно крупные деньги даванием уроков, отымающих самое драгоценное для художника время, и писанием преимущественно дамских портретов, от которых требовалось не столько сходства и серьёзно-художественных достоинств, сколько внешнего блеска и "joliesse"*. Круг, в котором он вращался, был для него более чем пагубным, ибо эстетические начала, проповедуемые там, ничего не имеют общего с истинным искусством. Это уже давно мучило Бакста, но по врожденной нерешительности характера, имея притом же известную слабость к блеску, хотя бы фальшивому, с другой стороны, находя обильную пищу своему самолюбию, видя, как ему льстят и как за ним ухаживают разные господа, довольно высокопоставленные — он не мог взять на себя сделать окончательный шаг, порвать со всеми и вернуться к тому, чем он был 4, 5 лет тому назад, т. е. простым, здоровым и серьёзным художником. Наконец весной, собрав всё, что успел накопить за последнее время, — он уехал, надеясь, что ему удастся прожить месяц или два на эти деньги, а впоследствии зарабатывать на месте кое-какие средства"[67].

В своём пребывании в Париже Бакст видел спасение от петербургских соблазнов. Но родины ему не хватало. Тоскуя по России, по родственной русской душе, Бакст черпал силы в общении с друзьями по петербургскому кружку самообразования. Дружбе, общему делу он придавал огромное значение. Часто вспоминая о собраниях, о спорах и просто "болтовне" членов "пиквикианского общества самообразования", как друзья называли себя, он утверждал, что суд близких по духу и устремлениям людей, суд, "решающий просто: что хорошо, а что нехорошо; так следует поступать, а так не следует", помогает ему не сбиться с пути честного истинного художника, не уклониться от общего, избранного ими направления. "Наш кру-

* Красивости (фр.)

жок, я убеждён, спасает искусство, — пишет он Бенуа, — которое имеет в себе много от Бога, и через искусство мы приближаемся к нему"[68].

Живя и работая в Париже, он не может принять образ жизни и мыслей европейцев. "Всё, в самом деле, здесь нездорово, и не нам, спокойно-вялым, медленно думающим натурам идти рядом с лихорадкой любви и ненависти Запада. Мы для них чудовища холода или просто глупые добряки. Чтобы быть здесь собой или у "себя" — нужно сначала переродиться или сойти с ума... Есть вещи, которые думаешь, но боишься высказать. Я боюсь утверждать, что, несмотря на свою всегдашнюю любовь к французам и Франции, таланту их и образу жизни — я боюсь, что вместо этого я их ненавижу. <...> Я упорно не понимаю и считаю их жизнь не настоящей, не натуральной, вздорной и не истинной", — пишет Бакст[69]. Он всё более нуждается в общении с близкими и родными по духу людьми.

В конце 1896 г. в Париж приезжает Александр Бенуа с семьёй. Вокруг него, как и в Петербурге, собираются Лансере, Сомов, Остроумова, из Петербурга приезжают Нувель, Нурок, Дягилев. Они, как и в Петербурге, собираются у Бенуа, обсуждают художественные события, делятся мыслями, гуляют по Парижу, посещают выставки и театры — "Цирк Елисейских полей", "Гранд-Опера", "Опера-комик". Бакст вновь обретает творческие силы, много работает, пишет заказные портреты, вместе с А.Н. Бенуа работает в Версале.

В этой приподнятой атмосфере в среде друзей всё чаще повторяется мысль о необходимости основания нового художественного общества, которое бы могло объединить художников, чьё творчество не вмещалось в рамки двух основных тенденций в искусстве второй половины XIX века — академизма и передвижничества; художников, стремящихся к свободному, чистому, не обременённому социальными проблемами искусству. В 1898 г. такое объединение, получившее название "Мир искусства", было создано.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Бенуа Альберт Николаевич* (1852–1936) — старший сын архитектора Н.Л. Бенуа, художник-акварелист. С 1885 преподавал в акварельном классе ИАХ. В 1880–97 возглавлял ОРА. С 1895 состоял хранителем Русского музея императора Александра III. В 1924 эмигрировал в Париж.

[2] Подробнее о знакомстве Л.С. Бакста с А.Н. Бенуа см.: *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. I. С. 607.

[3] *Гимназия К.И. Мая* — средняя школа *Карла Ивановича Мая* (1820–95). Была одним из лучших частных средних учебных заведений СПб. Её основатель ставил целью применение учений Пестолаци, Дистервега и Фребеля в педагогической практике. Преподавание велось на русском и нем. языках, так как около половины учащихся были немцы, а в самом составе предметов ощущался определённый художественный уклон: во всех классах преподавалось рисование, история искусств, ученики совершали экскурсии в музеи и посещали под руководством преподавателей выставки.

[4] *Бёклин (Böcklin) Арнольд* (1827–1901) — нем. живописец, скульптор, сильно повлиявший на формирование европейского символизма в изобразительном искусстве. Его творчество оказалось близким и некоторым русским художникам — А.Н. Бенуа, Н.К. Рериху, Л.С. Баксту и др. Сочетание в его пейзажах символики с натуралистической проработкой деталей явилось своего рода открытием в искусстве того времени.

[5] *Менцель (Menzel) Адольф Фридрих Эрдман фон* (1815–1905) — нем. живописец и график. Для художников "Мира искусства" был большим авторитетом.

[6] *Прерафаэлиты* — объединение англ. живописцев середины XIX в., ориентировавшихся на эстетический идеал периода поздней готики и раннего Итальянского Возрождения, искусства "до Рафаэля". В "Братство прерафаэлитов" (1848—53) входили Д.Г. Россетти, У.М. Россетти, Дж.Э. Миллес (J.E. Millais), Х. Хант (H. Hunt), Ф.Дж. Стефенс. С прерафаэлитами сотрудничал и Э. Бёрн-Джонс (Burne-Jones).

[7] *Золя (Zola) Эмиль* (1840—1902) — фр. писатель.

[8] *Маковский Константин Егорович* (1839—1915) — исторический живописец, жанрист и портретист, член ТПХВ, профессор ИАХ.

[9] *Семирадский (Siemiradzki) Генрык (Генрих Ипполитович)* (1843—1902) — исторический живописец академического направления. Работал в Польше и в России.

[10] *Фортуни (Fortuny) Мариано Хосе Мария* (1838—74) — испанский живописец и акварелист.

[11] *Мейссонье (Месонье) (Meissonier) Жан Луи Эрнест* (1815—91) — фр. живописец, график, скульптор.

[12] *Жером Жан-Леон* (1824—1904) — фр. исторический живописец, скульптор и рисовальщик.

[13] *Фламенг Франсуа* (1856—1923) — фр. исторический живописец и портретист, профессор Школы изящных искусств (Ecole des Beaux Arts).

[14] *Маккарт Ганс* (1840—84) — нем. исторический живописец.

[15] *Зихель Натанель* (1844 — после 1900) — нем. исторический живописец.

[16] *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. I. С. 609.

[17] ОР ГРМ, ф. 100, № 7, л. 3.

[18] *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. I. С. 624.

[19] Письма Л.С. Бакста содержатся в фонде А.Н. Бенуа: ф. 137, ед. хр. 665—674. Всего в фонде содержится около 100 писем художника.

[20] Письмо Бакста к А.Н. Бенуа. ОР ГРМ, ф. 137, № 668, л. 24.

[21] *Люксембургский музей* был открыт в 1808 в части дворца Люксембург, построенного для Марии Медичи архитектором С. де Броссом в 1615—20. Он был основан как галерея новейшей фр. живописи, коллекция которой не была постоянной: по прошествии 10 лет после приобретения произведения, подвергнутые проверке временем, либо передавались в Лувр, либо пересылались в провинциальные музеи. В 1939 Люксембургский музей перестал существовать, его заменил Музей современного искусства.

[22] *Лувр* — один из крупнейших музеев мира; ранее — дворец фр. королей, построенный в середине XVI в. П. Леско, Ж. Гужоном, позднее Ж. Лемерсье. Со второй половины XVII в. в Лувре постепенно сосредоточиваются королевские художественные коллекции Бурбонов. В 1792 Конвент постановил открыть в залах опустевшего королевского дворца Национальный художественный музей. В нём собраны произведения искусства начиная с эпохи Древнего Египта и Ассиро-Вавилонии и кончая искусством наших дней.

[23] *Прадо* — знаменитая картинная галерея в Мадриде, созданная на основе коллекции испанских королей, собиравшейся на протяжении трёх столетий. Музей "Прадо" был открыт для публики в 1819. В галерее "Прадо" хранятся шедевры многих испанских живописцев: Х. Риберы, Ф. Сурбарана, Б. Мурильо, Эль Греко, Ф. Гойи, все наиболее известные полотна Веласкеса, картины художников нидерландского и итальянского Возрождения.

[24] *Репин Илья Ефимович* (1844—1930) — русский живописец. Речь идёт о картине "Николай Мирликийский избавляет от смерти трёх невинно осуждённых" (1888) — ныне находится в ГРМ.

[25] *Альварец (Альварес) Луис* (1836—1901) — испанский живописец.

[26] *Матейко Ян-Алоизий* (1838—93) — польский исторический живописец.

[27] *Мейер Клаус-Август-Эдуард* (1856 — после 1900) — нем. живописец-жанрист.

[28] *Кнаус Людвиг* (1829—1910) — нем. живописец академического направления, принадлежал к Дюссельдорфской школе живописи.

[29] *Кшарди Гильермо* (1843— после 1900) — итальянский живописец.

[30] *Брандт Жозеф (Юзеф, Иосиф)* (1841—1915) — польский живописец.

[31] ОР ГРМ, ф. 137, № 666, л. 3-4.

[32] Картина "Встреча адмирала Авелана в Париже" (х., м.; 205×305) ныне находится в Централь-

ном военно-морском музее (СПб.). Этюды к ней и акварельный эскиз хранятся в ГРМ. На картине изображён эпизод въезда в Париж адмирала Авелана, командовавшего в 1893 русской эскадрой Средиземного моря и участвовавшего, по личному выбору Александра III, в тулонских празднествах по случаю заключения франко-русского союза.

[33] *Руссо Теодор* (1812–67) – фр. живописец. Пейзажист и график. Глава барбизонской школы.

[34] *Милле Жан Франсуа* (1814–75) – живописец и график. Известный главным образом как автор картин на темы крестьянской жизни.

[35] Кузнец. 1896. К., п.; 65,5×51. Ныне в Севастопольской картинной галерее.

[36] *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. I. С. 623.

[37] ОР ГРМ, ф. 137, № 668, л. 7.

[38] *Бенар Рауль Альбер* (1849–1934) – фр. живописец салонно-академического направления. Совмещал достижения импрессионистов со вкусами официальных парижских Салонов.

[39] *Каррьер Эжен* (1849–1906) – фр. художник-постимпрессионист, живописец и график. Символист.

[40] *Бёрн-Джонс (Burne-Jones) Эдуард* (1833–98) – англ. живописец и рисовальщик, примыкавший к группе прерафаэлитов.

[41] *Пюви де Шаванн (Puvis de Chavennes) Пьер* (1824–1898) – фр. живописец-монументалист. Представитель символизма.

[42] *Ренуар Огюст* (1841–1919) – фр. живописец, график и скульптор. Представитель импрессионизма.

[43] Письмо к Бенуа (на фр. яз.). 9 ноября 1893. ОР ГРМ, ф. 137, № 667, л. 9.

[44] *Даньян-Бувре Паскаль Адольф Жан* (1852–1929) – фр. живописец салонного направления.

[45] *Гальс (Халс) (Hals) Франс* (1580–1666) – голландский живописец.

[46] Письмо к Бенуа. 9 ноября 1893. ОР ГРМ, ф. 137, № 667, л. 9.

[47] Письмо к Бенуа. 11 мая 1896. ОР ГРМ, ф. 137, № 668, л. 20 об.

[48] *Рембрандт Харменс ван Рейн* (1606–69) – голландский живописец.

[49] *Рубенс Питер Пауэл* (1577–1640) – фламандский живописец.

[50] *Веласкес (Родригес де Сильва Веласкес) Диего* (1599–1660) – испанский живописец. С 1623 – придворный художник короля Филиппа IV.

[51] Письмо к Бенуа. 1896. ОР ГРМ, ф. 137, № 668, л. 2.

[52] Письмо к Бенуа. 18 августа 1893. ОР ГРМ, ф. 137, № 666, л. 13.

[53] *Перцов П.П.* Литературные воспоминания. 1890 – 1902. М.; Л., 1933. С. 288.

[54] Письмо к Бенуа. 9 ноября 1893. ОР ГРМ, ф. 137, № 667, л. 8.

[55] *Констан Бенджамен Жан-Жозеф* (1845–1902) – фр. живописец.

[56] *Лоранс Жан-Поль* (1838–1921) – фр. живописец и гравёр салонно-академического направления.

[57] Письмо к Бенуа. 11 мая 1896. ОР ГРМ, ф. 137, № 668, л. 19.

[58] *Эдельфельт (Edelfelt) Адольф Альберт* (1854–1905) – финский живописец и график, портретист, жанрист, иллюстратор. Действительный член ИАХ с 1895.

[59] Письмо к Бенуа. 9 ноября 1893. ОР ГРМ, ф. 137, № 667, л. 11.

[60] Выставка этюдов к картине "Встреча адмирала Авелана в Париже" в редакции газеты "Фигаро" состоялась в 1893.

[61] *Салоны Елисейских полей* – ежегодные выставки фр. художников, устраивавшиеся с середины XIX в. в Большом дворце Елисейских полей и продолжавшие давнюю традицию выставок Парижской академии (с 1725). В 90-е гг. XIX в. Салоны Елисейских полей, тремя десятилетиями до того принявшие в свои стены "отверженных" – Э. Мане и других художников, стали официальными по характеру и приобрели известность "салонных" выставок академического направления.

[62] *Салон Марсова поля* – выставочное объединение Национального Общества изящных искусств, основанного в Париже в 1890 за два года до Мюнхенских сецессионов. Ежегодные экспозиции Салона Марсова поля противопоставлялись выставкам Салона Елисейских полей. В них принимали участие все талантливые и молодые художники Франции.

[63] *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. I. С. 617-618.
[64] Письмо к Бенуа. 18 августа 1893. ОР ГРМ, ф. 137, № 666, л. 12.
[65] Письмо к Бенуа. 11 мая 1896. ОР ГРМ, ф. 137, № 668, л. 19 об.
[66] Письмо к Бенуа. 1896. ОР ГРМ, ф. 137, № 668, л. 6.
[67] ОР ГРМ, ф. 147, № 226, л. 1—4.
[68] Письмо Бакста к Бенуа. 22 марта 1896. ОР ГРМ, ф. 137, № 668, л. 19-20.
[69] *Там же.*

**В.П. КНЯЗЕВА**

# КРАТКАЯ ХРОНИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ "МИРА ИСКУССТВА" 1897—1927

*Предлагаемая хроника включает в себя наиболее значительные события в многогранной деятельности "Мира искусства". При составлении хроники были использованы разные первоисточники. Ценную помощь оказали справочно-библиографические разделы, опубликованные в книгах: Г.Ю. Стернина "Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX веков" (в трёх томах. М., 1970) и "Сергей Дягилев и русское искусство" (в двух томах. М., 1982. Составители и авторы комментариев И.С. Зильберштейн и В.А. Самков). Все даты даны по старому стилю. Названия улиц, переулков, каналов, площадей, а также нумерация домов приводятся по первоисточникам 1897—1924 гг.*

В конце 1890-х годов у С.П. Дягилева и у его единомышленников созрел план создания нового художественного общества, которое объединило бы ищущих молодых художников.

## 1897

### ФЕВРАЛЬ

В Петербурге, в Музее училища технического рисования барона А.Л. Штиглица, открылась выставка немецких и английских акварелистов. Выставка была первой в ряду выставочных акций С.П. Дягилева, и в этом отношении могла предвещать рождение нового общества.

### МАЙ

20 мая Дягилев сообщал Л.С. Баксту, А.Н. Бенуа, А.М. Васнецову, А.Я. Головину, К.А. Коровину, И.И. Левитану, Ф.В. Боткину и другим о своих идеях и первых шагах в создании общества: "Русское искусство находится в настоящий

момент в том переходном положении, в которое история ставит всякое зарождающееся направление, когда принципы старого поколения сталкиваются и борются с вновь развивающимися молодыми требованиями. <...> У нас 25 лет назад группа художников выделилась в новое общество "передвижников", и 17 лет тому назад образовалось особое акварельное общество. <...> Они состарились... А между тем искусство наше не только не пало, но, может быть, наоборот, есть группа рассыпанных по разным городам и выставкам молодых художников, которые, собранные вместе, могли бы доказать, что русское искусство существует, что оно свежо, оригинально и может внести много нового в историю искусств. <...> Мне кажется, что теперь настал наилучший момент для того, чтобы объединиться и как сплочённое целое занять место в жизни европейского искусства"[1].

Более лаконично Дягилев высказывает свои мысли 24 мая в письме Александру Бенуа: "Я хочу выхолить русскую живопись, вычистить её и, главное, поднести её Западу, возвеличить её на Западе"[2].

Значительно позже, вспоминая историю создания "Мира искусства", А.Н. Бенуа отмечал: "Нами руководили не столько соображения "идейного" порядка, сколько что-то вроде практической необходимости. Целому ряду молодых художников некуда было деваться. Их или вовсе не принимали на большие выставки — академическую, передвижную и акварельную или принимали только частично, с браковкой всего того, в чём сами художники видели наиболее явственное выражение своих исканий"[3].

## ОКТЯБРЬ

Открытие в Петербурге, в залах ИОПХ, "Скандинавской выставки". Её создателем был Дягилев. Посетив Скандинавию, а также мастерские скандинавских художников в Париже, он отобрал там для выставки в России произведения более 70 мастеров Швеции, Норвегии, Дании. Среди них — работы А. Цорна, Б. Лильефорса, Ф. Таулоу, Э. Веренскиольда (Вереншелля), Хаммерсхея.

Выставка вызвала живейший интерес у русских художников. В одной из газет сообщалось: "26 октября, вечером, в ресторане Донона состоялся банкет в честь находившегося в Петербурге известного шведского художника Андреаса Цорна. На банкете присутствовали: И.Е. Репин, А.Н. Бенуа, А.П. Соколов, Л.Н. Бенуа <...>, а также прибывшие из Москвы С.И. Мамонтов и художники Коровин и Серов"[4].

А.Н. Бенуа, вспоминая обе выставки, созданные Дягилевым, писал в 1924 г.: "Теперь может показаться странным, что Дягилев начал с англичан, немцев и скандинавов <...>. Но это объясняется целым рядом причин. <...> Нас инстинктивно тянуло уйти <...> подальше от литературщины, от тенденциозности передвижников, подальше от беспомощного дилетантизма квазиноваторов, подальше от нашего упадочного академизма. Но мы не были достаточно подготовлены, чтобы за рубежом сразу найти то, что там было бы особенно ценного, и сосредоточить наше внимание на этом только"[5].

## 1898

### ЯНВАРЬ, 15

В Петербурге, в Музее училища технического рисования барона А.Л. Штиглица, по инициативе Дягилева открылась "Выставка русских и финляндских художников". Участники выставки: К.А. Коровин, В.А. Серов, М.А. Врубель, И.И. Левитан, М.В. Нестеров, А.М. Васнецов, К.А. Сомов, А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, А.П. Рябушкин, С.В. Малютин, В.В. Переплётчиков и другие. Искусство Финляндии было представлено произведениями В. Бломстеда, А. Галлен-Каллелы, А. Эдельфельта, Е. Ярнефельта и других. Выставка породила бурные дискуссии среди художников и в прессе. 27 января в "Новостях и биржевой газете" опубликована статья В.В. Стасова, посвящённая открывшейся выставке. Выдающийся художественный критик, бесконечно много сделавший для искусства и культуры во второй половине XIX в., выступил с резкой критикой Дягилева, Бакста, Сомова, Бенуа, Врубеля и других, причислив их к декадентам, и начал открытую борьбу с ними.

### МАРТ, 18

В Петербурге подписан договор на издание нового ежемесячного художественного иллюстрированного журнала "Мир искусства"[6].

### АПРЕЛЬ

С иных позиций, чем Стасов, оценил "Выставку русских и финляндских художников" С.С. Голоушев (С. Глаголь): "Эта выставка собрала яркие образчики всего наиболее свежего и молодого в русском современном искусстве. <...> Быть может, скромное начинание г. Дягилева обещает нам много нового не только в характере наших будущих выставок, но и в самом процессе их организации"[7].

### ОКТЯБРЬ – НОЯБРЬ

Подготовлен к печати № 1-2 журнала "Мир искусства". Обложка по рисунку К.А. Коровина. К финансированию журнала были привлечены княгиня М.К. Тенишева и С.И. Мамонтов. Редактором журнала стал С.П. Дягилев. Разрешение цензуры на издание журнала было получено 7 ноября.

Журнал открывался большой статьёй Дягилева "Сложные вопросы". В ней изложены многие положения, которые Дягилев считал эстетическим кредо нового объединения. В основе этого кредо лежали поиски новых путей в искусстве, широкое знакомство с русским искусством прошлого и современным западноевропейским, стремление к утверждению красоты.

В журнале опубликована и другая статья Дягилева "Выставка в Гельсингфорсе", также имевшая в определённой мере программный характер.

Отмечая национальную особенность финского искусства, Дягилев писал о том, что его деятели "вникли в дух своего народа, а не грубо фотографически относились к его неприглядным сторонам", что им присуще "трогательное отношение к своей бескрасочной природе" и "восторженный культ финских сказаний". В русской живописи представителем такого глубокого национального искусства он называет В.М. Васнецова. В этом же первом томе журнала появилась большая статья Дягилева "К выставке Васнецова" и помещены репродукции с его картин. На первых порах Дягилев, наряду с Васнецовым, высоко ценит также Репина и Сурикова. Но позже интерес Дягилева к этим мастерам значительно ослабевает.

"Мир искусства", в отличие от других художественных объединений, не ограничивался только выставочной деятельностью. Он сформулировал обширную культурную программу, которая могла бы стимулировать развитие всех видов искусства и литературы. В объявлении о подписке на журнал значилось:

"Журнал будет состоять из отделов: 1) художественного, 2) художественно-промышленного и 3) художественной хроники.

Первый отдел посвящается произведениям как русских, так и иностранных мастеров всех эпох истории искусств, насколько означенные произведения имеют интерес и значение для современного художественного сознания.

Во втором отделе особенное значение придаётся вопросам самостоятельной русской художественной промышленности, причём обращено внимание на великие образцы старого русского искусства. С целью поднятия художественно-прикладного искусства в самобытном русском духе призваны к участию в этом отделе все объединённые общей задачей русские художники. <...>

Художественная хроника будет следить за всеми событиями художественной жизни России и Запада, давать обзоры выставок, отчёты о музыкальных собраниях, разбор новых художественных изданий и проч.

Из русских художников обещали своё участие в журнале В. Васнецов, А. Васнецов, В. Поленов, Е. Поленова, П. Соколов, В. Серов, М. Нестеров, И. Левитан, И. Остроухов, К. Коровин, С. Коровин, М. Якунчикова, Александр Бенуа, С. Малютин, А. Обер, Л. Бакст, М. Врубель, К. Сомов, А. Головин, князь П. Трубецкой, Н. Давыдова и проч.

Участие в журнале примут также финляндские художники Эдельфельт, Ярнефельт, Галлен, Бломстед и др."[8].

В журнале печатались статьи о русском и западноевропейском искусстве С. Дягилева, А. Бенуа, И. Грабаря и других авторов. При подготовке первого номера журнала был привлечён к написанию статьи о норвежском художнике Веренскиольде известный датский критик Карл Мадсен.

Одной из ведущих тенденций "Мира искусства" становится воскрешение наследия мастеров XVIII — начала XIX в., преданных забвению в своё время художниками-передвижниками. В журнале печатались фотографии старинных дворцов и парков, а также произведений прикладного искусства. Обращаясь к этому забытому искусству мирискусники по достоинству оценивали его красоту и высокое мастерство исполнения.

В литературном отделе публиковались произведения искателей новых путей в поэзии: К. Бальмонта, З. Гиппиус, В. Брюсова, А. Блока, А. Белого и других. Особый интерес вызвали у читателей статьи Д. Мережковского о Л. Толстом и Ф. Достоевском, связанные с их философией.

Определяя специфику "Мира искусства", Сергей Лифарь, близкий друг и коллега Дягилева, справедливо писал в 1939 г.: "Цельность "Мира искусства" и его объединяющее начало заключалось в исканиях новых художественных путей и новых художественных формул, а главное — в самом неуловимом и самом важном <...>, в новом художественном и жизненном восприятии <...>. Пусть в этом эстетическом мироощущении будет ещё много литературности и культурной историчности — сдвиг, и не малый сдвиг, произошёл, и "Мир искусства" говорил новые слова и проповедовал новое учение эстетики"[9].

## 1899

### ЯНВАРЬ

5 января в газете "Новости и биржевая газета" опубликована статья В.В. Стасова "Нищие духом". Написанная в остро полемическом тоне, она явилась своеобразной рецензией на первые два выпуска журнала "Мир искусства".

7 января в Петербурге, в залах ИОПХ, открылась "Французская художественная и художественно-промышленная выставка".

18 января в Петербурге, в Музее училища технического рисования барона А.Л. Штиглица, состоялся вернисаж "Международной выставки картин" — I выставки журнала "Мир искусства". К участникам предыдущей дягилевской выставки примкнули новые экспоненты — И.Е. Репин, Ф.А. Малявин, князь П.П. Трубецкой. Иностранный отдел сформирован из произведений многих известных в Европе художников: Пюви де Шаванна, Дега, Леона Фредерика, Ленбаха, Каррьера, Уистлера, Галлен-Каллелы, Эдельфельта, Бёклина и других.

### ФЕВРАЛЬ

Вновь резко отрицательную оценку дал выставке "Мира искусства" Стасов в статье "Подворье прокажённых", опубликованной 8 февраля в газете "Новости и биржевая газета".

Репин в одном из писем отмечал: "Здесь теперь две интересные выставки: французская и дягилевская; последняя особенно занятна: есть вещи, интересные своей художественностью, а есть — своею наглостью! Удивительно! И ведь имена все"[10].

Репин вскоре оказался втянутым в борьбу с "Миром искусства". Дягилев высоко ценил Репина и просил его принять участие в журнале "Мир искусства". Репин согласился и стал его сотрудником. Уже в первых номерах журнала появились репродукции с его картин. Десятый номер журнала планировали

специально посвятить творчеству художника. Но вскоре возник конфликт между Репиным и мирискусниками.

### АПРЕЛЬ

10 апреля в ежемесячном литературном приложении к журналу "Нива" опубликовано письмо Репина "По адресу "Мира искусства"". Художник выступил против тех статей мирискусников, в которых умалялось искусство русских талантливых художников XIX века. Репин раскритиковал также многое из того, что было показано на "Международной выставке картин", организованной журналом.

Письмо Репина было перепечатано в первом томе журнала "Мир искусства". Тут же был помещен и ответ Дягилева — "Письмо по адресу И. Репина", в котором были высказаны упрёки в адрес художника за непоследовательность его взглядов. После этого Репин ушёл из "Мира искусства".

### МАЙ

26 мая в России отмечалось столетие со дня рождения А.С. Пушкина. Поэт был кумиром мирискусников, и его юбилею посвятили специальный номер журнала. Появилась также в журнале рецензия Дягилева на издание "Руслана и Людмилы" с акварелями А. Бенуа и на трёхтомное собрание сочинений Пушкина, иллюстрированное В. Серовым, М. Врубелем, К. Сомовым, А. Бенуа, а также В. Суриковым и В. Васнецовым. В журнале были помещены репродукции с картин художников пушкинской эпохи — О. Кипренского, А. Венецианова, М. Теребенева, Г. и Н. Чернецовых, В. Тропинина, К. Брюллова и других.

### ОКТЯБРЬ, 22

На сцене Русской частной оперы в Москве состоялась премьера оперы Н.А. Римского-Корсакова "Царская невеста", поставленной в декорациях и костюмах М.А. Врубеля.

## 1900

### ЯНВАРЬ, 28

В Петербурге, в Музее училища технического рисования барона А.Л. Штиглица, открылась II выставка журнала "Мир искусства". Участниками выставки стали В.А. Серов, И.И. Левитан, К.А. Коровин, Ф.А. Малявин, К.А. Сомов, А.Н. Бенуа и другие. Большое место на выставке отвели декоративно-прикладному искусству М.А. Врубеля, А.Я. Головина, Е.Д. Поленовой, С.В. Малютина, М.В. Якунчиковой. Были представлены также произведения художников XVIII – начала XIX в.: Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского, К.П. Брюллова, О.А. Кипренского и других[11].

**ФЕВРАЛЬ, 24**

Собрание ведущих сотрудников журнала "Мира искусства", на котором выработаны принципы создания будущих выставок и учреждён распорядительный комитет по их устройству. Организаторами III выставки избраны В.А. Серов и А.Н. Бенуа. Все художники разделены на три категории: постоянные участники выставок, приглашённые от комитета, новые экспоненты по предложениям постоянных участников.

**АПРЕЛЬ**

В статье А.А. Ростиславова "Обновление искусства и партийность художников"[12] подводились некоторые итоги деятельности объединения: "Выставки, устраиваемые журналом "Мир искусства", пока всё ещё приветствуемые свистками и руганью, отчасти академические последних лет выделяются своей новизной и оригинальностью. Как бы то ни было, удастся ли прочно основаться новому обществу или нет, переворот в нашем искусстве неизбежен, да и пора".

В Париже — Всемирная художественная выставка. Русский отдел насчитывал свыше четырехсот произведений живописи, скульптуры и графики. Международное жюри, в состав которого входил И.Е. Репин, удостоило по разделу живописи высших наград В.А. Серова, К.А. Коровина и Ф.А. Малявина.

Особый раздел на выставке представляла "русская деревня", созданная по проектам Коровина и Головина. С 1900 г. некоторые художники "Мира искусства" увлекаются оформлением интерьеров и на их выставках появляются специальные отделы, посвящённые декоративно-прикладному искусству.

**ИЮЛЬ**

22 июля умер И.И. Левитан. В IV томе "Мира искусства" за этот год публикуется статья Дягилева "Памяти Левитана". Бенуа для второй части своей "Истории русской живописи в XIX веке" пишет главу о художнике.

**ОКТЯБРЬ, 7**

На сцене московского Большого театра — премьера оперы А.Н. Корещенко "Ледяной дом" в декорациях А.Я. Головина и В.И. Сизова (либретто М.И. Чайковского по роману И.И. Лажечникова).

**НОЯБРЬ**

На сцене Русской частной оперы в Москве — премьера оперы П.И. Чайковского "Чародейка", поставленной в декорациях и костюмах М.А. Врубеля.

27 ноября в ИАХ рассматривалось ходатайство В.А. Серова об открытии в её залах выставки "Мир искусства" в пользу нуждающихся учеников ВХУ. Обсуждение породило бурную дискуссию. Разрешение на выставку было получено.

### ДЕКАБРЬ, 13

На сцене московского Большого театра состоялась премьера балета А.Ф. Минкуса "Дон Кихот" в декорациях и костюмах Коровина и Головина.

### КОНЕЦ 1900 ГОДА

Выход из печати "Ежегодника Императорских театров", созданного по инициативе Дягилева, служившего в 1899–1901 гг. в дирекции Императорских театров. Это высокохудожественное издание стало событием в русском книжном деле.

## 1901

### ЯНВАРЬ, 5

В залах ИАХ открылась III выставка журнала "Мир искусства". Там же была устроена посмертная выставка И.И. Левитана. Участниками выставки, как и прежде, были талантливейшие художники Петербурга и Москвы: В.А. Серов, М.А. Врубель, К.А. Коровин, А.Н. Бенуа, А.М. Васнецов, М.А. Нестеров, К.А. Сомов и другие.

### ФЕВРАЛЬ

Открытие выставки в ИАХ стало для многих шокирующим. Вновь разгорелись ожесточённые споры в самой Академии. Не умолкал голос В.В. Стасова[13]. В то же время критик С.С. Голоушев назвал эту выставку "одним из самых ярких явлений" художественной жизни России[14].

### СЕНТЯБРЬ, 2

В газете "Новое время" (№ 9158) появилось обращение Дягилева к владельцам частных коллекций с просьбой сообщить о находящихся у них произведениях старых художников. Отрывки из этого обращения были опубликованы также в "Мире искусства"[15]. Сбор материала был необходим Дягилеву для задуманного им издания "Русская живопись в XVIII веке".

### ОСЕНЬ

В журнале "Мир искусства" сообщалось о возможном появлении в Москве нового художественного объединения: "В Москве возникает новое Общество, имеющее целью устройство художественных выставок. В него входят многие передвижники, а также большинство участников выставок "Мира искусства", которые уже несколько лет не появлялись в Москве благодаря тому, что выставка "Мира искусства" туда не перевозится. Главными инициаторами этого дела

являются московские художники А. Васнецов, С. Виноградов, В. Переплётчиков, Н. Досекин и др."[16].

### ДЕКАБРЬ

В Москве, в залах Строгановского училища, — выставка нового художественного объединения "36-ти". Среди экспонентов — Серов, Врубель, К. Коровин, С. Коровин, Малявин, Головин, Александр Бенуа, Сомов, Остроумова-Лебедева, Голубкина, Лансере, Нестеров. Выставка вызвала острый интерес у деятелей культуры и была воспринята многими как решительный шаг к перестройке художественных объединений.

В 1901 г. начал выходить новый журнал ИОПХ — "Художественные сокровища России". В 1901 г. – начале 1903 г. его редактировал Александр Бенуа, позже — А.В. Прахов (1903—1907).

## 1902

### ФЕВРАЛЬ, 23

В Петербурге на сцене Мариинского театра состоялась премьера оперы А.Г. Рубинштейна "Демон" в декорациях Коровина и Головина. С 1902 г. Головин — главный декоратор Санкт-петербургской конто́ры Императорских театров.

### МАРТ

7 марта в Петербурге, в залах Императорской Академии наук, открылась большая выставка русской портретной живописи за 150 лет (1700—1850), организованная по инициативе Бенуа Обществом Синего Креста под руководством барона Н.Н. Врангеля. Выставке был посвящён специальный выпуск журнала "Художественные сокровища России" (1902, № 4).

9 марта в Петербурге, в залах Пассажа, открылась IV выставка журнала "Мир искусства", в которой приняли участие также некоторые мастера Московского товарищества "36-ти". Её участниками стали В. Серов, К. Коровин, С. Коровин, Л. Пастернак, К. Сомов, И. Грабарь, Ф. Малявин, А. Бенуа, А. Головин и другие. Особенно остро воспринималось полотно Врубеля "Демон поверженный". Вокруг него не умолкали споры. Один из критиков охарактеризовал картину как "нечто болезненное, дикое, патологическое"[17].

### АПРЕЛЬ

Вышел из печати труд Дягилева "Русская живопись в XVIII веке. Том первый. Д.Г. Левицкий. 1735—1832". В 1904 г. Дягилев был удостоен Императорской Академией наук высшей уваровской награды за глубоко научный сбор ма-

териала и комментарии. Книга была издана на высоком художественном уровне, с титульными листами работы художников Е. Лансере и К. Сомова, с большим количеством репродукций портретов Левицкого.

### ИЮНЬ

Опубликован труд Бенуа "История русской живописи в XIX веке". Первый выпуск появился раньше — в 1901 г. Во втором томе излагалась история изобразительного искусства второй половины XIX в., включая творчество художников мирискусников.

### ОКТЯБРЬ, 14

В Петербурге на сцене Александринского театра состоялась премьера трагедии Еврипида "Ипполит увенчанный" в декорациях Бакста.

### НОЯБРЬ, 15

В Москве, в доме Грачёва на углу Петровки и Столешникова переулка, на IV выставке журнала "Мир искусства" (первая выставка в Москве) были показаны новые произведения Врубеля, Сомова, Серова и других. Впервые принял участие в выставке мирискусников Н.К. Рерих. Его картина "*Город строят*" приобретена городской галереей братьев Третьяковых. В.В. Переплётчиков записал в своём дневнике: "...осенью была открыта в Москве выставка "Мира искусства". Это удар по выставке "36-ти" со стороны Дягилева. Выставка получилась сильная. Успех имела несомненный"[18].

### ДЕКАБРЬ, 22

В Москве, в том же доме Грачёва, открылась выставка "Архитектура и художественная промышленность нового стиля". Организатором выставки стал архитектор И.А. Фомин. Среди представителей западноевропейского модерна — архитекторы австриец И. Ольбрих и шотландец Ч. Макинтош. Дягилев писал о выставке: "В прелестной комнате, занимаемой вещами Троицкой мастерской, мы находим массу вещей, останавливающих на себе внимание: столы Коровина, мебель Давыдовой, мебель Орлова, вещи Браиловского, но всё это пока лишь чрезвычайно приятные попытки, что-то очень милое, но я бы сказал, дилетантское"[19].

## 1903

### ЯНВАРЬ

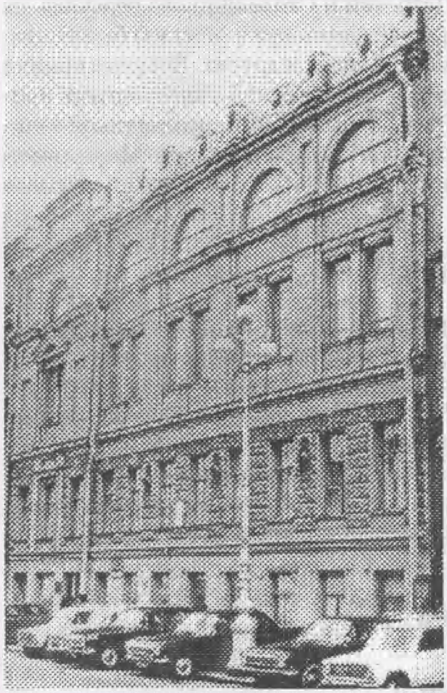
В Петербурге на сцене Мариинского театра — премьера оперы Р. Вагнера "Гибель богов", поставленной в декорациях Бенуа, исполненных под руководством Коровина[20].

26 января в Петербурге, в доме № 33 по Большой Морской улице, открылась выставка "Современное искусство", участниками которой стали некоторые мирискусники. По замыслам Бенуа и Лансере устроена "столовая". Бакст стал автором "будуара", Коровин — "чайной комнаты". По эскизам Головина появился "теремок". В его декоре были использованы русские народные мотивы: многоцветные изразцы, сложные растительные орнаменты.

## ФЕВРАЛЬ

В Петербурге, в залах ИОПХ, организована V выставка журнала "Мир искусства". На выставке представлены новые работы Серова, Врубеля, Бакста, Рериха и многих других. Впервые демонстрировались картины москвичей — А.Е. Архипова и К.Ф. Юона. Выставка, как всегда, прошла в напряжённой борьбе мнений — хвалебных и отрицательных.

В течение февраля между художниками Москвы и Петербурга шли переговоры о создании нового общества. Бенуа в беседе с одним из корреспондентов говорил: "Цель кружка — слить "36" с "Миром искусства""[21]. В Петербург приезжают московские участники V выставки журнала "Мир искусства". 15 февраля состоялось общее собрание, на котором принято решение о создании нового выставочного объединения. В те дни Бакст сообщал Л.П. Гриценко: "Свершилось. Новое общество составилось из всех "36-ти" и всего "Мира искусства", имя ему "Союз русских художников". Полная свобода, выставка без жюри в Петербурге и Москве. <...> Общее настроение успокоения. Восторгов мало"[22]. Прекращение выставок "Мира искусства" огорчило многих современников. Остроумова-Лебедева вспоминала: "Наши яркие, бодрые выставки журнала "Мир искусства", устраиваемые Дягилевым с таким вкусом и изяществом, прекращались. Жаль было кончать наши выставки, но обстоятельства так складывались, что выхода другого не было. Мы сливались с группой очень хороших, энергичных и талантливых товарищей — московских художников"[23].



Санкт-Петербург. Большая Морская улица, дом 38 — быв. здание Императорского Общества поощрения художеств (ныне Союз художников Санкт-Петербурга). Фото 1980-х гг. МСССМ

## МАРТ, 1

Вышел "Каталог выставки картин, этюдов и рисунков Н.К. Рериха", организованной в рамках экспозиции "Современное искусство" в доме № 33 по Большой Морской улице. В каталоге значится 145 произведений художника: картины, этюды, рисунки. Местонахождение многих работ ныне неизвестно: *"Часовня", "Мёртвое", "Опушка", "Речка", "Чаща", "Зима", "На медведя", "Портрет Г. Н.", "Небо", "Копейщики", "Сосенки", "Озеро", "Поход", "Воины", "Из Балтики", "Посад", "Портрет князя П.А. Путятина", "Волки", "Interieur", "Вечер. Крыши", "Былое", "Вырубка", "Дорога", "Византиец", "Гнездо", "Конский череп", "Туча"* и другие[24].

## ИЮЛЬ

После принятия решения о закрытии "Мира искусства" как выставочного объединения Дягилев был обеспокоен и за судьбу журнала. Одной из многих причин для беспокойства стали распри между сотрудниками художественного отдела и литературного, который представляли Мережковский, Розанов, Минский, З. Гиппиус. Чтобы обновить журнал, Дягилев ещё весной 1901 г. хотел привлечь для работы в журнале В. Брюсова. А 3 июля 1903 г. он отправляет письмо А.П. Чехову и убедительно просит его возглавить литературный отдел. Писатель ответил отказом.

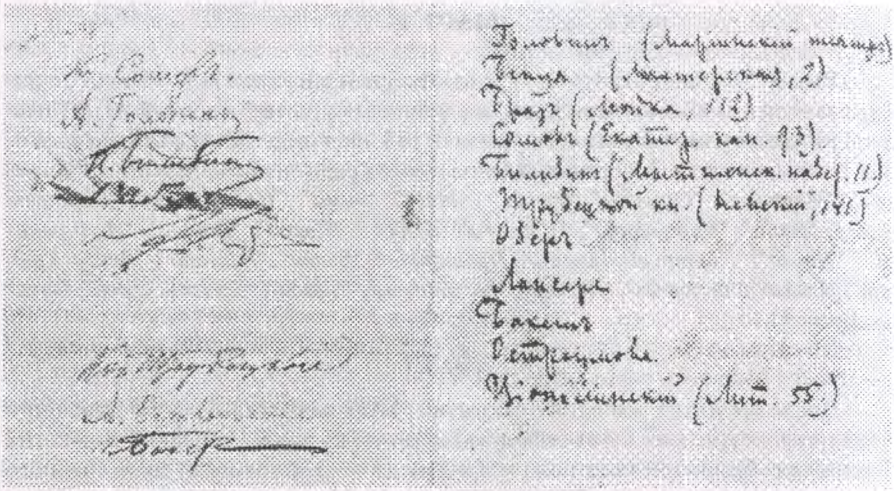
## ОКТЯБРЬ, 15

В Петербурге учреждено общество взаимопомощи архитекторов под названием Общества архитекторов-художников. В разное время членами общества были Л.С. Бакст, И.Я. Билибин, М.В. Добужинский, А.П. Остроумова-Лебедева, Н.К. Рерих, княгиня М.К. Тенишева, А.В. Щусев, В.А. Щуко и другие.

## ДЕКАБРЬ

16 декабря в Москве состоялось учредительное собрание создаваемого общества — Союза русских художников (далее — *СРХ*). Его действительными членами стали Серов, Врубель, К. Коровин, С. Коровин, С. Иванов, Борисов-Мусатов, Бенуа, Нестеров, Голубкина, Рерих, Бакст, Сомов, Головин, Грабарь, Юон и другие. В Союз русских художников вошли деятели искусства разных творческих устремлений: бывшие мирискусники, участники выставок "36-ти", несколько передвижников, а также группа мастеров "Московского Товарищества художников". По своей структуре новое общество стало большим выставочным объединением.

22 декабря в Москве, в залах Строгановского училища, открылась I выставка СРХ. На ней представлены произведения Бенуа, Билибина, Ционглинского, Рериха, Сомова, К. Коровина, Малявина, Рябушкина, Врубеля, С. Коровина, Грабаря и многих других.



Подписной лист петербургской группы Союза русских художников в архиве координатора группы Н.К. Рериха. 1903-1904. В правой половине листа рукой Н.К. Рериха записаны фамилии художников и их адреса. В левой половине — подписи художников (сверху вниз): А. Бенуа, К. Сомов, А. Головин, И. Билибин, А. Обер, И. Браз (?), Я. Ционглинский, князь П. Трубецкой, А. Остроумова-Лебедева, Л. Бакст. Оригинал в МСССМ

### В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

Княгиня М.К. Тенишева, высоко ценя традиционное народное искусство, создала в своём имении Талашкино мастерские кустарных промыслов: резьбы по дереву, керамики, вышивки. Высокохудожественные изделия местных умельцев стали продаваться в Москве в магазине "Родник", который открылся в 1903 г.[25]

## 1904

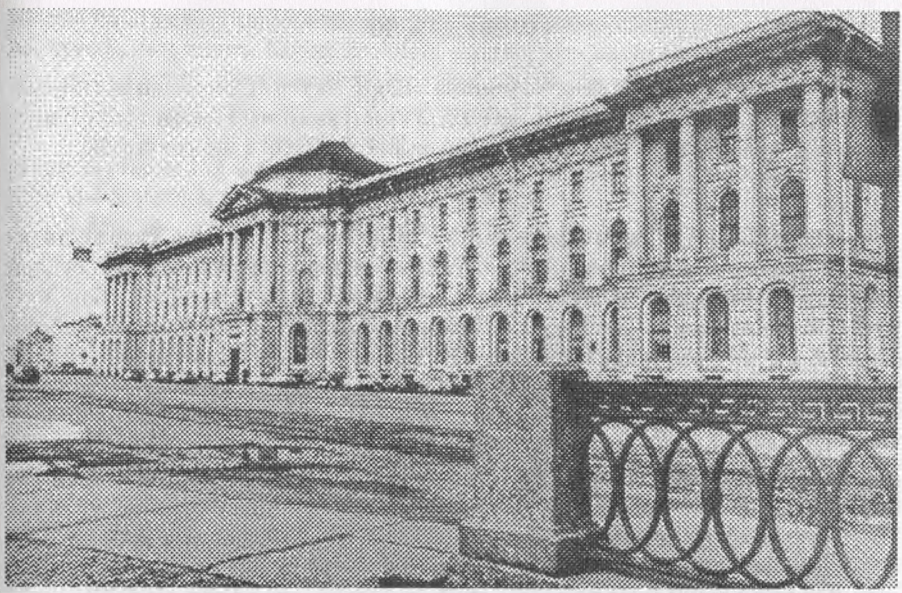
### ЯНВАРЬ

9 января в Петербурге на сцене Александринского театра прошла премьера трагедии Софокла "Эдип в Колоне" в декорациях Бакста.

В залах ИОПХ открылась выставка Н.К. Рериха, на которой было представлено около 90 живописных этюдов памятников древнерусской архитектуры.

### ДЕКАБРЬ

Вышел последний номер "Мира искусства". Утверждённый этим журналом культ прошлого, а также поиски новых путей развития культуры дали



Санкт-Петербург. Университетская набережная. Академия художеств. Фото 1980-х гг. МСССМ

обильные всходы. С 1906 г. начал выходить журнал "Золотое руно". Материалы о русской художественной культуре прошлых эпох также публиковались, начиная с 1907 г., в "Старых годах". В журнале "Аполлон" неоднократно обсуждались пути развития отечественного искусства в настоящее время и в будущем. Программными были статьи А. Бенуа "В ожидании гимна Аполлону" ("Аполлон", 1909, № 1) и Бакста "Пути классицизма в искусстве" ("Аполлон", 1909, № 2 и 3).

31 декабря в Петербурге, в ИАХ, открылась II выставка СРХ.

## 1905

### ЯНВАРЬ

Петербургские газеты оживлённо обсуждали II выставку СРХ. Александр Бенуа отмечал: "Два года в Петербурге не было выставок "Мира искусства". Нынче они возродились под новым заглавием. Художники, принимавшие участие на прежних выставках, сплотились с некоторыми другими, близкими по характеру творчества, и получилось новое товарищество: "Союз русских художников", главный смысл и единственная цель которого — давать возможность высказываться всему свежему и молодому в искусстве"[26].

## ФЕВРАЛЬ, 13

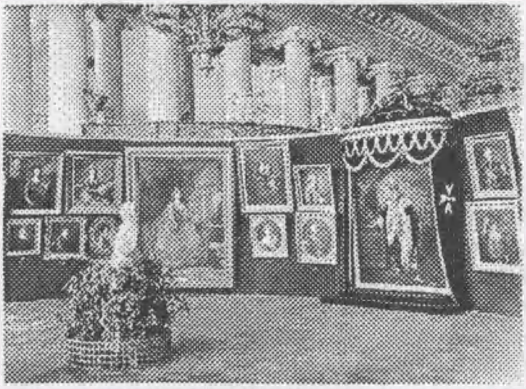
В Москве, в доме страхового общества "Якорь" на углу Столешникова переулка и Петровки, открылась II выставка СРХ. Участниками выставками были: Бенуа, Грабарь, Серов, Борисов-Мусатов, С. Жуковский, Врубель и многие другие.

## МАРТ, 6

В Петербурге, в Таврическом дворце, открылась "Историко-художественная выставка русских портретов", состоящая под покровительством Государя императора. Выставка была устроена "в пользу вдов и сирот павших в бою воинов". Созданию выставки предшествовала огромная подготовительная работа. Первую мысль о выставке высказал А.Н. Бенуа в 1900 г. Идея такой выставки стала одной из ведущих для деятелей "Мира искусства", и за её осуществление взялся Дягилев. В журналах "Мир искусства" и "Художественные сокровища России" стали появляться обращения к владельцам произведений старых мастеров с просьбой прислать ответы. Со временем уточнился и жанр выставки как портретной (с 1705 по 1905 г.). Вполне вероятно, что подсказкой этому стала "Выставка русских исторических портретов" (1700–1850), созданная в 1902 г. в Академии наук. Выставка была встречена современниками с большим интересом. Дягилеву выставка показалась неудачной и он утверждал: "В ней всё сделано наспех и потому всё несуразно"[27].

Патроном задуманной мирискусниками выставки избрали великого князя Николая Михайловича. Он был хорошо известен среди учёных как исследователь эпохи Александра I и как автор семитомного издания "Дипломатические сношения России и Франции 1808–1812 гг.". Был председателем Императорских Русского исторического и Русского географического обществ.

Великим князем Николаем Михайловичем было написано и отправлено по губерниям около 800 писем владельцам экспонатов, желаемых для выставки. По многим ответам, полученным из дворцов и от частных лиц, был издан в 1904 г. список предлагаемых произведений.



Историко-художественная выставка русских портретов. СПб., Таврический дворец. 1905
Оригинал в фотоархиве ИИМК РАН

Сам Дягилев совершал многократные выезды в захолустные места России для осмотра произведений. Напряжённо работал в архивах и библиотеках. Активное участие в подготовке выставки приняли Бенуа, Бакст, Добужинский.

Была проделана огромная работа по подготовке каталога выставки, состоящего из 8 вы-

пусков на 512 страницах с описанием 2300 портретов, сведений о художниках и изображённых лицах. Кроме каталога вышло пять великолепно изданных томов репродукций. Выставка включала в себя 2226 экспонатов живописи и скульптуры как старых мастеров, так и современных художников. Выставочные залы с особым изыском оформили Бакст, Бенуа, Лансере, Добужинский, Щуко, обогатив их старинной мебелью, собранной из многих дворцов. Выставка стала огромным событием в культурной жизни России.

В Москве, в ресторане "Метрополь", был устроен званый обед в честь Дягилева. На нём присутствовали художники, писатели, коллекционеры. Дягилева поздравляли В.Я. Брюсов, В.А. Серов и другие. Как свидетельствует Переплётчиков, имея в виду революцию 1905 г., "разговор, конечно, всё время вертелся около современных событий в России"[28]. Дягилев выступил с ответным словом, в котором сказалось трезвое понимание им неизбежности исторических перемен в России: "...Я думаю, что многие согласятся с тем, что вопрос об итогах и концах в настоящие дни всё более и более приходит на мысль <...> Не чувствуете ли Вы, что длинная галерея портретов великих и малых людей, которыми я постарался заселить великолепные залы Таврического дворца — есть лишь грандиозный и убедительный итог, подводимый блестящему, но, увы, и омертвевшему периоду нашей истории? <...> Я заслужил право сказать это громко и определённо, так как с последним дуновением летнего ветра я закончил свои долгие объезды вдоль и поперёк необъятной России. И именно после этих жадных странствий я особенно убедился в том, что наступила пора итогов... И вот, когда я совершенно убедился в том, что мы живём в страшную пору перелома, мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмёт от нас то, что останется от нашей усталой мудрости. Это говорит история, то же подтверждает эстетика..."[29]. Выступление Дягилева было опубликовано журналом "Весы" под многозначительным заголовком "В час итогов"[30].

## НОЯБРЬ

Коренные деятели исчезнувшего "Мира искусства" приняли первую русскую революцию как неотвратимое для России событие. Большинство из них было преисполнено ожиданием грядущих перемен в стране и стремились внести свой вклад в обновление России. 12 ноября в газете "Сын отечества" (№ 226) появилась статья "Голос художников", подписанная Добужинским, Сомовым, Бенуа, Лансере. В статье говорилось: "В начале великого обновления страны необходимо высказаться и художникам. При строительстве новой жизни они должны участвовать в общем деле не только как граждане: они должны и как художники внести в жизнь свою лепту. Перед художниками задача — украсить эту новую, неведомую жизнь". Далее шёл перечень необходимых преобразований: реформирование ИАХ, музеев, охрана памятников старины и многое другое. В 1906 г. эта статья была перепечатана в первом номере журнала "Золотое руно".

### ДЕКАБРЬ

В Петербурге вышел первый номер сатирического журнала "Жупел", идейным вдохновителем которого стал М. Горький (издатель С.П. Юрицын, редактор З.И. Гржебин). Еженедельник "Жупел" и сменивший его после закрытия цензурой в 1906 г. новый сатирический журнал "Адская почта" (издатель Е.Е. Лансере, редактор П.Н. Троянский) стали самыми популярными у рядовых читателей. В них публиковались работы мирискусников и других мастеров, отличавшихся остро политическим характером: Серова "Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?", Добужинского "Октябрьская идиллия" и "Умиротворение", Лансере "Тризна", Кустодиева "Вступление", Кардовского "Ну, тащися, Сивка", Гржебина "Орёл-оборотень" и другие, ставшие классикой политической сатиры тех лет.

## 1906

### ФЕВРАЛЬ

В Петербурге, в доме Лидваля, в выставочных залах лютерано-шведской церкви Святой Екатерины (Малая Конюшенная, 3), по инициативе Дягилева открылась выставка современной русской живописи под прежним названием "Мир искусства". Её участниками стали петербургские художники (бывшие мирискусники) и москвичи. "Право, отличную выставку устроил Дягилев, — писал Нестеров. — "Старики" – Серов, Малявин, Сомов – дали превосходные вещи. "Молодёжь" – Кузнецов, Милиоти, Анисфельд и другие – хотя ещё не выяснилась, но даёт "своё", крайне интересное..."[31]. На выставке был отдельный зал с работами умершего Борисова-Мусатова, художника новых художественных исканий.

### АПРЕЛЬ, 3

В Москве, в залах Строгановского училища, — III выставка СРХ. Основную часть экспозиции занимали работы, экспонировавшиеся зимой в Петербурге на выставке "Мира искусства". Как и зимой в Петербурге, неизгладимое впечатление производили портреты Серова и "Вихрь" Малявина.

### ВЕСНА

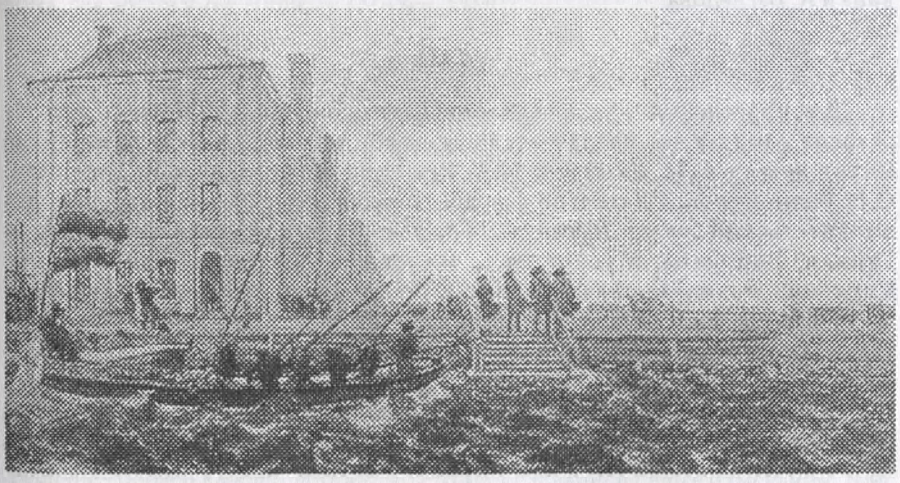
Н.К. Рерих назначен директором Рисовальной школы ИОПХ — старейшего в Петербурге среднего художественного учебного заведения. При нём значительно укрепляется сеть пригородных отделений и мастерских школы, открываются воскресные классы для тех, кто не мог заниматься в обычные дни. Рерих постоянно думал о превращении школы в подлинно народную, и она начинает быстро расти. Уже в 1909 г. количество учащихся доходит в ней до 1.000 человек. В 1917 — до 2.000, при этом показательно, что добрая половина состояла из рабочих и их детей.

**ОКТЯБРЬ, 6**

В Париже, в "Осеннем салоне", — выставка русского искусства "Два века живописи и скульптуры". На ней было представлено 750 произведений. Они составили три основных раздела: древние иконы, портреты XVIII – начала XIX в. (Левицкий, Боровиковский, Кипренский, Венецианов) и новая живопись, в основном художников "Мира искусства" (Врубель, К. Коровин, Серов, Сомов, Бенуа, Бакст, Добужинский, Лансере, Грабарь, Рерих и др.), В.Э. Борисова-Мусатова, а также молодых художников — П.В. Кузнецова и М.Ф. Ларионова. С.К. Маковский видел основной недостаток выставки в том, что на ней не было показано искусство передвижников[32]. Бенуа приветствовал именно такой подбор произведений: "Устраивая выставку русского искусства, показывая наше понимание красоты, он [имеется в виду Дягилев. — *В. К.*] не сделал уступок в сторону того уродства, которое избавило бы его от упрёков брюзжащих аристархов. <...> Дягилев был совершенно прав, не пожелав показать Европе в соседстве с "Смолянками" Левицкого и богинями Врубеля всё, что породила у нас упадочная Академия и тузовое "самонужнейшее" искусство типичных передвижников"[33].

Выставка была оформлена Бакстом при участии Бенуа изыскано и с большим вкусом. Картины размещались на тонированных драпировках. Ощущение той или иной эпохи в каждом зале создавали не только живопись, но также соответствующие ей по стилю скульптура и произведения прикладного искусства.

Выставка оказалась неожиданной для парижан. Французская пресса была полна восторженных отзывов о русском искусстве. Триумф выставки закончился избранием в почётные члены "Осеннего салона" Дягилева, А.П. и С.С. Боткиных, Г.Л. и В.О. Гиршман, И.А. Морозова; в члены салона — Бакста, Бенуа, Богаевского, Врубеля, Грабаря, П. Кузнецова, Ларионова, Луговской, Н. Милио-



Е.Е. Лансере. Петербург начала XVIII века. 1906. Собрание ГРМ

ти, Остроумовой-Лебедевой, Рериха, К. Юона. Выставка была показана также в Берлине и Венеции, где прошла с большим успехом.

Выставка в "Осеннем салоне" натолкнула Дягилева на мысль о проведении в Париже регулярных Русских сезонов, которые широко знакомили бы Европу с отечественной культурой[34]. Бенуа писал о Дягилеве: "Он обожал Россию и всё русское до какого-то фанатизма"[35].

### ДЕКАБРЬ, 27

В Петербурге, в ИАХ, — IV выставка СРХ.

## 1907

### ЯНВАРЬ

Вышел первый номер журнала "Старые годы". Большое внимание в нём уделялось вопросам охраны памятников культуры. Костяк сотрудников составляли мирискусники и близкие к ним по взглядам художники и искусствоведы: Рерих, Бенуа, П. Нерадовский и др.

### ФЕВРАЛЬ

11 февраля в Москве, в новом помещении Строгановского училища на Мясницкой улице, открылась IV выставка СРХ в несколько изменённом составе. Появились работы Рериха, Серова и других.

В Петербурге на сцене Мариинского театра — премьера оперы Н.А. Римского-Корсакова "Сказание о невидимом граде Китеже..." в декорациях К. Коровина и А. Васнецова.

### МАЙ

Для проведения "Русских исторических концертов" в Париже был образован комитет под председательством композитора А.С. Танеева. В комитет вошли С.П. Дягилев, Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Глазунов, С.В. Рахманинов. Тщательно разрабатывался репертуар концертов и исполнительский состав. Прозвучали шедевры русской музыки (сочинения Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Скрябина, Рахманинова и других). Концерты сопровождались печатными программами. В них были сведения о композиторах, давались их портреты и портреты артистов, исполненные Репиным, Бакстом, Серовым и другими.

Музыкальный критик Н.Н. Куров писал о концертах: "Так или иначе, но после Дягилевских концертов парижане настолько заинтересовались русской музыкой, что дирекция казённого оперного театра послала в Россию директора Брусано для того, чтобы на месте ознакомиться с русскими операми и поста-

новкой. <...> Всё доказывает, что на западе проснулся серьёзный интерес к русскому искусству"[36].

### ДЕКАБРЬ

В Петербурге возник "Старинный театр", задачей которого было воссоздание театральных зрелищ прошлых эпох: литургических драм XI в., мираклей XIII в., моралите XV в., уличных фарсов XVI в. и т. п. "Идея возникновения "Старинного театра" принадлежала Н.Н. Евреинову – драматургу и режиссёру, объединившему вокруг себя цвет литературного и художественного Санкт-Петербурга. Взращённый на просветительских идеалах объединения "Мир искусства", Евреинов стремился приобщить зрителей к мировой театральной культуре. Однако только благодаря активности и организаторским способностям преданного театральному искусству барона Н.В. Дризена идеи Евреинова смогли воплотиться в жизнь. Они оба возглавили "Старинный театр""[37]. В театре работали художники "Мира искусства": Бенуа, Добужинский, Лансере, Рерих, Билибин и другие.

26 декабря в Москве, в доме Строгановского училища на Мясницкой улице, открылась V выставка СРХ. Среди участников — Бакст, Бенуа, Врубель, Головин, Грабарь, Рерих, Серов и другие.

## 1908

### ФЕВРАЛЬ, 28

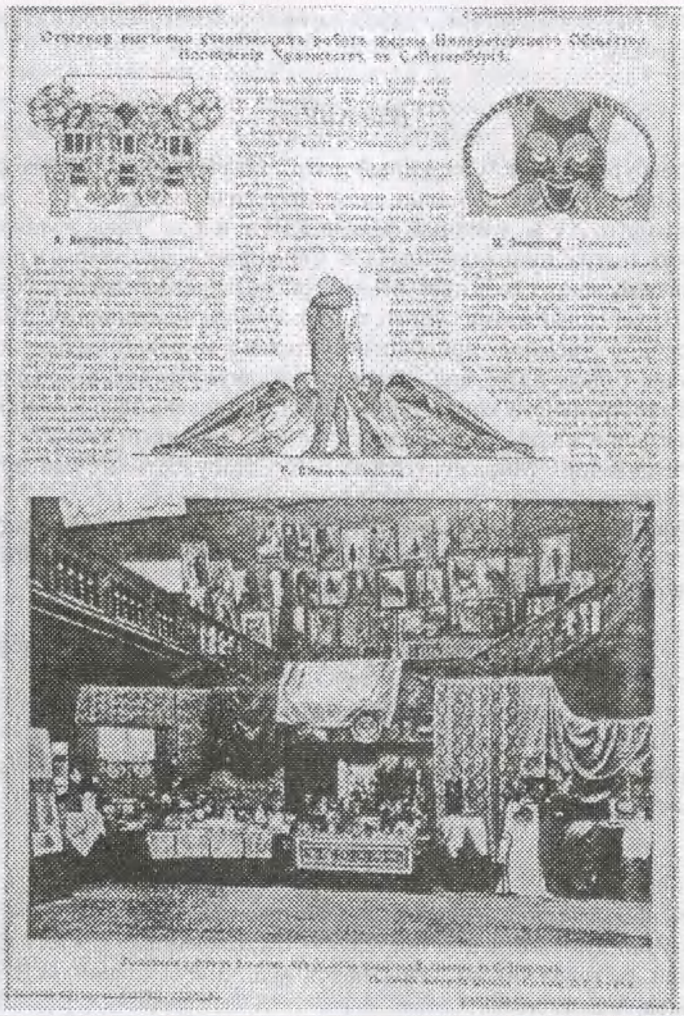
V выставка СРХ предстала перед зрителями Петербурга — в помещении дома, где жил и умер Пушкин (Мойка, 12)[38].

### АПРЕЛЬ, 1

В Петербурге вышел первый номер "Сатирикона" — нового "еженедельного литературно-художественного журнала сатиры и юмора". Среди участвовавших в журнале художников — Л.С. Бакст, М.В. Добужинский, Н.В. Ремизов, А.А. Радаков, А.Е. Яковлев.

### МАЙ, 17

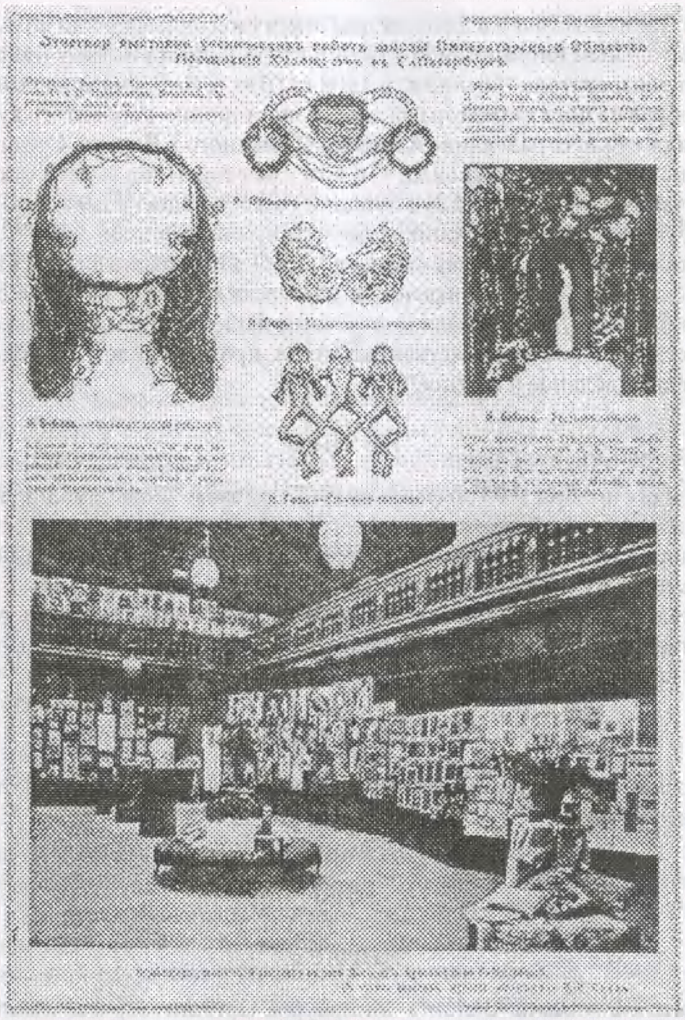
Начало III Русского сезона в Париже — первого сезона Дягилевской труппы. Гвоздём сезона стал "Борис Годунов" М. Мусоргского на сцене Гранд-Опера с Ф. Шаляпиным в главной роли (декорации по эскизам А. Головина и А. Бенуа, костюмы — И. Билибина, К. Коровина и С. Дягилева). Как сообщал режиссёр-постановщик А. Санин, опера потребовала огромного напряжения сил. Были "горячие споры о каждой детали. <...> Порою делались целые изыскания. Для примера, Кондаков разыскал в Новгороде лампаду XV века. И она послужила



Публикация материалов отчётной выставки ученических работ Рисовальной школы ИОПХ в Санкт-Петербурге. Книжные украшения А. Вестфален, Р. О'Коннель и М. Завадской. Фото большого зала ИОПХ — В.К. Булла (*Огонёк*. 19 октября 1908. № 42 С. 12)

моделью для лампады, при зыбком свете которой пишет Пимен своё последнее сказание"[39].

Бенуа писал о постановке "Бориса Годунова": "Настоящими героями дня явились не Шаляпин, не Смирнов, не хор и не Дягилев <...>, а героями дня были Пушкин и Мусоргский, героями дня — всё русское искусство, вся Россия"[40].



Публикация материалов отчётной выставки ученических работ Рисовальной школы ИОПХ в Санкт-Петербурге. Книжные украшения И. Бибиевой, Р. О'Коннель и Н. Гадд. Фото большого зала ИОПХ – В.К. Булла (*Огонёк*. 19 октября 1908. № 42. С. 13)

## ОКТЯБРЬ

По инициативе Рериха открылась отчётная выставка ученических работ Рисовальной школы ИОПХ. На выставке были представлены композиции учеников Билибина, Щусева, Щуко, Линдеман, Ционглинского и других мирис-

кусников. Такие выставки в дальнейшем стали ежегодными. Они пользовались благожелательным вниманием критики и стали популярными у публики. Вот что писал обозреватель "Огонька" в 1908 г.: "Два года тому назад комитет Общества избрал на пост директора школы разносторонне-даровитого художника Н.К. Рериха, столь справедливо и высоко оценённого в Европе. С этого момента школьной рутине настал конец, — и вот, уже второй год вместо сухих, замученных ученических работ на суд публики (чего раньше не делалось!) выставляют вещи свежие, живые, проникнутые чутким пониманием стиля"[41]. В 1912 г. обозреватель "Аполлона" снова отмечал: "Особенно отрадно видеть, как живо и интересно поставлено преподавание в мастерских школы, которые с каждым годом совершенствуются. Среди мертвечины нашей Академии художеств, да и большинства русских художественных школ, приятно видеть, наконец, нечто действительно дельное и нужное"[42].

### НОЯБРЬ

Начиная с ноября 1908 по февраль 1917 г. в газете "Речь" публикуются "Художественные письма" Бенуа.

6 ноября в Вене открылась XXXI выставка венского Сецессиона, посвящённая современному русскому искусству. Организатор А.И. Филиппов — редактор-издатель киевского журнала "В мире искусства". Принимавшие участие на этой выставке Серов, Кустодиев и Рерих были избраны действительными членами венского Сецессиона.

### ДЕКАБРЬ, 26

В Москве, в помещении дома князя Голицына (Волхонка, 14), открылась VI выставка СРХ.

## 1909

### ЯНВАРЬ

Открытие выставки "Салон" в Петербурге. Организатор выставки С.К. Маковский, определяя цель выставки, сообщал А.Н. Бенуа: "Не знаю, будет ли иметь салон то художественное значение, о котором мечтаю, но результат уже налицо — утроенное внимание здешних "старцев" к молодым"[43]. Преобладали на выставке произведения Бакста, Бенуа, Сомова, Серова, Врубеля, Добужинского, Головина, Грабаря, Рериха, Кустодиева, Билибина, Остроумовой-Лебедевой, а также были работы Кандинского, Д.Д. Бурлюка, Явленского. Бенуа неоднократно писал об этой выставке, пытаясь выявить общие проблемы, которые способствовали бы подъёму искусства, и в то же время отмечал разность позиций мирискусников и основных художников "Союза". "Почему мы все выставили, если не лучшие, то всё же многие, облюбованные нами вещи в "Салоне", а не в

Союзе?" И тут же отвечал: "Любопытно, что петербургские члены, более консервативные и более сдержанные в своем творчестве, в своих вкусах идут гораздо дальше москвичей"[44].

## ФЕВРАЛЬ, 28

VI выставка СРХ — в Петербурге, снова в помещении дома, где жил и умер Пушкин (Мойка, 12). Выставка отличалась от московской большим количеством экспонентов "Мира искусства"[45].

## МАРТ, 11

К.С. Станиславский приветствует "всех членов кружка" "Мира искусства" и приглашает их к сотрудничеству[46]. Первым "вступил в тесное общение"[47] с Московским Художественным театром Добужинский, оформивший в 1909–1917 гг. 15 постановок. В 1912 г. Рерих оформлил "Пер Гюнт". В 1913–1917 гг. Бенуа заведует художественным оформлением многих спектаклей. В 1914 и 1915 гг. Кустодиев участвует в оформлении постановок.

## АПРЕЛЬ

В Петербурге основано Общество защиты и сохранения в России памятников искусства и старины.

## МАЙ – ИЮНЬ

18 мая в Париже, в театре Шатле, начался IV Русский сезон. Балетные спектакли чередовались с оперными: премьера "Псковитянки" Н.А. Римского-Корсакова[48] с участием Фёдора Шаляпина, первый акт оперы М.И. Глинки "Руслан и Людмила", балеты в постановке М. Фокина — "Сильфиды" с участием Анны Павловой (на музыку Ф. Шопена; художник Бенуа), "Павильон Армиды" (музыка Н.Н. Черепнина, либретто Бенуа по новелле Т. Готье "Омфала"), второй акт оперы А.П. Бородина "Князь Игорь", включающий "Половецкие пляски" (художник Рерих), и другие.

Парижане были покорены не только талантами русских артистов, но и художественным оформлением спектаклей. Бакст, Серов, Рерих, Головин и другие создавали такие декорации и костюмы, которые определяли стиль спектаклей. Они были далеки от дежурных бутафорий, ставших привычными для многих театров и переходившими из спектакля в спектакль. "Русский балет был принят сразу Парижем как величайшее мировое художественное откровение, которое должно создать эру в искусстве", — писал С.М. Лифарь[49].

### НОЯБРЬ

В Москве, в помещении Кустарного музея, открылась "Выставка игрушек прошлого и настоящего".

### ДЕКАБРЬ

В Москве, в доме Хлудовой на Рождественке, — III выставка картин "Золотое руно". Участвовали Н.С. Гончарова, П.П. Кончаловский, П.В. Кузнецов, М.Ф. Ларионов, И.И. Машков, Р.Р. Фальк, М.С. Сарьян и другие художники, в дальнейшем ставшие членами "Мира искусства".

В Одессе, в Городском музее изящных искусств, — передвижная выставка картин журнала "В Мире искусства". Значительная часть экспонентов — мирискусники: Рерих, Кустодиев, Добужинский, Бенуа и другие[50].

26 декабря в Москве, в помещении Литературно-художественного кружка в доме Востряковых на Большой Дмитровке, открылась VII выставка СРХ. Среди 49 участников — значительная часть мирискусники: Врубель, Добужинский, Рерих, Серов и другие.

В конце года Бенуа, Серов, Бакст, Лансере, Сомов, Добужинский, Остроумова-Лебедева и Билибин покидают редакцию "Золотого руна", обвиняя издателя журнала Н.П. Рябушинского в поощрении индивидуалистического произвола "крайних новаторов".

## 1910

### ЯНВАРЬ, 17

В Петербурге, в помещении редакции журнала "Аполлон", устроена "Выставка современных русских женских портретов". Среди участников Бакст, Врубель, Сомов, Серов, Кустодиев, Л. Пастернак, З. Серебрякова, Судейкин.

### ФЕВРАЛЬ, 20

В Петербурге, в помещении дома Армянской церкви на Невском проспекте, открылся вернисаж VII выставки СРХ. В "Речи" стали появляться посвященные ей статьи Бенуа. Художник отметил в них значительную роль СРХ как большого художественного объединения. Высоко оценил творчество Серова, Бакста, Добужинского, Рериха, Билибина, Петрова-Водкина, Лансере, Серебряковой. И в то же время резко выступил против "золоторунной молодежи" (М. Ларионова, П. Кузнецова, Г. Якулова), которая "зачисляется в свиту" Матисса, Дерена и других "диких"[51]. В третью группу попали Пастернак, А. Васнецов, Переплётчиков, Виноградов, Аладжалов, Степанов, Архипов и даже Суриков с его последними произведениями. Они были отнесены "в балласт "Союза" в полном смысле слова"[52]. Эти статьи вызвали скандал, приведший к расколу СРХ.

## МАРТ

В издательстве И.Н. Кнебеля вышел в свет первый выпуск "Истории русского искусства" под редакцией И.Э. Грабаря.

## АПРЕЛЬ

1 апреля – кончина М.А. Врубеля.

На похоронах 3 апреля присутствовали Билибин, Рерих, Серов и другие мирискусники. А.А. Блок произнёс прощальную речь, в которой были такие слова: "Незаметно протекала среди нас жизнь и болезнь гениального художника. Для мира остались дивные краски и причудливые чертежи, похищенные у Вечности... Врубель жил просто, как все мы живём; при всей страсти к событиям, в мире ему не хватало событий; и события перенеслись во внутренний мир, – судьба современного художника..."[53] В статье "Врубель", опубликованной в день похорон в вечернем выпуске "Биржевых ведомостей", Рерих писал: "Память о Врубеле будет расти. Его творчество в будущем оценят гораздо лучше, гораздо глубже, нежели сейчас. Будущие люди поймут настоящие размеры его таланта. Будет всегда свежа память о нём. И там, где нам ничего не известно, вознесётся по заслугам дух Врубеля и, ради его великой жертвы искусству, будут ему легки, будут ему светлы его новые пути".

8 апреля состоялось собрание московских художников, на котором было принято письмо, адресованное Бенуа. 22 апреля оно было вручено адресату приехавшими из Москвы Переплётчиковым и Виноградовым. Бенуа объявил о выходе из СРХ. Вслед за ним покидают общество почти все петербургские художники, а также москвичи Серов и Грабарь.

В Петербурге, в редакции журнала "Аполлон", – выставка учеников Л.С. Бакста и М.В. Добужинского, преподававших в школе Е.Н. Званцевой. Во вступительной заметке к каталогу выставки[54] Бакст развил идеи, изложенные им в программной статье "Пути классицизма в искусстве" ("Аполлон", 1909, № 2 и 3).

## ИЮНЬ – ИЮЛЬ

Спектакли V Русского сезона в Париже на сцене Гранд-Опера. Подготовлены новые балеты в постановке М. Фокина, М. Петипа и других балетмейстеров: "Шехеразада" (на музыку Римского-Корсакова, художник Бакст), "Жар-птица" (музыка И. Стравинского, художники Бакст и Головин), "Жизель" (композитор А. Адан, художник Бенуа) и другие. Главные исполнители – В. Нижинский, Т. Карсавина и М. Фокин.

Бенуа отмечал: "Каждый участник <...> чувствовал, что он выносит перед лицом мира лучшее, что есть русского, самую свою большую гордость; <...> русскую духовную культуру, русское искусство"[55].

В Париже, в галерее Бернхейм, открылась выставка русского искусства, подготовленная С.К. Маковским. Среди участников Бакст, Бенуа, Добужинский, Головин, Петров-Водкин, Рерих.

### ОКТЯБРЬ

Возрождение петербургского художественного объединения "Мир искусства". Председателем выбран Н.К. Рерих.

### ДЕКАБРЬ, 28

В Петербурге, в помещении Первого кадетского корпуса, — выставка воссозданного "Мира искусства". Участники выставки — Серов, Сомов, Рерих, Добужинский, Кустодиев, Остроумова, Грабарь и другие. Бенуа в своём отклике писал: "В общих чертах выставка состоит из произведений превосходных, вполне нашедших себя и не слабеющих мастеров, из добросовестных экспериментаторов, продолжающих искать большого технического совершенства и, наконец, из смелых новаторов. <...> Хочется думать, что в будущем удастся сделать выставку "Мира искусства" обнимающую все направления и течения под общим девизом художественности и даровитости"[56].

### В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

На Международной выставке в Брюсселе устроен русский художественный отдел, организованный С.К. Маковским. Среди экспонентов Бакст ("Античный ужас"), Головин, Добужинский, Кустодиев, Рерих, Петров-Водкин.

## 1911

### ФЕВРАЛЬ

Выставка возрождённого "Мира искусства" открылась в Москве, в помещении Литературно-художественного кружка. Наряду с коренными мирискусниками на выставку были приглашены представители молодого поколения художников — М. Сарьян, Н. Гончарова, Н. Сапунов и другие.

### МАРТ, 27

В Риме открылась Международная художественная выставка с экспозицией большой группы мирискусников[57].

### АПРЕЛЬ

19 апреля, Монте-Карло, театр. Дягилев основал постоянную труппу, которая окончательно сформировалась к 1913 г. и стала называться "Русский балет С.П. Дягилева".

22 апреля в Петербурге состоялось заседание организационного комитета по созыву I Всероссийского съезда художников. Обсуждался вопрос об устройстве на съезде выставки, представляющей все течения современного русского искусства.

## ИЮНЬ – ИЮЛЬ, ДЕКАБРЬ

В Париже, в театрах Шатле и Гранд-Опера, состоялись спектакли VI Русского сезона. Были показаны балеты "Призрак розы" (на музыку К. Вебера в оркестровке Г. Берлиоза, постановка Фокина, художник Бакст), "Петрушка" (музыка Стравинского, постановка Фокина, сценарист и художник Бенуа) и другие.

Замысел балета "Петрушка" был связан у Бенуа с его увлечением традиционным народным искусством. Он делал зарисовки уличных балаганных театров. Коллекционировал игрушки. Писал о народном творчестве в статьях и книгах. В 1904 г. издательством Общины Св. Евгении была издана серия его акварелей "Игрушки". Балет "Петрушка", говорил Бенуа, это "балет-улица". Во всём блеске и многоплановости такой балет предстал перед парижанами впервые.

## ИЮЛЬ

В Париже, в выставочном павильоне Музея декоративных искусств, открылась выставка эскизов декораций и театральных костюмов Бакста.

## НОЯБРЬ

22 ноября умер В.А. Серов. Рерих писал: "Бывают смерти, в которые не верят. Петербург не поверил смерти Серова. Целый день звонили. Целый день спрашивали. Целый день требовали опровержений. Не хотели признать ужасного, непоправимого. Серов — настоящий, подлинный, а потеря его — настоящая, невознаградимая. Жаль умирающих старцев. Жаль умерших детей. Но когда гибнет человек среди яркого творчества, среди счастливых исканий, полный своей работой, то не просто жаль, а страшно, просто ужасно примириться со случившимся. В лучшую пору самоуглубления, в лучшие дни знаний искусства и лучшей оценки людей явно жестоко вырван из жизни подлинный художник, смелый, честный и настоящий, требовательный к другим, но ещё более строгий к себе, всегда горевший чистым огнём молодости"[58].

В Москве утверждён проект вокзала Московско-Казанской железной дороги (архитектор А.В. Щусев). Над декоративными композициями работали Бенуа, Билибин, Рерих, Серебрякова, Лансере, Добужинский, Кустодиев[59].

## ДЕКАБРЬ

В Москве, в новом выставочном помещении Училища живописи, ваяния и зодчества, — выставка "Мира искусства". Новыми экспонентами выставки стали художники "Бубнового Валета": П.П. Кончаловский, И.И. Машков, А.В. Куприн, В.В. Рождественский. К концу функционирования выставки были экспонированы последние работы В.А. Серова — портреты Иды Рубинштейн и графини О.К. Орловой. В этом же помещении устроена посмертная выставка М.К. Чюрлёниса.

В.А. Серов. Портрет Е.И. Рерих. 1909. Частная коллекция, Лондон (?)

27 декабря в ИАХ открылся I Всероссийский съезд художников. При съезде работала выставка "Искусство в книге и плакате", давшая полную картину этой отрасли в собраниях всех известных издательств и журналов, а также в образцах работ всех выдающихся художников, работавших для книги, главным образом мирискусников, Бакста, Бенуа, Рериха, Сомова, Серова, Лансере, Билибина и других.

## 1912

### ЯНВАРЬ

21 января в Петербурге, в доме № 45 по Невскому проспекту, открытие выставки "Мира искусства", проведённой ранее, в декабре 1911 г. в Москве[60].

В Художественно-промышленном и научном музее Киева — выставка картин художников "Мира искусства" с участием Бенуа, Добужинского, Остроумовой-Лебедевой, Рериха и других.

## МАРТ – АПРЕЛЬ

В Праге — выставка картин "Мира искусства". Участники выставки: Бакст, Бенуа, Билибин, Добужинский, Гауш, Остроумова-Лебедева, Рерих, Петров-Водкин и другие.

12 апреля в Петербурге, в залах ИАХ, открылась большая выставка "Ломоносов и Елизаветинское время". В журнале "Старые годы" опубликована обстоятельная статья Бенуа о выставке. Характеризуя эпоху Елизаветы Петровны, он писал: "Здесь вся яркость и блеск искусства XVIII века". В статье особо отмечены заслуги Е.Е. Лансере по декору выставки и работа П.Н. Столпянского по сбору многочисленных архивных документов[61]. Сохранилось письмо председателя комиссии по устройству выставки академика С.Ф. Ольденбурга, в котором он выражает "искреннюю благодарность" Н.К. Рериху "за содействие", которое тот оказал "задачам выставки и которое существенным образом способствовало её успеху"[62].

## МАЙ – ИЮНЬ

13 мая начались спектакли VII Русского сезона в антрепризе Дягилева в Париже в театре Шатле. Показаны балеты "Синий Бог, или Огненная птица" (музыка Р. Гана), "Тамара" (музыка М. Балакирева), "Дафнис и Хлоя"(музыка М. Равеля) в постановке М. Фокина и балет "Послеполуденный отдых фавна" в постановке В. Нижинского. Художник всех постановок — Л. Бакст. Обзор иностранной художественной прессы в "Аполлоне" начинался словами: "Русский балет без конца!"[63]

## ОКТЯБРЬ

В Лондоне — II Постимпрессионистская выставка ("Post-Impressionism Exhibition"), на которой участвовали английские, французские и русские художники. Среди русских экспонентов Богаевский, Гончарова, Ларионов, Петров-Водкин, Рерих, Сарьян, Стеллецкий, Судейкин, Чюрлёнис.

9 октября премьера драматической поэмы Г. Ибсена "Пер Гюнт" в Московском Художественном театре. Музыка Э. Грига. Декорации по эскизам Рериха исполнили В.Д. Замирайло, Н.А. Клодт, П.С. Наумов, К.Н. Сапунов, А.А. Петров, С.П. Яремич. Режиссёры В.И. Немирович-Данченко, К.А. Марджанов и Г.С. Бурджалов.

## НОЯБРЬ – ДЕКАБРЬ

23 ноября в газете "Речь" напечатана статья Бенуа "Кубизм или кукишизм", ставшая ответом на доклад Д.Д. Бурлюка "Что такое кубизм", прозвучавшем на вечере общества "Союз молодёжи" в Петербурге. Бенуа в своей статье резко протестует против Бурлюка, призывающего к полному отрицанию традиций и провозгласившего, что "Рафаэль — художник для почтовых открыток, украшающих стены кухонь и лакейских", что "Врубель — бездарный мазилка", "а музей

уличных вывесок был бы во сто крат интереснее Эрмитажа". На статью Бенуа Бурлюк отвечает памфлетом "Галдящие Бенуа и Новое Русское Национальное Искусство" (СПб., 1913).

Открылись две постоянных выставки, в которых творчество мирискусников всегда было представлено широко. "Одна — очень маленькая в крошечном помещении Общины Св. Евгении на Морской, где участвуют, главным образом, сотрудники издательства Общины (сейчас уже выставлены работы Александра Бенуа, Добужинского, Остроумовой, Рериха и др.). Другая — на Петербургской стороне, в доме № 9 по Дивенской улице, в "Художественном бюро" г-жи Н. Добычиной"[64].

В Москве, в выставочном помещении Училища живописи, ваяния и зодчества, — выставка "Мира искусства". Новыми экспонентами выставки стали художники "Голубой Розы" П.Уткин и П. Кузнецов. Критика отмечала работы Богаевского, Сомова, Яковлева, Анисфельда, Тархова, Н. Милиоти, Петрова-Водкина ("Купание красного коня"), Нарбута. "Многочисленные произведения Рериха занимают на выставке как бы почётное место — лучшую стену в глубине зала — и, действительно, заслуживают этого... <...> Не будь Рериха и посмертных произведений Сапунова <...>, нынешняя выставка казалась бы несколько бедной. Александр Бенуа, — которому разносторонние труды в области истории искусства и критики мешают, к сожалению, отдаваться живописи, — выставил ряд "сереньких" этюдов, даровитых, как всё, что он делает, но незначительных. Бакст, Лансере, Стеллецкий, Головин, Билибин, Серебрякова отсутствуют вовсе... Работы остальных членов и экспонентов Общества не кажутся нынче особенно знаменательными"[65].

### В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

Вышли в свет первые выпуски книги А.Н. Бенуа "История живописи всех времён и народов".

## 1913

### ЯНВАРЬ, 11

В "Речи" опубликована статья Бенуа "Принципы "Мира искусства"". Характеризуя первые годы деятельности "Мира искусства", он отметил широкий показ на выставках произведений художников разных устремлений: В. Васнецова, Репина, иностранных художников и начинающих мирискусников. Этот принцип, утверждалось в статье, остался основным и в 1910-х гг.

В Петербурге, в доме Лидваля (Малая Конюшенная, 3), — выставка "Мира искусства". Среди участников — Бенуа, Богаевский, Добужинский, Кустодиев, Анисфельд, Рерих, Петров-Водкин.

В Петербурге на VIII выставке "Нового общества художников" — посмертная экспозиция 162 работ Врубеля.

## МАЙ – ИЮНЬ

В Париже — спектакли VIII Русского сезона в антрепризе Дягилева. Сенсационной стала премьера 29 мая в Театре Елисейских полей (Théâtre des Champs Elysées) балета "Весна священная", авторами которого были композитор Стравинский, художник Рерих, балетмейстер Нижинский. Балет вызвал бурную и неожиданную реакцию. Большинство зрителей отнеслось к постановке крайне критически, но уже через несколько лет "Весна священная" была принята Парижем и другими европейскими столицами восторженно.

В Лондоне, в помещении Общества изящных искусств, открылась выставка произведений Бакста. Она состояла из 125 экспонатов.

В Петербурге открылась "Выставка картин частных коллекций". Представлены работы Левитана, Врубеля, Серова, Рериха, Сомова.

## СЕНТЯБРЬ

В Москве, в "Художественном салоне" на Большой Дмитровке, — выставка работ Гончаровой, выполненных в 1900—1913 гг. "Выставка Гончаровой очень интересна, есть десяток отличных вещей", — писал Сомов[66].

## ОКТЯБРЬ

В Варшаве, в залах ИОПХ, — выставка театральной живописи. Из русских художников представлены Бакст (наиболее обильно), Бенуа, Головин и Рерих. Значительная часть произведений дана не в подлинниках, а в цветных репродукциях.

## НОЯБРЬ – ДЕКАБРЬ

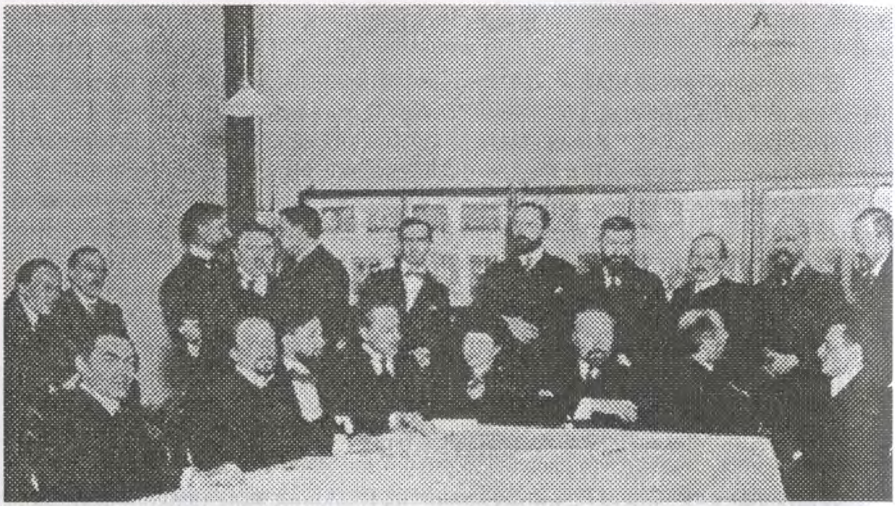
В Петербурге, в залах ИОПХ, — выставка "Мира искусства". В декабре она перевезена в Москву, в "Художественный салон", где пополнилась произведениями москвичей.

Оценивая выставки "Мира искусства" с 1911 г. и открывшуюся в декабре в Москве, один из критиков писал тогда: "Выставка эта левеет с каждым годом, заменяя отпадающие силы новобранцами из лагеря кубо-нео-эгофутуристов и близких к ним групп художников"[67].

В московском издательстве И.Д. Сытина вышла первая книга собрания сочинений Н.К. Рериха, "уже более 20 лет помещавшего свои очерки, статьи, сказки, записные листки, характеристики, воспоминания в русских и иностранных художественных изданиях"[68].

## В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

Состоялось общее собрание членов общества "Мир искусства", на котором были избраны председателем общества Е. Лансере, секретарём — М. Добужин-



Годовое собрание членов "Мира искусства". Петроград. 1914. Слева направо сидят: К.С. Петров-Водкин, Е.Е. Лансере, Н.Д. Милиоти, М.В. Добужинский, А.П. Остроумова-Лебедева, Н.К. Рерих, А.Н. Бенуа, А.Ф. Гауш; стоят: А.Т. Матвеев, князь А.К. Шервашидзе, С.П. Яремич, П.В. Кузнецов, О.Э. Браз, М.И. Рабинович, И.Я. Билибин, А.И. Таманов, Н.Е. Лансере, В.В. Кузнецов, Б.М. Кустодиев. Оригинал в ОР ГРМ

ский, членами комиссии от Петербурга — Б. Кустодиев, от Москвы — Н. Милиоти и М. Сарьян.

## 1914

### В НАЧАЛЕ ГОДА

С.П. Дягилев в России — в Петербурге и в Москве. Переговоры с художниками "Мира искусства" о новых постановках. Приглашение Л.Ф. Мясина в труппу Дягилева.

### ЯНВАРЬ

На Международную выставку в Рим отправлено около 40 картин художников "Мира искусства": Анисфельда, Билибина, Браза, Гауша, Добужинского, Кустодиева, Остроумовой-Лебедевой, Рериха, Сарьяна и других.

4 января в Петербурге, в залах ИАХ, открылась посмертная выставка Серова. В феврале того же года она была в Москве. Организатор выставки — И.Э. Грабарь.

Годовое собрание членов "Мира искусства". Петроград. 1914. Оригинал в ОР ГРМ

**ФЕВРАЛЬ**

В Московском Художественном театре — премьера спектакля "Хозяйка гостиницы" К. Гольдони. Художник спектакля — Бенуа. Критика отмечала высокое достоинство всей оформительской стороны. "В Художественном театре есть какое-то волшебное умение оживлять вещи, вселять в них душу, заставить их жить. <...> Здесь всё настоящее, но вовсе не производящее впечатление постылого натурализма"[69].

**АПРЕЛЬ**

В Москве — посмертная выставка Н.Н. Сапунова.

**МАЙ, 8**

Антреприза Дягилева представила в Лондоне в Королевском театре Друри Лейн премьеру оперы А.П. Бородина "Князь Игорь". Декорации выполнены по эскизам Рериха. Режиссёр А. Санин.

**ИЮНЬ, 27**

Министерством внутренних дел утверждён устав Общества "Мир искусства".

**ОКТЯБРЬ, 27**

В Московском Художественном театре — премьера комедии А.С. Грибоедова "Горе от ума" в постановке К.С. Станиславского. Декорации выполнены по эскизам Добужинского.

Е.Е. Лансере(?). Рисунок из путевого альбома. Кавказский фронт, 1914-1915
МСССМ

**ДЕКАБРЬ, 18**

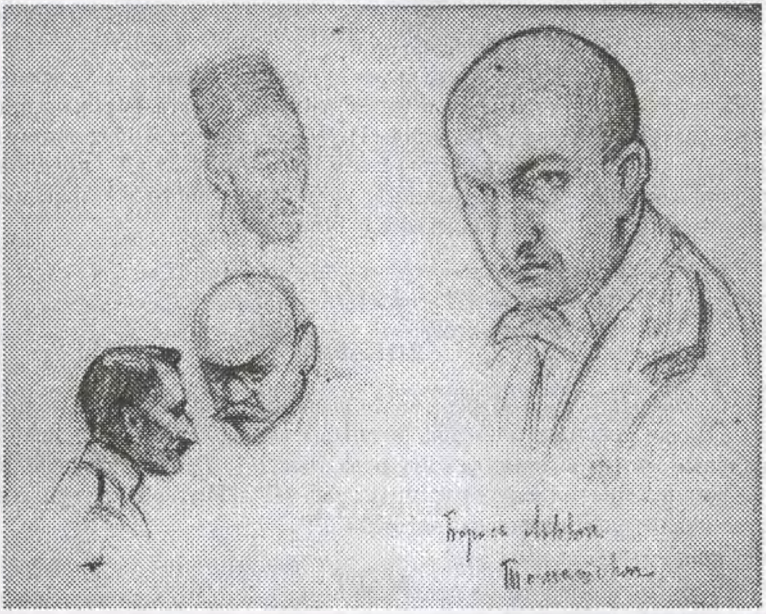
В Петрограде, в театре Музыкальной драмы, — премьера спектакля "Сестра Беатриса", посвящённого творчеству М. Метерлинка. Декорации выполнены по эскизу Рериха. Режиссёры — И.М. Лапицкий и Н.Н. Арбатов. Дирижёр — М.А. Бихтер.

**В ТЕЧЕНИЕ ГОДА**

В шведском городе Мальмё — I Балтийская художественная выставка, огромная по количеству экспонируемых произведений (более 3300). Выставлены произведения мирискусников (Головина, Грабаря, Петрова-Водкина, Сапунова, Малютина и других). Отдельный зал под № 51 отведён работам Рериха (всего было выставлено 28). За участие в этой выставке шведское правительство наградило Рериха орденом Полярной звезды[70].

## 1914 — 1917

I мировая война нарушила обычное течение художественной жизни страны и породила новые явления. Эти годы отмечены многочисленными худо-



Е.Е. Лансере(?). Рисунки из путевого альбома. Справа — портрет офицера Б.Л. Томашевича. Кавказский фронт, 1914-1915. МСССМ

жественными аукционами в помощь раненым и пострадавшим. Они проводились во многих городах страны. Успешными были аукционы в Петрограде — в Рисовальной школе ИОПХ и в Художественном бюро Н.Е. Добычиной в доме архитектора Адамини (Марсово поле, 7). А.А. Ростиславов сообщал: "...Надо помнить, что на этих "военных" аукционах истинными жертвователями являются не любители, платящие деньги, а художники, совершенно бескорыстно дарящие плоды своего нередко большого труда. Одним из таких аукционов была распродажа в Обществе поощрения художеств, устроенная комитетом "Мира искусства" <...>. Всего пошло в продажу до 200 художественных произведений и предметов"[71]. Свои работы пожертвовали Бенуа, Грабарь, Сомов, Рерих, Добужинский, Лансере, Серебрякова, Остроумова-Лебедева, Кустодиев, Петров-Водкин, Судейкин, Митрохин, Нарбут и другие.

Общиной Св. Евгении выпущены открытки с рисунками Добужинского и Лансере, сделанными с натуры на театре военных действий, а также открытки с картин, бывших на выставке "Искусство союзных народов", организованной Рерихом, Бенуа, И.М. Степановым и другими осенью 1914 г. Весь сбор шёл в пользу Общины Св. Евгении для раненых и семей увечных воинов.

Зимой 1915 г. в Москве открылась благотворительная выставка "Художники Москвы — жертвам войны". Было выставлено 606 произведений представителей разных направлений: передвижников, "Мира искусства", СРХ, "Мос-

ковского салона", "Свободного искусства", "Бубнового валета" и т. д. Каждое объединение было показано обособленно[72].

Варварское разрушение памятников культуры в Лувене, Шантиньи, Реймсе вызвало в России отклики в ряде учреждений и обществ. Рерих от лица совета преподавателей Рисовальной школы ИОПХ обратился к Верховному командованию русской армии и правительствам Франции и США с предложением обеспечить в военное время сохранность культурного достояния народов путём соответствующей договоренности между странами.

## 1915

### ЯНВАРЬ

В Москве, в галерее Лемерсье, состоялась "Выставка картин в пользу бельгийцев". Целая зала была отведена рисункам, акварелям и портретам Сомова. Театральные эскизы выставила Гончарова, Рерих — "*Град обреченный*", Судейкин — "две фантастически красочные работы". "Интересны три акварели Н. Калмакова — фантастическая экзотика..."[73].

### МАРТ

В Петрограде, в Художественном бюро Н.Е. Добычиной, открылась выставка "Мира искусства". Один из критиков писал о выставке: "Мы привыкли любить "Мир искусства" за цельность выставок и за подлинную, всегда новую художественность выставленного. После передвижников, обладавших в своё время определённой и ясной программой, такой убеждающей цельностью отличались только дягилевские выставки. <...> Выставка этого года заставляет нас вспомнить то время и вспомнить с грустью... <...> Мы вспоминаем то время, когда считалось честью быть выставленным рядом с Серовым, Сомовым или Рерихом..."[74].

17 марта Министерством внутренних дел утвержден устав Общества возрождения художественной Руси, просуществовавшего до начала 1917 г. (Петроград, Казачий пер., 9). Цель общества — "распространение знакомства с древним русским искусством и способствование его развитию"[75]. В числе 64 учредителей, кроме официальных лиц, были В.М. Васнецов, Н.К. Рерих, Н.П. Лихачёв, А.В. Щусев, С.П. Рябушинский и И.Я. Билибин. Наиболее значительными свершениями общества стало создание Художественно-промышленной школы для детей воинов, участие в проектировании и строительстве храма-памятника, посвященного 300-летию Дома Романовых, а также Фёдоровского городка в Царском Селе.

### АПРЕЛЬ

В Петрограде, в Художественном бюро Н.Е. Добычиной, — выставка рисунков и этюдов Лансере и Добужинского, привезённых с фронта. Лансере — с Кавказа, Добужинского — из Галиции и Польши.

12 апреля в "Речи" появилась статья Бенуа "Трудно ли?" В ней он охарактеризовал необычайную сложность и противоречивость многих исканий в искусстве.

## ВЕСНА

Наиболее значительным событием в жизни Петрограда стала постановка оперы Римского-Корсакова "Сказка о царе Салтане" в Мариинском театре. Декорации выполнены по эскизам Головина и Коровина, костюмы — по рисункам Коровина.

В Московском Художественном театре — постановка "Пушкинского спектакля", в который были включены "Моцарт и Сальери", "Каменный гость", "Пир во время чумы". В печати более всего отмечались заслуги Бенуа в оформлении спектакля.

В Петрограде, в частном доме на Невском проспекте, состоялся аукцион, организованный обществом "Мир искусства" в пользу русских художников, находившихся в Париже[76].

## СЕНТЯБРЬ

15 сентября по инициативе Рериха учреждён Музей русского искусства при Рисовальной школе ИОПХ. Среди дарителей нового музея — большая группа мирискусников: Бенуа, Билибин, Добужинский, Кустодиев, Лансере и другие. Кроме их произведений, в каталоге музея значатся работы Врубеля, Серова и Ционглинского[77].

Открылась "Школа народного искусства Её Величества Государыни Императрицы Александры Фёдоровны", возглавляемая В.П. Шнейдер (Петроград, Екатерининский канал, 2). Бенуа посвятил этому событию статью, в которой писал: "В самый короткий период времени не только сформировался этот "женский университет фольклора", но он уже оказывается вполне действующим, уже им завязаны сношения с самыми глухими захолустьями России, в которых ещё продолжало держаться прадедовское искусство, уже им выпущены вполне сведущие мастерицы, которые всюду разносят то, что они здесь себе усвоили"[78].

Об увлечении многих мирискусников народным искусством неоднократно писали критики. Так, С.К. Маковский утверждал: "Не надо забывать, что журнал Дягилева начал свою деятельность, настаивая особенно горячо на прелести кустарных вышивок и майолик, на значении цветистой крестьянской резьбы, народных картинок и игрушек, словом, всей сказочно-милой и родной экзотики, всей узорной васнецовско-малютинской берендеевки. Дягилев как-то даже обмолвился (в статье, посвященной именно "Талашкино" кн. Тенишевой) о грядущем русском народном ренессансе..."[79].

В этом Дягилеву вторил Рерих, участвовавший, начиная с 1903 г., в художественной жизни Талашкина: "...Нет тут "нового" стиля, здесь есть отборный музей, есть здесь природа, есть основные народные способы, есть тут путь к бесконечному дальнейшему совершенствованию. <...>

Такие уголки, как Талашкино, — настоящие устои национального развития мысли и искусства; сколько самобытности могут они пролить на обедневший ею народ русский"[80].

## ОКТЯБРЬ

В "Аполлоне" — статья Всеволода Дмитриева "Противоречия "Мира искусства"". В статье отмечалась сложность художественной жизни в стране, "появление неведомого ещё, насыщенного новыми чувствами, шумного и сильного своим множеством молодого художественного поколения". Обеспокоенный судьбой "Мира искусства" Дмитриев пытался выявить причины приближающегося конца этого объединения: "К сегодняшнему дню лучшие деятели "Мира искусства" оказались далеко отошедшими от тех идеалов, которые ещё в 1900 году сплачивали их в одну гармоничную и мощную своей сплочённостью художественную силу. И никто с большей убедительностью не разрушает в нас надежды на воскрешение былого "Мира искусства", как сами сегодняшние деятели "Мира искусства""[81].

## ДЕКАБРЬ

10 декабря исполнилось 25 лет художественной, научной и общественной деятельности Н.К. Рериха. Юбилей ознаменовался выходом нескольких монографий и десятков статей о художнике. Как сообщала пресса, "всегда скромный в своей художественной и общественной деятельности Н.К. Рерих категорически отказался, в связи с происходящими событиями [имеется в виду I мировая война. — *В. К.*], от каких бы то ни было юбилейных чествований"[82].

В Петрограде, в Художественном бюро Н.Е. Добычиной, — выставка памятников русского театра из собрания Л.И. Жевержеева в пользу лазарета Школы народного искусства. Значительная часть экспонатов — произведения мирискусников. В каталоге было помещено приветствие участника выставки Рериха, в котором он писал: "Вижу, что настоящее собрание в последнее время стремится к связным характеристикам, ищет полную картину и при желании может обратиться в музей театрального искусства. Дать страницы театральных эпох, оставить ясную память о том, что увлекало значительное число лучших людей, составляет красивую задачу. Особенно у нас и теперь, когда искусство в нашем театре оценено высоко"[83]. Пророческое пожелание Рериха сбылось — собрание Л.И. Жевержеева спустя несколько лет стало музеем (ныне в составе Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства).

26 декабря в Москве открылась выставка "Мира искусства" (продолжалась до 28 января 1916 г.). Её участники — Н. Альтман, Б. Анисфельд, И. Билибин,

Л. Бруни, И. Грабарь, Б. Григорьев, М. Добужинский, П. Кончаловский, Б. Кустодиев, П. Кузнецов, Е. Лансере, Д. Митрохин, А. Остроумова-Лебедева, К. Петров-Водкин, М. Сарьян, К. Сомов, В. Ходасевич и другие. Почти в это же время (с 20 декабря по 12 января) в Москве — выставка СРХ.

По поводу этих выставок Я. Тугендхольд писал: "Художники "Союза" — интимисты и импрессионисты; искание стиля — прерогатива "Мира искусства": ему и книги в руки. Так, по крайней мере, казалось до последнего времени. Но в том то и дело, что выставка "Мира искусства" изумляет именно тем, что "Мира искусства" на ней почти нет! Столпы общества, Бенуа и Рерих, отсутствуют; другие, как Сомов, Добужинский и Лансере, ограничиваются "визитными карточками" <...>. И как это ни странно, центр тяжести выставки, с которой мы, москвичи, привыкли связывать представление о петербургском художестве par excellence, перенёсся на московскую молодёжь. Вопрос о судьбах "Мира искусства" приобрёл за последнее время новую остроту и вызвал оживлённый обмен мнениями"[84].

С иных позиций оценивал выставку "Мир искусства" С. Маковский. Он назвал основоположников объединения создателями нового направления в искусстве, "волшебниками ретроспектив, книжного украшения и декоративного стиля". Отметил также, в течение почти двадцати лет "Мир искусства" объединял "всё наиболее даровитое и значительное в русской живописи"[85].

Б.М. Кустодиев. Эскиз группового портрета членов "Мира искусства". Слева направо: И.Э. Грабарь, Н.К. Рерих, Е.Е. Лансере, Б.М. Кустодиев, И.Я. Билибин, А.П. Остроумова-Лебедева, А.Н. Бенуа, Г.И. Нарбут, К.С. Петров-Водкин, Н.Д. Милиоти, К.А. Сомов, М.В. Добужинский. 1916—1920. Собрание ГРМ

## 1916

### ФЕВРАЛЬ

В Петрограде, в Художественном бюро Н.Е. Добычиной, — выставка "Мир искусства".

26 февраля в "Речи" опубликована статья Бенуа "За "Мир искусства"", ставшая ответом на статью Вс. Дмитриева "Противоречия "Мира искусства"". Бенуа пишет о том, что "Мир искусства" со дня создания подвергался жестокой критике. Это продолжается и в 1910-х гг. По мнению Бенуа, "коренная ошибка г. Дмитриева и всего вооружения "Аполлона" против "Мира искусства" в том, что они видят лагерь и направление там, где нет и не может быть лагеря и направления. Когда почти двадцать лет тому назад мы основали "Мир искусства", мы горели желанием расчистить пути, освободить русское художественное творчество от опеки литературы, вселить в окружающем обществе любовь к самому существу искусства <...>, мы обратились к художественному миру с кличем: "Таланты всех направлений, соединяйтесь", и поэтому-то Врубель сразу оказался у нас рядом с Левитаном, Бакст рядом с Серовым, Сомов рядом с Малявиным. Приглашали мы и общего нашего любимца — Репина..."

### МАРТ

Председателем "Мира искусства" становится И.Я. Билибин[86].

14 марта в "Биржевых ведомостях" опубликована статья Рериха "Слово напутственное", по словам обозревателя прессы, "об ответственности нашего времени в искусстве"[87].

### АПРЕЛЬ

Кончаловский и Машков, участвовавшие на выставках "Мира искусства" с 1911 г., избраны членами общества. Бенуа писал по этому поводу: "В нынешнем году они избраны в члены "Мира искусства", и с этим я горячо поздравляю как наше общество, так и самих избранных. Возможно, что мятежное начало, живущее в их творчестве, ещё протестует против такого "благоразумия", но всё же для их творчества полезно, что благоразумие берёт верх. В "чудачестве" есть своя опасная прелесть, к которой иные так привыкают, что всю жизнь не могут с ней расстаться"[88]. В члены "Мир искусства" также избраны Гончарова, Кардовский (председатель Нового общества художников), Кругликова и Митрохин.

### АВГУСТ

В Петрограде, в Художественном бюро Н.Е. Добычиной, — "Выставка современной русской живописи". С. Маковский посвятил ей большую статью, в которой много внимания уделил "Миру искусства". Характеризуя "парадоксы и контрасты современной живописи", Маковский отметил участие на выстав-

ках "Мир искусства" А. Яковлева и В. Шухаева, представляющих направление, "обратное футуризму — новое и яркое возрождение академической формы!"[89]

### ОСЕНЬ

В том же помещении — выставка этюдов, эскизов и рисунков художников "Мира искусства". Участники выставки — Билибин, Добужинский, Петров-Водкин, Григорьев, Кустодиев, Браз, Машков, Кончаловский, а также Кац, Дыдышко, Шестопалов и другие[90].

### В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

Начали готовиться и выходить книги нового петроградского издательства "Свободное искусство" (Большой Казачий пер., № 9 и 11). С издательством активно сотрудничали мирискусники Бенуа, Билибин, Добужинский, Кругликова, Лансере, Левитский, Митрохин, Нарбут, Рерих, Сомов, Судейкин, Чехонин, Яремич и другие. В 1916–1918 гг. были изданы: большая монография "Рерих" (текст Ю.К. Балтрушайтиса, А.Н. Бенуа, А.И. Гидони, А.М. Ремизова и С.П. Яремича, художественная редакция В.Н. Левитского, десять сказок и притч Н.К. Рериха); художественное издание Е.С. Кругликовой "Париж накануне войны" (текст А.Н. Бенуа, М.А. Волошина, В.Я. Курбатова, Н.К. Рериха и других); монография "Современная русская графика" (текст Н. Радлова, редактор С. Маковский); монографии А.Н. Бенуа, Е.Е. Лансере, И.Е. Репина, В.А. Серова, К.А. Сомова и других; сборник статей Андрея Левинсона "Старый и новый балет" и ряд других книг по искусству.

Кроме этого, была издана "детская художественная книжка" — "Наш Журнал", с подзаголовком "Наша Первая Книжка". Основную часть "Нашего Журнала" составляли цветные репродукции детских рисунков, главным образом, рисунков детей мирискусников: Бенуа, Арнштама, Рериха, Лансере и других. В приложении помещалась подборка "Художественное творчество детей" с отзывами о "Нашем Журнале" взрослых. Среди отозвавшихся — А. Арнштам, Бенуа, Добужинский, Грабарь, Рерих, Яремич и другие, всего 38 человек[91].

История возникновения "Нашего Журнала" подробно изложена в прекрасной заметке Д.В. Философова, помещённой 13 февраля 1915 г. в газете "Речь".

## 1917

### ФЕВРАЛЬ – МАРТ

В первые дни Февральской революции 1917 г. деятели "Мира искусства" включились в огромную работу по сохранению памятников культуры. То, за что они боролись многие годы, стало теперь делом государственного значения.

4 марта у М. Горького собралось более 50 видных деятелей искусства, взволнованных происходящими событиями. Бенуа выступил с докладом "Об охране

художественного достояния народа". Имея в виду бесценное наследие прошлого, он говорил: "Время не терпит. <...> Это народное имущество, это наше добро, и нужно сделать всё от нас зависящее, чтоб народ это осознал и чтобы он вошел во владение тем, что ему принадлежит по праву"[92]. На этом же собрании было принято воззвание к народу об охране художественного наследия[93]. Оно было отпечатано, и уже 12 марта расклеено на стенах дворцов, музеев и домов.

По инициативе Горького избирается Комиссия по охране художественных ценностей. В неё вошли 12 человек. Среди них — Горький, Бенуа, Петров-Водкин, Рерих, Шаляпин, Фомин. Через несколько дней, в период двоевластия в стране, "Комиссия Горького" разделилась на Комиссию по делам искусства при Исполнительном комитете Совета рабочих и солдатских депутатов и на Особое совещание по делам искусств при Комиссариате над бывшим министерством Императорского двора (председатель — Горький, товарищи председателя — Бенуа и Рерих).

В залах ИАХ — выставка "Мира искусства". В печати отмечалось: "Приходится констатировать наступление новой фазы в развитии общества. И эту фазу вернее всего можно было бы назвать "ликвидацией". <...> Роль "Мира искусства" закончена, в покинутых прежними хозяевами залах селятся случайно и ненадолго встретившиеся постояльцы". При этом автор статьи проявил особый интерес к работам Б. Григорьева, Шухаева, Кустодиева, Добужинского, Гауша, Остроумовой-Лебедевой, Чехонина[94].

## ВЕСНА

Выставка "Мира искусства" открылась в Художественном бюро Н.Е. Добычиной. В члены общества избраны Альтман, Григорьев, А.Е. Карев, Коненков, Сологуб, Шухаев.

## ОКТЯБРЬ

26 октября после штурма Зимнего дворца Военно-революционный комитет обратился за помощью к А.Н. Бенуа, вместе с которым выработали план действий по ограждению художественных сокровищ Петрограда и его окрестностей, а также художественных коллекций[95]. В деятельности по охране памятников искусства и старины принимают участие М.В. Добужинский, К.С. Петров-Водкин, Н.К. Рерих, И.А. Фомин и другие.

## ДЕКАБРЬ, 26

В Москве, в выставочном зале на Большой Дмитровке (дом 11), открылась первая послереволюционная выставка объединения "Мир искусства". Участники выставки — Добужинский, Кустодиев, Кругликова, Остроумова-Лебедева, Е. Поленова, Яковлев, Кузнецов, А. Куприн, А. Мильман, Митрохин, Судейкин, Н. Ульянов, П. Уткин, а также Кончаловский, Лентулов, И. Машков, Осмёркин, В. Рождественский, Р. Фальк и другие.

## 1918

В Петрограде, в Академии художеств, — выставка "Мир искусства". Участники выставки — Д.Д. Бушен, Г.С. Верейский, Гауш, Григорьев, Добужинский, Карев, Кругликова, Кустодиев, Лансере, С. Лебедева, А. Матвеев, Митурич, Остроумова-Лебедева, Петров-Водкин, Чехонин, Чупятов, Шухаев и другие. В каталоге выставки был опубликован список членов общества "Мир искусства": Н.И. Альтман, Б.И. Анисфельд, А.А. Арапов, Л.С. Бакст, А.Н. Бенуа, И.Я. Билибин, К.Ф. Богаевский, О.Э. Браз, А.Ф. Гауш, А.Я. Головин, А.С. Голубкина, Н.С. Гончарова, Б.Д. Григорьев, М.В. Добужинский, И.В. Желтовский, В.Д. Замирайло, А.Е. Карев, С.Т. Коненков, П.П. Кончаловский, Е.С. Кругликова, В.В. Кузнецов, П.В. Кузнецов, А.В. Куприн, Б.М. Кустодиев, Е.Е. Лансере, А.В. Лентулов, Е.К. Лукш-Маковская, А.Т. Матвеев, И.И. Машков, Н.Д. Милиоти, А.И. Мильман, Д.И. Митрохин, Е.И. Нарбут, А.П. Остроумова-Лебедева, К.С. Петров-Водкин, В.А. Покровский, В.Ю. Пурвит, М.С. Пырин, Н.К. Рерих, В.В. Рождественский, А.И. Савинов, М.С. Сарьян, З.Е. Серебрякова, Л.Н. Сологуб, Д.С. Стеллецкий, С.Ю. Судейкин, А.И. Таманов (Таманян), Н.А. Тархов, Н.П. Ульянов, П.С. Уткин, В.Д. Фалилеев, Р.Р. Фальк, И.П. Феофилактов, И.А. Фомин, С.В. Чехонин, князь А.К. Шервашидзе, В.И. Шухаев, В.А. Щуко, А.В. Щусев, А.Е. Яковлев, Г.Б. Якулов, С.П. Яремич.

Председателем "Мир искусства" был выбран П.П. Кончаловский.

## 1918 — 1924

Художники "Мира искусства" интенсивно работали в издательствах, готовя к печати материалы, связанные с культурными ценностями прошлого. Издаются 25 литографий Бенуа серии "Петергоф" (1918—1922) и альбом "Версаль" (1922). Печатается альбом литографий Остроумовой-Лебедевой "Петербург" (1922-1923), Добужинского "Петербург в 1921 году" (1922-1923). Бенуа публикует статьи о пригородных дворцах и парках, о дворцах и особняках Петербурга.

Много сил и творческого вдохновения было отдано мирискусниками театрам Петрограда. Государственные академические театры первых лет революции — Мариинский театр, Александринский и Михайловский, а также Большой оперный театр, возникший в сентябре 1918 г., — были театрами классического репертуара. В этих театрах особенно много работали Бенуа, Кустодиев, Головин. Они остались верными своим творческим принципам и активно противостояли модным в те годы конструктивистским оформлениям спектаклей.

Хотя "Мир искусства" вёл активную выставочную деятельность, интерес к его выставкам падал. Само время требовало решения новых задач, создания образов, созвучных эпохе. Старые художественные объединения — ТПХВ и СРХ — одно за другим прекратили своё существование. На смену им пришли новые творческие коллективы.

Деятельность основоположников "Мира искусства" в эти годы была высоко оценена Народным комиссаром просвещения А.В. Луначарским. Во время напряжённой борьбы с представителями Пролеткульта, призывавшими отречься от классики как "наследия капитализма", мирискусники оставались стойкими хранителями традиций высокой культуры во многих областях. Это дало возможность Луначарскому летом 1921 г. написать следующее: "Главным отрядом нашего изобразительного искусства является "центр", <...> сорганизовавшийся вокруг так называемого "Мира искусства", центральной фигурой которого как теоретик, историк, эстет и художник является одна из самых приятных и культурных фигур России — А.Н. Бенуа". Эту же оценку "Мира искусства" Луначарский сохранил и позже, в сборнике, вышедшем в 1924 г.[96]

## 1919

С 1919 г. художники "Мира искусства" включились в чрезвычайно нужную работу, начатую литературно-издательским советом Наркомпроса по печатанию книжек серии "Народная библиотека". Это были в основном книги русской классики, выходившие невиданными ранее огромными тиражами. Иллюстрировали их Бенуа, Кустодиев, Лансере, Добужинский, Митрохин, Чехонин, Нарбут, а также близкие мирискусникам по стилистике художники В.М. Конашевич и В.В. Лебедев. Все они были ведущими мастерами книжной графики начала 1920-х гг. Бенуа писал об этих художниках, что они "в достаточной мере научили русскую публику ценить красоту книги"[97].

### ФЕВРАЛЬ

В Петрограде, в Музее города (Конюшенный корпус Аничковой усадьбы), — выставка "Виды Петрограда и его окрестностей". В каталоге выставки напечатана статья В.Я. Курбатова "Красота городов" (Петербург XVIII и XIX вв.) и его очерк, посвящённый истории усадьбы Аничкова дворца. Участниками выставки стали Бенуа, Добужинский, Остроумова-Лебедева, М.М. Адамович. На выставке были представлены также произведения художников XVIII – первой половины XIX в.

### АПРЕЛЬ – ИЮНЬ

С 13 апреля по 29 июня в Петрограде, в Зимнем дворце, открыта "Первая государственная свободная выставка произведений искусства". Её участниками стали члены одиннадцати творческих организаций: Союза молодежи, Общины художников, "Независимых", ТПХВ, Общества имени А.И. Куинджи, "Мира искусства" и других. Выставка занимала 17 залов. С.Н. Кондаков отмечал в печати: "По сравнению с левыми течениями, "Мир искусства", когда-то пугавший своей новизной, теперь кажется весьма умеренным"[98].

## 1920

### МАЙ, 9

В Петрограде, в Обществе поощрения художеств, открылась выставка картин художников литературно-художественного объединения "Дом искусств", созданного в 1918 г. по инициативе М. Горького в бывшем доме Елисеевых на набережной реки Мойки (№ 59). Среди участников выставки — Ю.П. Анненков, Бенуа, Бродский, Головин, Добужинский, Кругликова, Митрохин, Остроумова-Лебедева, Серебрякова, Сомов, Чехонин. Художники "Мира искусства" стали членами этого объединения и приняли деятельное участие в его выставочной и культурно-просветительской работе.

### НОЯБРЬ, 20

В Петрограде, в Мариинском театре, — премьера балета "Петрушка" на музыку И.Ф. Стравинского. Хореография — Я.С. Леонова. Эскизы декораций и костюмов — А.Н. Бенуа.

### В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

Отъезд за границу мирискусников Билибина, Судейкина, Шухаева и других. Ещё ранее, в 1918 г., Россию покинул Рерих.

Н.К. Рерих и А.В. Щусев. Москва, 1926. Фото из АрхПФБ

## 1921

### ИЮНЬ, 16

Париж, галерея Boitie. Открытие выставки современного русского искусства, организованной членами и экспонентами "Мира искусства", живущими за границей. Участники выставки: Б.И. Анисфельд, Л.С. Бакст, Н.С. Гончарова, Б.Д. Григорьев, М.Ф. Ларионов, Г.К. Лукомский, А.И. Мильман, Н.К. Рерих, С.Ю. Судейкин, Д.С. Стеллецкий, Н.А. Тархов, В.И. Шухаев, А.Е. Яковлев, а также А.Н. Бенуа, Б.М. Кустодиев, К.А. Сомов.

### ОКТЯБРЬ

В Москве — "Выставка произведений живописи, скульптуры и архитектуры "Мира искусства"". Её участники — москвичи А.Д. Древин, Л.Ф. Жегин, Кончаловский, Н.П. Крымов, П.В. Кузнецов, Куприн, Лентулов, Машков, В.В. Кандинский, зодчие И.В. Жолтовский и А.В. Щусев, скульпторы Коненков, В.И. Мухина и другие. Из-за обострившихся противоречий с москвичами художники Петрограда от участия в выставке отказались.

Состоялась выставка произведений художников "Дома искусств". Участники выставки: Александр Бенуа, Браз, Верейский, Гауш, Добужинский, Нерадовский, Остроумова-Лебедева, Петров-Водкин, Чехонин, Щекатихина-Потоцкая и другие.

### НОЯБРЬ

В Петрограде, в Обществе поощрения художеств, — выставка "Павловск в изображении художников". На выставке были произведения Александра Бенуа, Альберта Бенуа, А.И. Вахрамеева, В.М. Конашевича, Остроумовой-Лебедевой, В.Н. Кучумова и других.

## 1922

### ЯНВАРЬ

В Москве — очередная выставка "Мира искусства". Состав её участников в основном тот же, что и на предыдущей осенней выставке в Москве в 1921 г.

Кустодиев писал по поводу этой выставки: "Бедный "Мир искусства"! Его до последнего времени хоронили, кому даже это и не надо было, хоронили живьём — и вот, наконец, в Москве Машков с компанией окончательно убил его, объявив, что он – Машков и К° – теперь "Мир искусства", а в Петербурге его отделение"[99]. Назревавший от выставки к выставке кризис "Мира искусства" обострился до предела.

Петроградские художники ещё в конце 1921 г. решили создать новое выставочное объединение — "Общество 23 художников", членами которого стали бы Бенуа, В.П. Белкин, Браз, Верейский, Гауш, Головин, Добужинский, Замирайло, Карев, К.Е. Костенко, Кругликова, Кустодиев, Е.Е. Лансере, Н.Е. Лансере, Митрохин, Остроумова-Лебедева, Петров-Водкин, Н.Э. Радлов, Серебрякова, Сомов, Фомин, Чехонин, Яремич. Новое общество создано не было, замысел художников не осуществился.

### МАЙ

В Петрограде, в Музее города, — выставка "Мира искусства". Разделы выставки: живопись, графика, эскизы декораций, фарфор. Участники выставки — Анненков, А.Н. Бенуа, Н.А. Бенуа, Браз, Бушен, В.В. Воинов, Гауш, Добужинский, Конашевич, Кругликова, Кустодиев, Н.Е. Лансере, А.Т. Матвеев, Митрохин, Серебрякова, Сомов, Фомин, Чехонин, Щекатихина-Потоцкая и другие.

В одной из статей писалось о высоком художественном уровне выставленных произведений и о том, что "недалёкое будущее отметит и оценит по заслугам" вклад "Мира искусства" во многие сферы культурной жизни страны[100].

### В КОНЦЕ ГОДА

Отъезд за границу мирискусников Ю.П. Анненкова, Д.Д. Бушена, М.В. Добужинского.

## 1923

Петроград, залы Академии художеств. Выставка картин петроградских художников всех направлений за 1919—1923 гг. Среди участников — представители "Мира искусства".

## 1924

### АПРЕЛЬ

Бенуа завершает работу над рукописью "Возникновение "Мира искусства"". Он охарактеризовал "Мир искусства" как пройденный "известный историко-культурный этап", культивировавший идеи, многие из которых в новых условиях "стали анахроничными по всему своему существу"[101].

### ИЮНЬ, 1

В Ленинграде, в Музее города, открылась "Выставка группы художников "Мир искусства"". Участники выставки — Адамович, Белкин, Александр Бенуа,

Н.А. Бенуа, Браз, Бушен, Верейский, Воинов, Волошин, Головин, Добужинский, Карев, Конашевич, Кругликова, Н.Е. Лансере, Матвеев, Митрохин, Нерадовский, Остроумова-Лебедева, Петров-Водкин, Серебрякова, Фомин, Чехонин, Яремич. Это была *последняя* выставка "Мира искусства".

## 1926

Отъезд за границу А.Н. Бенуа. Ранее из Советской России уехали: Б.И. Анисфельд, А.А. Арапов, Н.Д. Милиоти, А.И. Мильман, В.Д. Фалилеев, З.Е. Серебрякова, Л.Н. Сологуб, К.А. Сомов, А.К. Шервашидзе, А.Е. Яковлев и другие мирискусники.

## 1927

### ИЮНЬ

Париж. Галерея Бернгейма. Выставка художников объединения "Мир искусства". Среди участников — Билибин, Бушен, Григорьев, Коровин, Кустодиев, Милиоти, Остроумова-Лебедева, Сарьян, Сорин, Шухаев, Щекатихина-Потоцкая, Яковлев. Председатель выставочного комитета — М.В. Добужинский. А.Н. Бенуа отказался от участия в выставке и поддержке объединения. Идея восстановления "Мира искусства" Комитетом русской эмиграции не нашла своего воплощения.

### ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Дягилев С.П.*, 1982. Т. II. С. 24.
[2] *Там же*. С. 26.
[3] *Бенуа А.* Выставка "Современной русской живописи". // *Речь*. 2 декабря 1916.
[4] *Новости и биржевая газета*. 27 октября 1897. № 296.
[5] *Бенуа А.Н.*, 1928. С. 21.
[6] 16 мая 1899 журнал был дозволен цензурой; в объявлении о подписке значилось, что журнал начал выходить в свет с 1 января 1899.
[7] *De Sergy.* Письма об искусстве. По картинным выставкам. Картинные выставки весеннего сезона. // *Курьер*. 16 апреля 1898. № 103.
[8] *Мир искусства*. 1899. Т. I. Раздел "Объявления".
[9] *Лифарь С.М.*, 1993. С. 74.
[10] *Репин И.Е.* Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952. С. 192.
[11] *Лифарь С.М.*, 1993. С. 118.
[12] *Театр и искусство*. 9 апреля 1900. № 15. С. 293.
[13] Декаденты в Академии. // *Новости и биржевая газета*. 2 февраля 1901. № 33.
[14] *Глаголь С.* Выставка журнала "Мир искусства" в Петербурге. // *Курьер*. 16 февраля 1901. № 46.
[15] *Мир искусства*. 1901. Т. VIII-IX. Хроника. С. 159.
[16] *Там же*. Т. VI. Заметки. С. 252.
[17] *Русские ведомости*. 24 марта 1902. № 32.
[18] РГАЛИ, ф. 827, № 14, л. 296 об., 297.

[19] *Дягилев С.П.*, 1982. Т. I. С. 163.
[20] Дягилев откликнулся на эту постановку статьёй, опубликованной в журнале "Мир искусства" (1903, № 4).
[21] *ПГ.* 13 февраля 1903.
[22] *Дягилев С.П.*, 1982. Т. I. С. 378.
[23] *Остроумова-Лебедева А.П.* Автобиографические записки. 1900—1916. Л.; М., 1945. С. 40.
[24] *Каталог выставки картин, этюдов и рисунков Н.К. Рериха.* СПб.: Современное искусство, 1 марта 1903. Уникальный экз. в РНБ. Шифр: 37.118.2.
[25] В Талашкине в разные годы обрели благодатную почву для творчества видные деятели искусства. По проекту Малютина строится "теремок" и театр в неорусском стиле. Рерих исполняет картоны для мозаики и роспись церкви Святого Духа. Врубель расписывает деки балалаек. В Талашкине бывали также Репин, Нестеров, В. Васнецов, К. Коровин, И. Стравинский.
[26] *Бенуа А.* Выставка "Союза русских художников" в Академии художеств. // *Слово.* 4 января 1905. № 33.
[27] *Лифарь С.М.*, 1993. С. 149.
[28] *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России начала XX века. Часть II. М., 1976. С. 84.
[29] *Дягилев С.П.*, 1982. Т. I. С. 193-194.
[30] *Весы.* 1905. № 4. С. 46-47.
[31] *Нестеров М.В.* Из писем. Вступительная статья, составление, комментарии А.А. Русаковой. Л., 1968. С. 175.
[32] *Маковский С.* Русская выставка в Берлине. // *Русское слово.* 22 декабря 1906.
[33] *Бенуа А.* Русская выставка в Париже. // *Товарищ.* 23 декабря 1906.
[34] По периодизации В.П. Варунца, "Выставка русского искусства" — это *I Русский сезон.* "Русские исторические концерты" проходили с 16 по 30 мая 1907 в Гранд-Опера — это *II Русский сезон.* Оркестром управляли Н. Римский-Корсаков, А. Никиш, Ф. Блуменфельд, С. Рахманинов и др. Солисты — Ф. Шаляпин, Ф. Литвин, И. Гофман и др. *III Русский сезон* состоял, главным образом, в представлении оперы М. Мусоргского "Борис Годунов" (17 мая – 4 июня 1908, Париж, Гранд-Опера). См.: *Варунц В.П.* Список опер и балетов, поставленных в труппе С.П. Дягилева. // *Стравинский И.Ф.*, 1998. С. 498—501.
[35] *Дягилев С.П.*, 1982. Т. II. С. 230.
[36] *Куров Н.* Русские спектакли за границей. // *Театр.* 19 апреля 1908. № 229. С. 10-11.
[37] *Яковлева Е.П.*, 1996. С. 19-20.
[38] См. библиографию этой выставки в изд.: *Лапшин В.П.* Союз Русских художников. Л., 1974. С. 224.
[39] *NN.* "Борис Годунов" в Париже. // *Театр.* 26 марта 1908. № 214.
[40] Цит. по: *Дягилев С.П.*, 1982. Т. I. С. 419.
[41] Отчётная выставка ученических работ школы Императорского Общества поощрения художеств в С.-Петербурге. // *Огонёк.* 19 октября 1908. № 42. С. 12.
[42] *Русская Художественная Летопись — 1912 г.* СПб.: Аполлон. № 10. С. 137. См. также: *Макаренко Н.* Ученическая выставка в Обществе Поощрения Художеств. // *Аполлон.* 1913. № 6. С. 51-52.
[43] Автограф. ОР ГРМ, ф. 137, № 1182, л. 4.
[44] *Бенуа А.* Художественные письма. "Салон" и "Союз". Вандализм. // *Речь.* 8 апреля 1909.
[45] См. библиографию этой выставки в изд.: *Лапшин В.П.* ... С. 226.
[46] *Станиславский К.С.* Телеграмма М.В. Добужинскому. 11 марта 1909. // ОР ГРМ, ф. 115, № 294, л. 2.
[47] *Добужинский М.В.* Воспоминания. М., 1987. С. 238.
[48] В труппе Дягилева шла под названием "Иван Грозный" ("Ivan le terrible").
[49] *Лифарь С.М.*, 1993. С. 209.
[50] Ред. киевского журнала "В мире искусства" во главе с А. Филипповым в 1908—1911 гг. провела в Киеве, Одессе и Харькове ряд выставок московских и петербургских художников, главным образом мирискусников: Врубеля, Бакста, Бенуа, Борисова-Мусатова, Рериха, Лансере и

др. См.: *Абрамов В.А.* Н.К. Рерих в художественной жизни Одессы начала XX века. // *Творческое наследие Н.К. Рериха — бесценный Дар человечеству.* Одесса, 1997. С. 5.
[51] *Бенуа А.* Выставка "Союза". // *Речь.* 26 февраля 1910. № 56.
[52] *Там же.* 19 марта 1910. № 76.
[53] *Александр Блок в портретах, иллюстрациях и документах.* Сост. А.М. Гордин, общая ред. В.Н. Орлова. Л., 1973. С. 194.
[54] Перепечатана в "Аполлоне" (№ 8 за 1910).
[55] *Бенуа А.* Русские спектакли в Париже. // *Речь.* 18 июня 1910.
[56] *Бенуа А.* Первая выставка "Мира искусства". // *Речь.* 7 января 1911.
[57] *Тугендхольд Я.* Международная выставка в Риме. // *Аполлон.* 1911. № 9. С. 47-48.
[58] Серов. 1912. // *Рерих Н.К.,* 1914. С. 239.
[59] Художественная Летопись. // *Аполлон.* 1915. № 8-9. С. 102-103. Строительство вокзала затянулось на долгие годы, и работы художников не были осуществлены.
[60] *Огонёк.* 1912. № 8; *Нива.* 1912. № 25.
[61] *Бенуа А.* Выставка посвящённая времени императрицы Елизаветы Петровны. // *СГ.* 1912. № 5 (май).
[62] *Ольденбург С.Ф.* Письмо Н.К. Рериху. СПб. 5 ноября 1912. // *Рерих Н.К.,* 1998а. С. 163.
[63] *Аполлон.* 1912. № 10. С. 78.
[64] *Русская Художественная Летопись — 1912 г.* СПб.: Аполлон. № 18-19. С. 241-242.
[65] *Там же.* С. 249.
[66] *Сомов К.А.* Письма, дневники, суждения современников. М., 1979. С. 124.
[67] *Мамонтов С.* "Мир искусства". // *Русское слово.* 21 декабря 1913. Ср.: *Тугендхольд Я.А.* Письмо из Москвы. Московские выставки. // *Аполлон.* 1914. № 1-2. С. 140-141.
[68] *Русская Художественная Летопись — 1913 г.* СПб.: Аполлон. № 10. С. 75.
[69] *Русское слово.* 4 февраля 1914.
[70] См.: *Baltiska Utställningen.* I Malmö 1914. Konstavdelningen. [Каталог]; *Аполлон.* 1915. № 4-5. С. 91.
[71] *Ростиславов А.А.* Искусство и война. // *Аполлон.* 1915. № 2. С. 59.
[72] *Аполлон.* 1915. № 2. С. 71.
[73] *Ашкинази З.* Письмо из Москвы. // *Аполлон.* 1915. № 3. С. 70-71.
[74] *Н. Р[адлов].* Выставки и художественные дела. // *Аполлон.* 1915. № 3. С. 56.
[75] *Аполлон.* 1915. № 4-5. С. 91.
[76] *Малашевская Л.А.* Н.К. Рерих в общественной, педагогической и художественной жизни Петрограда периода первой мировой войны. // *Творческое наследие Н.К. Рериха — бесценный Дар человечеству.* Одесса, 1997. С. 132-133.
[77] См.: *Музей русского искусства при школе Императорского Общества поощрения художеств.* Каталог. Пг., 1916; *Конова Л.С.,* 1997.
[78] *Бенуа А.* Школа народного искусства. // *Речь.* 4 декабря 1915.
[79] *Маковский С.* По поводу "Выставки современной русской живописи". // *Аполлон.* 1916. № 8. С. 12.
[80] По старине. 1903. // *Рерих Н.К.,* 1999б. С. 442.
[81] *Дмитриев В.* Противоречия "Мира искусства". // *Аполлон.* 1915. № 10. С. 14—20.
[82] *ПРС.* № 2-3. СПб., 1999. С. 660.
[83] Собирательству доброе слово. 1915. // *Рерих Н.К.,* 1999в. С. 410.
[84] *Тугендхольд Я.* Письмо из Москвы (По поводу московских выставок). // *Аполлон.* 1916. № 1. С. 49.
[85] *Essem [С. Маковский].* Живопись и графика на выставках "Мира искусства" и "Союза". // *Аполлон.* 1916. № 2. С. 42-43.
[86] *Билибин И.Я.,* 1970. С. 23.
[87] *Рерих Н.К.,* 1999б. С. 689.
[88] *Бенуа А.* Машков и Кончаловский. // *Речь.* 15 апреля 1916.
[89] *Маковский С.* По поводу "Выставки современной русской живописи". // *Аполлон.* 1916. № 8. С. 1—8.

[90] *Дмитриев В.* "Мир искусства". Выставка этюдов, эскизов и рисунков. // *Аполлон.* 1916. № 9-10. С. 79.
[91] См.: *Мельников В.Л.*, 1998в.
[92] Автограф. ОР ГРМ, ф. 137, № 2027.
[93] См.: *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 709.
[94] *Н. Р[адлов].* "Мир искусства". // *Аполлон.* 1917. № 8-9. С. 93.
[95] *Эткинд М.* А.Н. Бенуа и русская художественная культура. Л., 1989. С. 295.
[96] *Луначарский А.В.* Искусство и революция. М., 1924. С. 96-97.
[97] *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. II. С. 230.
[98] *Жизнь искусства.* 30 апреля 1919.
[99] *Кустодиев Б.М.* Письмо Е.Е. Лансере. 20 апреля 1922. // *Кустодиев Б.М.* Письма. Статьи. Заметки. Интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым. Воспоминания о художнике. Л., 1967. С. 167.
[100] *Н. Р[адлов].* Выставка группы художников "Мир искусства" в Петрограде. // *Жар-птица.* 1922. № 8. С. 21-22.
[101] Автограф, машинопись. ОР ГРМ, ф. 117, № 217; *Бенуа А.Н.*, 1928.

**Л.В. КОРОТКИНА**

# Н.К. РЕРИХ НА ВЫСТАВКАХ "МИРА ИСКУССТВА"

*Объединение "Мир искусства" играло, как известно, большую роль в художественном мире на рубеже веков; в выставках "Мира искусства" участвовали в разные годы художники различных направлений — от К.А. Сомова и А.Н. Бенуа, В.А. Серова, М.А. Врубеля и И.И. Левитана до Б.М. Кустодиева, И.Э. Грабаря, К.С. Петрова-Водкина. Одной из важнейших сторон деятельности этого объединения была организация художников нового, непередвижнического направления, что, несомненно, способствовало развитию и эволюции художественной жизни. То обстоятельство, что, по словам современника, "успехи отдельных художников этой группы <...> шли далеко за пределы "Мира искусства""[1], только подтверждает значение этого объединения.*

Проблема отношений Рериха с "Миром искусства" получила в литературе разноречивое толкование[2]. Необходимо отметить, что сотрудничество Рериха с этим объединением определялось его художественно-эстетической позицией и пониманием миссии художника, проявившимися во всей его творческой и общественно-культурной деятельности.

Во второй половине 1890-х гг. молодой художественный критик Сергей Павлович Дягилев устроил в Петербурге целый ряд выставок, познакомивших русское общество с произведениями современных западноевропейских художников. В начале 1897 г. состоялась выставка немецких и английских акварелистов, осенью того же года — выставка скандинавских живописцев, а в январе 1898 г. открылась "Выставка русских и финляндских художников". Дягилев сам отбирал работы для выставок, объездил с этой целью Скандинавские страны, Германию и Англию. Почти одновременно вышел из печати первый номер журнала "Мир искусства" под редакцией С.П. Дягилева, и выставки, организуемые Дягилевым, шли уже под этим названием.

Журнал "Мир искусства" явился выразителем идейно-художественных взглядов живописцев, литераторов и музыкальных деятелей, которые стали играть всё более заметную роль в культурной жизни Петербурга. Издателями журнала были известный меценат С.И. Мамонтов и художник-акварелист княгиня М.К. Тенишева. В первых номерах журнала была помещена статья Дягилева "Сложные вопросы", в которой автор рассматривал сущность художественного творчества и утверждал индивидуальный подход к изображению явлений жизни. В журнале "Мир искусства", наряду с произведениями крупнейших современных живописцев — В.А. Серова, М.В. Нестерова, И.И. Левитана, в отчёте о выставках помещали и работы молодых художников, в их числе и Рериха. Всё самобытное, отмеченное талантом и своеобразием, привлекало внимание деятелей "Мира искусства".

В выставках этого объединения участвовали живописцы, произведения которых отвергала передвижническая критика, и, прежде всего, В.В. Стасов. Непримиримо враждебную реакцию со стороны известного критика вызывало творчество М.А. Врубеля, С.В. Малютина, финского художника А. Галлен-Каллелы, а также самих членов объединения — А.Н. Бенуа и К.А. Сомова. Об этом в исследованиях сказано достаточно много. Рерих как живописец и художественный критик занял выжидательную позицию по отношению к "Миру искусства": "К новым начинаниям можно было бы отнести и вновь возникший художественный журнал "Мир искусства", — пишет он в одной из статей. — Но о нём нельзя покуда сказать ничего определённого ввиду его чересчур специфического характера"[3]. Осторожно высказывается он в адрес "декадентов" (название, которое дал В.В. Стасов новому объединению, и члены "Мира искусства" его приняли): "...декаденство сравнительно не сильно привилось и симпатиями ни публики, ни критики, кроме небольшого специального кружка, вовсе не пользуется <...>, однако с ним приходится считаться. <...> А вдруг верховный судья — Время признает правыми именно декадентов и заставит их противников возместить все протори и убытки? Кто знает?"[4] Дальнейшие события показали, что Рерих оказался прав.

Первые же картины Рериха обратили на себя внимание мирискусников. Дягилев писал о картине *"Гонец"* (1897), что она "одна из самых интересных вещей выставки". Понимая, что перед ним молодой художник с самобытным видением мира, Дягилев ожидает от молодого поколения нового искусства: "Дайте нам молодости, побольше молодости", — пишет он[5]. Дягилев предложил Рериху принять участие в выставке 1900 г., однако получил отказ. Это произошло, по-видимому, не только из-за настороженного в то время отношения Рериха к новому объединению, но, главным образом, потому, что Рерих обещал своему учителю А.И. Куинджи участвовать в очередной академической выставке. Эту причину отказа сообщают современные Рериху биографы[6]. В пылу задорного самоутверждения редакция журнала яростно обрушилась на молодого талантливого живописца, как будто пренебрегшего оказанной ему честью. Последовали насмешливые (публичные) высказывания в адрес Рериха, вызвавшие, в свою очередь, резкие слова художника в письмах к друзьям[7]. Следы этого недоразу-

мения растаяли, как дым, по возвращении Рериха из Парижа, где он находился с сентября 1900 по июнь 1901 г. И это не случайно. Высказывания Рериха относительно мирискусников не были вызваны идейными разногласиями. Оказавшись после не очень продолжительного пребывания за границей вновь в петербургской художественной среде, Рерих увидел, что направление деятельности "Мира искусства" ему близко и отвечает его интересам. Произведения, выполненные в 1900-1902 гг., Рерих показал на выставке "Мир искусства" в Москве в 1902 г., а в начале 1903 г. — на двух выставках в Петербурге: "Мир искусства" и "Современное искусство", также организованных членами этого объединения.

Одной из причин сближения Рериха с мирискусниками было присущее им понимание миссии художника. Имеется в виду прежде всего просветительская миссия, отличавшая и редактора журнала Дягилева, и главного идеолога группы Бенуа. Рерих также придавал большое значение просветительской работе. Он ещё в 1898 г. писал о необходимости просвещения народа, о "народных выставках", которые посещает "простой люд". Одна из таких выставок была устроена петербургским Обществом художников в помещении Конногвардейского манежа. "Отрадно видеть, — замечает Рерих, — в Эрмитаже и в Русском музее Императора Александра III, когда наряду с пышными дамами и новомодными кавалерами пробираются армячок и сибирка". То же явление Рерих наблюдал и в Московской городской галерее Третьяковых: "Народ инстинктивно чувствует близость серьёзного, чистого <...> и мало-помалу будет чувствовать себя законным участником духовной трапезы"[8]. Аналогичные мысли встречаем и на страницах журнала "Мир искусства". Автор одной из статей, князь С.М. Волконский, признаёт, что искусство не может "упразднить те различия людские и деления, на которые распадается человечество, но чувство отчуждения друг от друга, которое заражает людей благодаря этим делениям, под влиянием искусства отступает на задний план. <...> Борьба за существование может продолжать своё дело разобщения и обособления, — искусство будет продолжать своё дело сближения и объединения"[9]. На страницах журнала помещались также статьи, в которых последовательно проводилась мысль о необходимости изучения искусства прошедших эпох, воспроизводились памятники древнерусской архитектуры, картины художников XVIII века, почти забытые к концу XIX столетия, говорилось и о значении древнейших культур, изучение которых, "может быть, гораздо ближе к разрешению вековых загадок, чем мы, с нашими телефонами и "орудиями производства""[10]. Рериха с "Миром искусства" сближало также и романтическое искание красоты в образах далёкого прошлого.

Провозглашённая Дягилевым свобода творчества осуществлялась в практической деятельности объединения: выставки "Мира искусства" привлекали самые разные творческие индивидуальности. Имело место своего рода единство противоположностей. Утверждение возвышенного идеала — культа Красоты, долженствующего облагородить общество, также отвечало мировоззрению Рериха. В искусстве художников, объединившихся вокруг "Мира искусства", проявились к тому времени новые черты: стремление к изображению не конкретных, видимых явлений, а интуитивно угадываемых, незримых, к отражению

духовного мира — мира мыслей, чувств, представлений, и при этом — стремление к обобщению идей и форм. Происходило в определённой степени смещение жанров, где пейзаж играл едва ли не первенствующую роль. Рерих не только писал в послепарижский период картины-ретроспекции с изображением древних "городов" и "городков" в окружении озёр, холмов и лесов, но и в своём литературном творчестве уделял много внимания темам природы, противопоставляя её процессам урбанизации жизни: духовное слияние с природой давало ему силы и здоровую, спокойную энергию. "Всякое общение с природой как-то освящает человека", — писал он[11]. Его герои живут в тесном общении с миром природы, и наиболее мудрым удаётся проникнуть в её тайны. Через многие статьи журнала "Мир искусства" проходит та же мысль об усовершенствовании жизни путём приближения к искусству, Красоте, миру природы. В этой философско-просветительской и в то же время явно романтической позиции заключалось важнейшее звено связи Рериха с "Миром искусства". Объединяла их также важнейшая сторона чисто художественной деятельности — общая работа в направлении синтеза искусств: книжной графики, прикладного творчества и оформления интерьеров, театрально-декорационной живописи. Ко всем этим видам искусства Рерих вскоре обратился.

Сходство художественно-просветительских задач не было в достаточной мере оценено Рерихом в период появления "Мира искусства", однако очень скоро его дальнейшая творческая жизнь оказалась во многом связанной с представителями объединения, при всём различии их художественных индивидуальностей[12]. В противоположность Рериху, главный творческий импульс которого был неотделим от Древней Руси, западноевропейского Средневековья, полных тайн культур Индии и Тибета, Бенуа, Сомов и другие мастера, составлявшие основное "ядро" "Мира искусства", обращались к традициям немецкой и французской культуры, а в русской ценили главным образом те черты, которые сближали её с западноевропейской. Их любимыми эпохами были — русский и французский XVIII век, александровское время; для Л.С. Бакста — античный мир. Рериха отличал также и монументальный характер творчества, не присущий в такой степени никому из основных представителей группы. Следует всё же подчеркнуть, что сам факт участия Рериха в выставках "Мира искусства" проясняет для нас его позицию, поэтому важны не столько различия, сколько сближающие черты в деятельности Рериха и представителей объединения. Рерих не только экспонировал свои работы на выставках "Мира искусства" с 1902 г., но и "принимал участие в делах журнала", — о чём сообщал в одном из писем Е.Е. Лансере[13].

15 ноября 1902 г. в Москве открылась выставка "Мира искусства". Своему постоянному в то время корреспонденту, А.В. Половцову, Рерих писал, что он дал на эту выставку двадцать три работы — картины и этюды: "Кроме известных Вам картин "Похода", "Идолов", "Заморских гостей", "Похода Владимира на Корсунь" и др[угих], — пишет Рерих, — войдут в состав выставки ещё новые вещи: "Заповедное место", "Волхов", "Городок удельный", "Город строят" (большая), "Север" и ряд пастелей и этюдов"[14]. Местонахождение многих из пере-

численных художником работ неизвестно, мы можем получить представление о них лишь по воспроизведениям; но и эти, и известные в настоящее время картины позволяют увидеть направленность творчества Рериха. Это тема Древней Руси, язычества (*"Идолы"*) и скандинавского Средневековья, начатая картиной *"Заморские гости"* (и даже ранее — сказкой "Гримр-викинг" 1899 г.). Художник умел неповторимо передать атмосферу древнего славянского поселения (*"Городок"*, *"Городок зимой"*). Этот мотив часто варьировался Рерихом. Образ древнего городка с деревянными стенами и башнями, овеянный дымкой далёкой истории, был ему особенно близок. В стилистическом решении картин начала 1900-х гг. заметны новые, по сравнению с картинами 1890-х, черты: художник отказывается от передачи воздушной среды, стремится к декоративности и плоскостности. Картина *"Город строят"* была приобретена в Третьяковскую галерею, несмотря на все споры, которыми сопровождался этот акт[15]. В работах Рериха 1900—1902 гг. ярко проявились черты, характерные для модерна. Этот стиль принёс новое художественное мышление, новые образы. В последние годы появился целый ряд обстоятельных исследований о модерне; остаётся лишь повторить мысль о "непосредственной причастности" творчества Рериха к модерну[16]. При всём разнообразии художественных индивидуальностей в искусстве модерна были заметны общие черты: за видимым изображением часто значилось совсем иное. Не случайно так близки и почти неотделимы друг от друга оказались модерн и символизм. Картина представляла собой особый мир, не столько отражающий реальные предметы, сколько показывающий творческую мысль художника. Рерих стремился создать свой, обобщённый символический образ привлекавшего его древнего мира. Это мы видим в картинах на тему "городка", эти же черты находим и в известном произведении *"Город строят"*. Деятельная атмосфера строительства города передана сложным ритмом белых пятен — фигурок на коричнево-охристом фоне возвышающихся стен. Сдержанная, красивая цветовая гамма построена на жёлтых, коричневых и белых тонах с добавлением красного. Вдали синеет река. Аналогом этой картине служит работа 1903 г. *"Строят ладьи"*, выполненная в более светлой гамме. И в этих, и в других произведениях начала XX в. — *"Заморские гости"*, *"Идолы"* — Рерих передал не букву, а дух истории, опоэтизировав её своим художественным видением. Эмоциональность, умение создать настроение в картине остаются характерными чертами творчества Рериха и в последующие годы.

В начале 1903 г. Рерих принял участие в двух выставках, организованных "Миром искусства", — в одноимённой выставке и в выставке "Современное искусство" — совершенно новом явлении. О "Современном искусстве" существуют специальные исследования[17], поэтому лишь в общих чертах определим её цели и задачи. Главная цель выставки заключалась в создании образцов интерьеров, могущих продемонстрировать новую художественную среду, которая отвечала бы высоким эстетическим требованиям. Обращение к оформлению интерьеров было типичным для модерна. Идеи совершенствования этического начала жизни путем её эстетизации, утверждение высоких художественных критериев в обществе отвечали и стремлениям Рериха. На выставке "Современное

искусство" экспонировались интерьеры, выполненные в стиле модерн (Е.Е. Лансере) и неорусском стиле (А.Я. Головин), а также отдельные экспозиции картин Сомова и Рериха. В разработке интерьеров участвовали также Бенуа, Бакст и К.А. Коровин. Рериха привлекла возможность представить произведения, которые отвечали бы задачам синтеза искусств. Он экспонировал среди других работ два панно, выполненных для столовой дворца великой княгини Ольги Александровны в имении Рамонь Воронежской губернии на тему *"Княжья охота"*: *"Утро"* и *"Вечер. Возвращение с охоты"* (1901). Всадники и пешие изображены на фоне далёких, покрытых лесом холмов. Очертания фигур, их живописная лепка, композиционное построение — все эти особенности восходят к картинам 1890-х гг. Но принцип силуэтного решения, контраст тёмных и светлых пятен создают тот декоративный эффект, который отличает работы последнего времени. Эти панно были первыми монументально-декоративными опытами Рериха.

С прекращением выставок "Мира искусства" и закрытием журнала в 1904 г. не прервалась связь Рериха с представителями объединения. В 1907 г. он участвовал в сезоне "Старинного театра", куда был приглашён для оформления постановки спектакля-мистерии Н.Н. Евреинова "Три волхва". Одновременно с Рерихом в первом сезоне театра создавали декорации Бенуа, М.В. Добужинский, Лансере. Два года спустя Рерих поглощён работой в Русских сезонах Дягилева.

Следует отметить, что участие в выставках и делах журнала "Мир искусства" не ограничило сферу деятельности Рериха в русской художественной жизни. Он становится членом нового объединения — Союза русских художников (СРХ), возникшего в 1903 г. Рерих занимал активную позицию в современном художественном мире. Наряду с молодыми передвижниками, деятелями Московского товарищества художников, членами бывшего "Мира искусства" и участниками академических весенних выставок, Рерих вошёл в "Союз". Он экспонировал свои произведения на I выставке СРХ, открытой в декабре 1903 г. в залах Строгановского училища в Москве; затем – после некоторого перерыва (в 1905—1907 гг. он выставлялся за рубежом) – Рерих представил в 1908 г. на V выставку СРХ эскиз декорации к "Трём волхвам" (для "Старинного театра"), а в 1909-1910-х гг., на VII выставке СРХ, состоявшейся в Москве и Петербурге, представил тридцать девять работ, картин и эскизов театральных декораций. Письма этих лет Рериха к Бенуа говорят об активной, хотя и непродолжительной его работе в "Союзе"[18].

Через "Мир искусства" Рериха был связан с символистами, причём не столько с художниками, относящимися к этому направлению, сколько с литераторами. Журналы "Мир искусства", появившиеся за ним "Весы" и "Золотое Руно" (издание обоих журналов прекратилось в 1909 г.) послужили ареной для распространения идей символизма. Рериха объединяли с писателями и поэтами-символистами общие основы миропонимания, прежде всего — просветительская направленность деятельности. Поэты-символисты (К. Бальмонт, В. Брюсов, Эллис) изучали и переводили произведения персидской, индийской, древнегреческой, американской и французской поэзии, распространяли знания о

литературе и философии прошедших эпох. Рериха с поэтами-символистами сближала также идея самоценности искусства, мечта о преобразовании мира Красотой.

Основы близости Рериха к символизму относятся не только к "Миру искусства", но, как можно предположить, восходят ко времени его пребывания в Париже, когда в художественной критике и литературе развивались положения о символизме: "Мы устали от банального, повседневного и принудительно современного, — писал Ж. Мореас. — Мы желаем иметь возможность переносить развитие символа в любую эпоху и даже в область мечты"[19]. Рерих невольно впитал в себя настроения культурной жизни тех лет. Связи Рериха с литературными кругами – Д. Мережковским, Вяч. Ивановым, А. Блоком, В. Брюсовым, А. Белым – выражали тенденцию эпохи. Их объединяли поиски духовного в искусстве, схожая порой проблематика творчества.

В 1907 г. Рерих вместе с группой артистов и художников, в их числе и мирискусников, участвовал в создании Лиги образования, целью которой было распространение дошкольного и школьного образования в России.

В 1910 г. художники решили возродить объединение "Мир искусства". Председателем был избран Рерих. Он занимал этот пост до 1913 г. и продолжал участвовать в выставках.

В основном Рерих выставлялся на петербургских выставках "Мира искусства" (в 1911, 1912 — в Москве и в 1912 — в Киеве и Праге). Возрождённый "Мир искусства" широко представлял художников молодого поколения — Н.С. Гончарову, М.С. Сарьяна, Н.Н. Сапунова, К.С. Петрова-Водкина, С.В. Чехонина и других. Всю работу по организации выставок "Мира искусства" в Москве Рерих передал К.В. Кандаурову, о чём свидетельствуют письма к нему Рериха. Письма и телеграммы Рериха К.В. Кандаурову 1911—1914 гг. позволяют подробнее узнать о делах, связанных с московскими выставками "Мира искусства", о размещении картин в залах, о продаже картин и ценах, о фотографировании работ, об избрании новых экспонентов и членов жюри (например, в 1912 г. "были избраны экспонентами Якулов и Арапов, а в жюри для Москвы — Замирайло, Кузнецов, Щусев")[20]. Участвовал Рерих и в петербургской выставке Салона, организованной С.К. Маковским в 1909 г. в помещении меншиковских комнат Первого кадетского корпуса. Интересно, что экспонентами были художники различных направлений: в соответствии с задачей, поставленной перед собой устроителем, — как можно более многосторонне показать современную русскую живопись. Были представлены работы Д.Д. Бурлюка, В.В. Кандинского, И.И. Левитана, В.А. Серова, В.И. Сурикова и многих других.

С декабря 1910 г., со времени возобновления выставок "Мир искусства", Рерих демонстрировал на них почти все свои новые произведения. Особенно примечательны в деле изучения эволюции творчества художника московская и петербургская выставки "Мир искусства" 1911 г., где Рерих экспонировал *"Сокровище ангелов" (1904-1905), "Варяжское море", "Каменный век" (1910)* и другие работы. *"Сокровище ангелов"* особенно интересно тем, что Рерих здесь впервые так ярко выразил занимавшую его идею синтеза культур. Наряду с изобра-

жением свойственных христианскому искусству образов – ангелов, райского града – он вносит в эту картину "Камень мудрости", образ которого восходит к индийским и тибетским источникам, и "древо жизни", встречающееся в искусстве народов стран как Востока, так и Запада[21]. Лиловая с золотисто-жёлтым цветовая гамма аналогична витражам средневековых соборов.

Картина *"Варяжское море"* вошла в серию *"Викинг"* (1907—1910) наряду с работами *"Песнь о викинге"*, *"Триумф викинга"*, *"Могила викинга"*. Мы видим, что параллельно с древнерусскими сюжетами привлекала Рериха уже в первое десятилетие XX в. тема западноевропейского средневековья, проявившаяся в его театральной (эскизы декораций к ряду спектаклей) и станковой живописи. Произведения этой серии отличаются сдержанной эмоциональностью и передачей настроения. Лиризм носит возвышенный обобщающий характер. В картине *"Варяжское море"* лиризм соединён с суровой воинской мощью. Художник свободно использует здесь диагональную систему построения пространства, которая позволяет показать безбрежные просторы моря, скалы и корабли вдали, а на первом плане — замок и сцену прощания викинга. Колористическая гамма *"Варяжского моря"* изысканно красива. На общем серо-голубом холодном фоне неба и моря — тёмные силуэты судов, кирпично-красные пятна плащей викингов. Сцена полна внутренней динамики и силы.

Рерих работал темперными красками, добиваясь светоносности живописи. Картины Рериха наполнены светом, несмотря на то, что источник света в них обычно не показан. Светоносная сила цвета в его картинах так же символична, как и сам цвет, — она придаёт возвышенный, одухотворённый характер изображению. Картину *"Песнь о викинге"*, принадлежащую серии *"Викинг"*, художник строит на сине-лиловых и золотистых тонах, символизирующих чувства вечного ожидания и светлой надежды. Изображена молодая женщина на террасе величественного замка, за стенами которого простирается холодное серое море. Вдали видны скалистые пустынные островки, над морем нависают тяжёлые тучи. Динамическая композиция и контрастная цветовая гамма вносят драматическую ноту. В исследовательской литературе говорилось о сходстве в значении цветов поэтов-символистов и Рериха. Хотелось бы внести некоторые коррективы, казалось бы, в уже установившиеся понятия.

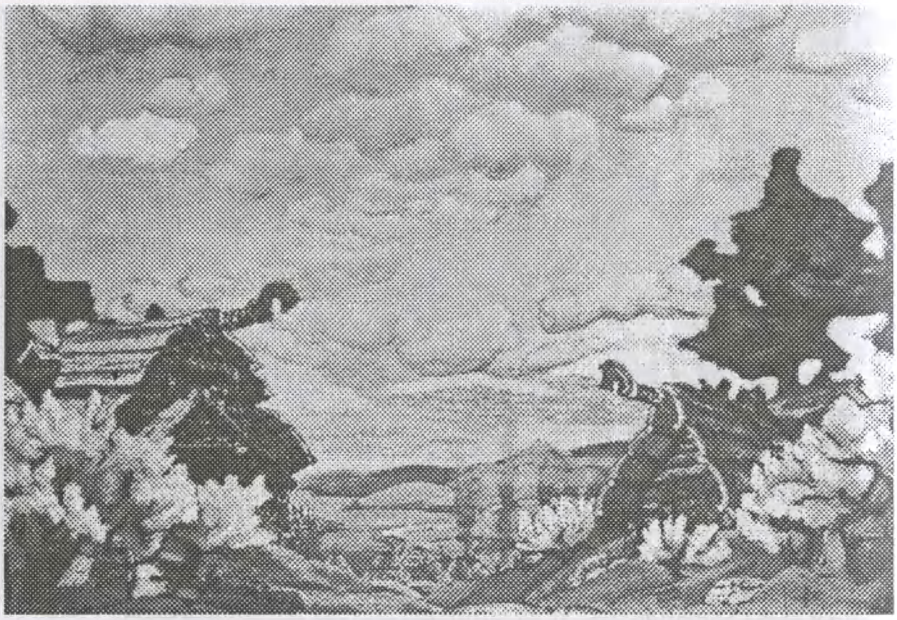
В поэзии символистов мы находим субъективное понимание цвета: "огнекрасная туча" (А. Блок), "сея огненные искры, закатился в тучу Змей" (В. Брюсов); в стихах А. Белого — "бирюзовая Вечность", "янтарно-закатная печаль"; золото и лазурь у А. Белого — образ, передающий настроение радости жизни, ликования. Лиловый и синий символисты понимали как цвета траура, мрака и угасания (А. Блок, А. Белый). Рерих же использует лиловый как символ вечности, что соответствует средневековому и, в частности, византийскому искусству; золотой и голубой у него — цвета, выражающие божественное начало. Художник следует традициям духовной символики, отражённой в мировой культуре.

В картинах, представленных Рерихом на выставках "Мира искусства" 1912, 1913 и последующих годов, прослеживается ещё одна важнейшая тема, которая

Н.К. Рерих. Двор перед замком короля Марка. Эскиз декорации ко II акту оперы Р. Вагнера "Тристан и Изольда". 1912. Оригинал в ГЦТМБ

проходит через многие произведения художника как русского, так и впоследствии зарубежного периодов: тема единства Вселенной, космическая тема. Она проявилась уже в работах 1900-х гг. (*"Змиевна", "Бой", "Небесный бой"*) и в дальнейшем нашла также яркое и впечатляющее выражение.

На московской выставке 1912 г. и петербургской 1913 г. Рерих показал множество эскизов к театральным постановкам — "Пер Гюнту" (для Московского Художественного театра), "Тристану и Изольде" (для Частной оперы С.И. Зимина), "Снегурочке" (для театра Рейнеке в Петербурге), а также эскиз к занавесу-панно *"Сеча при Керженце"* для Русских сезонов в Париже. Космическое начало особенно заметно в эскизах декораций к "Снегурочке". Именно космизм, а не сказочность выступает здесь на первый план. Особенно ярко видна эта тема в *"Слободе"*. Там сильна атмосфера древности, но чувствуется и иное: уходящие к горизонту пустынные дали соединены с бесконечным небом, как будто представленный художником мир внесён на Землю из просторов Вселенной. Нельзя не сказать здесь и об эскизе, изображающем героиню пьесы — Снегурочку, несмотря на то, что он не значится в каталогах упомянутых выставок. Образ Снегурочки многозначен. Хрупкая, страдальческая фигурка в нарядном, расшитом цветными узорами платье одинока среди снегов. Она показана как часть мироздания, как мгновение, мелькнувшее в вечности. В образе Снегурочки с её неземной красотой художник создал космический символ; она воспринимается как прекрасная, обречённая на гибель, случайно упавшая на Землю звезда.



Н.К. Рерих. Слобода Берендея. Эскиз декорации к весенней сказке А.Н. Островского "Снегурочка". 1912. Местонахождение неизвестно

В целом ряде станковых произведений, показанных на выставках 1912-1913 гг., сильна космическая нота. В числе этих картин — *"Ангел последний"* (1912). Изображён Ангел с распростёртыми крыльями, с копьём и щитом в руках. Его гигантская фигура царит над пожарищами земли. Одновременно Рерих пишет пророческие строки:

*И пролетит над землёю*
*Ангел конца,*
*Грозный, прегрозный,*
*Красный, прекрасный,*
*Ангел последний.*

Подобно многим своим современникам, Рерих предчувствовал надвигающиеся общественные потрясения. Д. Мережковский в работе "Л. Толстой и Ф. Достоевский", помещённой в журнале "Мир искусства", предвещал "кончину мира". Идеи Апокалипсиса были широко распространены в русской литературе того времени. "Рерих чувствует грозные времена, — писал Вс. Иванов, — "Ангел последний" — апокалиптическое видение, грядущее на алых и золотых облаках среди небесных огней, и среди пожаров на земле. Эта картина, несомненно, пророческая, столь же пророческая, как некоторые стихи Блока и Белого"[22].

Вслед за *"Ангелом последним"* появился ряд аналогичных по своей идее картин Рериха: *"Меч мужества"* (1912), *"Пречистый град — врагам озлобление"* (1912 и 1914), *"Крик Змия"* (1913 и 1914) и другие[23].

Космические "торжествующие созвучия" (выражение Владимира Соловьёва) чувствуются в картине *"Человечьи праотцы"* (1911; вариант – 1943), показанной на московской выставке "Мира искусства" в 1912 г. Среди холмов, уходящих к далёкому горизонту, сидит музыкант, игру которого слушают расположившиеся вокруг медведи и вся очарованная музыкой природа. Зелёные и лиловые дали создают атмосферу глубокой древности. Поэт Ю. Балтрушайтис говорил о "дыхании бесконечности" в этой картине как высшем достижении творчества Рериха[24]. На выставках 1912 и 1913 гг. Рерих экспонировал также эскиз мозаики *"Спас"* для церкви Св. Духа в Талашкине; таким образом, было отражено существенное направление его творчества — монументально-декоративная живопись. Этот вид искусства был характерен для рубежа XIX-XX столетий в общем направлении исканий синтеза искусств, и Рерих, создавший около сорока эскизов для пяти церквей, работавший с крупнейшими архитекторами своего времени – В.В. Сусловым, А.В. Щусевым и В.А. Покровским – достиг в области монументального искусства значительных результатов.

Последними с участием Рериха были петербургские выставки "Мира искусства" 1915 и 1917 гг. На первой из них экспонировались картины, посвящённые Прокопию Праведному, а также ряд символических произведений "предвоенной" ("пророческой") серии — *"Зарево"*, *"Град обреченный"* (все — 1914 г.), *"Крик Змия"*[25]. В этих работах, полных зловещего смысла, Рерих передал свои предчувствия наступающих трагических событий: вокруг спящего города обвился огненный Змий; зарево пожарищ взметнулось и хлынуло на мирный город; среди голых скал в глубоком ущелье кричит огромный Змий. В творчестве Рериха аллегорический образ Змия выступает как носитель зла. Противовесом этим зловещим образам воспринимаются картины *"Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится"* и *"Прокопий Праведный отводит тучу каменную от Устюга Великого"* (обе — 1914 г.). Праведник благословляет плывущие по далёкой реке корабли. Прокопий изображен силуэтом, обобщённо, показан как часть мироздания. Колорит картины условный, подчинён задаче показать движение в пространстве: жёлтый цвет реки приближает её к зрителю, а синий цвет далёких лесов уводит взгляд в глубину. Зеленоватое бездонное небо навевает покой. Всё действие происходит в высших сферах, в умозрительном мире. Зритель невольно включается в этот мир, воспринимая его глубокую духовную сущность.

В картине *"Прокопий Праведный отводит тучу каменную от Устюга Великого"* преобладают зелёные тона, вносящие успокоение. Условная, чисто символическая цветовая гамма во многом определяла духовную атмосферу произведений Рериха. С годами усилилось символическое, обобщающее начало в его творчестве.

В 1910-е гг. проявились чисто живописные достижения художников-современников Рериха. В 1913 и 1914 гг. прошли выставки Н.С. Гончаровой, много сделавшей для развития живописного мастерства; новые процессы отражены в творчестве И.И. Машкова, П.П. Кончаловского и других живописцев, как московских, так и петербургских. Наверное, поэтому один из обозревателей художественных выставок отметил в журнале "Аполлон": "Работы Рериха по-прежнему сильны и красивы, но при тех повышенных требованиях, которые мы

привыкли предъявлять к нашим любимым художникам, нам хотелось бы видеть побольше живописи и поменьше того привычного мастерства, которое иногда невольно вызывает сравнение с двух- и трёхцветной декорационной раскраской"[26]. Эволюция творчества Рериха шла особым путём. Его картины воздействуют своим романтическим, аллегорическим содержанием и выразительностью символической цветовой гаммы. В 1916 г. А.Н. Бенуа, один из строгих критиков Рериха, признавался: "Рерих не сразу покорил меня. Но тем самым, вероятно, его водворение во мне стало более сильным и прочным"[27].

Проблема синтеза культур, так своеобразно и впечатляюще выраженная в *"Сокровище ангелов"*, занимала Рериха и в последующие годы. В частности, она нашла воплощение в монументально-декоративном произведении, показанном на выставке "Мира искусства" в феврале-марте 1917 г., — *"Мудрость Ману"* (1916). Это был эскиз или, как сказано в каталоге, "проект росписи для теософского общества". Как повествуют индийские легенды, Ману — легендарный прародитель людей и законодатель. Законы Ману представляют собой стихотворное изложение браманистского учения. Согласно этическому кодексу Ману, "стремление достигнуть духовной заслуги считается признаком благости", и, напротив, "стремление к богатству, алчность, жестокость — признаки темноты и безбожия"[28]. Рерих отразил в картине древнейшую индийскую легенду о Ману и Великом потопе, имеющую библейскую, вавилонскую и древнегреческую версии. По совету Рыбы, воплощения бога Вишну, или, по другим источникам, Брамы, Ману, подобно библейскому Ною, построил ковчег, который Рыба привела к "одиноко возвышавшейся над водами северной горе"[29]. Индийские легенды связывают имя Ману с восстановлением жизни на земле после Всемирного потопа. По выражению С.Р. Эрнста, эта картина "как бы указывает путь к великим тайнам и силам Индии"[30]. В этом её особое значение для понимания творческих устремлений художника. Одновременно на этой же выставке экспонировались *"Граница Царства"* и *"Лаухми Победительница"*, также на индийские темы. К тому же Рерих написал и аллегорические сказки, объясняющие сюжеты этих произведений. Выбрав в качестве сюжета картины *"Мудрость Ману"* индийский вариант легенды, Рерих подчеркнул сходство между древнейшими религиями мира. Не случайно эта работа предназначалась для теософского общества. Мысль о том, что все религии суть пути к познанию Бога, проходит через сочинения теософов. Эта мысль была свойственна и Рериху.

Рерих продолжал работать и над лирико-романтическими, свойственными его характеру, произведениями. Одно из них — *"Мехески — лунный народ"* (1915), также появившееся на выставке 1917 г. Художник вновь обратился к космическим мотивам: огромное облако, в котором ясно вырисовываются лики, приоткрыло луну, освещающую призрачным голубым светом безмолвный пейзаж. Таинственные мехески неподвижно сидят на вершине башни и как зачарованные смотрят на луну — недосягаемую родину своих предков. Луна притягивает их тайной, мечтой о какой-то забытой, но угадываемой жизни.

Космические темы звучат и в картинах *"Стрелы неба — копья земли"*, *"Знамение"* и *"Веления неба"* (все 1915 г.). Они демонстрировались на выставке 1917 г. в Петербурге. Здесь же была представлена и картина *"Всадник утра"*, которая впос-

ледствии – в 1918 г. – войдёт в серию картин *"Вечные всадники"*, выполненных в Карелии. Романтические образы Рыцарей ночи, утра, дня и вечера, рождённые облаками, проносятся над землёй в таинственных отблесках света. Рерих любил писать облака, в которых возникали и менялись образы, облака, выражающие высшие силы и веления. В разные годы художник создал множество рисунков и картин пастелью и темперой, запечатлев меняющиеся формы облаков. Рериховские облака заключают в себе некую тайну: "Выше облачных сводов не созидалось храмов. Ярче звёзд и луны не светили огни торжеств. <...> Где отличить то, что должно погибнуть, и то, что должно породить следствия. В великана Голиафа верили толпы, и что для них был Давид?"[31] Тайны высшего, надземного мира Рерих касался во многих картинах, в том числе в тех, где "героями" были облачные призраки.

На выставке 1917 г. Рерих показал новые работы, выполненные в 1916 г., посвящённые русским святым и праведникам. Это была тема, которая также прошла через всю его жизнь. Неизменные идеалы добра и милосердия художник утверждает в картине *"Пантелей целитель"*, создав образ нетрадиционный. Известно, что исторический Пантелеймон, святой целитель, погиб молодым за христианскую веру в IV в. Но Рерих изобразил его старцем, что более отвечало русским фольклорным представлениям о целителях и мудрецах. В картине *"Три радости"* представлены святые Николай, Илья и Георгий, помогающие крестьянам. Три радости — трое святых, благословляющие праведников. Картина проникнута спокойным, светлым настроением. Сцена развёрнута на плоскости холста. Композиция построена по принципу иконописи. Всё изображение пронизано светом, символизирующим незримое присутствие Бога. Икона служила основой для целого ряда произведений Рериха.

Выставка "Мир искусства" 1917 г. в Петербурге была последней выставкой этого общества, в которой Рерих участвовал как экспонент. В 1913 г. на очередных выборах "Мир искусства" место председателя занял Е.Е. Лансере, а с 1916 по 1918 г. — общество возглавлял И.Я. Билибин. С 1918 г. председательствовал П.П. Кончаловский, московский живописец. Но это была уже совсем другая история "Мира искусства".

В 1910-е гг. творчество Рериха продолжало быть столь же многогранным, как и в 1900-е. Проблема синтеза искусств находит осуществление в его монументально-декоративной и театральной живописи, что было отражено на выставках "Мира искусства". В произведениях Рериха проявилось тяготение к культуре Индии и Тибета, что также можно было проследить на этих выставках.

Кроме живописных и литературных сочинений на темы Индии и Тибета, Рерих показал себя как специалист по культуре этих стран своей практической работой, связанной с постройкой буддийского храма в Петербурге (1909—1915). В русской литературе и живописи известны примеры обращения к теме Индии и других стран Востока. Прежде всего можно вспомнить шедевры русской романтической поэзии — поэмы В.А. Жуковского "Наль и Дамаянти" по мотивам древнеиндийского эпоса "Махабхарата" и "Рустем и Зораб" по известной иранской "Книге царей" —

"Шах-Наме". Из числа современных Рериху поэтов индийская литература, как древняя, так и современная, привлекала Ю. Балтрушайтиса и К. Бальмонта: Балтрушайтис переводил "Гитанджали" Рабиндроната Тагора и "Бхагават Гиту"; Бальмонт издал пьесу "Сакунтала". В русской живописи обращение к индийским сюжетам было редким явлением. Наиболее известны произведения В.В. Верещагина, который, путешествуя по Индии и Японии, создал ряд произведений, запечатлевших памятники архитектуры, сцены быта, праздники и т. д. Если у Верещагина был, скорее, этнографический интерес к новым и малоизвестным странам, то Рериха привлекало иное — легенды, основы религии, тайны древней мудрости. Кроме того, Рериха как учёного занимала проблема общих истоков в культурах России и Индии.

В стилистике произведений Рериха рассматриваемого времени, в том числе и тех, которые были представлены на выставках "Мира искусства", ярко проявился романтический характер его творчества. В сущности, особенности и эволюцию искусства Рериха с 1902 по 1917 г. можно проследить по этим выставкам, так как художник экспонировал на них почти все свои работы. Его романтизм проявился в обращении к традициям средневековой культуры, древней иконописи, в символике произведений. Ассоциируется с высокодуховным средневековым искусством и цветовая гамма его произведений, о чём говорилось выше. Цвет в картинах Рериха выявляет сущность бытия в общечеловеческом философском контексте. Например, красный, зелёный и жёлтый, чаще всего встречающиеся в произведениях народного искусства, выражает в рериховских работах деятельную жизнь древних славян; там же, где художник акцентирует духовную сторону жизни, он вносит глубокие синие или лиловые тона.

Творчество Рериха отличал космизм, стремление к передаче Беспредельности; Земля, скалы, вода — всё в его картинах, за редким исключением, торжественно в своей безграничности и неподвижности. Основной акцент сделан на изображении неба, где облака пророчествуют, воюют, предстают в виде всадников, воинов, облачных дев. Мотив Беспредельности разработан Рерихом в ряде картин, которые также появлялись на выставках "Мира искусства".

На материале выставок этого объединения можно сложить представление об основных направлениях творчества Рериха, получивших своё дальнейшее развитие в зарубежный период жизни художника.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Гидони А.И.* Творческий путь Рериха. // *Аполлон.* 1915. № 4-5. С. 2.

[2] В.П. Князева говорит о "непримиримом, критическом отношении" Рериха к "Миру искусства" в период появления группы (*Князева В.П.* Николай Константинович Рерих. Л.; М., 1963. С. 39. Переизданная монография содержит ту же мысль; *Князева В.П.* Николай Рерих. СПб., 1994. С. 78). Противоположную мысль утверждает Е.И. Полякова: "Никакой воинственности, стасовской непримиримости" в позиции Рериха нет (*Полякова Е.И.* Николай Константинович Рерих (Жизнь в искусстве). М., 1973. С. 53. Переиздано: 1985).

[3] *Р. Изгой* Наши художественные дела. II. 10 ноября 1898. // *ИХП.* 1898. № 3. С. 237.

[4] *Р. Изгой* Наши художественные дела. I. 1 октября 1898. // *ИХП.* 1898. № 1-2. С. 120-121.

[5] *Дягилев С.П.* Ученическая выставка. // *Новости и биржевая газета.* Ноябрь 1898. № 309.

[6] *Гидони А.И.* Указ. соч. С. 6. Об этой же причине отказа Рериха участвовать во II выставке журнала "Мира искусства" см.: *Эрнст С.Р.* Н. Рерих. Пг., 1918. С. 58. Выставка открылась 28 января 1900 в Музее училища технического рисования барона А.Л. Штиглица. В ней участвовали многие виднейшие художники современности. Несомненно, предложение Дягилева, сделанное Рериху, было честью для молодого живописца. Но Рерих мог представить лишь картину *"Поход"*, законченную в 1899, которую он обещал Куинджи экспонировать на весенней академической выставке.

[7] *Рерих Н.К.* Письма В.В. Стасову. 4 сентября, 2 ноября 1900. Январь 1901. // *Рерих Н.К., Стасов В.В.*, 1993. С. 19-20, 22; Письмо А.В. Половцову. Середина ноября 1900. // *Рерих Н.К.*, 1998а. С. 143; Письмо В.П. Буренину. 3 декабря 1900. Автограф. ОР ИРЛИ РАН, ф. 36, оп. 2, № 39, л. 3; и другим.

[8] *Рерих Н.К.* По поводу народной выставки картин в Конногвардейском манеже. // *ИХП.* 1898. № 1-2. С. 61-62.

[9] *Волконский С.М., кн.* Искусство. // *Мир искусства.* 1899. № 5. С. 88-89.

[10] *Философов Д.В.* Национализм и декадентство. // *Мир искусства.* 1900. Хроника. С. 210.

[11] К природе. 1901. // *Рерих Н.К.*, 1914. С. 88.

[12] Об отношениях Рериха с "Миром искусства": *Короткина Л.В.* Н.К. Рерих и "Мир искусства". // *Сборник работ аспирантов кафедры истории русского и советского искусства.* Академия художеств СССР. Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. / Научный ред. А.Л. Коганович. Л., 1969. С. 79—94; *Беликов П.Ф., Князева В.П.*, 1996. С. 35—39, 48—51 (Первое изд. в 1972); *Короткина Л.В.*, 1985. С. 106—118.

[13] *Лансере Е.Е.* Письмо А.П. Остроумовой-Лебедевой. Автограф. ОР РНБ, ф. 1015, № 84, л. 82.

[14] *Рериха Н.К.* Письмо А.В. Половцову. СПб. 8 ноября 1902. // *Рерих Н.К.*, 1998а. С. 150, 152. Упомянем, что на весенней академической выставке 1902 г. Рерих экспонировал картины *"Заморские гости"* и *"Зловещие"*. В Москве же, на выставке "Мира искусства", как мы видим, он показал значительно больше произведений.

[15] *Остроухов И.С.* Письмо С.А. Муромцеву. 14 мая 1903. // *Полякова Е.И.* Указ. соч. С. 69—71.

[16] Об этом говорил Г.Ю. Стернин ещё в 1970 г.: *Стернин Г.Ю.* 1) Художественная жизнь России на рубеже XIX — XX веков. М., 1970. С. 208; 2) Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. Исследования. Очерки. М., 1984. С. 179.

[17] *Там же.* С. 200—212.

[18] Письма Рериха к Бенуа 1903—1908 гг. см. в ОР ГРМ, ф. 137, № 1468.

[19] *Ревалд Д.* Постимпрессионизм. М.; Л., 1963. С. 92.

[20] Письма Рериха к Кандаурову хранятся в РГАЛИ, ф. 769, оп. I, № 162.

[21] См.: *Короткина Л.В.*, 1998б.

[22] *Иванов В.Н.* Рерих — художник-мыслитель. // *Рерих.* Часть I. Рига, 1939. С. 46.

[23] В 1942 г., во время II мировой войны, Рерих вновь обратился к образу Ангела последнего. В новом варианте картины он внёс некоторые изменения в облик Ангела: вместо крыльев — огненные лучи, в руке — не щит, а развёрнутый свиток, содержащий, по-видимому, список грехов человечества. Картина так же значительна, как и первая, написанная в 1912 г.

[24] *Балтрушайтис Ю.К.* Внутренние приметы творчества Рериха. // *Рерих Н.К.*, 1916. С. 20.

[25] См. об этой серии: *С.* Предчувствие войны в творчестве Н.К. Рериха. // *Нива.* 4 марта 1917. № 9. С. 129—132 (6 рис. в тексте).

[26] *Н. Р[адлов].* Выставки и художественные дела. // *Аполлон.* 1915. № 3. С. 57.

[27] *Бенуа А.Н.* Рерих. // *Рерих Н.К.*, 1916. С. 32.

[28] *Эльманович С.Д.* Законы Ману. Пер. с санскрита. СПб., 1913. С. 276.

[29] *П. Г.* Ману. // *МНМ*, 1980-82. О Ману также см.: *Беттани и Дуглас.* Великие религии Востока. М., 1899. С. 36, 59; *Струве В.В.* История Древнего Востока. Л., 1941. С. 400—408; *Афанасьев А.Н.* Древо жизни. М., 1986. С. 296.

[30] *Эрнст С.Р.* Указ. соч. С. 105.

[31] Пламя. Сентябрь 1918. // *Рерих Н.К.* Избранное. М., 1979. С. 69.

# ВОКРУГ "ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ"

## Переписка И.Ф. Стравинского и Н.К. Рериха*

И.Ф. Стравинский. Фото около 1904 г. Оригинал в архиве Т.В. Римской-Корсаковой в СПб.

*Стравинский познакомился с Рерихом, как об этом упомянуто в его "Диалогах", в 1904 г.[1] Творческие же контакты начались после премьеры "Жар-птицы" — во второй половине 1910 г., когда у композитора впервые зародилась идея "Весны священной". Рерих не только написал эскизы декораций и костюмов балета, но и, будучи признанным знатоком русской истории, принял самое деятельное участие в создании либретто.*

*Нельзя сказать, что дружба обоих художников была столь же тесной, как взаимоотношения Стравинского с Бенуа или Бакстом. Во многом это было связано с тем, что после "Весны" Рерих жил вдали от Стравинского. Как свидетельствует композитор, после премьеры "Весны" они ни разу более не виделись. Судя по всему, была и более глубокая причина их расхождения — со временем Стравинский стал отрицать факт участия Рериха в составлении либретто балета, что, конечно, не могло не задеть художника[2].*

*Сохранившаяся переписка Стравинского и Рериха определённо делится на два периода:*

*1. 1910 – 1912 гг., **до "Весны священной"**, представлен только письмами Стравинского (за исключением одной почтовой открытки Рериха);*

*2. 1919 и 1939 гг., **после "Весны священной"**, это лишь письма Рериха.*

*Сохранилось шесть писем и открыток Стравинского, адресованных Рериху (хранятся в ОР ГТГ), и девять писем и открыток Рериха к Стравинскому (они из архива Стравинского в Базеле, далее — АрхСБ).*

*Понятно, что большая часть эпистолярия относится ко времени подготовки и премьеры их общего творения "Весны священной". Как можно судить по отдельным*

* Публикация В.П. Варунца. Публикация подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), исследовательский проект № 97-04-06174.

*фразам, писем Рериха было больше. Часть из них, помеченная 1912 г., надо полагать, погибла в годы I мировой войны в Устилуге — имении Стравинского. Кроме того, ответные письма Стравинского в 1919 г. (возможно, и более позднего времени, если, конечно, они сохранились) скорее всего находятся либо в ещё неразобранном архиве Рериха в МЦР, либо остались в его архивах в Индии (Наггар и Бангалор).*

*Письма Стравинского к Рериху опубликованы И.Я. Вершининой в 1966 г. с сокращениями[3]. Эта публикация была известна Стравинскому, так как сохранилась в АрхСБ с его замечаниями на полях (частично они приводятся ниже в разделе комментариев). В настоящем издании упомянутые письма приводятся впервые без купюр, они заново выверены по оригиналам и снабжены новым комментарием. Все остальные письма печатаются здесь впервые[4].*

*Все материалы публикуются в соответствии с современной орфографией и пунктуацией, с сохранением некоторых стилистических особенностей оригиналов. Встречающиеся в переписке сокращения, в том числе инициалы, дополняются без квадратных скобок в случаях, не имеющих другого толкования. Пропущенные слова заключены в квадратные скобки, подчёркивания, разрядка и подписи выделены курсивом.*

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Стравинский И.Ф.*, 1971. С. 76.
[2] См. об этом ниже, в примеч. 2 к письму 3.
[3] *СМ.* 1966. № 8. С. 57–63.
[4] Данная публ. поступила в ред. в 1998 г. За прошедшие два года многие письма опубликованы в изд., автором-составителем которого является В.П. Варунц: *Стравинский И.Ф.*, 1998, 2000. Кроме этого, отдельные фрагменты писем вошли в публ.: *Яковлева Е.П.*, 1996. С. 53, 55, 56; *Мельников В.Л.* Неизвестный Рерих в Ораниенбауме. // *Балтийский луч.* Ломоносов. 6 февраля 1998; *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 290, 292 (Примеч. составителя).

### 1. И.Ф. Стравинский — Н.К. Рериху

*Устилуг. 19 июня (2 июля) 1910*
*Ля Боль. 29 июня (12 июля) 1910*[1]

Устилуг
19 июня [2 июля] 1910

Дорогой Николай Константинович!

Только что вернулся в Устилуг из Парижа, как еду завтра же обратно с женой и детьми. Такая исключительная поспешность вызвана желанием жены увидеть и услышать хоть раз "Жар-птицу", которая в последний раз пойдёт в четверг 24 июня старого стиля[2]. Впрочем, Вас надо посвятить в наши грандиозные планы, о которых Вы ещё ничего не знаете. Дело в том, что мы будем проводить весь год до следующей весны за границей. Сперва едем в Бретань, куда и прошу Вас адресовать по следующему адресу: *Mr. Strawinsky, villa Mauricette, La Baule, Loire inferieure (Bretagne, France)*. Там будем до осени. Осенью едем в Лозанну, где пробудем до 1-го ноября нового стиля. С 1 ноября по 1 апреля живём в Больё (*Beaulieu*) около Ниццы. Вот наши планы. Недурно?

Н.К. Рерих. Фото 1910-х гг.
Оригинал в АрхПФБ

Теперь вот что. Моя "Жар-птица" имела большой успех в Париже, но оказалась вещью столь трудной, что представляется положительно невозможным играть её в этом году где-либо в ином месте (оркестровых репетиций было девять — достаточно сказать это, чтобы понять, что в этом сезоне разучивать с новым оркестром немыслимо). Единственно, что было в силах сделать, это удвоить число представлений, но и это не в полной мере удалось, и дадут всего лишь два *supplimentair'*а* , после очередных трёх абонементов — 22-го и 24-го (вторник и четверг) июня. Вот к 24-му, то есть к четвергу, мы как раз и поспеем.

Успех "Жар-птицы", понятно, сильно окрылил Дягилева в смысле дальнейшей совместной деятельности, и потому я не без основания полагал, что рано или поздно (относительно, конечно) придётся ему объявить о нашем с Вами заговоре[3]. Обстоятельства не заставили долго ждать этого. Дягилев предложил мне писать новый балет[4], на что я ответил, что занят уже сочинением нового балета, о сюжете которого не желал бы до поры до времени говорить. Дягилева это взорвало![5] Как, говорит, от меня секрет? От меня, мол, все делают секреты, то Фокин, то Вы (то есть я) — я ли, мол, не из кожи лезу *etc, etc, etc...* Делать нечего, вижу, что не выкрутиться, прошу только не разглашать и говорю, что я, мол, с Рерихом задумали нечто. Он (Дягилев) с Бакстом в восторге. Бакст говорит, что это очень благородно с моей стороны! (?) Я так думаю, что они опасались Бенуа, то есть моих секретных заговоров с Бенуа, о которых в виде предположения сейчас же сказал Дягилев и что очень обидело бы его[6].

Ля Боль
[29 июня] 12 июля 1910

Кончаю письмо в Ля Боль, ибо не было времени его кончить в Париже, где мы пробыли три дня. "Жар-птица" имела всё тот же большой успех, чему, конечно, я очень рад. Но должен сказать, что то, что касается Головина и освещения, обстояло

* дополнительных спектакля (фр.).

не совсем благополучно. Когда увидели балет в костюмах Головина с его прекрасной декорацией[7], то, по крайней мере, мне, как, впрочем, и многим (Андрею Корсакову[8], который поспел на последний спектакль в четверг вместе с Колей Рихтером[9]), стало ясно, что в сущности ничего из наших с Фокиным[10] планов о Кащеевой жути не вышло: музыка с танцами была сама по себе, а лица в костюмах сами по себе — просто наряженные актёры. Очень, очень грустно — освещение, которым заведовал сам Дягилев, дабы спасти балет, было тоже неважно и подчас просто невпопад. Дело в том, что дирекция *Opéra* вредила нам в чём только могла, ибо она не хотела отдавать театр для русских спектаклей, и сделано это было разными *comtess*'ами Греффюль и *стр.** (патронажем)[11].

Теперь обстоятельства сложились так, что Дягилев с Фокиным как будто бы форменно разошлись. Я хочу сделать так, чтобы меня это не касалось. Дягилев имел бестактность мне сказать, что вопрос участия Фокина в "Великой жертве"[12] решается очень просто, заплатить ему, и конец[13]. Но дело в том, что Дягилев даже не поинтересовался узнать, хотим ли мы работать с кем-либо иным. Он думает, что если с Фокиным не удастся примириться, то он (Дягилев) будет работать с Горским, о котором я впервые услышал. Быть может, Горский гений, но не думаю, что Дягилеву было [бы] безразлично потерять Фокина[14]. Фокина приглашают в Америку на очень выгодных для него условиях. Дягилев собирается также в Америку наколотить деньгу[15]. Вот, понимаете, и выходит, что один другому должен перегрызть горло. Я счастлив, что уехал от всей этой сутолоки и омерзительной закулисной жизни. Она воняет, а я предпочитаю запах сосны и моря.

Живу теперь, как видите, в Ля Боль на Атлантическом океане. Место очень скромное, переполненное детьми всякого возраста. Дорогой из Устилуга в Париж вспоминал Вас по различным поводам, в особенности же по поводу Вашей правоты в смысле выбора маршрута Варшава — Берлин — Париж. Конечно же, Вы правы! Извиняюсь за спор по телефону!

Теперь вот что! Я утерял тот листок, где записал либретто "Великой жертвы". Ради Бога, пришлите мне его тотчас заказным вместе с листком-памяткой, который я у Вас оставил и не взял при отъезде[16]. Адресую Вам по петербургскому адресу, ибо Вы мне не написали Вашего Гапсальского[17], что очень досадно. В ожидании Вашего ответа жму Вашу руку, троекратно лобызая Вас.

Крепко любящий Вас *Игорь Стравинский.*

ОР ГТГ, ф. 44, № 1339. Послано в СПб., откуда переслано в Новгород на Городище, где Рерих в то время производил археол. раскопки. Получено 9 (22) июля 1910.

[1] Письмо было написано в два приёма: начато в Устилуге и закончено в Ля Боль.

[2] В V Русском сезоне 1910 г. "Жар-птица" была показана пять раз — два последних спектакля, о чём Стравинский (далее в примеч. — *С.*) упом. в письме далее, состоялись 22 июня (5 июля) и 24 июня (7 июля).

[3] *Заговор* — это, безусловно, первые, ещё не вполне оформившиеся мысли о "Весне священной". С. дважды – в "Хронике моей жизни" (*Стравинский И.Ф.*, 1963. С. 71-72) и "Диалогах" (*Стравинский И.Ф.*, 1971. С. 148) – указывает место и время, когда у него появился замысел

* от фр. *compagnie* — компания.

нового балета: Петербург, момент окончания балета "Жар-птицы". Это был апрель 1910. "Однажды, когда я дописывал в Петербурге последние страницы "Жар-птицы", в воображении моём совершенно неожиданно, ибо я думал тогда совсем о другом, возникла картина священного языческого ритуала <...>. Это стало темой "Весны священной". Должен сказать, что это видение произвело на меня сильное впечатление, и я тотчас рассказал о нём моему приятелю, художнику Николаю Рериху, картины которого воскрешали славянское язычество. Его это привело в восторг, и мы стали работать вместе. В Париже я рассказал о своём замысле Дягилеву, который сразу же им увлёкся" (*Стравинский И.Ф.*, 1963. С. 71-72).

[4] Скорее всего, речь идёт о задумке Дягилева обратиться к рассказу Э. По "Маска красной смерти", о чём опосредованно можно судить по письму Л.С. Бакста к жене от 27 июля 1910 по н. ст. (Бакст должен был оформить новый балет), где он пишет, что музыку к новому балету Дягилев "хочет поручить опять Стравинскому" (ОР ГТГ, ф. 111, № 358).

[5] Очень точная фраза — Дягилев всегда чрезвычайно ревностно относился к подобного рода новостям. После отказа С. он предложил Н. Черепнину написать музыку к названному балету, которая была им создана к сезону 1911 г., однако по ряду причин балет тогда поставлен не был (впервые он увидел свет рампы лишь в 1956 в Брюсселе, хотя уже в 1916 был исполнен в концертах А.И. Зилоти в виде оркестровой сюиты; см. об этом: *Черепнин Н.* Воспоминания музыканта. Л., 1976. С. 101).

[6] Реакцию на эти строки см.: *Рерих Н.К.* Письмо Е.И. Рерих. Новгород. Городище. 9 (22) июля 1910. // *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 291. О каком очередном заговоре (на сей раз с Бенуа) идёт речь — неясно. Работа над "Петрушкой" – общем детище С. и Бенуа – начнётся позднее. В последней фразе сквозит намёк на ту конфликтную ситуацию, которая возникла между Бенуа и Дягилевым. Из письма Бенуа к Дягилеву от 14 (27) июня 1910: "...я не чувствую в тебе подлинной нужды во мне, а играть роль "помощника балетмейстера", декоратора или костюмера, или чего-то в этом роде мне, пожалуй, и не к лицу, да и прямо жаль потерянного времени, которое могло бы быть использованным более достойным образом" (полностью письмо опубликовано в изд.: *Дягилев С.П.*, 1982. Т. II. С. 112-113). Хотя были и сугубо формальные причины разлада — с одной стороны, Бенуа протестовал против того, что его имя отсутствовало в программе "Шехеразады", хотя он принял самое деятельное участие в разработке либретто балета; с другой же, напротив, художник настаивал на снятии своей фамилии (что не было сделано) в программе "Жизели", поскольку был неудовлетворён тем, как Бакст выполнил декорации к балету по эскизам, которые написал Бенуа. Вскоре конфликт был ликвидирован, и Бенуа приступил к художественному оформлению "Петрушки".

[7] А.Я. Головину принадлежит всё художественное оформление балета за исключением двух женских костюмов — Жар-птицы и Царевны Красы Ненаглядной, эскизы которых были сделаны Бакстом.

[8] *Римский-Корсаков Андрей Николаевич* (1878—1940) — старший сын Н.А. Римского-Корсакова, музыковед. Отношения С. и Андрея Римского-Корсакова в годы, предшествовавшие появлению "Петрушки", были самыми дружескими и близкими. "Жар-птица" посвящена ему — факт, говорящий о многом.

[9] *Рихтер Николай Иванович* (1879—1944) — пианист, друг юности С. и первый исполнитель его первых фортепианных сочинений (ему посвящена ранняя Соната фа-диез минор).

[10] *Фокин Михаил Михайлович* (1880—1942) — артист балета, балетмейстер, участник Русских сезонов.

[11] Фраза звучит очень странно (по всей видимости, С. не точно выразил свою мысль), так как известно, что именно благодаря деятельной помощи графини *Элизабет Греффюль (Greffuhle)* (1860—1952) удалось провести дягилевский сезон 1910 г. в Гранд-Опера (сезон 1909 г. проходил в театре Шатле).

Этот фрагмент письма И.Я. Вершинина совершенно справедливо (за исключением одного момента; см. ниже) откомментировала следующим образом: "Грандиозный успех русского балета в сезоне 1909 г. <...> возымел своё действие, и дирекция Гранд-Опера предложила Дягилеву подписать контракт на следующий сезон. В этом решении определённую роль

сыграло влияние патронесс дягилевского предприятия: графини де Греффюль и отличной музыкантши Мисии Серт". В экземпляре публикации, которая хранится в АрхСБ, С. обвёл карандашом четыре последних слова, сделав на полях краткую, но, надо думать, точную запись: *"Какая чепуха!"*.

[12] *"Великая жертва"* — первоначальное название "Весны священной" (позже "Великой жертвой" была названа вторая часть балета). Пожалуй, ни одно из произведений С. не претерпело такого количества изменений и вариантов названия, как "Весна священная". В прессе того времени балет фигурирует не только в качестве "Великой жертвы", но и как "Священная весна" (наиболее часто), "Венчание весны", "Освящение весны", "Проводы весны", "Призраки весны" и даже "Весна-красна". Это было, видимо, связано с поиском более точного перевода французского *"Le Sacre du printemps"* — названия, которое, по свидетельству С., было найдено Бакстом незадолго перед премьерой балета (*Стравинский И.Ф.*, 1971. С. 149).

[13] Как и всегда в отношениях с Фокиным, коллизия касалась финансовых проблем. Она была, надо полагать, разрешена, т. к. в следующих двух сезонах Фокин по-прежнему состоял в труппе Дягилева.

[14] Идея привлечь к работе в качестве балетмейстера А.А. Горского не была реализована.

[15] Поездка дягилевской труппы в США состоится только в 1916 г., однако никаких финансовых благ она ему не принесёт.

[16] К сожалению, это либретто не сохранилось в АрхСБ, хотя, наверняка, оно было выслано. Но здесь находится другой важнейший документ, относящийся скорее всего к апрелю 1913: письмо Рериха к Дягилеву с изложением программы балета (см. ниже, примеч. 4 к письму 8).

[17] *Гапсаль* — офиц. название г. Хаапсалу (Haapsalu) в Эстонии до 1917. Известен с 1279. Расположен на берегу залива Хаапсалу Балтийского моря. Грязевой и климатический курорт. Семья Рерихов отдыхала в Гапсале по адресу: *Угол улиц Рыцарской и Замковой. Дача Юргенс* (*Рерих Н.К.*, 1999б. С. 271—273, 280).

### 2. И.Ф. Стравинский — Н.К. Рериху. *Ля Боль. [14] 27 июля 1910*

Дорогой Николай Константинович.

На днях послал Вам открытку из Бур де Бац (куда мы направились для развлечения и из любопытства), в которой я обещал Вам написать письмецо о последних событиях. Дело в том, что вскоре по приезде моём сюда, в Ля Боль, Дягилев телеграфировал мне следующее: "Когда будете в Париже? Необходимо свидание между таким-то и таким-то днём". Не предполагая быть в Париже теперь и не будучи при деньгах (я довольно далеко живу от Парижа), я ему телеграфировал, что сижу без денег и могу приехать лишь в том случае, если он мне пришлёт деньжат. Никакого ответа. Я подумал, что он обиделся, что я такой денежный, и послал ему вторую телеграмму с разъяснением, что действительно я не мог бы приехать за свой счёт — слишком, мол, накладно — никакого ответа. Не знаю, что и думать. Бог с ним в таком разе.

С нетерпением жду от Вас известий, открытку отправил в Гапсаль по адресу: Прибалтийский край, г. Гапсаль, Рериху — быть может, дойдёт. Первое письмо послал по Петербургскому адресу[1] и до сих пор не знаю, получили ли Вы его или нет. Напишите, ради Бога, Ваш адрес как следует, а то я в полном неведении, куда писать и как писать. А между тем мне очень много есть что писать о нашем будущем детище.

Пока я в заботах о здоровье семьи, в постоянных прогулках и т. д. и т. д.

Написал два романса на слова Верлена[2] и в нетерпеливом ожидании либретто нашего балета (то есть как первоначального, так и последующего, выработанного Фокиным с нами[3]). Целую Вас, ибо крепко Вас люблю.

Вам *devoue** *Igor Stravinsky.*

Мой адрес: *Mauricette, La Baule s/m, Loire Inferieure, Bretagne, France.*

Поклон от жены и от меня Елене Ивановне.

P. S. Начал набрасывать кое-что для "Великой жертвы". Делаете ли Вы что-нибудь для неё [?][4]

ОР ГТГ, ф. 44, № 1340. Послано в Гапсаль.

---

[1] См. выше письмо 1.

[2] *Два стихотворения П. Верлена* для голоса (баритон) и ф-но, ор. 9: № 1 — "Душу сковали" (на слова из цикла "Мудрость"), № 2 — "Где в лунном свете" (на слова из цикла "Добрая песенка"). Русский пер. С.С. Митусова. Посвящены брату — Гурию Фёдоровичу С. Впервые исполнены в СПб., в зале Реформатского училища 13 января 1911; солист Г. Боссе.

[3] Факт, по сути, малоизвестный. Оказывается, в составлении сценарного плана "Весны священной" принимал участие и Фокин. Как можно судить по более раннему письму С. к Рериху и по фрагменту из интервью Рериха (см. ниже, примеч. 4), поначалу именно Фокин должен был ставить "Весну священную".

[4] Едва ли не вся российская периодическая печать в эти летние дни 1910 г. сообщала о начале работы над "Великой жертвой" (см.: *Россия*. 16 июня 1910; *Русское слово*. 15 июля 1910; *Биржевые ведомости*. 15 июля 1910 (веч. вып.); *Речь*. 15 июля 1910; *Обозрение театров*. 17 июля 1910; *Российская музыкальная газета*. 8–15 августа 1910).

Было опубликовано, в частности, два интервью Рериха:

"<...> — Содержание и эскизы этого балета — мои, музыку пишет молодой композитор И. Стравинский. Новый балет даёт ряд картин священной ночи у древних славян. Если вы помните, то в некоторых моих картинах эти моменты были затронуты...

Действие происходит на вершине священного холма, перед рассветом. Начинается действие летней ночью и оканчивается перед восходом солнца, когда показываются первые лучи. Собственно, хореографическая часть заключается в ритуальных плясках. Эта вещь будет первой попыткой без определённого драматического сюжета дать воспроизведение старины, которая не нуждается ни в каких словах. Я думаю, что если бы мы перенеслись в глубокую старину, то эти слова были бы для нас всё равно непонятны.

— *Балет будет коротеньким?*

— Он одноактный, но я не думаю, чтобы он был особенно коротким. Краткость балета делает впечатление более полным. Конечно, я мог бы привязать фабулу, но она была бы именно привязанной.

— *Чьи танцы?*

— Фокина <...> Мы трое в одинаковой степени зажглись этой работой и решили вместе работать" (Балет художника Н.К. Рериха. // *ПГ*. 28 августа 1910);

"<...> — Вас интересует, как я напал на мысль написать балет. На это могу вам ответить, что для оперы обработать мой сюжет никак нельзя. В нём доминирует движение, и для пения оставалось бы очень мало места, хотя во всё время действия за холмом слышно пение священных молитв. Поэтому-то я и остановился на балете. Моя работа в этом направлении значительно облегчилась сотрудничеством с такими талантливыми людьми, как Стравинский и Фокин. Мы взаимно помогали друг другу и работа шла скоро и легко.

---

* преданный (фр.).

*— Декорации, конечно, вы пишите сами?*

— То есть эскизы к ним, и притом ведь декорация одна только и будет. Балет одноактный... Костюмы для моего балета должны представить собой интерес, ибо эта эпоха инсценируется впервые. Всё действие моего балета займёт 40 минут.

*— Где ваш балет пойдёт впервые?*

— О, об этом, право, не могу ничего сказать определённого. У меня много предложений. Есть основания предполагать, что он впервые увидит свет здесь [в Петербурге], а то, быть может, и за границей. Точно не знаю" (*Эль.* У Н.К. Рериха. // *Обозрение театров.* 30 сентября 1910. С. 14).

За два с половиной года, которые отделяют эти интервью от премьеры "Весны священной", многое изменилось в том, о чём в них сообщается. Главная перемена касалась, конечно, постановщика балета: Фокина сменил Нижинский. Нельзя не обратить внимания и на то, что, во-первых, в обеих публикациях уже фигурирует слово "священный" (надо думать, что именно по предложению Рериха оно появилось в будущем названии балета), и, во-вторых, на то, как первоначально мыслилось звучание партитуры — с "пением священных молитв" (ничего, даже отдалённо напоминающее это, впоследствии в музыке С. не сохранилось).

Неизвестна реакция композитора на эти публикации, хотя не трудно предположить, какой она должна была бы быть у С., особенно в те моменты, когда педалировалась доля участия Рериха в создании балета (см. также далее, примеч. 4 к письму 8).

Правда, через некоторое время, уже осенью 1910, стало ясно, что С. вынужден прервать работу над "Весной священной". Причина была веской — реализация замысла "Петрушки", который всецело завладел композитором. 9 октября 1910 по н. ст. Дягилев с досадой писал Рериху: "Как досадно, что Стравинский не поспеет к весне с балетом, но *ce qui est remis, n'est pas perdu* [то, что отложено, не потеряно (фр.)]" (*Дягилев С.П.*, 1982. Т. II. С. 114). Сергей Павлович, как всегда, оказался прав — сразу же после триумфальной премьеры "Петрушки" (состоялась 13 июня 1911 в Париже) С. вновь обратился к "Весне священной", о чём и свидетельствует его нижеследующее письмо, адресованное Рериху.

### 3. И.Ф. Стравинский — Н.К. Рериху. *Устилуг. 2 (15) июля 1911*

Дорогой Николай Константинович.

Трудно Вам ответить, для чего нам надо увидеться[1]. Чувствую, *что надо*, чтобы окончательно столковаться о нашем детище, за которое я примусь осенью и надеюсь кончить, если буду здоров, к весне. Есть сценические вопросы. Кроме того, надо повидаться нам уже потому, что зиму в Петербурге я не проведу, — все мы уедем в Швейцарию (вероятно), а оттуда, должно быть, в Париж.

Очень прошу Вас сейчас по приезде в Талашкино известить меня[2], каким способом мне проехать из Смоленска туда — быть может, если это не далеко, за мной вышлют лошадей? Имейте в виду, что мой поезд из Варшавы приходит рано, рано утром в 5 часов (кажется).

Жду от Вас письмеца. Искренне жму руку и кланяемся как Вам, так и супруге Вашей.

Ваш *Игорь Стравинский.*

А может быть, Вы будете в самом Смоленске? Так что и в Талашкино ехать незачем[3].

ОР ГТГ, ф. 44, № 1341. Послано в Бад Нойнар.

[1] Надо думать, это ответ на вопрос из утерянного письма Рериха к С., где, видимо, Рерих спрашивал композитора о цели их будущей встречи (если он действительно был задан, то это вызывает по меньшей мере недоумение: С. уже вплотную приступал к созданию "Весны священной").

С. отправился в Талашкино после 8 (21) июля 1911 (в этот день он ещё был в Устилуге) и пробыл там несколько дней.

Поездке предшествовал обмен телеграммами между С. и Рерихом, о чём косвенно можно судить по письмам художника к Е.И. Рерих из Бад Нойнара. 10 июля 1911 — "Стравинский прислал телеграмму "Свидание необходимо. Порадуйте приездом после Нойнара в Устилуг". Отвечу, что и он может приехать в Смоленск, если нужно. А то мне к нему разъезжать — не много ли чести для него?"; 15 июля 1911 — "Стравинский опять телеграфировал. Просит, нельзя ли в Варшаве увидаться — я ответил, что проеду прямо в Смоленск" (обе даты приведены по н. ст.; письма сообщены В.Л. Мельниковым; хранятся в ОР ГТГ, ф. 44).

[2] Эту важнейшую для будущей судьбы балета встречу С. и Рериха именно в Талашкине можно расценить как некую закономерную случайность. Ещё в 1908 владелица Талашкина княгиня *Мария Клавдиевна Тенишева* – художница, коллекционер и меценат – предложила Рериху заняться росписью и мозаиками церкви Св. Духа во Флёнове. В 1910 Рерих приступил к работе, продолжив её и на следующий год. Поэтому Талашкино и стало наиболее подходящим местом для встречи художника со С. Именно здесь был окончательно выработан сценарный план балета.

Оба автора "Весны священной" оставили краткие воспоминания об их совместной работе в имении Тенишевой.

*Стравинский*: "Рерих был хорошо знаком с княгиней, и ему очень хотелось, чтобы я ознакомился с её русской этнографической коллекцией. <...> Княгиня Тенишева предоставила в моё распоряжение домик для гостей, где мне услуживали горничные в красивой белой форме с красными поясами и в чёрных сапожках. Я занялся работой с Рерихом, и через несколько дней план сценического действия и названия танцев были придуманы. Пока мы жили там, Рерих сделал также эскизы своих знаменитых задников, половецких по духу, и эскизы костюмов по подлинным образцам из коллекции княгини" (*Стравинский И.Ф.*, 1971. С. 148).

*Рерих*: "18 лет прошло с тех пор, как мы со Стравинским сидели в Талашкино в расписном малютинском домике и вырабатывали основу "Священной весны". Княгиня просила написать на балках этого сказочного домика что-нибудь на память о "Весне". Вероятно, и теперь какие-то фрагменты наших надписей остаются на цветной балке. <...> На расписной балке тенишевского дома записаны руны "Весны"" (Весна Священная. Обращение в Аудитории Ваннамэкера на собрании Лиги Композиторов. Нью-Йорк, 1930. // *Рерих Н.К.*, 1974. С. 359, 361). К величайшему сожалению, они не сохранились.

Впрочем, не всё складывалось столь идиллично в отношениях между С. и Рерихом в более поздние годы. Похоже, что история с Бенуа, чьё участие в создании либретто "Петрушки" стало позднее композитором подвергаться сомнению, повторилась вновь — роль Рериха в "Весне" через некоторое время была явно им преуменьшена. Б. Конлан, автор известной английской монографии о Рерихе, обратившись к С. с просьбой рассказать об их совместной работе над балетом, услышал от него, что идея "Весны" приснилась ему (кстати, сюжет, часто встречающийся в биографии композитора). Конлан сообщил об этом Рериху, что, разумеется, вызвало у него недоумение: "В 1909 г. [именно так у Рериха, то есть ещё до "Жар-птицы". — *В. В.*] Стравинский приехал ко мне, предлагая совместно с ним сочинить балет. Поразмыслив, я предложил ему два балета: один — "Весну священную", а другой — "Шахматную игру". Либретто "Священной весны" осталось, за малым исключением, тем же самым, как оно появилось в 1913 г. в Париже" (Зарождение легенд. 1939. // *Рерих Н.К.*, 1974. С. 156-157); "...Стравинский во сне получил идею "Весны". Для меня и места не остаётся. Между тем я получил гонорар не только как декоратор, но и как либреттист. Многожды писалось о моей мысли славянского балета, и Дягилев это знал. Впрочем, он и не скрывал, как зародилась вещь. Можно только удивляться желаниям присвоить то, что заведомо принадлежит другому" (Весна. 1941. // *Рерих Н.К.*, 1974. С. 219).

Об этом же 1 сентября 1944 Рерих писал и в Музей его имени в Нью-Йорке: "Заказным пакетом я выслал Вам пять листов (декорации и костюмы) к "Весне священной" для

Мясина. <...> Когда будете передавать Мясину "Весну", напомните ему, что идея этого балета была моя и поэтому я получал в Париже гонорар не только как художник, но и как либреттист. <...> Как Вы знаете, "Весна" посвящена мне — так значилось и на нотах. Всё это любопытно, ибо впоследствии Стравинский где-то писал, что всю идею этого балета он задолго видел во сне. Вдова Нижинского где-то уверяла, что [и] Нижинский видел ранее во сне этот балет. Итак, получилось какое-то таинственное царство "снов". Вот как бывает!" (*Рерих Н.К.*, 1998б. С. 486).

[3] Талашкино расположено в 18 км от Смоленска. Тенишевой были организованы здесь мастерские декоративной керамики и резьбы по дереву, а также школа художественной вышивки и кружевоплетения. В усадьбу входят: домик "Теремок", Спасская церковь-усыпальница и упомянутая выше церковь Св. Духа (см.: *Журавлёва Л.С.* Талашкино. М., 1989).

Важнейшим моментом пребывания С. в Талашкине стала встреча композитора с гусляром и этнографом Сергеем Павловичем Колосовым, который исполнил для него старинные смоленские песни (см. об этом: *Талашкино*. Сб. документов. Автор-составитель Л. Журавлёва. Смоленск, 1995. С. 277).

### 4. И.Ф. Стравинский — Н.К. Рериху

*Устилуг. 13 (26) сентября 1911*

Дорогой друг.

Вы на меня, несомненно, в претензии за моё упорное молчание. Простите! Искупаю свою вину. От Сергея[1] Вы уже многое узнали — к этому прибавлю лишь, что горю нетерпением узнать Ваше мнение об этой перестановке. Я уже начал сочинять: "набросал" (как выражаются) вступление ("Дудки")[2] и пошёл дальше, "набросав" и "Гадание на прутиках"[3]; страшно увлечён!

Музыка выходит свежей. Образ старушки в беличьих шкурках не выходит у меня из головы и всё время, как сочиняю "Гадание", стоит предо мной и бежит впереди всех, изредка лишь останавливаясь, прерывая плавное течение общей "рыси". Я прихожу к убеждению, что во всей пьесе пантомимы не должно быть вовсе — одни лишь танцы. Так на первых "порах" я связал появление "Щеголих" с реки с "Гаданием на прутиках" — это вышло очень связано и меня удовлетворяет. Как тягостно, что мы с Вами не можем видеться и меняться постоянно новыми и новыми впечатлениями — они так необходимы для освежения в работе. Будем переписываться — единственно, что остаётся.

Мой адрес: *Suisse, Clarens (Lac Leman), Maison les Tilleuls* — мне.

Буду туда на этих днях. Напишите мне, пожалуйста, дорогой, о беседах с Сергеем. Уехал он и его адрес в Лондоне; это последнее страшно важно — ибо я не знаю, куда ему писать. Надеюсь, Вы не будете так неаккуратны с ответом, как я. Кланяюсь усердно Вашей супруге, которой и жена передаёт свой сердечный привет так же, как и Вам. Я же Вас лобызаю трикратно.

Ваш *Игорь Стравинский.*

P. S. Карточки Талашкино вышли очень мило, а из смоленских вышли только две, в Кларане я их отпечатаю и пришлю Вам; тут у нас сейчас страшный беспорядок и всё упаковано — потому трудно найти.

ОР ГТГ, ф. 44, № 1342. Послано в Талашкино.

[1] Имеется в виду *С.П. Дягилев.*

[2] Речь о самом начале Вступления балета, которое звучит в исполнении квартета духовых, имитирующих народный наигрыш.

[3] Впоследствии — эпизод "Весенние гадания. Пляска щеголих" с цифры 13 партитуры.

### 5. И.Ф. Стравинский — Н.К. Рериху

*Кларан. [21 февраля] 6 марта 1912*

Дорогой Николай Константинович.

Пишу Вам несколько слов о нашем детище[1]. Я неделю тому назад окончил первую картину целиком, то есть не только самою музыку, но и оркестровую партитуру.

Хоть у нас оба действия имеют одинаковую длительность — первая картина всё же в смысле работы представляет — добрых три четверти всей вещи, ибо темпы все бешеные, а следовательно, и писания масса. Думается мне, что я проник в тайну весенних, лапидарных ритмов и восчувствовал их вместе с действующими лицами нашего детища. Впрочем, виноват!

На днях приезжа[ю]т ко мне из Вены (после победоносных гастролей) Дягилев с Нижинским[2], о чём они уведомили меня телеграммой. Надо нам выяснить очень и очень многое[3]. Если у Вас есть какие-либо вопросы, то напишите мне сию же минуту, дабы я мог передать Серёже их и вместе с ним обсудить.

Во всяком случае торопитесь, ибо они приедут в самом начале марта старого стиля.

Я очень прошу передать Стёпе[4], что можно быть свиньёй раз, два — но зачем же до бесчувствия. Ведь, право же, нет никакой возможности получить от него письма — даже делового, как в данном случае. Я ему "писал" — пусть он не "отпирается"[5].

Весь Ваш *Игорь Стравинский*[6].

Сердечный привет от нас супруге Вашей.

ОР ГТГ, ф. 44, № 1343. Послано в СПб.

[1] О "Весне священной".

[2] *Нижинский Вацлав Фомич* (1889—1950) — артист балета, балетмейстер, участник Русских сезонов.

[3] Фраза достаточно важная — надо полагать, уже зрело решение, что "Весну священную" будет ставить не Фокин, а Нижинский, который в это время начал работать над своим первым балетмейстерским опытом на музыку "Послеполуденного отдыха фавна" К. Дебюсси.

До Вены труппа выступала в Дрездене, что дало возможность Дягилеву и Нижинскому посетить студию Жака-Далькроза в Хеллерау (близ Дрездена) с целью изучения его теории пластической импровизации. "Ежедневно они с Нижинским туда ходили. Дягилев твёрдо решил, что Нижинский должен впитывать это учение и применить его в творчестве балетмейстера" (*Григорьев С.Л.*, 1993. С. 63).

[4] Имеется в виду *Степан Степанович Митусов* (1878—1942) — музыкант, поэт, художник, молодые годы которого были освящены дружбой со С. и их совместной работой над оперой "Со-

ловей". Композитор неизменно вспоминал о Митусове с большой теплотой. В Диалогах он признался, что "в начальный период моей композиторской деятельности моим самым близким другом был Степан Митусов" (*Стравинский И.Ф.*, 1971. С. 9). На склоне лет С. подтвердил сказанное: "Всех моих тогдашних друзей уже нет в живых, я остался один, и с годами одиночество моё росло. Первым на память приходит Степан Митусов, в то время он был самый близкий друг, я многим обязан ему..." (*Стравинский И.Ф.*, 1988. С. 343).

В АрхСБ сохранилось 12 писем Митусова к С., помеченные годами создания "Соловья" — 1909—13, а также 2 письма жены Митусова Екатерины Филипповны к С. 1925 г. В ОР РНБ находится 7 писем С. к Митусову 1909—14 гг., хранившихся у дочерей С.С. Митусова и переданных ими на гос. хранение.

[5] Обида понятна — Митусов ещё не ответил на письмо композитора, в котором С. писал о том, что посвящает ему, другу своей юности и либреттисту, "Соловья", эту, правда, ещё не завершённую свою оперу (сочинение будет закончено на следующий год после премьеры "Весны священной").

[6] Через несколько месяцев, находясь в Париже, 9 июня 1912 по н. ст. С. познакомил своих друзей Л. Лалуа и К. Дебюсси с тогда только ещё создававшейся партитурой балета. *Л. Лалуа*: "Стравинский привёз четырёхручное переложение "Весны". Дебюсси согласился сыграть басовую партию. Стравинскому мешал его воротничок, он попросил Дебюсси снять его. Взгляд Стравинского не стал лучше от того, что на нём были очки. Уткнувшись носом в клавиатуру, запинаясь, пропуская ноты, он, тем не менее, играл, но из-под его пальцев раздавалось некое столпотворение звуков. Дебюсси читал с листа без затруднений и казалось, что он получает удовольствие от встречающихся сложностей. Когда они закончили, то не последовало ни объятий, не прозвучали даже комплименты. Мы просто были ошеломлены, потрясены этим ураганом, ворвавшимся к нам из глубины веков" (*Stravinsky I.*, 1978. С. 87). *К. Дебюсси*: "В моей памяти всегда свежо воспоминание о нашем проигрывании "Весны священной" у Лалуа. Оно преследует меня как некий прекрасный кошмар, и я напрасно стараюсь воскресить в себе то впечатление ужаса, которое произвела на меня тогда эта музыка. Вот почему я и жду её представления, как ребенок-лакомка ждёт обещанных сладостей" (из письма к С. от 8 ноября 1912 по н. ст.; *Стравинский И.Ф.*, 1971. С. 92). *И. Стравинский*: "Что произвело на меня в то время наибольшее впечатление и до сих пор осталось наиболее памятным из нашего проигрывания "Весны" — это блестящая игра Дебюсси на рояле" (комментарий к вышеприведённому письму Дебюсси; *Стравинский И.Ф.*, 1971. С. 92, сноска).

### 6. Н.К. Рерих — И.Ф. Стравинскому

*СПб. 23 ноября [6 декабря] 1912*

Сейчас выслал 24 костюма и две книги с образцами украшений. Хочу приехать в конце декабря. *Куда?*

Первое действие переделал по-новому — лучше![1] Привет Сергею Павловичу. Пишите как и что.

Искренне преданный *Н. Р.*

АрхСБ, № 43/0582. Послано в Кларан.

[1] Рерих переделал варианты декораций, которые были сделаны им ещё в 1910. В 1912, после того как С. возобновил работу над "Весной священной", художник вновь начал работать над сценическим оформлением балета (см.: *Яковлева Е.П.*, 1993, 1996; убедительно звучит мысль автора статьи о прямом воздействии на второй вариант сценографии музыки балета, которую Рерих впервые услышал в Талашкине; в 1910 она, естественно, ему не была знакома).

### 7. И.Ф. Стравинский — Н.К. Рериху

*Кларан. 1 (14) декабря 1912*

Дорогой друг, извините меня, что до сих пор Вам ничего не написал[1] . Я на днях приехал из Берлина и только что получил пересланные [Вами] эскизы к костюмам нашей "Весны". С одной стороны, я безумно рад, что вышло так именно, и я их увидал — и, Боже, как они мне нравятся — это чудо! — Лишь бы их сшили бы хорошо! С другой стороны, досадно, что пройдёт некоторое время, пока Нижинский их получит, хотя я сегодня же их ему вышлю. Я потому Вам в телеграмме[2] и упомянул *"envoyez Nijinsky"** , что сам не рассчитывал дольше оставаться в этой ужасной дыре — Берлине. Нижинский должен был вчера в пятницу начать ставить "Весну" и упрашивал меня остаться, но я никак не мог — решено было, что если ему трудно будет справиться без меня, то он мне пришлёт телеграмму, чтобы я приехал — я обещал выехать [в Берлин] (это в третий-то раз)![3] Он ужасно, верно, негодует на Вас, что Вы выслали не ему, а мне — ну да что делать! В Берлине шли обе мои вещи — и "Жар-птица" и "Петрушка". Господи! Только бы Нижинский успел поставить "Весну", ведь это так сложно. Я по всему вижу, что эта вещь должна *"выйти"* как редко что! Наши пробудут в Берлине до пятницы 7-го (русского стиля) декабря, затем едут на самое короткое время в Бреславль[4] и затем в Будапешт на сравнительно более долгое время (дней на 14), а оттуда в Вену[5] .

Н.К. Рерих. Щеголиха. Эскиз костюма к "Весне священной" (I акт). 1912. Оригинал в ГЦТМБ

Пока жму крепко Ваши руки и посылаю свой сердечнейший привет Елене Ивановне.

Ваш всегда *И. Стравинский*

ОР ГТГ, ф. 44, № 1344. Послано в СПб.

* "посылайте Нижинскому" (фр.).

[1] То есть не ответил на открытку Рериха — см. выше письмо 6.

[2] Телеграмма не известна, но её ключевая фраза приводится в письме далее.

[3] Будучи в Берлине, 22 ноября по н. ст. С. познакомил труппу со своим новым балетом. Мари Рамбер, ученица Далькроза, которая специально была приглашена Дягилевым для участия в постановке "Весны священной", весьма колоритно описала эту встречу с композитором в своих мемуарах: "Услышав, как исполняется его музыка, Стравинский буквально вспыхнул. Оттолкнув немецкого пианиста, исполнявшего по клавиру "Весну", который был назван Дягилевым "Колоссальный", композитор продолжил игру на фортепиано в два раза быстрее, чем это было ранее, и в два раза быстрее, чем мы могли станцевать. Он топал ногами по полу, ударял кулаком по клавиатуре и пел, и кричал" (*Stravinsky I.*, 1978. С. 90; приблизительно также М. Рамбер высказалась и в своём телевизионном интервью в 1965 — см.: *Стравинский И.Ф.*, 1988. С. 19).

На следующий день, 2 (15) декабря 1912, С. в письме к Н.Ф. Финдейзену, посланному из Кларана, впервые изложил программу создававшегося им балета:

"Первая мысль о моей новой хореодраме "Весна священная" <...> появилась у меня ещё при окончании "Жар-птицы" весною 1910 года. Я пожелал работать с Н.К. Рерихом, чтобы вместе с ним составить либретто этой вещи, ибо кто же, как не Рерих, мог мне помочь в данном деле, кто, как не он, ведает всю тайну близости наших праотцев к земле. Мы в несколько сроков выработали либретто, которое в общем представляется в следующем виде:

"*Часть первая*, носящая название "Поцелуй земли", заключает в себе древние славянские игры — радость весны. Оркестровое вступление — рой дудок весенних, далее после поднятия занавеса — гадания, игры хороводные, игра умыкания, хоровод-игра с городом, и всё это прерывается шествием "Старейшего-мудрейшего", старца, который даёт земле поцелуй. Бешеное выплясывание земли опьянённых весною людей заключает первую часть.

Во *второй части* девушки ведут ночью тайные игры на холме священном. Одна из девушек обречена судьбой на жертву. Она заходит в тупик каменного лабиринта, все остальные славят тогда избранную буйной воинственной пляской. Тогда приходят старцы. Обречённая, оставшаяся одна с глазу на глаз перед старцами, пляшет свою последнюю "Священную пляску" — *Великую жертву*. Последними словами и названа вторая часть. Старцы — свидетели её последней пляски, кончающейся смертью обречённой" [Существует ещё более ранняя версия либретто 1910 г. См.: *Стравинский И.Ф.*, 1988. С. 17-18. — *В. В.*].

На протяжении всего моего произведения я даю почувствовать слушателям в лапидарных ритмах близость людей к земле, общность их жизни с землёй. Вся вещь должна быть поставлена танцевально с начала до конца — пантомиме не уделено ни одного такта. Ставит её Нижинский, со страстным рвением и самозабвением принявшийся за дело" (ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, № 1886).

Буквально за несколько дней до премьеры "Весны священной", в 20-х числах мая 1913 по н. ст., С. вновь изложил программу балета по просьбе парижского журнала "Montjoie!", которая была опубликована в день премьеры балета под названием "Что я хотел выразить в "Весне священной"", однако, в весьма вольной литературной редакции. Это вызвало невероятной гнев композитора. Инцидент с публикацией в "Montjoie!" фактически привёл к полному разрыву некогда дружеских отношений между С. и редактором журнала Р. Канудо (впоследствии известным французским киноведом). Не будучи в курсе развернувшихся событий, редактор московского журнала "Музыка" печатает русский перевод этой статьи, что вызывает очередной поток гневных филиппик со стороны композитора (см. об этом подробнее: *Стравинский И.Ф.*, 1988. С. 14–18).

Наконец, в третий раз, уже по просьбе С. Кусевицкого, тогда только готовившегося исполнить в концертах в М. и СПб. партитуру балета, — концерты состоялись в 1914: 5 февраля в М. и 14 февраля в СПб. (даты приведены по ст. ст.) — С. написал новый вариант содержания "Весны священной", который и было напечатан в буклете концертов. Создаётся ощущение, что композитор сполна воспользовался представившимся случаем, чтобы на сей раз в наглядной форме продемонстрировать, что же он в конечном итоге "хотел выразить в "Весне священной"":

"Часть первая — **Поцелуй Земле [sic!]**

Празднуют весну. Расселись по пригоркам. Дудят на дудках. Юноши гадают. С ними древняя старуха. Ей ведомы тайны природы — она обучает гаданью. Вереницей идут с реки девушки-щеголихи. Пляшут весеннюю пляску. Завязываются игры. Игра умыкания. Ведут вешние хороводы. Разбиваются на города. Город идёт на город. Клином врезывается в весенние игры священное шествие Старца Старейшего-мудрейшего, игра обрывается. В трепете ждут великого Старца — благословенья весенней земли. Старцем дан знак — *Поцелуй Земле*. Выплясывают землю. Пляской освящают землю. В пляске сливаются с землёй.

Часть вторая — **Великая Жертва**

Девушки ночью ведут тайные игры, хождение по кругам. Одна из девушек обречена на жертву. Рок дважды указывает на неё. Дважды она попадает в круг безысходный. Девушки воинственной пляской величают Избранницу. Взывают к праотцам. Вручают Избранницу старцам — человечьим праотцам. Перед ликом старцев совершается Великая Священная пляска — Великая Жертва" (*Stravinsky I.*, 1978. С. 78).

Известны также две программы балета, изложенные Рерихом, — см. ниже, конец примеч. 4 к письму 8.

[4] Название г. *Вроцлав (Wrocław)* на юго-западе Польши (до 1945 — в Германии) в русской передаче.

[5] См. также письмо С.Л. Григорьева к С. от 5 (18) декабря 1912: *Стравинский И.Ф.*, 1998. С. 390.

## 8. Н.К. Рерих — И.Ф. Стравинскому. *СПб. [16 (29) декабря 1912]*

Дорогой мой, спасибо за письмо[1]. Удивляюсь, что Дягилев не известил, куда желателен мой приезд [в] конце декабря. Спросите его — в чём дело? Надо знать заблаговременно[2].

Делаю вариант первого акта, без дерева получше[3]. Какие Ваши сведения?

Желаю Вам и супруге бодрый праздник.

Ваш душевно *Н. Р.*[4]

АрхСБ, № 43/0601. Послано в Кларан.

---

[1] См. письмо 7.

[2] Дягилев (явно по финансовым соображениям) противился приезду Рериха, хотя вскоре художник прибыл в Париж (см. ниже конец примеч. 4 к наст. письму).

[3] Речь идёт о дереве, которое фигурировало в двух первых вариантах эскиза первой картины "Весны священной". Затем художник отказался от этой идеи — скорее всего под нажимом Дягилева: поставленное в середине сцены, оно, безусловно, должно было мешать танцующим артистам.

[4] Текст записан на обороте открытки с портретом Рериха, изданной в 1911 г. (по каталогу изд. Общины Св. Евгении, № 4353). Под портретом воспроизведено факсимиле художника: "Из древних чудесных камней сложите ступени грядущего. Н. Рерих. 16 нояб. 1910".

Через месяц, 25 января 1913 по н. ст., Нижинский прислал С. письмо, которое едва ли не зримо демонстрирует то почти экстатическое состояние, в котором находился балетмейстер в дни постановки "Весны священной": "Сочинил, отделав почти до совершенства всё до хороводных игр и половину "Умыкания" [по-видимому, 2-й и 3-й эпизоды из I картины: "Весенние гадания. Пляски щеголих". — *В. В.*]. Мне очень нравится, как всё шло. Если будет так дальше, Игорь, будет здорово хорошо.

Я знаю, что из "Весенних празднеств" [скорее всего, 4-й эпизод I картины: "Вешние хороводы". — *В. В.*] получится, когда всё будет, как мы с тобой желали. Новое [произведёт] на обыкновенного зрителя потрясающее впечатление, а для некоторых откроет новые горизонты. Большие горизонты, залитые другими лучами солнца. Значит [они] увидят другие краски, другие жизни. Всё другое — новое, прекрасное" (АрхСБ, № 38/0447-48).

Рерих, находившийся в это время в СПб., опубликовал очередное интервью по поводу "Весны священной", которое на сей раз (см. примеч. 4 к письму 2) было прочитано С. Художник в нём нашёл чрезвычайно точные слова: "Музыка Стравинского <...> производит сильное впечатление. Чувствуется в ней непосредственное общение с землёй. При полном отсутствии этнографичности, она полна какого-то общего доисторического проникновения" (Новый балет — "Весна священная". // *Речь*. 22 ноября 1912). Но, как оказалось, композитора задело, что Рерих, а не он выступает в печати по поводу их совместного детища. Из его письма к М.О. Штейнбергу от 21 января (2 февраля) 1913:

"Что это в газетах то и дело появляются заметки, что Рерихом написан новый балет "Весна священная", что он разрабатывает сценарий — тогда как я лично вот уже целый месяц этим занят.

Скоро будут писать так: "Жизнь за царя" — опера барона Розена с музыкой М. Глинки.

Это несносно и глупо!" (ОР РИИИ, ф. 28, № 489, л. 25 и 25 об.).

Смысл иронии С. очевиден: дилетантские вирши либреттиста оперы М.И. Глинки — барона Е.Ф. Розена — не шли ни в какое сравнение с гениальной музыкой "Жизни за царя". Но, справедливости ради, надо признать, что по отношению к Рериху подобное сравнение кажется уж очень бестактным (см. также примеч. 4 к письму 2).

Уже было ясно, что "Весна священная" должна стать самым заметным событием предстоящего летом VIII Русского сезона в Париже.

Сохранились немногочисленные документы весенних месяцев 1913, которые приводятся ниже и по которым отдалённо можно судить о том, сколь насыщенной событиями была жизнь дягилевской антрепризы в первые месяцы 1913.

*С.П. Дягилев — С.*, телеграмма из СПб. от 23 марта 1913 по н. ст.: "Пришли немедленно книги [и] эскизы Рериха. Дягилев" (АрхСБ, без архивного №, пер. с фр.). Речь, как представляется, о книгах и эскизах к "Весне священной", которые Рерих ошибочно выслал не Нижинскому в Берлин, а С. в Кларан.

*В.Ф. Нижинский — С.*, телеграмма от 23 марта 1913 по н. ст.: "Кончил первое действие ["Весны священной"]. Пришлите немедленно клавир пляски священной. Ваца" (АрхСБ, № 38/0452, оригинал на русском в транслитерации). По-видимому, рукопись партитуры финала балета была послана. Этот экземпляр партитуры балета в своём полном виде хранится в АрхСБ, за исключением Великой священной пляски, именно того эпизода, о присылке которого просит в телеграмме Нижинский. На последней странице сохранившегося манускрипта гневная надпись С.: *"Подлец Нижинский так и не отдал мне Священный танец. Не забыть его спросить"* (АрхСБ, № 0000612).

За месяц до этой телеграммы Нижинский дал интервью, в котором высказался следующим образом: "Я работаю с напряжением над "Весной священной" <...> Это воистину дух природы, выраженный в движении музыки. Это жизнь камней и деревьев. Здесь нет никакого человеческого бытия. Это только воплощение самой Природы <...> Танцевать будет только кордебалет, так как балет мыслится в движениях масс, но не отдельных персонажей" (*The Pall Mall Gazette*. 15 February 1913; цит. по: *Stravinsky I.*, 1978. С. 95).

*П. Монтё — С.*, письмо от 30 марта 1913 по н. ст. (*Пьер Монтё (Monteux)* (1875—1964) — фр. дирижёр, под управлением которого впервые прозвучала "Весна священная"): "Балет звучит, как кажется, лучше, чем два Ваших старших ребёнка ["Жар-птица" и "Петрушка". — *В. В.*]. <...> Сомневаюсь, что у меня будет много репетиций до нашего возвращения из Монте-Карло, поскольку Театр [Елисейских полей. — *В. В.*] открывается завтра [оперой Г. Берлиоза "Бенвенуто Челлини". — *В. В.*], я же уезжаю в пятницу. <...> Как жаль, что у Вас нет возможности присутствовать на этих репетициях, особенно на "Весне". <...> Я жду от Вас новостей <...>"

(*Stravinsky I.*, 1982-85. Vol. II. P. 54). По удивляющим и сегодня неведомым причинам С. вплоть до 12 мая по н. ст. оставался в Кларане; 13 мая композитор прибыл в Париж и сразу же включился в репетиционную работу — до премьеры "Весны священной" оставалось чуть более двух недель.

*16 (29) апреля 1913*, ровно за месяц до премьеры "Весны священной", в петербургской прессе было опубликовано нечто по меньшей мере весьма забавное: "Русский дягилевский сезон в Париже будет в нынешнем году освежён постановкой нового балета "Весна-красна" [так в тексте. — *В. В.*]. Несчастные русские артисты дягилевского прихода обязаны будут кривляться по указке Нижинского, под музыку, названную также русской и сочинённую польским [! —*В. В.*] декадентом, композитором Крысинским [здесь стоит только гадать, намеренно исковеркана фамилия С. или автор фельетона никогда её не слышал. — *В. В.*]. Капельмейстер [П. Монтё. — *В. В.*] ездил в Вену со специальной целью получить инструкции от композитора, как ему нужно дирижировать. Маэстро Стравинский уселся за рояль и в продолжении 20 минут исполнял последовательный ряд более или менее странных аккордов.

Капельмейстер скромно спросил:

— Вы, вероятно, играете аккомпанемент? К мелодии, к теме?..

— Тема, мелодия? Их нет и не будет. Танцующие должны сами найти тему. Я им даю ритм... вот и всё...

Гений композитора сказался тут во всём его блеске. Маленькая флейта должна будет своими звуками представить синтез грома и молнии, таинственные контрабасы изобразят пение соловья.

Не пора ли, однако, балетным новаторам остановиться в их нелепых поисках за чем-то противоестественным... Впрочем, пускай тешится русский странствующий балет за границей. Лишь бы от этой сугубой чепухи избавили петербургскую балетную сцену" (*Ст. Б.* Русский сезон в Париже. // *ПГ.* 16 апреля 1913).

К этому же времени, то есть к месяцам, непосредственно предшествовавшим премьере балета, относятся два сценария балета, принадлежащих Рериху и написанных им по просьбе Дягилева (к сожалению, оба документа можно датировать весьма приблизительно).

**1. Из письма Н.К. Рериха к С.П. Дягилеву** (начало апреля (?) 1913):

"Я уже 20 лет занимаюсь русской (славянской) древностью и нахожу в ней прекрасные черты, чудесные картины. <...>

В балете *"Sacre du Printemps"*, задуманном нами со Стравинским, я хотел дать картины радости Земли и торжества Неба в славянском понимании. Я не буду перечислять программу номеров балета, — в картинах программа не важна. Укажу лишь, что первая картина "Поцелуй Земле" переносит нас к подножью священного холма, на зелёные поляны, куда собираются славянские роды на весенние игры. Тут и старушка колдунья, которая гадает, тут [и] игры в умыкание жён, в города, в хороводы. Наконец, наступает самый важный момент: из деревни приводят старейшего мудрейшего, чтобы он дал расцветшей земле священный поцелуй. Прекрасно стилизовал мистический ужас толпы талантливый Нижинский во время этого таинства [Совершенно неясно, откуда к этому времени Рерих, находившийся в Петербурге, мог знать о деталях только готовившейся в это время балетмейстерской работы Нижинского, который, как известно, находился за рубежом. — *В. В.*].

После яркой радости земной во второй картине мы переносимся к мистерии небесной. Девушки ведут на священном холме среди заклятых камней тайные игры и избирают избранную жертву, которую величают. Сейчас будет она плясать последнюю пляску, а свидетелями этой пляски будут старейшины, которые набросят на себя медвежьи шкуры в знак того, что медведь считается человеческим праотцем. Старейшины передают жертву Богу солнца Яриле. Я люблю древность, высокую в её радости и глубокую в её помыслах.

Не знаю, как отнесётся Париж к этим картинам, но до сих пор у меня [с] мои[ми] работа[ми] в Париже связаны прекрасные воспоминания. "Половецкий стан" (["Князь] Игорь"), шатёр Грозного в "Псковитянке", а также мои работы на выставках были оценены в Париже. <...>" (*Дягилев С.П.*, 1982. Т. II. С. 120; оригинал в личном собрании С. Лифаря в Лозанне).

Само содержание публикуемого письма наталкивает на мысль, что в бытность свою в СПб. в конце марта 1913 Дягилев попросил Рериха пересказать содержание балета, которое, видимо, должно было быть использовано в программе спектакля в буклете Русских сезонов в Париже. Можно предположить, что этот вариант, показавшийся Дягилеву несколько туманным, не совсем его удовлетворил, поскольку позже Рерих написал новое содержание "Весны священной", значительно более ёмкое.

**2.** Оригинал публикуемого ниже **письма Рериха к Дягилеву** сохранился, как ни странно, в архиве С. (скорее всего, Дягилев послал его С. для ознакомления, и программа, написанная Рерихом, так и осталась у композитора). Это письмо Рериха также не датировано, но недавно обнаруженный В.Л. Мельниковым его черновик, который текстуально несколько отличен от оригинала, впервые позволяет достаточно точно установить время и место написания документа: 8 мая 1913 по ст. ст., СПб. (но, как можно судить по первым фразам письма, передано оно было Дягилеву только в Париже). Написан черновик письма на обороте свидетельства под этой датой. Последнее сообщает о том, что Рерих "командируется Комитетом [ИОПХ] за границу с целью посещения некоторых музеев и художественных школ, а также для приобретения некоторых образцов по керамической, рукодельно-ткацкой и др. мастерских" (*Рерих Н.К.*, 1999б. С. 341). Весьма показательно: один из главных создателей "Весны священной" попал в Париж на премьеру балета не благодаря Дягилеву, прямой обязанностью которого было оплатить поездку Рериха, а при содействии названного Общества.

**Письмо Н.К. Рериха к С.П. Дягилеву** (8 мая 1913 по ст. ст.); оригинал публ. ниже письма написан на бланке парижской гостиницы "Астория":

"Дорогой Сергей Павлович.

Посылаю тебе текст.

Сегодня я не буду утром в театре и прошу в понедельник показать мне костюмы не в 10 часов, а в 2 часа.

Твой *Н. Рерих.*

I. *Поцелуй земли [sic!]*

Возлюбил землю Ярило. Зацвела земля золотом. Налилась земля травами. Радость земли великая. Людям великий пляс и гадание. Собирают цветы, солнцу красному покланяются.

Сам Старейший-мудрейший знает больше всех.

Приведут его сочетаться с землёю пышною.

А утопчут землю *страшною* радостью великою.

II. *Жертва великая*

После дня и после полуночи. Камни заклятые по холмам лежат. Ведут девушки игры тайные. Ищут пути великого. Славят-величают жертву избранную. Призовут старцев, свидетелей праведных. Человеки-праотцы мудрые смотрят жертву великую. Воздадут жертву Яриле прекрасному, красному.

*Н. Рерих*" (АрхСБ, № 43/0605).

Именно этот текст, переведённый на фр. язык, был распространён в качестве официальной программы в день премьеры балета в Театре Елисейских полей (см.: *Stravinsky I.*, 1978. С. 100). Как и следовало ожидать, он весьма отдалённо напоминал написанное Рерихом. Да и можно ли было хоть в какой-то степени приблизиться в переводе на иностранный язык к оригиналу этой рериховской стилизации старорусского слога? Кстати, нельзя не обратить внимания на то, сколь характерны для Рериха словосочетания, как бы приближающиеся к старорусской речи, где определение следует за существительным — "земля великая", "жертва избранная", "игры тайные" и т. д. Можно не сомневаться, что первоначальное название "Священная весна" было превращено в "Весну священную", конечно, по предложению Рериха.

**9. Н.К. Рерих — И.Ф. Стравинскому**
*Париж. [Третья декада мая 1913 по н. ст.]*

Радуюсь телеграмме Марджанова (принесшей тебе весть о переводе 2000 [руб.]); значит, всё ладно[1].
*Н. Р.*

АрхСБ, № 43/0600. Послано в Париж.

[1] Записка на визитной карточке Рериха, который, как и С., находился в Париже в связи с подготовкой "Весны священной".

Это был, в сущности, небольшой эпизод в творческих взаимоотношениях Рериха и С. По настоянию московского Свободного театра, которым руководил *Константин (Котэ) Александрович Марджанов (Марджанишвили)* (1872—1933), С. согласился закончить некогда незавершённую им оперу "Соловей", но вынужден был вновь обратиться к ней лишь в конце лета 1913, так как буквально сразу же после премьеры "Весны священной" тяжело заболел (у композитора была диагностирована тяжёлая форма брюшного тифа, едва не закончившаяся летальным исходом). Из публ. здесь записки становится ясно, что, выслав деньги, Марджанов этим принял те условия, которые были предложены в контракте композитором.

По предложению руководства Свободного театра художественное оформление было поручено Рериху, хотя это расходилось с желанием самого композитора, который не без основания считал здесь более подходящей фигурой Бенуа (С. даже тайком от Рериха вёл сепаратные переговоры с Бенуа, и это вскоре стало известно Николаю Константиновичу, что, однако, никак не отразилось на взаимоотношениях художника и композитора).

Вскоре, не выдержав бремени финансовых проблем, Свободный театр был закрыт, и вопрос решился как бы сам по себе. Когда же в 1914 "Соловей" был принят к постановке, но уже у Дягилева, то именно Бенуа был приглашён в качестве сценографа — его оформление оперы было воспринято современниками как одно из высочайших творений художника.

В том же 1914 "Соловьём" заинтересовался Мариинский театр (премьера здесь прошла только после революции, опера была показана всего лишь один раз: 30 мая 1918). Поскольку Бенуа оформлял "Соловья" для Дягилева, то было бы естественным именно его пригласить в Мариинский театр для художественного оформления оперы — во всяком случае Бенуа на это очень рассчитывал. Однако подобного не произошло: контракт был подписан с А.Я. Головиным. История как бы повторилась во второй раз, но на сей раз жертвой стал не Рерих, а Бенуа. И тем не менее именно Рерих нашёл слова утешения, которые он послал Бенуа в письме (Сердоболь, 17 июля 1917 по ст. ст.): "Искренне возмутился отношением к твоим эскизам — к "Соловью". По справедливости, по существу, *Ты* должен делать эти декорации. Ведь это не в головинском кругу. Думается, и Стравинский должен проявить настойчивость более определённую. Как всё это пахнет старым строем" (ОР ГРМ, ф. 137, № 1468, л. 27 об.; опубликовано: *Рерих Н.К.*, 1993а. С. 12). Благородство Рериха, где нет даже тени злорадства или же тайного ликования, в прямом смысле обескураживает.

В российской прессе буквально накануне первого представления "Весны священной" появилось интервью Рериха, где, в частности, говорилось следующее: "Это [имеется в виду "Соловей". — *В. В.*] должна быть китайщина в русской комической опере. <...> Стравинского я знаю давно, со времён университета, и уже тогда мне казалось, что его дарование должно дать что-то особенное. Теперь, по тому вниманию, которое ему уделяется в Европе, видно, что уже многое им завоевано" (Рерих о Стравинском. // *ПГ.* 28 мая 1913).

В эти дни шли завершающие работы, связанные с выпуском "Весны священной".

Ниже приводится **хроника событий 1913, связанных с премьерой "Весны священной"**, которая, как известно, прошла в Париже, в Театре Елисейских полей 16 (29) мая 1913. Публ. ниже отрывки из писем Н.К. Рериха к Е.И. Рерих, оригиналы которых хранятся в ОР ГТГ, а

копии – в МСССМ и архиве П.Ф. Беликова в Козе-Уэмыйза (Эстония), сообщены В.Л. Мельниковым; все даты приводятся по н. ст.:

**18 мая** – состоялась первая полная репетиция под рояль на сцене Театра Елисейских полей;

**25 мая** – Н.К. Рерих в письме к Е.И. Рерих сообщает: "Между прочим, меня выкинули из программы, но Стравинский настаивал, будто бы, вставить" (к счастью, имя Рериха в изданной программе спектакля фигурирует не только в качестве художника, но и в качестве одного из либреттистов);

**26 и 27 мая** – состоялись репетиции под оркестр;

**26-27 мая** – Н.К. Рерих в письме к Е.И. Рерих: "Сегодня примеряли костюмы, как будто ничего. Завтра просмотр декораций. <...> Слушаю местные сплетни и слухи Стравинского и Санина";

**28 мая, 8.30 утра** – генеральная репетиция в костюмах (среди присутствующих – Дебюсси и Равель);

**29 мая, утро** – Н.К. Рерих в письме к Е.И. Рерих: "Вчера [28 мая] целый день просидел в театре. <...> Вечером была пресса. Успех балета среди художников большой. Моя часть всем нравится. К музыке пресса относится более строго. Конечно, это ещё не исключает возможности шиканья сегодня [29 мая]. Одно дело знатоки и другое публика первого абонемента – дуксссы и банкиры. <...> Сейчас Астрюк спросил Дягилева, что делать, если публика не даст окончить спектакль? Значит, будет скандал. Посмотрим" [*Габриэль Астрюк (Astruc)* (1882–1938) – импресарио, директор Театра Елисейских полей. – *В. В.*];

**29 мая** – премьера "Весны священной" (шла после "Сильфид"; за балетом С. последовали "Призрак розы" и Половецкие пляски из "Князя Игоря"). История театра не знала скандала, подобного тому, который разразился в этот день на первом представлении нового балета С. (см.: *Стравинский И.Ф.*, 1963. С. 91; *Стравинский И.Ф.*, 1971. С. 150-151). Вечером после премьеры Рерих писал жене: "Первый раз я присутствовал при рёве всего зала и в описании нет ничего преувеличенного. Есть подозрение, что Астрюк устроил скандал, так как он уверен, что каждый спектакль даст не менее 40 тысяч сбора".

Телевидение Си-Би-Эс в 1965 запечатлело любопытный эпизод из жизни С.: посещение композитором Театра Елисейских полей через 52 года после состоявшейся здесь премьеры. Визит С. состоялся во время репетиции, проходившей в это время на сцене театра, и слова композитора были обращены к юным танцовщицам, находившимся на подиуме: "Ваши родители ещё не родились, когда я уже был знаком с этим театром. Я сидел *там* (показывает на кулисы), а скандал начался *здесь* (показывает на зал). Когда занавес открылся, и публика увидела, что сотворил Нижинский-хореограф, поднялся невообразимый шум. Нижинский был *здесь*; он встал на стул (Стравинский пытается подняться на стул) и начал дирижировать кордебалету, приговаривая: "Семь, восемь, девять!"" (*Стравинский И.Ф.*, 1988. С. 19).

Мари Рамбер, помогавшая Нижинскому в постановке балета и принимавшая участие в самом спектакле, вспоминала в 1965 (телевидение Си-Би-Эс): "На премьере Нижинский стоял на высоком стуле в кулисе. Видимый для нас, он пытался помочь танцующим попасть в такт. Кто-то с галёрки закричал: "Доктора". Ему ответил другой голос: "Зубного врача!", затем ещё один: "Двух зубных врачей!" Это было ужасно. Нам было велено продолжать спектакль, но всё выглядело отвратительно. Мы всё-таки дошли до конца. Нижинский спрыгнул со стула. Занавес был опущен, и он сказал: "Дура публика!"" (интервью М. Рамбер давала на англ. языке, но эти, последние слова произнесены ею по-русски; *Стравинский И.Ф.*, 1988. С. 19-20).

У Жана Кокто это событие приобрело не менее забавную форму: ""Весну" давали <...> в новом, ещё необжитом зале, слишком комфортабельном и холодном для публики. <...> Я не хочу сказать, что на более скромной сцене "Весна" встретила бы более тёплый приём; но одного взгляда на этот великолепный зал было достаточно, чтобы понять несовместимость полного силы и молодости произведения и декадентской публики. <...> На премьере этого исторического произведения стоял такой шум, что танцоры не слышали оркестра и должны были следовать ритму, который Нижинский, изо всех сил вопя и топая, отбивал им из-за кулис... Публика... встала на

дыбы. В зале смеялись, улюлюкали, свистели, выли, кудахтали, лаяли, и, в конце концов, возможно утомившись, все бы угомонились, если бы не толпа эстетов и кучка музыкантов, которые в пылу неумеренного восторга принялись оскорблять и задирать публику, сидевшую в ложе. И тогда гвалт перерос в форменное сражение. Стоя в своей ложе, со съехавшей набок диадемой, престарелая графиня де Пуртале, вся красная, кричала, потрясая веером: "В первый раз за 60 лет надо мной посмели издеваться". Бравая дама была совершенно искренна. Она решила, что её мистифицируют" (*Кокто Ж.* Портреты-воспоминания. М., 1985. С. 103–108).

В изд. *Stravinsky I.*, 1978 (p. 76) факсимильно воспроизведена последняя страница рукописной партитуры "Весны священной", на которой С. в конце жизни сделал по-русски следующую надпись: *"Пусть будет слушатель этой музыки навсегда обеспечан* [так! — *В. В.*] *от обывательства, свидетелем чего я был в Париже весной 1913 года на премьере представления La Sacre du Printemps в Театре Елисейских полей. Игорь Стравинский. Цюрих, 11-го окт. 1968 г.*";

**31 мая, утро** — Н.К. Рерих в письме к Е.И. Рерих: "За балет будут писать д'Аннунцио и Бланш. Говорят, что таким же скандалом в своё время сопровождались пьесы Вагнера и "Кармен". Словом, размеры скандала считают крупным успехом. <...> В понедельник [на втором представлении] ожидают в балете ещё больший скандал. Я пойду в зал, послушаю: очень любопытно";

**2 июня** — Н.К. Рерих в письме к Е.И. Рерих: "Сейчас иду на второе [на самом деле третье. — В.В.] представление Sacre. Обещают огромный скандал!";

**7-8 июня** — Н.Н. Черепнин: "...меня совершенно не удовлетворила музыка Стравинского — музыка, оказавшаяся в полной дисгармонии с декорациями. Это была не оригинальная музыка, а это было какое-то оригинальничанье. Рядом с проникновенными, глубокими декорациями Рериха Стравинский дал какую-то совершенно неподходящую сюда назойливо-вычурную музыку". Нелестного мнения был композитор Черепнин и о парижской публике: "Более хулиганского отношения к артистам трудно себе представить. Публика вела себя так, как только могут себя вести якобы культурные парижане, являющиеся в театр от какого-нибудь Паяра, с полным желудком, сытые, одобрительно рявкающие или громко выражающие своё недовольство. Воспитанная на разных "Фолибержерах", парижская публика представляет собой верх разнузданности, и о ней нельзя говорить без чувства возмущения" ("Священная весна" [Из интервью Н. Черепнина]. // *Театр*. 7-8 июня 1913);

**8 июня** — "Вчера вернулся из Парижа художник Н. Рерих, соавтор балета "Весна священная", вызвавшего такой неслыханный скандал.

— Это действительно было что-то невообразимое, — рассказывает нам даровитый художник. — Такого скандала в театре мне в жизни не приходилось видеть, да и сами французы сознавались, что они впервые присутствовали на подобном бурном представлении. Очевидно, это кем-то было организовано, потому что шиканье началось с первых же тактов музыки, когда публика ещё ничего не видела.

Свистки, крики, топанье ногами — всё это смешалось в какой-то невообразимый гул, совершенно заглушивший оркестр. Музыку можно было услышать только урывками, и уже это обстоятельство как бы служит доказательством, что вся демонстрация не имела никакого отношения к спектаклю. Между зрителями партера и лож происходила жестокая перебранка. Я сам слышал, как какой-то музыкант, показывая на ложу, в которой сидели дамы, крикнул им с негодованием:

— Проститутки десятого квартала! Вам место на улице!

Другой зритель, обращаясь к какой-то ложе, кричал на весь театр:

— Идите к немцам! Вы не достойны называться французами!

Дошло до того, что люди вызывали друг друга на дуэль.

Боясь как бы дело не дошло до рукопашной, во время представления велели осветить зал. Действительно, эта мера оказалась не лишней.

На втором представлении опять был скандал, но уже не во время первого акта, а во время второго. Тут я дал себе труд проследить, какие элементы протестуют. Трудно было разглядеть в полуосвещённом зале, но тем не менее я заметил неподалеку от себя солидного на вид господина, державшего во рту два пальца. Характерно, что он свистал не каким-нибудь отдельным сце-

нам, а просто от времени до времени посвистывал. В общем, я и другие мои знакомые насчитали человек шесть "свистунов", не более. Совершенно не могу понять, на какой почве разыгралась вся эта демонстрация.

Публика была не специальная, а самая случайная: тут был и Габриэль д'Аннунцио, и Бенар, и министры, и аристократия. Я не видел, но мне передавали, что больше всех аплодировала ложа японского посольства.

По окончании спектакля меня поздравляли с успехом.

— Помилуйте, — возразил я. — Какой же это успех? Нет, благодарю вас!..

Такие же уверения в "успехе" я услышал в салоне "известной" г-жи Эдвардс [*Серт (Sert)* (урожд. *Годебская*, во 2-м браке — *Эдвардс*, в 3-м — *Серт*) *Мисия* — друг С.П. Дягилева. — *В. В.*], первой жены издателя "Matin", у которой собирается самое избранное общество. Она привела в пример первое представление "Кармен", вагнеровских опер и т. д.

— Не было ли порнографии?

— Ни малейшего намёка. Любопытно, что самые шумные протесты вызвала сцена, когда старик целует землю. В этот момент не было ни музыки, ни танцев, всё остановилось. В декорациях тоже не произошло никакой перемены. Следовательно, чему же могли шикать? Я думаю, что кому-то было выгодно устроить этот неслыханный скандал по чисто коммерческим соображениям. Говорю это на основании фактов. Дело в том, что в день премьеры, за несколько часов до спектакля, Астрюк задал при мне Дягилеву вопрос:

— А что мы сделаем, если публика будет протестовать?

— Протестовать, — удивился Дягилев. — Почему вы думаете, что будут протесты?

— Я спрашиваю на всякий случай, — продолжал Астрюк. — Необходимо довести спектакль до конца или можно не оканчивать его?

— Конечно, спектакль должен быть доведён до конца! — ответил Дягилев" (*Р[озенберг И.]* Кто виновник парижского балетного скандала? // *ПГ*. 26 мая 1913).

Переписка между С. и Рерихом фактически прервалась, вплоть до лета 1919 — во всяком случае не известно ни одного письма между ними, которое было бы помечено временем с лета 1913 по лето 1919.

### 10. Н.К. Рерих — И.Ф. Стравинскому. *Лондон. [16 августа 1919]*

Дорогой Игорь, пишу вторую весточку — отзовись![1] Как живёте? Уже месяц, как я в Лондоне. Ставлю ["Сказку о] царе Салтане" и "Китеж" для Бичема (Ковент-Гарден)[2]. Мой адрес: Лондон, *88, Queen's Gate*.

Н.К. Рерих. Весна священная. 1945. Собрание ГРМ

Как твоя семья? Как дети? У меня Юрик[3] — уже студент. Мои выставки были в Стокгольме, Копенгагене, Гельсингфорсе. Что ты творишь?

Твой *Н. Рерих.*

АрхСБ, № 43/0586. Послано в Морж.

[1] Первое письмо Рериха не известно.

[2] Что касается "Китежа", то, видимо, эта мысль была отвергнута на ранней стадии обсуждения. Однако не состоялись и все другие постановки, намеченные для Лондона, — Томас Бичем, субсидировавший эти спектакли, именно в это время разорился. Не увидели свет рампы (хотя Рерих выполнил эскизы) "Сказка о царе Салтане", "Снегурочка" и "Хованщина". См. об этом: *Яковлева Е.П.*, 1996.

[3] *Юрий Николаевич Рерих.*

### 11. Н.К. Рерих — И.Ф. Стравинскому. *Лондон. 29 августа 1919*

Дорогой Игорь, по твоему письму[1] вижу твоё настроение и твоё отношение к большевикам. У меня — такое же. Жаль, что многие наши друзья работают и делают им рекламу — этому адскому веку [нуворишей][2].

Наш Стёпа у них занимает какое[-то] значительное место и, по словам Коутса[3], очень им полезен. Времена![4]

Не думаешь ли, что к летнему сезону хорошо возобновить в новой постановке Мясина нашу "Весну". Здесь она произвела бы впечатление. Как полагаешь?[5] Сейчас здесь интерес к русскому велик.

Что твои дети — велики ли? Как супруга твоя? Сейчас я много работаю.

Сердечно твой *Н. Рерих*

АрхСБ, № 43/0588. Послано в Морж.

[1] Письмо не известно.

[2] Слово малоразборчиво. То же настроение доминирует и в письмах этого времени, посланных Рерихом Дягилеву. *8 декабря 1918 из Стокгольма*: "Спасибо Тебе за Твои дружеские отклики; в наши чёрные времена мы и должны быть особенно близки во имя всего, что для нас ценно и дорого, во имя красоты, которой мы служим. <...> Сижу поближе к границе, слушаю, не раздастся ли благовест. <...> Много работаю. Находят, что вещи стали звонче и краше. И только в работе ухожу от чёрной действительности. Рад был узнать, что и Ты по-прежнему полон дел и по-прежнему своей работой напоминаешь о России подлинной и неисчерпаемой. То, что Ты делаешь, так нужно, так своевременно"; *12 февраля 1919 из Гельсингфорса*: "Считаю, что наше дело теперь пропагандировать Россию во всех областях. Здесь в Финляндии — дело маленькое, надо выступать шире. То же я говорю Л. Андрееву и тащу его в Париж. <...> Буду сердечно рад с Тобою увидеться после всего пережитого. По сю сторону надо держаться вместе и утверждать русское искусство заграницей. Ты продолжаешь творить большое русское дело, которое становится всё более насущным" (БГО, без архивного номера).

[3] *Коутс (Coates) Альбер* (1882—1953) — англ. дирижёр.

[4] *С.С. Митусов* принимал деятельное участие в работе Музыкального отдела Наркомпроса, руководителем которого был А. Лурье. Но, справедливости ради надо признать, что это утверждение Рериха было лишено всяких оснований.

[5] Становится ясно из сказанной фразы, что инициатором возобновления "Весны священной" (которая не шла у Дягилева с 1913) был именно Рерих. Впервые новый хореографический

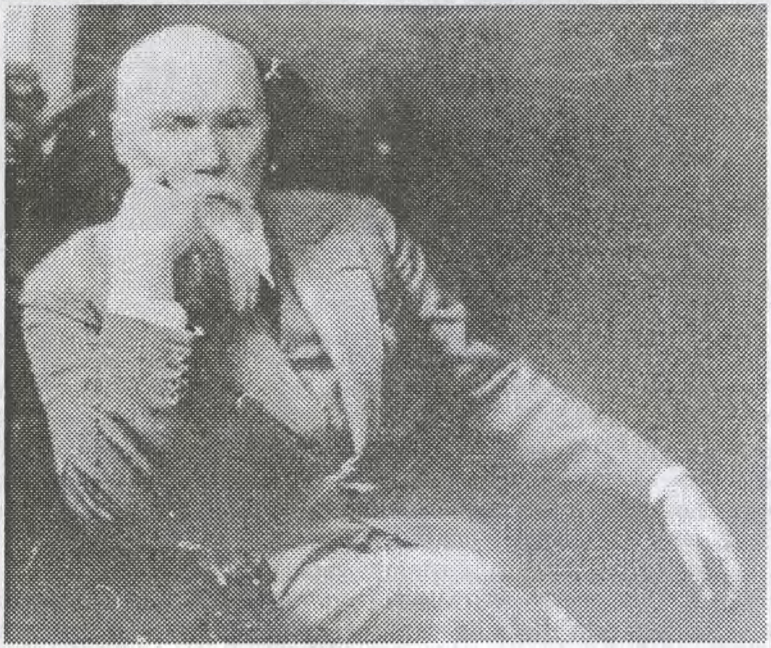
вариант балета, созданный Л.Ф. Мясиным, был показан в Париже через год — 14 декабря 1920. Для них художник сделал ряд новых эскизов, но в основном были использованы костюмы 1913 г.

### 12. Н.К. Рерих — И.Ф. Стравинскому

*[Лондон. После 12 ноября 1919]*

Дорогой Игорь, слушаю с восторгом [об] успехе твоего "Соловья"[1]. Нет ли у тебя "Весны священной"? Не пришлёшь ли мне экземпляр?[2] Не проясняются наши Русские дела! С огорчением читаю невесёлые вести. Тоскливо.

Ещё раз спасибо за радость в "Соловье".



Н.К. Рерих. Март — апрель 1934 г. Фото Underwood & Underwood, USA. Оригинал в NRM

Привет твоим.
*Н. Р.*

АрхСБ, № 43/0607. Послано в Морж.

[1] "Соловей", который был поставлен в Лондоне (см. примеч. 2 к письму 13).

[2] Четырёхручный клавир балета вышел в 1913. Речь в письме, конечно, идёт о партитуре "Весны священной": из-за войны её выход в свет задержался. Она будет опубликована только в 1921.

И.Ф. Стравинский. Париж, 1936. Фото с открытки, предоставленной Т.В. Римской-Корсаковой, СПб.

**13. Н.К. Рерих — И.Ф. Стравинскому.** *Лондон. 21 ноября 1919*

Дорогой Игорь, спасибо за весточку[1]. Среди русского ужаса всякая дружеская рука особенно тепла — особенно, когда видишь, что весь свет мыслит как бы унизить всё русское. И сколько притом лицемерия, и сколько улыбок, и сколько блеска запломбированных зубов. И душа тоже запломбирована. Жаль, что не можешь прислать "Весну" — я ведь жду обещанный экземпляр с надписью. Вещь мне посвящённую и вдруг её именно не имею.

Вся Твоя часть "Соловья" прошла прекрасно[2]. С большим успехом и оркестр звучал очень хорошо. Зрительная часть была плоха, а третья картина шла в палатке из "Тристана". Всё в Ковент-Гарден утеряно. Вообще антреприза Бичема — сущий кабак, если не сказать хуже. Куда там наша Калуга! И работать с ним просто немыслимо. Единственно хорош оркестр, и потому положение композитора наилучшее. И как я рад сознавать, что Твоя музыка настолько безмерно выше французов, показанных Дягилевым. А там ещё этот бездарный Кокто со своей чепухой. Дягилев-то всё видит и понимает[?][3] Сейчас буду сочинять новые варианты декораций к "Весне"[4] и реставрируем "Игоря", который в пути совсем поизносился[5].

Крепко целую тебя, дорогой Игорь. Всем твоим шлём дружественный привет.

Сердечно твой *Н. Рерих.*

Пришли мои картины из Финляндии и теперь мыслю о выставке. Написал много нового.

АрхСБ, № 43/0591-93. Послано в Морж.

[1] Ответные письма С. к Рериху, помеченные 1919 г., как было сказано во вступительной преамбуле, не известны.

[2] Имеется в виду постановка "Соловья", осуществлённая Т. Бичемом в лондонском Ковент-Гарден. Премьера прошла 12 ноября 1919; кроме этого были показаны ещё четыре спектакля — 18 и 28 ноября, 3 и 18 декабря 1919.

[3] В это время — с 29 сентября по 20 декабря 1919 — в Лондоне проходили гастроли дягилевской труппы. В столь нелестной форме Рерих, разумеется, упоминает балет Сати "Парад" по либретто Ж. Кокто, который в Лондоне в первый раз был показан неделю назад — 14 ноября 1919.

[4] То есть пожелание Рериха, не так давно высказанное им в письме к С. (см. письмо 11 и примеч. 5 к нему), приобрело уже совершенно реальные формы.

[5] Речь идёт о сцене "Половецкого стана" из "Князя Игоря", которая была показана в Лондоне в 1919 в новом оформлении Рериха. Приблизительно в это же время Рерих писал Дягилеву: "У меня сложилась новая версия "Половецкого стана" — пожалуй, вместо реставрации не сделать ли новую?" (*Дягилев С.П.*, 1982. Т. II. С. 131).

### 14. Н.К. Рерих — И.Ф. Стравинскому. *Лондон. 22 декабря 1919*

Сердечный привет к Новому году!

Дай Бог тебе написать во славу подлинной России ещё много прекрасных вещей[1].

Твой *Н. Рерих.*

АрхСБ, № 43/0595. Послано в Морж.

[1] На этих возвышенных словах формально прекратилась не очень обширная, но, безусловно, достаточно значительная по своей историко-культурной ценности переписка между Н.К. Рерихом и И.Ф. Стравинским. Впрочем, весьма печальное событие в жизни С., которое произошло в его семье через 20 лет, не позволило Рериху остаться безучастным. Но даже это, на сей раз действительно последнее письмо Рериха, написанное им уже из Индии, он закончил словами, говорящими об истинном отношении великого русского художника к великому соотечественнику-композитору: "Да сохранит Тебя Бог во славу прекрасного Твоего дарования".

### 15. Н.К. Рерих — И.Ф. Стравинскому. *Пенджаб. 22 марта 1939*

Дорогой Игорь Фёдорович!

Авион из Парижа принёс нам печальную весть о Твоей горестной утрате, о кончине супруги Твоей. Прими наши душевные соболезнования. Несмотря на далёкие расстояния, нас давно разделившие, мы очень часто вспоминаем и Тебя, и всю семью Твою, и тем более эта горестная весть нас опечалила.

Из нашего поколения ушло много друзей. И за последнее время как-то особенно часто приходится слышать о печальных кончинах.

Да сохранит Тебя Бог во славу прекрасного Твоего дарования.

Сердечный привет от всех нас. Мысленно искренно с Тобой.

*Н. Рерих.*

АрхСБ, № 43/0598. Послано в Париж.

Ю.Ю. БУДНИКОВА

# С.С. МИТУСОВ И "МИР ИСКУССТВА"

*Сёстрам Митусовым посвящается*

Перефразируя мысль О. Мандельштама о том, что поэзии нужны читатели, которые *умеют* её читать, мы хотим начать данный очерк утверждением: искусству нужны люди, которые умеют любить его. Нужны не только творцы, но талантливые слушатели, зрители, интерпретаторы, которые по тонкости художественного восприятия не уступают авторам. Только тогда можно говорить о культурном слое, о расцвете культуры — таком, например, который был в России в начале века. "Только жившие в это время знают, какой творческий подъём был у нас пережит, какое веяние духа охватило русские души... То была эпоха исключительно талантливая, блестящая"[1].

Имя музыканта *Степана Степановича Митусова* (1878—1942)[2] ассоциируется с культурным феноменом "Мира искусства" не только потому, что он общался со многими художниками этой группы, что влияние "Мира искусства" распространялось и на музыкальную жизнь того периода, но главным образом потому, что по сути своей Степан Степанович являлся именно тем истинным знатоком и ценителем, для которого современное ему искусство, вообще сфера культуры, были родной стихией. Оставшийся в тени более громких имён, он, может быть, больше, чем кто-либо другой, выражает дух петербургской художественной интеллигенции, являясь "культурным продуктом" своего времени, "человеком эпохи" Серебряного века, получившего название "русского культурного Ренессанса"[3], и в этом смысле "ренессансным" человеком. К такому мнению склоняют не только личные впечатления от изученного биографического материала, но и оценки современников.

**Елена Рерих**: "Окружавшая девочку [Елену Рерих. — *Ю. Б.*] так называемая "золотая молодёжь", за редкими исключениями, ничего не могла дать ей. Единственным огоньком тогда явился двоюродный брат Стёпа Митусов, спутник её детства. Он приносил некоторые неплохие книги модных поэтов и мыслителей и знакомил с новыми веяниями в искусстве, главным образом в музыке..."[4].

**Игорь Стравинский**: "В начальный период моей композиторской деятельности моим самым близким другом был Степан Митусов. <...> Митусов был любителем искусства как такового. <...> Митусов стал для меня своего рода литературным и театральным опекуном <...>. Митусов был также любителем современной живописи, но единственный род живописи, представлявший в то время интерес в России, был связан с дягилевским "Миром искусства". <...> Митусов был столь же весёлым, сколь эрудированным компаньоном..."[5].

**Борис Смирнов-Русецкий**: "В первые два десятилетия XX века в Петербурге-Петрограде существовала прослойка людей широкой синтетической культуры. Именно они создавали ту питательную среду, из которой вырастали люди большой культуры. К их числу принадлежал С.С. Митусов"[6].

Выдвигавшийся мирискусниками лозунг "возрождения" подразумевал решение именно общекультурных проблем и как раз своей ориентацией на синтез искусств они любили противопоставлять себя предшествующему поколению художников. Один из организаторов журнала, Д.В. Философов, подчёркивал, что ""Мир искусства" никогда не имел определённой программы, на это он и не претендовал. <...> Это был культ дилетантства [дилетант значит любитель, от глагола *любить*. — *Ю. Б.*] в хорошем, верном смысле этого слова. Всякий профессионализм был глубоко чужд "Миру искусства". Он преследовал задачи общекультурные, а потому не ограничивался областью чисто практических искусств, а интересовался и литературой, и философией, и музыкой"[7].

Степан Степанович Митусов с супругой Екатериной Филипповной Митусовой 1907-1908. МСССМ

Программные установки С.П. Дягилева и А.Н. Бенуа на "искусство для искусства", на "освобождение личности художника от общественных оков", на то, что "художник должен любить лишь красоту"[8], несомненно, были близки Митусову. Как поясняет новое отношение к целям искусства Н.А. Бердяев, "речь шла об освобождении духовной культуры от гнёта социального утилитаризма. <...> По всем направлениям нужно было преодолеть материализм, позитивизм, утилитаризм, от которого не могла освободиться левонастроенная интеллигенция"[9]. Эту позицию Митусов сохраняет и после революции, в обстановке "социального заказа" и духовного мещанства, охватившего все сферы жизни. Своё понимание искусства Митусов даёт в статье "Непостижимое искусство Танеева высоко парит над земными чувствами", написанной в 1927 г. Он смело утверждает, что ни отражение эпохи, ни стилизация, ни идейность, ни программные элементы, ни национальная окраска, ни изобретательность чувства или страсти не являются сами по себе залогом прекрасного в искусстве. Музыка Танеева, не отвечающая ни одному из этих требований, "глубока и возвышенна". И делает её такой "исключительная, совершенная красота его контрапунктических "хитросплетений". Одно лишь чисто музыкальное чувство, музыкальная отрешённость от земли двигает творчеством Танеева, порождая потоки звуков, волнующие необычайной красотой, стройностью формы, восхищающие строгим соответствием меж-

ду отдельными украшениями и общей музыкальной композицией, завораживающие непостижимой мистикой звукотворчества". Тут Митусов подходит к краеугольному камню искусства: как талант с помощью вполне земных средств и труда создаёт новую, духовную реальность? "В самом деле, каким образом эта чисто умственная работа и эти прекрасные упражнения интеллекта преображались в музыке Танеева в глубокую мудрость, подлинную поэзию, в возвышенный пафос? Это одна из тайн его мастерства. В этом контексте мы проникаем в глубины тайны, присущей сфере искусства вообще"[10]. Насколько близок такой подход к тем требованиям, которые предъявлял к произведениям искусства один из вдохновителей "Мира искусства" А.Н. Бенуа: "Для меня как-никак *главным* в искусстве всегда было (и до сих пор остаётся) то, что, за неимением другого слова, приходится назвать избитым словом "поэзия" или ещё более предосудительным в наши дни словом — "содержание". <...> Здесь дело не в "сюжете", который может оставаться и чуждым, непонятным, неугадываемым, а здесь всё дело в какой-то тайне, которая проникает до глубины нашего существа и возбуждает там ни с чем не сравнимые упования, надежды, мысли, эмоции и вообще то, что называется "движениями души". В моём представлении и в моём непоколебимом убеждении *эта тайна и есть искусство*"[11].

Как и мирискусснички своим творчеством и публицистической деятельностью, Митусов в качестве пианиста-исполнителя и преподавателя камерного пения в 1910—30-е гг. утверждал классическое искусство и одновременно с ним новаторское, но самое важное, они совпадали в главном: создавали *живое* искусство. Бенуа писал, что в основании его "художественного "Символа веры" <...> лежало требование абсолютной искренности. <...> Если <...> художественное произведение — будь то живопись, скульптура, архитектура, музыка или литература — содержало в себе подлинную непосредственную прелесть поэзии или то, что принято называть "душой художника", то это притягивало меня к себе, к какому бы направлению оно не принадлежало. <...> Орган нашей группы "Мир искусства" получил определённое отражение именно моего "кредо""[12]. Можно сказать, что "кредо" Митусова содержится в его письме 1925 г. к И.Ф. Стравинскому. Примечательно, что он, как и Бенуа, говоря об искусстве, использует религиозную терминологию ("Символ веры" — "молитва"), для обоих творчество — это откровение: "...Я страшно нуждаюсь в нотном материале. Современной музыки у меня совсем нот нет. <...> У тех, которые выписывают ноты из-за границы, достать их очень трудно: они берегут их как зеницу ока, да и мало таких чудаков, большинство же так называемых музыкантов (консерватория) либо интересуются современной музыкой чисто формально (надо же всё знать, а то от века отстанешь — это одна сторона), либо совсем не признают её (более откровенные во главе с Глазуновым). Всё это, милый Игорь, не музыканты, а какие-то призраки. Жутко бывает и говорить с ними, всё думаешь сам — жив ли? У них есть теперь щит и меч — Метнер. <...> Как только услышишь его, так и подумаешь, как этот человек должен глубоко презирать всё, что, по его мнению, выходит из рамок приличия (под неприличием, мне кажется, здесь надо подразумевать всё непосредственное). Право, горе с ней, с этой интеллигентс-

кой музыкой, одной рукой желающей схватить облако, а другой придерживающей пару калош. <...>

В результате — одна молитва, единственная: "да не умрёт до самой нашей смерти".

Верь, Игорь, кто молитву эту знает, жив будет и любить будет всё живое, великое ли, малое ли — всё равно, главное — живое"[13].

Чтобы понять истоки такого противостояния, вернёмся к началу века и обратимся к воспоминаниям Игоря Стравинского, описывающего расстановку сил в тогдашнем искусстве: "Мне хочется назвать здесь моего друга Степана Митусова, с которым я впоследствии написал либретто к опере "Соловей". В ту пору мы страстно интересовались всем новым в интеллектуальной и художественной жизни столицы. Дягилев начинал издавать свой передовой журнал "Мир искусства" и устраивал выставки картин. В то же время мои друзья Покровский[14], Нувель[15] и Нурок[16] основали интересное музыкальное общество, носившее название "Вечера современной музыки""[17].

Это общество[18], где подвизались ближайшие соратники и единомышленники Дягилева — искусствоведы-критики Нурок и Нувель, возникло под очевидным влиянием "Мира искусства". "В.Ф. Нувель вёл музыкальный отдел в "Мире искусства", и благодаря его инициативе возникли, как один из ростков журнала, "Вечера современной музыки"[19], — вспоминает М.В. Добужинский. — Эти камерные концерты были закрытыми и посещались лишь по приглашениям. Там исполнялись произведения молодых композиторов — Скрябина, Рахманинова и др. по их рукописям и новинки иностранцев (Ц. Франка, Макса Регера, Дебюсси и др.), а также старинная музыка XVII-XVIII вв. Там выступали отличные пианисты и неоднократно приезжавшая в Петербург Ванда Ландовска[20]. Пела также иногда сестра Сомова[21]. На этих вечерах впоследствии впервые появился совсем тогда юный Прокофьев, всех поразивший своим искромётным и задорным талантом"[22].

С.С. Митусов и его дочери Злата (справа) и Людмила. 1917. МСССМ

Далее Стравинский в своих воспоминаниях пишет "о том антагонизме, который неизбежно должен был возникнуть между наши-

ми академическими течениями и новыми художественными тенденциями, которые оба эти общества представляли. <...> Я буду говорить только о музыкантах и о том, как они относились к этому новому движению. Ясно, что большинство педагогов консерватории противодействовало ему <...>. Надо отдать справедливость Римскому-Корсакову, а также Лядову: несмотря на то, что сами они относились к этому движению неодобрительно, они имели в себе достаточно мужества и вдумчивости, чтобы не осуждать огульно всё ценное и значительное в современном искусстве. <...>

В этот период я познакомился с произведениями Цезаря Франка, Венсана д'Энди, Шабрие, Форе, Поля Дюка и Дебюсси. <...> Наша Академия нарочито игнорировала этих широко известных французских композиторов и никогда не включала их произведения в программы своих больших симфонических концертов. А так как "Вечера современной музыки" не обладали необходимыми средствами для организации оркестровых исполнений, приходилось ограничиваться знакомством только с камерными произведениями этих авторов"[23].

Именно в этом обществе Стравинский дебютировал как музыкант. Вот что мы находим в "Диалогах":

"*Роберт Крафт*. Вы часто упоминаете о санкт-петербургских концертах "Вечера современной музыки". Какую музыку вы там слышали?

*Игорь Стравинский*. Прежде всего, свою собственную. Николай Рихтер играл там мою раннюю фортепианную Сонату — первое моё сочинение, исполненное публично. <...> Я сам выступал там аккомпаниатором одной певицы, некоей г-жи Петренко[24], исполнявшей мои романсы на слова Городецкого[25]. Преобладали, конечно, произведения русских композиторов, но исполнялась и французская музыка <...>. Исполняли также Брамса и Регера. <...> Эти петербургские концерты, несмотря на название, пытались согласовать* новую музыку со старой. Это было очень важно и мало где делалось: так много организаций занимается новой музыкой и так мало — написанной столетиями до Баха. Я впервые услышал там Монтеверди (думаю, что в аранжировке д'Энди), Куперена и Монтеклера; а произведения Баха исполнялись в большом количестве.

Люди, которых я встречал на этих концертах, также в большой мере способствовали возбуждаемому ими интересу. Там бывали композиторы, поэты и артисты Петербурга, а также интеллигенты-любители вроде моих друзей Ивана Покровского и Степана Митусова, которые были всегда в курсе художественных новинок Берлина и Парижа"[26].

В Художественном бюро Н.Е. Добычиной (Мойка, 63) на "Вечере современной музыки" 7 февраля 1914 г. прозвучали произведения Стравинского, связан-

* Автор наст. статьи берёт на себя смелость исправить перевод В.А. Линника, так как предложенный им вариант перевода слова *"concurrence"* — "конкуренция" ("пытались создать конкуренцию между новой музыкой и старой") является одним из значений (последним) данного англ. слова и явно искажает смысл того, что хотел сказать Стравинский, и, к сожалению, дезинформирует читателей, представляя ситуацию прямо **противоположной** той, какая существовала на самом деле, что становится очевидным из дальнейших слов самого композитора.

ные с именем Митусова. Это посвящённый ему первый из Четырёх этюдов для фортепьяно (ор. 7) и Два стихотворения П. Верлена для голоса (баритон) и фортепьяно (в русском переводе Митусова).

Одним из главных идеологов "Вечеров современной музыки" был талантливый музыкальный критик и публицист *Вячеслав Гаврилович Каратыгин* (1875—1925). Судьба ещё раз свела Степана Степановича с этим человеком десятилетие спустя, в 1925 г. Им обоим довелось преподавать в Государственном институте музыкального просвещения (ГИМПе)*. В том же письме к Стравинскому Митусов, в частности, пишет: "...в Доме искусств и в зале Певческой капеллы <...> Новожилова[27] исполнила твою японскую лирику[28] <...>. За музыку я получил особую благодарность Каратыгина". Имя этого известного публициста появляется также в "Непостижимом искусстве Танеева...", где его статья "Памяти С.И. Танеева" названа "блестящей".

Следует отметить, что почвой, на которой произошло быстрое сближение Стравинского с кружком "Мира искусства", была именно широта художественных интересов молодого музыканта. Тот факт, что начинающий композитор так скоро стал "своим" в их среде, Бенуа объясняет следующим образом: "...Стравинский, попав в нашу компанию, тоже почувствовал, что это та среда, которая нужна *ему*. Во всяком случае, он почти сразу освоился, после чего знакомство стало быстро переходить в подобие дружбы. <...>

Одной из связующих нитей между нами, кроме музыки, был культ Стравинского к театру, а также его интерес к пластическим художествам. В отличие от других музыкантов, обычно равнодушных ко всему, что не есть их искусство, Стравинский интересовался живописью, архитектурой, скульптурой, и хотя он не обладал какой-либо подготовкой в этих областях, он всё же являлся ценным собеседником для нас, ибо вполне "реагировал на всё", чем мы жили"[29].

С уверенностью можно утверждать, что это "культурное воспитание" он получил во многом благодаря Митусову, прививавшему "другу Игорю" вкус к "искусству как таковому", что сам композитор признавал на склоне дней, говоря: "Первым на память приходит Степан Митусов, в то время он был самый близкий друг, я многим обязан ему..."[30].

Одним из результатов дружеских и творческих отношений Митусова и Стравинского стала опера "Соловей" — "лирическая сказка в трёх действиях", созданная в 1909—1914 гг.[31] Здесь Митусов-либреттист в полной мере проявил себя как автор, обладающий "даром проникания в прошлое"[32]. Излишне говорить, что именно тонкое чувствование и прекрасное знание различных стилей и эпох, "способность вживаться в давнопрошедшее"[33], являлись визитной карточкой художников "Мира искусства". Автор декораций к этой опере, Александр Бенуа, вспоминал: "Мне очень нравилась простая и разительная, совершенно в духе сказки Андерсена выдержанная заключительная сцена оперы, — когда явившиеся с погребальной церемонии мандарины застают богдыхана здоровёхоньким и приветствующим их звучным "здра-а-вствуй-те".

* С лета 1925 г. — Техникум музыкального просвещения (ТеМП).

Вообще, мне очень нравилось то, как Стравинский и Митусов "уложили" сказку в оперное либретто. Мне это дало возможность излить весь мой восторг от дальневосточного искусства — как в передаче приморского пейзажа, так и в изображении тронного зала в "фарфоровом" дворце и золотой, залитой солнцем, царской опочивальни"[34].

Историю написания оперы воссоздаёт переписка Митусова и Стравинского[35]. Отметим рабочий эпизод, иллюстрирующий вышеприведённую мысль о высокой способности к стилизации, когда Митусов, сам того не ведая, повторил почти двустишие японского поэта.

**1. С.С. Митусов — И.Ф. Стравинскому.** *Конец июля 1913*

Первая часть песни Соловья у меня вышла пока так:

*Ночь синяя уж близится к концу,*
*Мерцанье звёзд с дыханием душистым*
*Цветов слилось, и я не знаю больше,*
*Где звёзд мерцанье, где цветы,*
*И белой розы куст стоит в слезах.*

**2. И.Ф. Стравинский — С.С. Митусову.** *2 августа 1913*

Стёпочка! По свойственной мне деликатности не хотел тебе писать, что ты спёр из "Akahito" — но это ничего не значит — уверяю тебя. И первая версия мне нравится больше второй. Оставь так, ей-Богу. Твой Игорь Стравинский.

**3. С.С. Митусов — И.Ф. Стравинскому.** *Около 7 августа 1913*

Грабёж поневоле! Милый Игорь!

Вчера зашёл к Кусевицкому[36] за твоими романсами и за "Весной". О, Боже! Совершенно нехотя обокрал японца, пришлось переделывать. Как вышло — совершенно не понимаю. Во всяком случае — бессознательно. Ты, конечно, сразу же приметил. Я переделал так:

*Ночь синяя*
*Уж близится к концу.*
*Предутренний туман*
*Цветы окутал.*
*Мерцанье звёзд*
*Бледнеет и, сливаясь*
*С дыханием душистым*
*Цветов и трав незримых,*
*Трепещет в звёздах,*
*И белой розы куст*
*Стоит в слезах*[37].

А вот текст одного из "Трёх стихотворений из японской лирики", романса Стравинского на слова Акахито, о котором шла речь в переписке:

*Я белые цветы*
*В саду тебе хотела показать.*
*Но снег пошёл...*
*Не разобрать,*
*Где снег и где цветы*[38].

Из переписки со Стравинским явствует также, что Митусов был лично знаком с *С.П. Дягилевым* ("Я был у Дягилева, он умоляет сделать пение привидений как можно короче"[39]). Имя основателя "Мира искусства" мы встречаем ещё раз в записке Митусова к Стравинскому в Париж от 3 мая 1913 г.: "Дорогой Игорь, придёт к тебе барышня Александра Васильевна Сахновская и принесёт тебе это письмо.

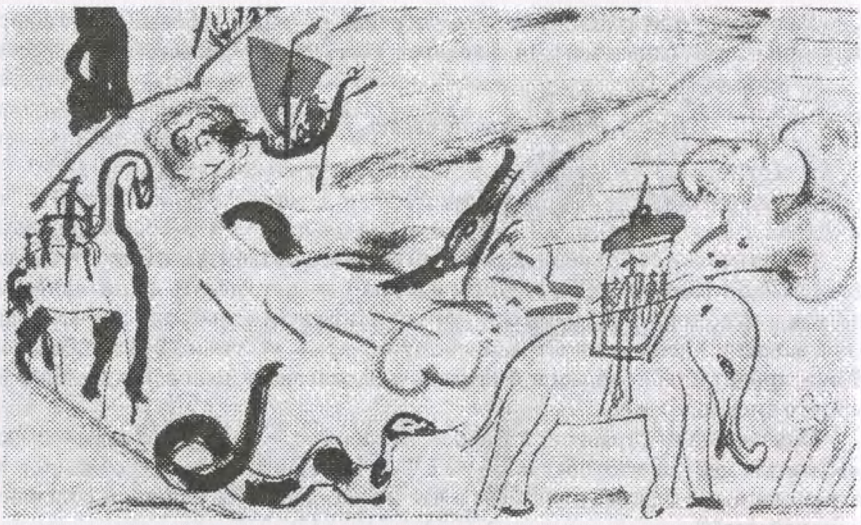
Она певица и устраивает в Париже концерт <...>. Будь другом, не откажи сделать для неё кое-что: познакомь её с Сергеем Павловичем и вообще то, что может оказаться для неё полезным и что не доставит тебе слишком большого беспокойства"[40].

Говоря о личных контактах Митусова с художниками "Мира искусства", на первое место надо, конечно же, поставить *Н.К. Рериха*. Это отдельная большая тема, не "страница биографии", как в случае с тем же Стравинским, а часть жизни, причём существеннейшая. Семьи Митусовых и Рерихов были именно *родными* людьми, Николай Константинович был очень близок по духу Степану Степановичу, и это чувствуется в творчестве последнего. Но существовала, разумеется, и обратная связь, это был случай именно взаимного обогащения и сотрудничества. Митусов являлся соратником и помощником Рериха в деле художественного образования и проведения педагогических реформ на посту секретаря Рисовальной школы ИОПХ. Именно он первым оценивал работы абитуриентов и направлял новичков в тот или иной класс. Под его руководством раз в неделю проводились спевки хора школы, созданного "в стремлении, по возможности, расширить художественный кругозор учащихся"[41]. Один из учеников школы, художник И.Н. Гурвич, оставил записки под названием "Учитель академик Николай Константинович Рерих", в которых мы находим много любопытных подробностей из культурной жизни того времени. В них, в частности, мы читаем:

"На одном занятии Учитель [Н.К. Рерих. — *Ю. Б.*] спросил:

— Бывали ли вы на выставках в салоне Н.Е. Добычиной? Это очень солидное художественное предприятие. Главным консультантом салона — Александр Бенуа. На выставках салона участвуют лучшие русские и иностранные художники. <...>

Мадам Добычина — большой знаток живописи, Надежда Евсеевна — видный деятель нашего музыкального искусства.



С.С. Митусов. Путешествие по Африке. *Фрагмент.* Из рисунков к "Петрушиной Горе" для дочерей Златы и Людмилы. 1916-1917. МСССМ

В салоне устраиваются концерты камерной музыки. <...>

В салоне знакомят знатоков искусства с новой музыкой, новой живописью и новой поэзией молодых талантливых авторов. Мы с Надеждой Евсеевной организовали в её выставочных залах, по вечерам, когда выставка закрыта, хор учащихся нашей школы. Хором руководит наш неутомимый С.С. Митусов, вы меня не ругайте: я вас записал в хор.

Я с удовольствием посещал этот хор два раза в неделю, по вечерам. Учитель был очень доволен"[42].

Степан Степанович и сам рисовал, освоил технику живописи. В МСССМ хранится несколько его работ[43].

О значении Митусова для Рисовальной школы ИОПХ лучше всего сказал Святослав Рерих в беседе с Л.С. Митусовой и музыковедом Л.В. Казанской: "Степан Степанович в основе своей был очень, очень талантлив. И это простиралось на музыку и затем на изобразительное искусство, так как он писал, рисовал хорошо, я это знаю. <...> Это была такая разносторонняя личность. Всегда любил помогать всем, всё старался уладить, устроить. Он был очень, очень популярен. Мы его видели каждый день. Его канцелярия была рядом <...>. Он был прекрасным человеком, очень добрым, таким как бы не от мира сего. Николай Константинович его любил очень. Так и все мы его любили. Каждый человек, который имеет всесторонние таланты, чрезвычайно важен в таких организациях, потому что он обогащает тот мир, в котором он вращается. И в данном случае богатая, одарённая природа Степана Степановича, конечно, обогащала весь состав [школы]"[44].

В своей позднейшей педагогической и хормейстерской[45] работе Митусов руководствовался убеждениями, сложившимися под воздействием кружка *Н.А. Римского-Корсакова*[46], "Мира искусства", Рисовальной школы ИОПХ. В полном соответствии с рериховским стремлением "расширить художественный кругозор учащихся", восстановить "начало единства искусства"[47] звучит выступление Митусова на заседании предметной комиссии вокального отдела ТеМПа 29 мая 1925 г.:

**4. С.С. Митусов [Из выступления в ТеМПе].** *29 мая 1925*[48]

Нельзя заставить преподавателя заниматься с учеником в течение трёх лет только техникой голоса, отняв работу в художественном направлении.

Если инструменталисты всё время занимаются искусством, то и певца нельзя отгораживать от настоящего искусства даже в период технического совершенствования голоса. Это убьёт охоту к занятиям.

Нужны новые подходы не ради самой реформы, а ради жизненных потребностей. Но нужно, чтобы впереди всегда было настоящее искусство, и все "уклоны в занятиях" должны быть направлены к искусству.

Квинтэссенцией взглядов Степана Степановича Митусова на музыкальное образование и музыкальную культуру служит короткая заметка о подготовке музыкантов-исполнителей.

**5. С.С. Митусов.** *1920-е*[49]

Музыка — искусство, рассчитанное на непосредственное восприятие, поэтому и интерпретация должна быть также непосредственной. Всякие же традиционные способы исполнения того или иного произведения, преподанные артисту в школе, мнимые законы, якобы незыблемые, и вообще все рецепты, подкреплённые авторитетом того или иного мастера музыкальной практики ("заветы"), дающие возможность быстро изготовлять интерпретаторов-виртуозов, лишают артиста-исполнителя возможности непосредственно воспринять автора и бережно, остерегаясь всякого загрязнения малейшей детали воспринятого им, с любовию донести произведение до аудитории.

Пока музыкальная школа не станет на нашу точку зрения, пока она будет изготовлять пьянистов, скрипачей и певцов, а не воспитывать музыкантов, пока она не поймёт, что от появления в стране целой армии пьянистов страна не станет культурнее, пока, повторяю, она не воспитает кадра музыкантов, способных без "натаскивания" самостоятельно музыкально мыслить и вдохновляться не преподанной техникой исполнения, но жадно пить от самого источника, до тех пор сокровища музыкального творчества будут продолжать обрастать корой

пошлости, покуда подлинный лик их не забудется совершенно и вырождение музыкальной культуры не станет полным.

Время выбросило лозунги: "искусство для всех", "зажигайте массы". К чему приобщите? Как зажжёте, если не освободите пламень из-под груды пепла.

Эта вполне "рериховская" по стилю и по мысли концовка указывает на то, что должна существовать взаимосвязь в художественном творчестве Митусова и Рериха. Она обнаруживается на очень глубоком, философском уровне. Тема эта довольно обширна и является предметом отдельного исследования.

Разговор же о литературной деятельности Митусова подводит нас к теме "поэтического диалога" между Митусовым и *Иваном Яковлевичем Билибиным* (1876—1942), членом "Мира искусства", преподавателем Рисовальной школы ИОПХ. Жена художника, художница Рене Рудольфовна О'Коннель[50], вспоминает: "Большим нашим другом был Степан Степанович Митусов, секретарь школы Общества поощрения художеств. Будучи прекрасным музыкантом, он воспроизводил на нашем рояле целые оперы, напевая и мужские, и женские партии. Под его чтение вслух, чаще всего сказок Гофмана[51], Иван Яковлевич любил работать"[52].

Заметим, что культ Гофмана — ещё один знак принадлежности к "братству" "Мира искусства"[53]. Искусствовед Г.Ю. Стернин отмечает: "Та же "смесь странной правды и убедительного вымысла", но только окрашенная мировосприятием человека рубежа XIX и XX вв., явится примечательнейшей чертой творчества самих "мирискусников" — от Добужинского до Бакста, и, конечно, именно поэтому культ Гофмана в их среде оказался очень глубоким и органичным"[54]. Между прочим в одном из писем Митусову Стравинский от души благодарит друга за настоятельную рекомендацию почитать Гофмана, который привёл композитора в восторг[55].

Ученик Рисовальной школы ИОПХ И.И. Мозалевский[56] так описывает атмосферу в доме Билибина: "...к Ивану Яковлевичу иногда заходили гости, даже целые компании гостей. Тогда работа прерывалась. Однако меня, "платного помощника", Иван Яковлевич не отпускал, и я проводил в его доме очень интересные и содержательные вечера. Чаще всего приходили всей гурьбой: архитектор Щуко[57], Нарбут[58], Митусов, деловод школы Общества поощрения художеств и композитор, присяжный поверенный Потоцкий[59] и другие"[60]. На этих-то дружеских вечерах и составлялись шуточные стихотворные послания, в которых Митусов и Билибин состязались в остроумии. К счастью, они сохранились и находятся в Мемориальном собрании С.С. Митусова и Отделе рукописей РНБ[61]. Без сомнения, эти послания, а также комические басни Билибина и Митусова являются лучшими образцами шуточной поэзии — одной из излюбленных форм общения среди творческой интеллигенции конца XIX – начала XX в. в России. Прекрасный образец митусовской поэзии — стихотворный портрет художника Ивана Яковлевича Билибина:

**6. С.С. Митусов. Биль и Бин.** *[1913—1917]*[62]

*Биль и Бин друзьями были.*
*Ах, связал их тесно Р.О.К.*[65]
*С колыбели вместе жили*
*И друг друга так любили,*
*Что ни Биль один не мог*
*Жить без Бина, ниже Бин*
*Быть без Биля день один.*

*Горький пьяница безбожник,*
*Биль — гуляка, весельчак,*
*Бин — поэт, большой художник,*
*И в музыке не сапожник.*
*Не могли они никак*
*Рисовать без Биля Бин,*
*Биль без Бина пить один.*

*Так друзьями вместе жили*
*Биль и Бин: связал их Р.О.К.*
*Рисовали, пели, пили*
*И друг друга так любили,*
*Что ни Биль один не мог*
*Жить без Бина, ниже Бин*
*Быть без Биля день один.*

В Отделе рукописей РНБ хранятся также письма Билибина и О'Коннель к Митусову[63]. Ниже впервые публикуются некоторые письма и стихотворения, адресованные Степану Митусову[64].

**7. И.Я. Билибин — С.С. Митусову.** *[1909—1913]*

Многоуважаемый или, вернее, дражайший Степанович Степан.

Дело вот в чём: я решил переставить фамилии премированных лиц и делаю я это по своему глубокому убеждению.

Я пишу Вам, carissime collega** , об этом, чтобы Вы, случайно, увидав кого-нибудь из учащихся, не сообщили

* То есть Рене О'Коннель.
** Дражайший коллега (лат.).

тех результатов, к которым мы пришли сегодня с Вами. Я всё же передвинул Мозалевского ниже, а на его место поставил Чернову[65]. Она получает 30, а он —

20 рублей. Это, во-первых, выходит справедливее, а во-вторых, больше выражает в себе педагогическую мысль, чтобы новый ученик не вообразил бы о своей гениальности слишком много.

Ей-Богу, так вернее. А пока — до свишвеция.

Tout à Vous* *И. Билибин.*

**8. И.Я. Билибин и Р.Р. О'Коннель — С.С. Митусову**

*Воскресенье [7 мая 1916]*

*Друг милейший Стёпка-Барин!*
*Пусть я — подлый человек,*
*Пусть я нехристь, пусть татарин;*
*Без штанов пусть буду век.*
*Плачу, точно немец, bitter:*
*Не могу покинуть Питер,*
*И, хотя мне очень жалко,*
*Меня держит злая калька...***
*Написав стихами дозу,*
*Принимаюся за прозу....*

Ей-Богу, сейчас приехать не могу. Приезжай к нам на новоселье (обед с винами) 12-го сего месяца (кажется, 12-е — пятница); ночуй у нас, а в субботу мы все двинемся к тебе на дачу. Обед у нас в 6 часов.

Продолжает Рене.

Твой *И. Билибин.*

Милый Степан Степанович.

Слово своё сдержу — приду к вам, но не завтра, а в субботу. Вас ждём непременно 12-го к 6-ти, даже немножко раньше. Всего лучшего, привет Екатерине Филипповне

Р. О'К.

Филиппеско[66] будет и Шурочка[67], и ещё кое-кто 12-го.

---

* Весь Ваш (фр.).

** Эскиз компонуется на кальке (*Примеч. И.Я. Билибина*)

**9. И.Я. Билибин — С.С. Митусову.** *5 августа 1916*

*— "Ел ли ногу ты дивана?" —*
*Вопросил в письме Ивана*
*Непоседливый Степан.*
*— "Нет, не ел, — сказал Иван. —*
*"Ел я всякие продукты:*
*"Мясо, рыбу, зелень, фрукты;*
*"Есть же мебель не хотел*
*"И диванов я не ел.*
*"Но тебе я не мешаю*
*"И тебе, как друг, желаю*
*"Шею окрутить салфеткой*
*"И заняться табуреткой, —*
*"На второе ж, коль не жаль,*
*"Скушай с нотами рояль;*
*"Забурчит живот твой Бахом;*
*"Будут все внимать со страхом;*
*"А когда ты съешь кровать,*
*"То на чем же будешь спать?"*
*Вот тебе нравоученье:*
*Брось диван и ешь печенье!*

*Твой И. Б.*

**10. И.Я. Билибин — С.С. Митусову.** *На бланке счёта. [1916]*

*Хоть на заголовке: "счёт",*
*Напишу я вот что вот:*
*Стёпу здесь тиранит Таня*[68],
*И не жисть ему, а баня;*
*Эх! попал он в переделку,*
*И за всякую проделку*
*По затылку хлоп да хлоп,*
*А подчас и прямо в лоб.*
*Всё же он не унывает,*
*Резвым птенчиком порхает*
*По ступенькам скок да скок;*
*Впрямь не Стёпа, а волчок.*

Имеются документальные свидетельства личных контактов Митусова с *Александром Николаевичем Бенуа*. Они знали друг друга уже в период устрой-

ства выставок "Мира искусства" и работы над оперой "Соловей"[69]. Кроме того, в Отделе рукописей РНБ хранится письмо, относящееся к послереволюционному периоду. Но прежде, чем мы представим его, упомянем о другой, тоже в каком-то смысле "документально подтверждённой" ниточке, связующей этих двух выдающихся представителей русской культуры начала века. Речь идёт о театре (оба были "театроманами") и, в частности, — о Михайловском театре. Вообще, роль театра в формировании художественного сознания мирискусников чрезвычайно велика, и удельный вес произведений для театра в их творчестве значителен — это ещё одна их особенность.

Михайловский французский театр в немалой степени создавал "атмосферу" Петербурга конца века. Обратимся ещё раз к цитате из "Диалогов" Стравинского, приводившейся с купюрами в самом начале нашего повествования, и "заполним" одну из купюр: "Митусов стал для меня своего рода литературным и театральным опекуном в один из величайших периодов в истории русского театра. <...> Мы были также завсегдатаями постоянно действовавшего французского театра (Михайловский театр) <...>. Помню, видел там Люсьена Гитри"[70].

Увлечение французским театром объединяет Митусова и Бенуа. Последний рассказывал: "...это было время, когда совершенно ещё молодой Люсьен Гитри сводил с ума петербургскую публику. Рядом с ним на подмостках Михайловского театра подвизался и чудесный гротескный комик Hittemans (стоило ему только появиться на сцене, как весь зрительный зал рушился от хохота), милый, лёгкий, весёлый и естественно изящный Андрие (Andrieux) и характерный Жумар (Joumard) и корректнейший Вальбель (Valbel). <...> Наконец, в ролях благородных светских женщин и трагических королев любимицей Петербурга была красавица Брендо (Brindeau) <...>.

По этим спектаклям в Михайловском театре русская публика, пожалуй, более разносторонне знакомилась с французской драматической литературой, нежели это было возможно в Париже! Ведь репертуар возобновлялся каждую субботу, благодаря чему единственный наш французский театр заменял десяток парижских. <...> В то же время туалеты актрис и актёров, их манеры, их говор служили настоящей живой школой парижанизма"[71].

Здесь же уместно упомянуть ещё об одном артистическом явлении, не просто имевшем успех у любителей балета, но и определённым образом повлиявшим на русское сценическое искусство. Речь идёт об *Айседоре Дункан (Duncan)* (1877—1927), талант которой захватил как Митусова, так и Бенуа. Александр Николаевич так объяснял секрет его воздействия: "Танцы Айседоры произвели на меня (и на очень многих — среди них на будущего нашего ближайшего сотрудника М.М. Фокина) глубокое впечатление, и скажу тут же, что если моё увлечение традиционным или "классическим" балетом, против которого Айседора вела настоящую войну, и не было поколеблено, то всё же я и по сей день храню память о том восхищении, которое вызвала во мне американская "босоножка". <...> Её пляски, её скачки, пробеги, а ещё более её "остановки", позы были исполнены подлинной и какой-то осознанной и убеждающей красоты. Главное, чем Айседора отличалась от многих наших славнейших балерин, был

дар "внутренней музыкальности". Этот дар *диктовал* ей все движения, и, в частности, малейшее движение её рук было *одухотворено*"[72]. Вероятно, именно эти поразительные особенности искусства американской танцовщицы подвигли Степана Митусова на действия, которые обсуждались на вечере у Римских-Корсаковых 19 января 1905 г.: "За чаем много смеялись по поводу проповедываемых Айседорой Дункан теорий о "танце будущего" и курьёзной поездке Митусова в Берлин с единственной целью познакомиться с нею и лишний раз присутствовать на её танцевальных сеансах. (Можно же быть таким увлекающимся и эксцентричным!)"[73].

С.С. Митусов с дочерью Татьяной. Ленинград 20 августа 1936. Оригинал в МСССМ

Все приводимые подробности показывают ту общую культурную среду, в которой развивались приверженцы передовых течений в искусстве, и то созвучие вкусов и взглядов, которое единит Митусова с мирискусниками.

Вернёмся к периоду, когда Бенуа заведовал Картинной галереей Эрмитажа, а Митусов — Концертным подотделом Музыкального отдела Наркомпроса. В 1919 г. по замыслу комиссара по делам музеев Ятманова Зимний дворец, переименованный во Дворец искусств, стал центром культурной жизни Петрограда, и, согласно приказу из Наркомпроса, его помещения предоставлялись под митинги, концерты, киносеансы, театральные представления, выставки и т. п., что, разумеется, шло вразрез с мнением администрации Эрмитажа, желавшей использовать залы дворца исключительно под музей. Столкновение интересов двух культурных организаций отражает приводимое ниже письмо.

**11. А.Н. Бенуа — С.С. Митусову.** *26 июня (9 июля) 1919*[74]

Дорогой Степан Степанович.

Прошу Вас передать Вашим коллегам мою глубокую признательность за оказанную честь избрания в члены Совета Образцового опытного театра. Я бы, разумеется, весь отдался бы этому интересному делу, если бы не одно обстоятельство, лишающее меня всякой возможности это сделать. К сожалению, опытный театр, как мне известно, рассчитывает использовать *эрмитажную сцену*, а это нам — людям, стоящим на страже нашего чудесного музея, представляется до такой степени для него опасным в пожарном и других отношениях, что мы обязаны употребить

все усилия на то, чтобы эта опасность его миновала. Вот почему мне и представляется неудобным до тех пор, пока этот вопрос не выяснится в желательном для Эрмитажа смысле принимать участие в Вашем предприятии. — И что Вам дался Эрмитажный театр? Не спорю, это прелестное место, прелестная рама для любой картины и тем более для такой изысканной, как та, о которой Вы мечтаете. Но ведь интерес сохранности "уже существующих картин" всё же должен преобладать, и помянутая угроза особенно *при настоящей безнадёжности* воздуха настолько серьёзна, что мне казалось бы и Ваш долг, дорогой Степан Степанович, был бы поискать для своих опытов иную лабораторию.

Очень желал бы повидать Вас и изустно побеседовать на эту тему. Не нашли бы Вы для себя возможным забежать в Эрмитаж? Я там бываю ежедневно с 1 часа до 4-х.

Крепко жму руку и кланяюсь совершенно преданный Вам *Александр Бенуа.*

Надо заметить, что ещё задолго до революции в своих "Художественных письмах" Бенуа ратовал за приобщение рабочих к высокому искусству, собранному в залах Эрмитажа. Он считал бессмысленным существование музеев, недоступных широким массам. Подобную же задачу всю жизнь, вначале через Рисовальную школу ИОПХ и позднее через другие культурные учреждения, созданные им в разных странах мира, решал Рерих: сделать красоту всенародным делом, внедрить красоту в повседневность. То же можно сказать о Митусове – единомышленнике и ближайшем сотруднике Рериха: за три десятилетия своей преподавательской деятельности организовавшем огромное количество бесплатных публичных выступлений, дававшем концерты классической музыки под лозунгом "Музыку в массы", стремившемся поставить профессиональную подготовку исполнителей на широкую культурную основу, укрепившем в городе Хибиногорске (ныне город Кировск Мурманской области), куда его забросила судьба, "Рабочую консерваторию". Эти устремления опровергают десятилетиями повторявшиеся в искусствоведении утверждения об "эстетстве" мирискусников, их "оторванности" от действительности. Облагородить жизнь искусством — было их практической задачей, их мечтой, чтобы во всем мире воцарился **мир искусства**, восторжествовала *догма осознанной человечеством красоты*[75]. Но в отличии от популярной в своё время "пролетарской культуры" и "массовой культуры" наших дней их культура масс подразумевала не низведение искусства до уровня народа, а возвышение народа до уровня понимания подлинного искусства.

Удивительно, но С.С. Митусов является и сегодня живой нитью, связующей нас с "Миром искусства". В Мемориальном собрании С.С. Митусова, помимо материалов семьи Рерихов и автографов Билибина, хранятся альбом рисунков и акварелей 1914-1915 гг. предположительно *Евгения Евгеньевича Лансере* (1875—1946), акварели *Максимилиана Александровича Волошина* (1877—1932), работы *Александры Васильевны Щекатихиной-Потоцкой* (1892—1967), а также листок, на котором собраны автографы 11 членов общества "Мир искусства", — уникальный документ, дошедший до нас благодаря семье Митусовых[76].

Хочется верить, что в этой короткой статье удалось дать представление о щедро и разносторонне одарённой натуре Степана Степановича Митусова, обладавшего той характерной для начала века культурой, в которой, по словам Блока, "неразлучимы... живопись, музыка, проза, поэзия... философия, религия, общественность..."[77]. Свет своего ума и сердца он пронёс сквозь тяготы 20-х, сквозь мрак 30-х годов. Художник *Александр Борисович Батурин*, впервые появившийся в доме Митусовых в 1932 г., вспоминает: "Это была интеллигентная, очень дружная семья, дышащая ещё прошлым, но живущая и интересующаяся всем настоящим.

Степан Степанович был, конечно же, корневым стержнем этой семьи. Живой, энергичный, невероятно любознательный и пылкий. Мы, молодёжь того времени, в его присутствии никогда не чувствовали себя скованными или сжатыми. Он, присутствуя на всех наших сборищах или "вечеринках", вносил какой-то дух творческого интереса. Хорошо помню, Степана Степановича интересовало всё: и музыка, и поэзия, и живопись, и история. Это был яркий представитель русской интеллигенции конца XIX века.

В 1934 году, где-то в декабре, меня и Олега Карташёва[78] арестовывают как учеников В.В. Стерлигова. Когда нас с Олегом выпустили под расписку о невыезде, я пришёл домой, увидел в комнате, где мы жили с бабушкой, посреди комнаты кучу разного хлама вперемешку с моими рисунками и работами времён занятий с Владимиром Васильевичем. Стало очень пусто и неуютно. Куда податься? И первая мысль — к Митусовым. Встретили меня, как родного, без тени сомнений, что это "враг народа". И до момента высылки я оставался в этом доме.

Так прервалось моё знакомство с этой замечательной русской интеллигентной семьёй и Степаном Степановичем, ярким представителем "Мира искусства". И лишь в 1956 году мы встретились вновь, но от всей семьи Митусовых остались только Людмила Степановна и Татьяна Степановна"[79].

Степан Степанович Митусов. Ленинград. 1936
МСССМ

Скорбя по поводу кончины С.С. Митусова, художник *Борис Алексеевич Смирнов-Русецкий* писал Л.С. Митусовой: "Именно Степан Степанович дал мне то для моего развития, чего мне не хватало и что я искал, что не может дать никакое

учебное заведение, а именно понять жизнь. <...> Большего ума и той простой непосредственной искренней задушевности я не встречал нигде, да и вряд ли когда встречу. Вы понимаете, что я до сих пор не могу смириться с той мыслью, не хочу поверить, что его уже нет, и то, что я высказал, пожалуй, скажет любой человек, знающий его близко"[80].

До последнего дня жизни Митусов оставался рыцарем искусства, и как его собственный девиз, как исповедание — ***на том стою, я не могу иначе***, как завет Мастера звучат строки письма, обращённые к дочери Людмиле.

**12. С.С. Митусов — Л.С. Митусовой. Фрагменты**

*Хибиногорск. 18 ноября 1933*[81]

Главное, научись жить в искусстве каждой минутой своего времени. Работай для себя дома, набрасывай, сочиняй, сочиняй, фантазируй: "Не натура, а — по поводу натуры". Это помни.

Соедини натуру со своими прекрасными снами и фантазируй.

Ты довольно удачно передавала сны — словом. Попробуй для них другой язык — язык красок. Впечатления ведь быстро уходят и желание их зафиксировать и рассказать так или иначе тоже убегает. Вспомни П.И. Чайковского, который *по три дня* сидел и корпел над *пустой бумагой*, грыз ногти, плакал от досады, что ни единой музыкальной мысли не приходит ему в голову. Выстрадывать, выплакивать надо вдохновение. Тогда придёт. Ловить надо его. Карандаш и бумага должны быть в любую минуту готовы. Если желание работать и вдохновение придёт невзначай и не будет использовано, оно долго не возвратится. Шуберт ночами вскакивал и записывал свои мысли, без записной книжечки не ложился.

Если пойдёшь такой дорогой, возьмёшь на себя непомерный труд, великий труд служения Прекрасному независимо от всего, а также от всяких просмотров, то жизнь твоя наполнится постепенно непомерной радостью и окружающие мелочи не будут тебя ни раздражать, ни вообще, трогать. <...>

Помни: служение искусству каждую минуту, *каждую минуту*.

## Приложение

## ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА С.С. МИТУСОВА*

*Авторские подписи и даты почти на всех живописных работах отсутствуют. Названия и некоторые датировки сообщены Л.С. Митусовой. Местонахождение работ, отмеченных под № 20, 24—26, неизвестно. № 24 принадлежал А.В. Щекатихиной-Потоцкой. Остальные работы хранятся в МСССМ.*

1. Братское[82]. Старый дом. Этюд. 1902—1903. К., м., 35,5×24.
2. В Вечаше[83]. Этюд. 1907—1908. К., м., 13×18,5.

* Указатель составлен В.Л. Мельниковым, 2000.

3. Оредеж. У ворот дома мясника Никиты[84]. Этюд. 1914—1920. Х., м., 22×32.

4. На Оредеже (?). Этюд в зелёной гамме. 1914—1920. К., м., 20×27.

5—17. Рисунки к "Петрушиной Горе" для дочерей Златы и Людмилы. 1916-1917.

5. Петрушина Гора, где мы все скоро будем жить. Б., кар., 35,5×44.

6. Это Петрушина Гора летом, ночью. Это то, что мы возьмём с собой на Петрушину Гору. Это мы летаем вокруг Петрушиной Горы на дирижабле. Какие там вкусные фрукты. Б., кар., 35,5×22[85].

7. Шаржи: Дядя Коля (Н.Ф. Потоцкий), Папа (С.С. Митусов), И.Ф. Стравинский, Пупа (А.В. Щекатихина-Потоцкая). Б., кар., 35,5×22[86].

8. Варя, дядя Коля, Злата, Аща, Зюма, Змий (В.В. Щекатихина (?), Н.Ф. Потоцкий, З.С. Митусова, А.В. Щекатихина-Потоцкая и Л.С. Митусова). Путешествие по Америке. Б., акв., 28×44.

9. Путешествие по Африке. Б., акв., 28×22[87].

10. "...Я хотел нарисовать войну". Хамти-Дамти гуляет в джунглях. Б., кар., 28×22[88].

11. Степан Степанович с дочерями Златой и Людмилой плывёт к райскому острову. Б., цветной и свинцовый кар., 44×35,5.

12. Степан Степанович высаживает дочерей на райский остров. В шатре. Б., свинцовый кар., 44×35,5[89].

13. Куда идём мы. Б., акв., кар., 22×35,5.

14—17. Рисунки в черновиках рукописи "Петрушина Гора". На 4 л. Б., кар. 21×16,5.

18. Погон прапорщика. Набросок в письме Злате и Людмиле Митусовым. Омск. 13 июня 1917. Б., тушь, 1,7×5,2 (в свету).

19. "Передо мной Иртыш". Рисунок в письме Злате Митусовой. Омск. 27 июня 1917. Б., тушь, 10×13 (в свету).

20. Портрет Корешка. Омск. Начат 28 июля 1917.

21. Портрет Корешка. Рисунок в письме Людмиле Митусовой. Омск. 6 августа 1917. Б., кар., 16×11 (в свету).

22, 23. Рисунки в рукописи басни "Степан и трубка". [1917.] 2 л. Б., кар. 21×16,5.

24—26. Работы на "Выставке картин "Золотая Бочка"". Начало 1920-х.

24. Скромненький человечек.

25. Девочка.

26. Портрет.

27. Финский залив. Этюд. 1920-е. Б., акв., 14×19,5.

28—31. Рисунки в альбом дочери Людмиле. Около 1925. Б., акв., кар., 11,5×16,5.

28. Дорога. На об. — карандашный набросок (обнажённая натура).

29. Три берёзы и озеро.

30. Ель и три дерева. На об. автограф Е.Ф. Митусовой — стихотворение "Шёпот моря".

31. Маленькая люстра. На рис. автограф С.С. Митусова:

*Не знаю, что в альбом Тебе нарисовать.*
*Мне душу часто вид печальный сей томит,*
*Когда усталый днём ложусь я на кровать,*
*Пусть для Тебя его альбом Твой сохранит.*

32. Радуга на фоне тёмно-лиловой горы. Набросок в письме Злате Митусовой. Хибиногорск. 17 сентября 1932. Б., кар., 1,4×4,4 (в свету).

33. Форма северного сияния. Набросок в письме Людмиле Митусовой. Хибиногорск. 24 сентября 1932. Б., кар., 2,7×3,2 (в свету).

34. Кровать. Рисунок в письме Е.Ф. Митусовой. Хибиногорск. 15 октября 1932. Б., кар., 7,3×5,0 (в свету).

35. Звук подаёт так (Изображение подачи звука голосом певицей Поляновской). Набросок в письме Людмиле Митусовой. Хибиногорск. 20 ноября 1932. Б., кар., 2,0×8,6 (в свету).

36. Автопортрет. Хибиногорск. 1932—1934. Б., кар., 10,5×6,2 (в свету).

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Бердяев Н.* Русская идея. // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 239.

[2] *Степан Степанович* родился в СПб. 11 сентября 1878 по ст. ст. Отец, *Степан Николаевич Митусов*, древнего дворянского рода, действительный член ИОПХ и др. культурных обществ. Мать, *Евдокия Васильевна*, урождённая *Голенищева-Кутузова*, родная сестра матери Е.И. Рерих, внучатая племянница великого полководца М.И. Голенищева-Кутузова, певица, несколько сезонов успешно выступала в Мариинском театре, на гастролях в Париже получила от поклонников венок с надписью "Русской Патти". Вскоре после рождения сына разошлась с мужем и вторично вышла замуж за *князя П.А. Путятина*, в семье которого и вырос Степан. По окончании Шестой СПб. гимназии в 1898 он поступил в ИПУ на историко-филологический факультет, потом перешёл на юридический факультет, к 1904 имел 8 зачётных полугодий. Начальное музыкальное образование получил дома, затем в музыкальной школе К. Лютша, где учился по классу рояля у профессора И. Боровки, а по гармонии — у Я. Витола. В 1900 прошёл в консерватории специальный курс гармонии у А. Лядова, затем совместно с И. Стравинским учился у В. Калафати. В 1907 женился на *Екатерине Филипповне Потоцкой*, от которой имел трёх дочерей — *Злату* (1908—1942), *Людмилу* (род. 1910) и *Татьяну* (1913—1994). С 1908 работал у Н. Рериха в Рисовальной школе ИОПХ, где выполнял обязанности помощника инспектора, секретаря канцелярии и руководителя хора. В 1916 был призван в армию, в 1917 служил под Омском. В 1917—20 совместно с Н. Рихтером выступал с концертами классической музыки под лозунгом "Музыку в массы", в 1918-19 служил, благодаря попечительству М. Горького и А. Луначарского, в Музыкальном отделе Наркомпроса (заведовал Концертным подотделом). В 1920-21 работал пианистом и хормейстером в Палас-Театре (Театре комической оперы) под руководством К. Марджанова. В 1922—29 преподавал в Гос. институте музыкального просвещения (ГИМП), преобразованном затем в Техникум музыкального просвещения (ТеМП), где руководил классами камерного ансамбля и вокально-камерным классом. В 1922—28 выступал в "Кружке друзей камерной музыки" Н.Е. Добычиной в качестве концертмейстера и аккомпаниатора-пианиста. В эти годы Митусов — член-корреспондент некоторых культурных учреждений Рерихов зарубежом. При посредстве этих учреждений музыкальные издания США печатают его статьи. В 1932—34 являлся ведущим педагогом в Хибиногорской музыкальной школе ("Рабочей консерватории"). С 1935, после возвращения в Ленинград, руководил вокальным ансамблем на Гос. курсах музыкального образования. Скончался от истощения в январе 1942 в блокадном Ленинграде.

[3] *Вагнер Г.К.* В поисках истины. Религиозно-философские искания русских художников. Середина XIX – начало XX в. М., 1993. С. 6.
[4] *Рерих Е.И.*, 1993. С. 33-34.
[5] *Стравинский И.Ф.*, 1971. С. 9-10.
[6] *Казанская Л.* Стравинский и Митусов. // *Музыкальная жизнь.* 1996. № 9-10. С. 35.
[7] *Философов Д.* Тоже тенденция. // *ЗР.* 1908. № 1. С. 71-72.
[8] См.: *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. Л., 1982. С. 27-28.
[9] *Бердяев Н.* Указ. соч. С. 238.
[10] Автограф. Рукопись. МСССМ, ф. С.С. Митусова.
[11] *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. II. С. 337.
[12] *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. I. С. 516-517. – По утверждению Бенуа, ещё один из "столпов" "Мира искусства", А.П. Нурок, "исповедовал тот культ искренности, который лежал в основе всего моего художественного восприятия" (*Бенуа А.Н.*, 1993. Т. I. С. 683).
[13] *Митусов С.С.,Стравинский И.Ф.*, 1994-97. С. 330-331.
[14] *Покровский Иван Васильевич* (1876–1906) – композитор, пианист.
[15] *Нувель Вальтер Фёдорович* (1871–1949) – сотрудник С.П. Дягилева, музыкальный и театр. деятель.
[16] *Нурок Альфред Павлович* (1860–1919) – сотрудник С.П. Дягилева, музыкальный и театр. критик.
[17] *Стравинский И.Ф.*, 1963. С. 54.
[18] *"Вечера современной музыки"* существовали с 1901 по 1911 г. В дирекцию кружка входили композитор, музыкальный рецензент И.И. Крыжановский, А.П. Нурок, музыкальный критик В.Г. Каратыгин, пианист А.Д. Медем.
[19] Общность эстетической программы не оставляет сомнений в том, что "Вечера современной музыки" оказались своеобразным музыкальным ответвлением знаменитого художественного объединения. Сравним позицию "художественного отдела" с приводимой ниже характеристикой "музыкального отдела", которую даёт Стравинский: "...все участники <...> в одинаковой степени ненавидели рутину, и для нас рассадником таковой представлялся "академизм", главной цитаделью которого продолжала оставаться императорская Академия художеств <...>, однако это вовсе не значило, чтоб мы порывали со всем прошлым и своим примером приглашали молодое русское художество ступить на совершенно новые "революционные" пути. Напротив, самое ядро того "сочетания умов и дарований", которое через год получило официальное название "Мир искусства", стояло за возобновление многих как технических, так и идейных традиций русского и международного искусства" (*Бенуа А.Н.*, 1993. Т. II. С. 187-188).
[20] *Ландовска Ванда* (1877–1959) – польская клавесинистка, пианистка, педагог, музыковед.
[21] *Сомова* (в замужестве *Михайлова*) *Анна Андреевна* (1873–1945).
[22] *Добужинский М.В.* Воспоминания. М., 1987. С. 203.
[23] *Стравинский И.Ф.*, 1963. С. 55-56.
[24] *Петренко Елизавета Фёдоровна* (1880–1951) – певица, педагог, участница Русских сезонов.
[25] *Городецкий Сергей Митрофанович* (1884–1964) – поэт.
[26] *Стравинский И.Ф.*, 1971. С. 53.
[27] *Новожилова Татьяна Яковлевна* – певица, ученица Митусова в ГИМПе и ТеМПе.
[28] Три стихотворения из японской лирики для голоса (сопрано) и инструментального ансамбля: № 1 – Акахито (на сл. Ямабе Акахито, VIII в.); № 2 – Масацуме (на сл. Масацуме, XII в.) и № 3 – Цураюки (на сл. Кино Цураюки, конец IX – первая половина X в.). Русский текст А. Брандта. Созданы в 1912-13 в Кларане. См.: *Стравинский И.Ф.*, 2000. С. 686.
[29] *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. II. С. 506-507.
[30] *Стравинский И.Ф.*, 1988. С. 343.
[31] *Стравинский И.Ф.*, 2000. С. 688.
[32] *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. I. С. 603.
[33] *Там же.* С. 489.
[34] *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. II. С. 528.

[35]Опубликована: *Стравинский И.Ф.* Письма С.С. Митусову. Публ. В.П. Варунца. // *Музыкальная Академия*. 1992. № 4. С. 145–147; *Митусов С.С., Стравинский И.Ф.*, 1994-97; *Стравинский И.Ф.*, 1998, 2000. Публ. В.П. Варунца.

[36]*Кусевицкий Сергей Александрович* (1874–1951) – дирижёр, виртуоз-контрабасист, композитор, музыкальный деятель. В 1908 создал в М. симфонический оркестр, с которым выступал во многих городах. В 1909 основал "Российское музыкальное издательство". С 1920 жил за границей.

[37]*Митусов С.С., Стравинский И.Ф.*, 1994-97. С. 326-327.

[38]*Стравинский И.* Избранные вокальные сочинения. М., 1968. С. 23-24.

[39]*Митусов С.С., Стравинский И.Ф.*, 1994-97. С. 328.

[40]*Стравинский И.Ф.*, 2000. С. 76.

[41]*Рерих Н.* Записка директора [Рисовальной] школы Императорского Общества поощрения художеств. 16 сентября 1913. Цит. по: *Полевая М.И.* С.С. Митусов – руководитель хора школы Общества поощрения художеств. // *РВ*. Л.; Извара, 1991. № 2. С. 24.

[42]*Гурвич И.Н.*, 1962-69. С. 35-36.

[43]Перечень основных живописных и графических произведений С.С. Митусова см. в приложении.

[44]Из стенограммы беседы С.Н. Рериха с Л.С. Митусовой и Л.В. Казанской. 9 мая 1987. Фонограмма беседы хранится в МСССМ.

[45]Как уже отмечалось в примеч. выше, в 1920-21 Митусов работал хормейстером и пианистом в Театре комической оперы. С.Ю. Левик отмечает: "Жизнь марджановского театра была недолговечна, и как достоинства его, так и спорные эксперименты были скоро забыты, но в одном, и весьма важном, отношении этот театр мог оказать оздоровляющее влияние – в облагораживании общего тона исполнения" (*Левик С.Ю.* Четверть века в опере. М., 1970. С. 164)

[46]Митусов пишет по этому поводу в своей "Автобиографии": "В [1895] году познакомился с Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым. Мы жили тогда в одном доме с великим композитором (Загородный, 28), в семье которого я бывал чуть ли не ежедневно до самой его смерти, т. е. в течение двенадцати-тринадцати лет. В этот период времени, часто беседуя с Николаем Андреевичем о музыке, а беседы и поучения Николая Андреевича кончались обыкновенно не раньше двух-трёх часов ночи, присутствуя постоянно на всех музыкальных вечерах ("среды"), знакомясь и разговаривая со всеми музыкантами (Скрябин, Лядов, Глазунов, Соколов, Блуменфельды – братья Сигизмунд и Феликс, Стасов), вступая в споры с молодыми музыкантами – Гнесиным, Штейнбергом, Стравинским и другими, я получил хорошее разностороннее музыкальное образование" (*Митусова Л.С.*, 1994-97. С. 343-344).

[47]*Рерих Н.* Свободная Академия. 24 октября 1917. // *РВ*. 1991. № 2. С. 17.

[48]*Летопись культурной работы по музыке С.С. Митусова*. Составитель В.Л. Мельников. Рукопись 1994 г. в МСССМ. Стенограмма выступления хранится в ЦГАЛИ СПб., ф. 41, оп. 1, № 14, л. 44.

[49]Автограф. МСССМ, ф. С.С. Митусова. Публ. впервые.

[50]*О'Коннель-Михайловская* (рожд. *О'Коннель*) *Рене Рудольфовна* (1891–1981) – художница-керамистка. С 1906 по 1912 училась в Рисовальной школе ИОПХ. В предреволюционные годы работала в области книжной и журнальной графики и театрально-декорационного искусства. Участвовала в выставках общества "Мира искусства". Жена Билибина с 1913 по 1917.

[51]*Гофман (Hoffman) Эрнст Теофиль Амадей* (1776–1822) – нем. писатель, композитор, художник.

[52]*Билибин И.Я.*, 1970. С. 159.

[53]Бенуа, в частности, не раз на страницах своих воспоминаний признаётся в любви к немецкому мастеру – "эта смесь странной правды и убедительного вымысла всегда особенно меня притягивала и в то же время пугала" (*Бенуа А.Н.*, 1993. Т. I. С. 602); художник сошёлся с одним из "столпов", как он сам его называет, журнала "Мир искусства", Альфредом Нуроком, именно на почве увлечения Гофманом.

[54]*Стернин Г.Ю.* "Мои воспоминания" Александра Бенуа. // *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. II. С. 602.

[55]*Стравинский И.Ф.*, 1998. С. 213, 215.
[56]*Мозалевский Иван Иванович* (1890 – 1975) – график, живописец, критик. В 1909–13 учился в Рисовальной школе ИОПХ. В 1913 – участник выставки "Мир искусства".
[57]*Щуко Владимир Алексеевич* (1878–1939) – архитектор, график, художник театра. Член общества "Мир искусства".
[58]*Нарбут Георгий (Егор) Иванович* (1886–1920) – художник-график. В 1906–09 учился у Билибина в Рисовальной школе ИОПХ. Член общества "Мир искусства", с 1916 в комитете этого общества.
[59]*Потоцкий Николай Филиппович* (1881–1920) – юрист, брат Екатерины Филипповны, жены Митусова. Был женат на художнице А.В. Щекатихиной-Потоцкой, после смерти Потоцкого вышедшей замуж за И.Я. Билибина.
[60]*Билибин И.Я.*, 1970. С. 209.
[61]Часть из них была опубликована: *Билибин И.Я.* Из стихотворных приветствий и посланий. // *ПРС*. 1998. № 1. С. 267–274.
[62]Автограф. МСССМ, ф. С.С. Митусова.
[63]ОР РНБ, ф. 1000, поступление 1957.82, л. 1-2, 5, 7–9 с об.
[64]Текст и графика подготовлены В.Л. Мельниковым. Все материалы публ. в соответствии с современной орфографией и пунктуацией, с сохранением некоторых стилистических особенностей оригиналов. Встречающиеся в автографах сокращения, в т. ч. инициалы, дополняются без квадратных скобок в случаях, не имеющих др. толкования.
[65]*Чернова* – художница. В конце 1900-х – начале 1910-х училась в Рисовальной школе ИОПХ. См. о ней: *Билибин И.Я.*, 1970. С. 205.
[66]Н.Ф. Потоцкий.
[67]А.В. Щекатихина-Потоцкая.
[68]*Бакулина Татьяна Владимировна* – художница. В конце 1900-х – начале 1910-х училась в Рисовальной школе ИОПХ, затем работала в канцелярии школы под непосредственным началом Митусова.
[69]Благодаря изысканиям Виктора Пайлаковича Варунца, можно привести следующее свидетельство. 22 сентября (5 октября) 1913 г. Бенуа писал Стравинскому: "...о "Соловье" я мечтаю с нарочитым вожделением после того, как встретил С.С. Митусова, который мне поведал о своих впечатлениях в Варшаве" (т. е. о рабочей встрече со Стравинским в период создания либретто 3-й картины "Соловья"). См.: *Стравинский И.Ф.*, 2000. С. 114, 149.
[70]*Стравинский И.Ф.*, 1971. С. 9.
[71]*Бенуа А.Н.*, 1993. Т. I. С. 539.
[72]*Бенуа А.Н.*, 1993. Т. II. С. 410. – Относительно Фокина Бенуа развивает свою мысль так: "Вскоре Фокин поставил балет (в феврале 1908 г.) для какого-то благотворительного спектакля. Балет этот не имел какого-либо определённого сюжета – всё его содержание сводилось к *музыке*, в каком-то пластическом выявлении музыки. А музыка, вдохновившая Фокина, состояла исключительно из произведений Шопена – из прелюдов, вальсов и мазурок. То было до некоторой степени запоздалой данью того увлечения, которое вызвало в Фокине искусство Айседоры Дункан (в ещё более сильной степени сказавшееся в его первом балете "Евнике"). Ведь и Айседора не "представляла" что-либо, а только "танцевала музыку"" (*Там же*. С. 473).
[73]*Ястребцев В.В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков (1898 – 1908). Л., 1960. Т. II.
[74]Автограф. ОР РНБ, ф. 1000, поступление 1957.83, л. 1-2. Текст сообщён В.Л. Мельниковым.
[75]*Бенуа А.* Версаль. Пг., 1922. С. 15.
[76]Вероятнее всего, и альбом Е.Е. Лансере(?), и этот листок оказались у Митусова в начале 1920-х после того, как по поручению Рерихов, находившихся в то время уже за границей, он перевёз к себе наиболее ценные вещи из их квартиры на Мойке, 83. В настоящее время они находятся в Музее-усадьбе Н.К. Рериха в Изваре, ГРМ, РНБ, Мемориальной квартире Ю.Н. Рериха в М., ГМИЛИКА, МСССМ.
[77]*Блок А.* Литературное наследство. Новые материалы и исследования. Кн. 2. М.: Наука, 1981. С. 80.

[78]*Карташёв Олег Всеволодович* (1915–1941) – художник, муж Златы Митусовой.
[79]*Батурин А.Б.* Воспоминания о семье Митусовых. 20 ноября 1996. Рукопись. МСССМ, ф. А.Б. Батурина, л. 131–133. Публикуется в сокращении.
[80]*Смирнов-Русецкий Б.А.* Письмо Л.С. Митусовой. 8 июня 1944. Автограф. МСССМ, ф. Б.А. Смирнова-Русецкого.
[81]Текст приводится по изд.: *Митусова Л.С.*, 1994-97. С. 347.
[82]Фамильное гнездо князей Путятиных в быв. Вышневолоцком уезде, ныне Удомельский р-н Тверской обл. См.: *Мельников В.Л.*, 2000. С. 61-62.
[83]В окрестности имения Н.А. Римского-Корсакова "Любенск" в современном Плюсском р-не Псковской обл.
[84]По словам Людмилы Степановны Митусовой, в этом доме семья Митусовых жила на Оредеже (современный Лужский р-н Ленинградской обл.).
[85]На об. предыдущего рис., левая половина л.
[86]На об. рис. 5, правая половина л.
[87]На об. предыдущего рис., правая половина л.
[88]На об. рис. 8, левая половина л.
[89]На об. предыдущего рис.

**И.А. ЩЕПЕТКОВА**

# СТРАСТИ ПО "ВОЛШЕБНОМУ ЗЕРКАЛУ"

В собрании Всероссийского музея А.С. Пушкина хранятся эскизы костюмов и декораций к театральным постановкам, выполненные известными художниками Серебряного века: К.А. Коровиным, И.Я. Билибиным, А.Н. Бенуа, М.А. Врубелем, Н.С. Гончаровой и другими. Среди них эскиз *Александра Яковлевича Головина*[1] "Жилище гномов" к поставленному в Мариинском театре в 1903 г. балету "Волшебное зеркало". В основе либретто, написанного И.А. Всеволожским[2] и балетмейстером спектакля М.И. Петипа[3], лежали мотивы сказок Пушкина и братьев Гримм. Музыку к балету написал известный в своё время композитор и пианист-виртуоз А.Н. Корещенко[4], рекомендованный Петипа А.К. Глазуновым.

Спектакль стал второй совместной работой композитора и художника. В 1900 г. в Большом театре состоялась премьера оперы "Ледяной дом". Директор Императорских театров тех лет В.А. Теляковский считал эту постановку революционной, поскольку в первый раз художник не только самолично сочинял декорации для всех актов спектакля, но по его эскизам создавались костюмы и бутафория, "вследствии чего новейшие постановки стали отличаться однородностью и цельностью производимого впечатления"[5]. Теляковский был увлечён оформлением спектаклей Московской частной русской оперы, балетные же постановки в Императорских театрах считал устаревшими и пытался оживить их с помощью единомышленников – художников-декораторов. В 1901 г. по рекомендации Коровина Головин был принят художником-консультантом Императорских театров, а балет "Волшебное зеркало" стал его дебютом на Петербургской сцене.

Премьера состоялась 9 февраля в переполненном зале Мариинского театра. Исполнителями были лучшие артисты балетной труппы: Матильда Кшесинская, Сергей Легат, Мария Петипа, в свите Принцессы танцевала Анна Павлова, в свите Принца — Михаил Фокин.

Авторы либретто во многом следовали за пушкинским сюжетом "Сказки о мёртвой царевне и семи богатырях". Злая мачеха-королева, пытающая зеркало "кто на свете всех милее, всех румяней и белее?"; служанка, уводящая Принцессу в лес; отравленное яблоко; тихий сон Принцессы в хрустальном гробе; безутешный Принц, скитающийся по свету в поисках своей возлюбленной и вопрошающий Солнце, Месяц и Ветер; чудесное пробуждение Принцессы; гибель мачехи "с тоски" и счастливый финал со свадьбой Принца и Принцессы. Но авторы позволили себе и существенную вольность: заменили богатырей гномами — персонажами многих сказок братьев Гримм.

Публика ожидала появления спектакля-праздника. "К восьми часам вся зрительная зала была полна публикой. Новый балет, о котором уже говорили почти два года, бенефис знаменитого Петипа, рассказы о предстоящем, особом по новизне зрелище — всех интересовали. Царская ложа была полна членами Императорской фамилии"[6]. Бенефисом заканчивал Петипа свою артистическую карьеру (66 лет работы и 57 лет службы в России). 82-летний балетмейстер, создатель "Лебединого озера" и "Спящей красавицы", вынес на суд зрителя последнюю свою сказку...

Но в 1903 г. балет выдержал только одно представление. В 1904 г. он был возобновлён и показан один раз в бенефис кордебалета. Долгожданная премьера ознаменовалась скандалом. Во время представления в зале раздавались возгласы протеста, смешки, свист. Все эти настроения позже нашли своё отражение на страницах петербургской печати.

Ценители балета критиковали музыку Корещенко: "Ни танцевальных ритмов, ни подходящих темпов, ни ясно выговоренных мелодий..."[7].

Сергей Дягилев был ещё более категоричен: "Вина провала балета не в декорациях и даже не в неудачной, тяжёлой музыке. <...> Она в самой затее постановки этого никому не нужного, скучного, длинного, сложного и претенциозного балета"[8].

Исполнительское мастерство танцовщиков рецензенты не обсуждали, все были увлечены разбором оформления спектакля. Зрелище было необычным. Художник использовал "тюлевые завесы, эффекты освещения и различные трюки; в ночной сцене на деревьях светились огромные глаза филинов, словно по волшебству исчезало в зеркале изображение злой мачехи..."[9]. Балет Петипа состоял из многих хореографических номеров: танцы "Звёзд", "Солнечных лучей", "Цветов бессмертника", "Камней", "Серебра", что позволило Бенуа говорить о феерии, заполнившей "Волшебное зеркало"[10].

Не принимая балет Петипа в целом, критики не могли не отметить работу Головина. Бенуа хвалил его за художественный вкус: "Петербургская сцена с самого основания не видела такой утончённой симфонии серо-серебряных, глухо-жёлтых и голубовато-зелёных тонов"[11]. Дягилев вынужден был признать:

А.Я. Головин. Жилище гномов. Эскиз декорации к балету А.Н. Корещенко "Волшебное зеркало". 1903. Постановка Мариинского театра. II акт, 3 картина. Собрание ВМП

"Единственное, что хоть отчасти спасает балет от полного разгрома, это некоторые декорации и часть костюмов художника Головина"[12].

Коровин позже вспоминал: "Его балет "Волшебное зеркало" был нежен и изящен. <...> В его творчестве – театральных эскизах – любимым мотивом было как бы изящное кружево, тонкая ювелирная работа. <...> Он был изящнейший художник"[13].

С приверженцами новой декорационной живописи "воевали" на страницах печати балетоманы. Выражая их взгляды, Николай Фёдоров, ведущий рубрики "Балет" в журнале "Театр и искусство", писал: "Публика недоумевала, слушая в течение 4 часов поразительную по бездарности музыку г. Корещенка и смотря на ряд уродливых, размалёванных декораций, на которые "декадентская" кисть г. Головина наложила неотразимую печать художественного безобразия"[14].

Развёрнутое, покартинное описание оформления спектакля находим в статье историка русского балета В.Я. Светлова (Ивеченко): "Декоратор г. Головин сделал одну крупную ошибку: он взял высшую ноту нового стиля, не осилил этой ноты и, как это называется на оперном жаргоне, "пустил петуха". Балет — искусство консервативное, крепко держащееся традиций; такова же и балетная публика в своей массе. <...> Декорации же г. Головина — это та сверхнота нового стиля, которую публика не в состоянии понять и оценить в один вечер. <...>

"Сад перед дворцом": грязно-зелёные деревья с какими-то непонятными цветами, а сзади серо-жёлтое плоское пятно, долженствующее изображать замок.

"Дремучий лес": по удачному выражению одного балетомана, этот лес похож на изображение внутренности греческой губки <...>. Совы, посаженные густо на ветви деревьев, похожи скорее всего на кокосовые орехи.

"Лес": очень густой молодой лес, которому можно даже поверить. Ни с того, ни с сего между деревьями по небу протянут какой-то серо-лиловый узкий ковёр со звёздочками и кружочками.

Что касается костюмов, то они хороши по цветам и рисункам, хотя, в общем, чересчур пестры"[15].

Положение усугублялось тем, что часть декорации дорисовывалась в день премьеры, а некоторые костюмы были взяты из других спектаклей Мариинского театра.

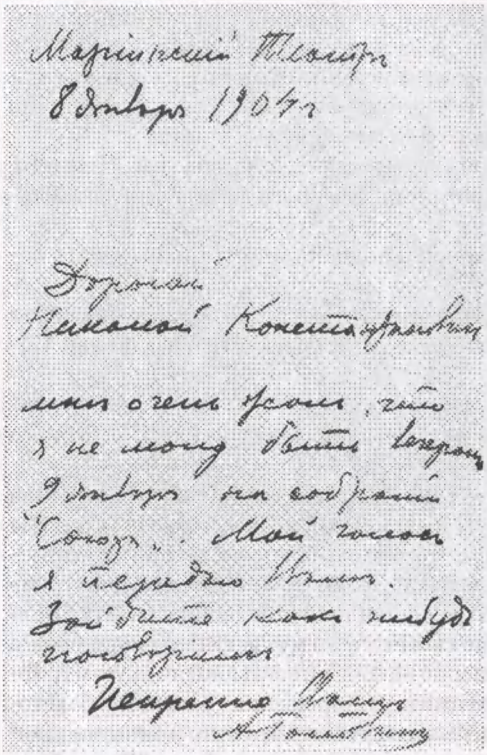
Сотворчества не получилось. Казалось, каждый из создателей балета – композитор, художник и балетмейстер – осуществлял свою версию "Волшебного зеркала", мало обращая внимания на соавторов.

Директор Императорских театров считал балетмейстера уже неспособным к полноценной работе и советовал ему в свой бенефис возобновить "Спящую красавицу", а не затевать новый балет. Петипа не согласился. Поэтому ответственность за провал "Волшебного зеркала" Теляковский возложил на балетмейстера: "...когда в Мариинском театре пошли приготовления к балету "Волшебное зеркало", к балету новому и по сюжету, и по музыке, и по постановке, а ставить его взялся сам Петипа, совершенно не сочувствовавший ни вкусам А. Головина, <...> ни таким же вкусам композитора Корещенко, — позиция балетоманов стала к дирекции резко враждебной. <...> Петипа устно и печатно говорил и особенно возбуждал балетоманов, а эти <...> решили балет "Волшебное зеркало" со скандалом провалить"[16].

В более мягкой форме, не называя имён, такого же мнения придерживался и Головин: "Дело в том, что назначение Теляковского вызвало неудовольствие некоторых лиц, причастных к театру. У Теляковского нашлись враги, которые готовы были идти на всё, чтобы скомпрометировать его в глазах министерства Императорского двора"[17].

Петипа же считал, что именно с приходом нового директора Императорских театров наступила роковая для балетного искусства эпоха декораторов на сцене.

Читая дневники Петипа, невольно сочувствуешь балетмейстеру, поставленному дирекцией и художником почти в неразрешимую ситуацию. Например, запись от 30 января: "Приезжаю в театр. <...> Мне говорят, оркестра не будет. Пришлось репетировать под рояль". На следующий день: "Провожу репетицию с оркестром до 6-й картины без декорации, без ничего. Всю ночь не спал". 6 февраля (за 3 дня до премьеры!): "Прорепетировали "Волшебное зеркало" с оркестром, но всё ещё без ничего". 8 февраля: "Утром генеральная репетиция всего балета "Волшебное зеркало". Всё никуда не годится — всё плоско, декорации — просто ужас. Вот несчастье для балета! После спектак-



А.Я. Головин. Записка Н.К. Рериху. СПб., Мариинский театр. 8 января 1904. МСССМ

ля г-н директор пришёл похлопать мне со всей труппой. Жал мне руку и говорил: "Замечательный у вас балет", и наговорил много любезностей. Я очень устал"[18].

"От большого нервного потрясения Петипа слёг, поражённый односторонним параличом. Он проболел семь лет и был уже не в состоянии вернуться к работе..."[19].

Головин действительно опаздывал с декорациями и костюмами. Взрывной, темпераментный Петипа видел в этом злой умысел молчаливого и замкнутого художника — ставленника директора. Уместно вспомнить такую характеристику художника: "Головин по своему человеческому характеру не был бойцом, не любил воинствующих декламаций и словопрений, предпочитал стоять в стороне от демонстративных столкновений, которыми была наполнена бурная жизнь художественной среды вокруг него. Но в своих творческих принципах он был упорен, всегда шёл своим путём, повинуясь внутреннему художественному чутью, неизменно оставаясь верным себе"[20].

Теляковский же, человек, по замечанию Бенуа, "полный добрых намерений, но лишённый душевной тонкости"[21], относился к балетмейстеру как к больному человеку, чьё творчество уже нельзя воспринимать всерьёз. А Петипа, несмотря на преклонный возраст, имел поразительное балетмейстерское чутьё. Именно он выделил из молодых актрис труппы Анну Павлову, уже тогда говоря о ней как о балерине номер один, чем и заслужил неудовольствие М. Кшесинской, в полной мере проявившееся во время репетиций этого балета. Петипа благословил балетмейстерские начинания молодого М. Фокина. И, видя в его пластике поэзию нового танца, планировал с Фокиным постановку одноактного балета "Роман бутона розы" Дриго, работу над которым не закончил из-за болезни.

В 1910 г., прочитав некролог Петипа, Головин скажет: "С его смертью умер "классический балет". Как бы ни относиться к художественной стороне его работы, нужно признать, что в истории нашего театра существовала "эпоха Петипа", охватывающая полувековой период"[22]. А Теляковский в своих мемуарах

простодушно заметит: "После М. Петипа, в сущности, настоящего постоянного балетмейстера в Мариинском театре больше уже не было"[23].

Теляковский своими действиями перевёл творческий, глубинный конфликт двух талантливых художников Петипа и Головина в плоскость межличностных отношений. Газетная полемика, свист балетоманов, внутритеатральные интриги нимало этому способствовали.

Головин не принял смешения в либретто мотивов русских и немецких сказок и готов был скорее ориентироваться на Пушкина, чем на братьев Гримм. К этому времени художник оформил два спектакля из русской истории: "Ледяной дом" и "Псковитянка" и хотел продолжить работу именно в этом направлении. Петипа же просил европейский, универсальный "сказочный" вариант костюмов и декораций.

Художник исполнил эскиз 1-го акта: "Портал, обрамляющий зеркало сцены, имел форму старинного кокошника и был расписан народным узором; задник изображал сказочный деревянный дворец, окружённый лесом"[24] (Именно этот очень красивый эскиз, хранящийся в ГТГ, воспроизведён во всех альбомах, посвящённых творчеству Головина). Петипа не согласился с художником, и тому пришлось спешно сделать другой вариант оформления, используя мотивы барочной архитектуры и южнонемецкого пейзажа, который тоже, в конечном счёте, не устроил балетмейстера. Декорации Головина ломали привычное представление о месте художника в спектакле.

Балет возник на переломе двух эпох Императорского театра. Два века русского балета — уходящий и наступающий — как будто заглядывали в зеркало сцены, спрашивая "я ль на свете всех милее?" И "Волшебное зеркало" не выдержало этого напряжения ни в переносном, ни даже в прямом смысле. Во время генеральной репетиции, зеркало, вынесенное на сцену, "треснуло, и из него серебряными струйками полилась ртуть. Это произвело на Петипа страшное впечатление"[25].

Так мистически завершалась в Мариинском театре "эпоха Петипа" и начиналась эпоха художников — полноправных авторов спектаклей.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Головин Александр Яковлевич* (1863—1930) — живописец, график, театр. художник. Оформлял спектакли Большого театра в М. с 1900, с 1901 — спектакли Мариинского театра в СПб. В конце 1902 зачислен главным декоратором петербургских Имп. театров.

[2] *Всеволожский Иван Александрович* (1835—1909) — директор Имп. театров с 1881 по 1899. Как художник-любитель делал рис. к балетным спектаклям.

[3] *Петипа Мариус Иванович* (1819—1910) — артист балета и балетмейстер петербургской балетной труппы с 1847 по 1903.

[4] *Корещенко Арсений Николаевич* (1870—1921) — композитор, дирижёр, педагог, пианист, музыкальный критик.

[5] *Теляковский В.А.* Воспоминания. М.; Л., 1965. С. 162. Упом. о балете "Волшебное зеркало" см.: *Меркина С.Я.* Дневники В.А. Теляковского. // *Памятники культуры. Новые открытия.* Ежегодник 1984 г. Л., 1986. С. 124.

[6] *Теляковский В.А.* Воспоминания. М.; Л., 1965. С. 440.
[7] *Светлов В.* Терпсихора. Статьи, очерки, заметки. СПб., 1906. С. 211.
[8] *Дягилев С.* Письмо в редакцию "Петербургской газеты" о постановке балета А.Н. Корещенко "Волшебное зеркало". // *Дягилев С.П.*, 1982. Т. II. С. 185.
[9] *Онуфриева С.* Головин. Л., 1977. С. 27.
[10] *Бенуа А.* "Волшебное зеркальце". // *Мир искусства.* 1904. № 1. С. 3.
[11] *Там же.* С. 4.
[12] *Дягилев С.* Указ. соч. С. 185.
[13] *Коровин К.А.* Константин Коровин вспоминает... М., 1971. С. 213-214.
[14] *Ф[ёдоров] Н.* Балет. // *Театр и искусство.* 1903. № 8. С. 182.
[15] *Светлов В.* Указ. соч. С. 3.
[16] *Теляковский В.А.* Указ. соч. С. 438-439.
[17] *Головин А.Я.* Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. М., 1960. С. 56.
[18] *Петипа М.* Материалы. Воспоминания. Статьи. Дневники. Л., 1971. С. 68—112.
[19] *Петипа В.* Наша семья. // *Петипа М.* Указ. соч. С. 253.
[20] *Головин А.Я.* Указ. соч. С. 7-8.
[21] *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. II. С. 370.
[22] *Головин А.Я.* Указ. соч. С. 118.
[23] *Теляковский В.А.* Указ. соч. С. 158.
[24] *Онуфриева С.* Указ. соч. С. 27.
[25] *Егорова Л.* На репетиции. // *Петипа М.* Указ. соч. С. 240.

**П.Ю. КЛИМОВ**

## М.В. НЕСТЕРОВ И "МИР ИСКУССТВА"

Есть в истории русской живописи имена, которые, как правило, не связываются машинально с каким-либо творческим содружеством или стилевым направлением. М.А. Врубель, Н.К. Рерих или В.А. Серов, создатели своих собственных, неповторимых и неподражаемых "миров", уже сами по себе — и "содружество", и "стиль". Причастность этих художников к "Миру искусства" — лишь один из аспектов, хотя и важный, их исключительно многогранной деятельности. То же самое можно было бы сказать и о *Михаиле Васильевиче Нестерове* (1862—1942), примкнувшем к объединению на раннем этапе его существования.

Характеризовать творчество Нестерова нет необходимости. Оно широко известно и достаточно изучено, хотя в советский период произведения художника, особенно исполненные им на стенах церквей, нередко становились объектом для весьма тенденциозной критики и намеренного замалчивания. Примечательно, однако, что самый резкий и нелицеприятный из отзывов о религиозной живописи Нестерова высказал А.Н. Бенуа, когда-то привлёкший художника к деятельности "Мира искусства". Спустя много лет один из основателей объединения так вспоминал о своём посещении в 1899 г. собора во имя Св. князя Владимира в Киеве: "...я был огорчён во Владимирском соборе своим "другом" Нестеровым. Его запрестольная картина, изображающая "Рождество Христово", выдаёт и ужасающий дурной вкус и нечто сладковато-дряблое, что художник пытается выдать за нежно-благоухающее. И это не была частичная неудача — это выдавало в Нестерове нечто "не-

М.В. Нестеров. Видение отроку Варфоломею. 1889-1890. Собрание ГТГ

преодолимое", что расцвело затем махровым цветом в его церковных картинах для церкви в Абастумане. В них Нестеров проявил уже настоящее "художественное ханжество". До этого момента я был склонен, закрывая глаза на многое, что мне претило, *ждать* от него какого-то *исправления*, какого-то поворота к тому, что когда-то составляло прелесть его первых выступлений, его "Видения отрока Варфоломея" и "Св. Сергия в лесной пустыне". Однако после того, что я увидал это "Рождество", я понял, что Нестеров безвозвратно потерян для подлинного искусства. Этот человек таил многое весьма значительное, однако не то заботы суетного света, не то какой-то изъян в его духовном существе, не то помянутые общие условия культуры задушили в нём эти благие семена, и личность религиозного живописца Нестерова осталась каким-то печальным недоразумением"[1].

Запомним этот отзыв Бенуа и попробуем кратко обрисовать историю взаимоотношений Нестерова с "Миром искусства".

К моменту основания "Мира искусства" крупнейшим в России выставочным объединением продолжало оставаться Товарищество передвижников. Ещё с конца 1880-х гг. наряду с работами мастеров старшего поколения – Е.Е. Волкова, Н.Н. Ге, К.В. Лемоха, И.Е. Репина, В.Е. Маковского, Г.Г. Мясоедова, Н.А. Ярошенко – на выставках объединения стали появляться талантливые полотна А.Е. Архипова, К.А. Коровина, И.И. Левитана, М.В. Нестерова, В.А. Серова. Ветераны передвижничества поддерживали новаторские поиски своих молодых коллег далеко не всегда, затевали вокруг представляемых ими на очередную выставку картин ожесточённые споры,

не допускали их новые произведения к экспонированию. Верность принципам реалистического искусства, какими они сложились два-три десятилетия назад, всё более и более походила на упрямство, отзывалась какой-то художественной слепотой, создавала атмосферу нетерпимости, зачастую ставила заслон любым попыткам яркого и необычного проявления творческой индивидуальности. Это не могло не вызывать протеста у молодых передвижников. Некоторые из них подумывали о выходе из Товарищества, а Нестеров и Левитан даже всерьёз мечтали о создании собственного объединения, чему помешала безвременная кончина последнего. Эти обстоятельства немало способствовали тому, что Нестеров охотно принял приглашение С.П. Дягилева и А.Н. Бенуа, тогда увлечённых его творчеством, принять участие в "Выставке русских и финляндских художников". Зимой 1898 г. работы Нестерова экспонировались сразу на двух столичных выставках: на Передвижной было выставлено большое полотно "Великий постриг" (ныне в ГРМ), а у Дягилева экспонировалась картина "Чудо"[2]. Холодность "стариков"-передвижников и восторженные комплименты Дягилева, на которые тот не скупился, сделали своё дело. Сближение Нестерова с будущими мирискусниками продолжалось. В одном из писем художник тогда писал, сравнивая новых друзей с передвижниками: "Другое дело Дягилев — тут молодость, тут самонадеянность, тут талант, всё это перепуталось страшно, и получилось всё же нечто, что может волновать, придавать интерес и энергию"[3].

Если Нестеровым, неуютно чувствовавшим себя среди передвижников, руководило желание найти единомышленников, то у Дягилева, помимо этого, был иной расчёт: привлечь к делу известного всей России живописца и тем самым "повысить акции" своего предприятия. *Пётр Петрович Перцов* (1868—1947), близкий дягилевскому кружку, вспоминал: "Временами наезжал из Киева или с Кавказа Михаил Васильевич Нестеров, работавший тогда в абастуманском храме. Уже прославленный картинами Владимирского собора Нестеров встречал в редакционном кругу заслуженно-почтительное отношение. <...> Из всех художников, примыкавших к "Миру искусства", он был, конечно, наиболее признанным, кроме разве Левитана, но в смысле широты признания Нестеров превосходил и его. Поэтому появление Михаила Васильевича в редакции производило всегда известный эффект, и я помню, как испугался Мережковский, узнав, что в соседней комнате сидит сам Нестеров!"[4]. Дружба художника с мирискусниками, однако, продолжалась недолго.

С иллюзией встретить в Дягилеве и его друзьях своих единомышленников Нестеров расстался скоро. Позднее он вспоминал: "Лицо этих выставок ["Мира искусства". — *П. К.*] ни мне, ни Левитану не было особенно привлекательным: специфически петербургское, внешне красивое, бездушное преобладание "Версалей" и "Коломбин" с их изысканностью, — всё отзывалось пресыщенностью слишком благополучных россиян, недалёких от розовых и голубых париков. Не того мы искали в искусстве"[5]. Именно идейные расхождения вкупе с неприятием диктаторских замашек Дягилева предрешили скорый разрыв Нестерова с "Миром искусства". Внешним поводом к этому послужила история[6] с экспони-

рованием в 1901 г. эскизов художника к росписям храма Св. Александра Невского в Абастумане, над которыми он работал по "высочайшему" заказу. Маленькие нестеровские рисунки акварелью и гуашью Дягилев повесил в одном зале с большими полотнами Врубеля. Это парадоксальное соседство, совершенно невыгодное для Нестерова, не было случайным. Дягилев надеялся на посещение выставки императором, а потому рассчитывал, как писал художник, "заслужить за мои эскизы высочайшее одобрение и, с другой стороны, показать "своим", что и Врубель не забыт..."[7]. Нестеров столь бурно настаивал на перевеске, что Дягилев был вынужден уступить. Этот эпизод, а также критический отзыв о художнике, сделанный Бенуа на страницах вышедшей в том же году книги "История живописи в XIX веке. Русская живопись", способствовали последовавшему вскоре разрыву. Нестеров не без основания полагал, что его лишь "используют". На эту мысль его наталкивала история с В.М. Васнецовым, взгляд на творчество которого за короткое время у "мирискусников" "эволюционировал" от восторженного восхищения до полного неприятия. Мы же можем вспомнить процитированный выше отрывок из "Воспоминаний" Бенуа, к 1901 г. совершенно переменившего отношение к Нестерову. Подобного вероломства художник, чей характер отличался подчас резковатой прямотой, простить не мог. "Продолжая свои наблюдения, — писал Нестеров, — мы с Левитаном делились ими, и нам становилось очевидным, что передвижники, несмотря на свои старческие немощи, нетерпимость и проч., всё же морально были выше питерских, ни перед чем не останавливающихся новаторов"[8]. Смерть Левитана отняла у Нестерова друга, творческий союз с которым представлялся единственно возможным. Утрата этой последней надежды послужила почти одновременному выходу художника из обоих объединений — из "Мира искусства" и из Товарищества передвижников. С тех пор, включая и послереволюционный период творчества, он практически не экспонировал своих работ на групповых выставках, избегая каких бы то ни было "союзов", "кружков", "кругов", "товариществ" и т. п., которые вплоть до начала 1930-х гг. плодились в великом изобилии и исчезали. Чувство духовного одиночества среди коллег-художников уже не покинуло Нестерова никогда. Был ли он и в самом деле одинок? Почему, например, у него не сложились личные отношения с Рерихом, духовные искания которого были родственны его собственным?[9] Думается, что причины подобного отшельничества следует искать не столько во внешних обстоятельствах, сколько в человеческом характере живописца, несколько замкнутом и холодно-сдержанном. Здесь Нестеров был противоположностью Рериху, чья натура искала выхода в общественной деятельности. Может быть, именно поэтому дороги этих, казалось бы, близких друг другу мастеров так редко пересекались[10].

И всё-таки, несмотря на кратковременность пребывания Нестерова в "дягилевском стане", сегодня трудно без него представить историю "Мира искусства". Он был одним из первых, кто поддержал молодых и дерзких петербуржцев в их стремлении преодолеть воцарившихся в русском искусстве рутину и застой. Присутствие нестеровских произведений на выставках способствовало привлечению посетителей и популярности объединения в самых различных обще-

ственных кругах. С другой стороны, общение с Дягилевым, Бенуа и другими мирискусниками, протянувшими художнику руку в трудные для него годы, давало Нестерову энергию для новых замыслов, укрепляло сознание правильности избранного им пути.

В 1923 г. исполнялось двадцать пять лет со дня основания "Мира искусства". В связи с этим событием Э.Ф. Голлербах задумал издать сборник статей, посвящённых объединению. К сотрудничеству он привлёк, в частности, Нестерова, написавшего небольшой очерк "Эскиз"[11]. Статья же о самом Нестерове была поручена П.П. Перцову — критику, эссеисту, поэту, журналисту, издателю. Сегодня это имя мало что говорит читателю. Однако в 1890—1910-е гг. оно было широко известно в литературно-художественных кругах. Перцов, как писала о нём З.Н. Гиппиус, "писатель не очень яркий, но человек с большим вкусом и большим умом"[12], обладал редкой способностью обнаруживать и поддерживать чужие таланты. К несомненным заслугам Перцова можно отнести издание первых сборников произведений русских поэтов-символистов, редактирование религиозно-философского журнала "Новый путь"[13]. Все мемуаристы, писавшие о Перцове, даже самые пристрастные, сходились в признании за ним высоких человеческих качеств — самоотверженности, доброты, надёжности, душевной чуткости. А вот, пожалуй, самый характерный отзыв, принадлежащий перу В.В. Розанова и появившийся в 1900 г. на страницах журнала "Мир искусства": "Года три назад, в пору наибольшего моего литературного и житейского одиночества, я узнал г[осподина] Перцова с той никогда не забываемой стороны, которая, в век меркантильности и суеты, особенно поразила меня <...>. Для меня была в высокой степени поразительна постоянная готовность г[осподина] Перцова "отложить себя", "закрыть свою книгу", т. е. совершить самую мучительную операцию для писателя, чтобы деликатно читать с другим книгу его души, страницы его бытия и мышления <...>. Умерев для себя на год, [он] воскресил (из газетного мусора) и создал как "писателя с физиономиею" и некоторою суммою данных и заслуг — меня"[14].

Начало знакомства Нестерова с Перцовым относится, по-видимому, к концу 1890-х гг., когда художник, изредка приезжая в Петербург, посещал редакцию "Мира искусства". Перцов, друживший с Д.С. Мережковским и З.Н. Гиппиус, весьма часто присутствовал на дягилевских собраниях. Первые встречи, однако, ещё не переросли в близкое знакомство. Настоящее сближение художника и писателя произошло гораздо позже, в начале 1910-х гг. Тогда Нестеров в связи с росписями церкви Покрова Богородицы Марфо-Мариинской обители переехал на постоянное жительство из Киева в Москву. В древней русской столице в это время обосновался и Перцов. Помимо общности интересов и взглядов, Нестерова и Перцова объединяла дружба с В.В. Розановым, которого они оба любили и талантом которого восхищались[15]. Перцов высоко ценил живопись Нестерова, а художник, в свою очередь, внимательно следил за литературным творчеством своего друга. Спустя много-много лет, в тяжёлом для страны 1942 г., Нестеров за несколько месяцев до своей смерти дал Перцову, больному и сильно нуждающемуся, рекомендацию в Союз писателей. Перцов был принят, и это, может быть, как-то скрасило и облегчило последние годы его жизни[16].

Сборник, задуманный Голлербахом, так и не увидел света. Рукопись статьи Перцова "Михаил Васильевич Нестеров" оказалась в Отделе рукописей Публичной библиотеки[17]. Предлагая эту статью вниманию нынешнего читателя, следует заметить, что писал её человек — свидетель и активный участник процессов, протекавших в русской литературно-художественной среде на рубеже XIX-XX вв. Поэтому взгляд Перцова на творчество Нестерова — взгляд небезразличный и взгляд изнутри, когда предмет постигается не только "умом", но и, если так можно сказать, "кожей". Понятно, что Перцов не мог не поставить во главу угла близкую ему религиозно-философскую проблематику. В 1920-е гг., когда писалась статья, это обстоятельство несомненно препятствовало её публикации. Сегодня же оно не может не вызвать к рукописи повышенного интереса.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. II. С. 273

[2] Позднее картина была уничтожена художником.

[3] *Нестеров М.В.* Письма. Избранное. Л., 1988. Вступительная статья, сост., комм. А.А. Русаковой. С. 172.

[4] *Перцов П.П.* Литературные воспоминания. 1890 — 1902. М.; Л., 1933. С. 297-298.

[5] *Нестеров М.В.* Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959. С. 173.

[6] Подробнее см. об этом в кн.: *Нестеров М.В.* Воспоминания. М., 1989. 2-е изд. Подготовка текста, вступительная статья и комм. А.А. Русаковой. С. 278-279.

[7] *Там же.* С. 278.

[8] *Нестеров М.В.* Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959. С. 174.

[9] См.: *Тютюгина Н.В.* Рерих и Нестеров. // *Новая эпоха.* М., 1999. № 4 (23). С. 40—46.

[10] Зимой 1907, благодаря инициативе Рериха, в одном из СПб. ресторанов состоялось чествование Нестерова, чья проходившая тогда в столице выставка имела огромный успех. О своём негативном отношении к данному и др. подобного рода мероприятиям художник достаточно определённо высказался в "Воспоминаниях" (см.: *Нестеров М.В.* Воспоминания. М., 1989. С. 310-311). С тех пор Рерих ассоциировался у Нестерова с шумными, многолюдными собраниями, которых он старался избегать. Вероятно, чем-то похожим на это Нестерову представлялась и вся рериховская деятельность, всегда имевшая громкую огласку и самый широкий общественный резонанс.

[11] *Нестеров М.В.* Эскиз [Очерк о "Мире искусства"]. // *Ленинград.* 1941, май. № 10. С. 3-4 обложки. Переиздан в кн. "Давние дни. Встречи и воспоминания".

[12] *Гиппиус З.Н.* Живые лица. Воспоминания. Тбилиси, 1991. С. 213.

[13] Изданные Перцовым сб. "Молодая поэзия" и "Философские течения русской поэзии" вышли соответственно в 1895 и 1896. Редактором журнала "Новый путь" Перцов был в 1903-1904.

[14] *Розанов В.* Письмо в редакцию. // *Мир искусства.* 1900. Т. III. С. 205-206.

[15] 14 февраля 1914 Нестеров писал Розанову: "Иногда вижусь с Перцовым и говорим о Вас — он хорошо, добро относится к Вам и любит Ваш талант" (*Нестеров М.В.* Письма. Избранное. Л., 1988. С. 257).

[16] В РГАЛИ сохранилась стенограмма заседания президиума Союза советских писателей, на котором Перцов был принят в члены Союза: РГАЛИ, ф. 631, оп. 15, № 590, л. 32. Это членство, как известно, в те годы имело огромное значение для общественного положения писателя и его материального благосостояния.

[17] ОР РНБ, ф. 1000, оп. 2, № 1046.

П.П. ПЕРЦОВ

# МИХАИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ НЕСТЕРОВ*

Среди художников, так или иначе связанных с "Миром искусства", есть один, которого с первого взгляда как-то странно встретить в этой группе, но который, однако, примкнул к ней на первых её шагах, не порывая в то же время и с лагерем передвижничества, в чьих рядах он когда-то нашёл свои первые лавры.

*Михаил Васильевич Нестеров* (род. 1862) — одно из самых крупных имён всей истории русской живописи, художник, имеющий то завидное преимущество, что его знают все, кто хоть что-нибудь знает о русской живописи, и даже те, может быть, кто ничего о ней не знает, кроме как о религиозных, вернее, церковно-религиозных её созданиях.

Васнецов и Нестеров... Нам наскучила эта параллель, но в ней есть если не эстетическая, то историческая правда, ибо эти художники замыкают передвижническую полосу нашей живописи, к которой они принадлежат уже по формальной стороне своего искусства — и литературному (может быть, вернее будет сказать философскому, метафизическому) подходу к своим темам, по той "сюжетности", какая движет их вдохновением, как движет она и воодушевлением передвижников, хотя по "содержанию" сюжеты тех и других так отличны друг от друга.

И оба эти художника — последние (пока?), имеющие упомянутое выше преимущество. Одними сюжетами его нельзя объяснить: Врубель, Рерих писали также "образы" и расписывали церкви. Нельзя объяснить, конечно, и одной "эстетической" стороной: Васнецов во всяком случае не равен Врубелю. Объяснение приходится искать в том же "метафизическом" подходе: эти художники говорили на более общем языке, чем другие. Их язык не был их личным словарём — это был "народный говор". Не касаясь вопросов чистой эстетики, мы должны признать за ними эту характерную черту. Они — художники ещё эпической России.

В лагере "Мира искусства" именно эта черта отличает Нестерова: он кажется пришедшим из другого мира, из другого столетия. В нём вовсе нет Петербурга, и он не знает, он не слыхал о "современных течениях". Он родился в далекой, провинциальной Уфе, возле лесистых предгорий южного Урала и всё детство его протекло в родной обстановке — в крепкой, проникнутой вековыми преданиями, хотя и не чуждой культурным веяниям, купеческой семье. Вокруг него всё дышало религией: одно из самых значительных впечатлений детства — знакомство со священником отцом Фёдором, человеком высоких нравственных качеств. В детских своих играх он любил подражать церковным службам: пел с товарищами у себя в комнатке всенощные и обедни[2]. Другой мир, совсем дру-

* Подготовка текста и примечания П.Ю. Климова.

Текст публ. с небольшими сокращениями и в соответствии с современной орфографией и пунктуацией, с сохранением некоторых стилистических особенностей оригинала. Встречающиеся в тексте сокращения, в том числе инициалы, дополняются без квадратных скобок в случаях, не имеющих др. толкования. Пропущенные слова заключены в квадратные скобки. (Примеч. ред.).

гая среда, чем та, в которой росли Александр Бенуа, Лансере, Сомов. Какое столетие? Не знаем, кажется, время остановило здесь свой полёт...

В этом "провинциализме" Нестеров близок опять-таки к передвижникам. Он обращается к той же среде, как и они, хотя и с другими словами. Он также общепонятен и хочет быть общепонятным. И слово его кажется в конце концов неожиданной, но неизбежной заключительной частью их речи. Перов, Ге, Крамской, Репин, Суриков, Васнецов, Нестеров — всё это одна, постепенно развёртывающаяся "линия" русского искусства, и она имеет своим далёким родоначальником Александра Иванова. С Врубеля началась совсем иная генеалогия: здесь эпос кончился и открылась эпоха личных поисков и трагической борьбы.

Для исторической позиции "Мира искусства" в высшей степени знаменательно, что такой художник, как Нестеров, нашёл возможным примкнуть к его лагерю. С ним привилась к этому лагерю "новаторов и разрушителей" традиция русского классицизма. Он явил собою живой мост от прошлого к будущему. Связанный глубокими корнями с передвижничеством, ученик Перова, слушатель Крамского, друг Ярошенко — он тоже в стане Дягилева и Бенуа, наряду с Врубелем, Серовым, Рябушкиным и столь близким ему и лично, и творчески Левитаном. В свои первые годы "Мир искусства" даёт нам синтез всего жизненно-сильного в русской живописи. Потом эти побеги разовьются в разные стороны... Отошёл и Нестеров от своих товарищей тех годов. Но в момент смелой инициативы Дягилева необходимость "перемены" чувствовалась так остро, что все "живые" откликнулись с разных путей на его призыв. Русская живопись в этот момент была, можно сказать, вся под кровлею "Мира искусства".

Несмотря на свой возраст, близкий к возрасту главных его сотоварищей по журналу и выставкам (на шесть лет моложе Врубеля, на год Левитана и Константина Коровина; на три года старше Серова, на пять Малявина и Сомова, на шесть Александра Бенуа), Нестеров выделялся среди всех как величина уже тогда вполне определённая и как художник давно "признанный". В этом лагере революционеров он был классиком; между этой молодёжью выглядел почти стариком. Никто здесь не имел за собой такого уже довольно длинного художественного стажа; никто ещё не обнаружил себя в столь законченных, зрелых созданиях. Этому отвечала и упомянутая широкая популярность мастера, уже в те годы такая же или почти такая, как сейчас. Можно без преувеличения сказать, что в эпоху "Мира искусства" (журнала) из мирискусников только один Нестеров был "знаменитостью", да разве начинал ещё ею делаться Левитан. Над Врубелем тогда недоумевали, над Сомовым хихикали, Серова считали неудачником, а остальных и вовсе не замечали... В этом была особенность личного положения Нестерова, и ему нужно было больше решимости, чем кому-либо, чтобы всё-таки примкнуть к "отщепенцам".

Его дорога прошла уже несколько ярких этапов, и до сих пор, говоря и думая о Нестерове, мы обращаемся прежде всего к ним. Нестеров конца 1890-х годов есть уже тот "Нестеров", звук имени которого "пройдёт веков завистливую даль"...

Он начал эту дорогу когда-то (в начале 1880-х годов) как истый передвижник. Подобно Васнецову, он воображал себя на первых шагах жанристом-быто-

писателем, продолжателем Перова и Владимира Маковского. Из-под его кисти выходили [такие] благодушно-обличительные картинки, как "После бани", "Домашний обед", "Жертва приятелей"[3] ... Странное начало, странное непонимание самого себя <...>. Но ведь и Васнецов начал "Преферансом" и "Книжной лавочкой". У него "подготовительная" полоса прошла даже деятельнее и была разработаннее, нежели у младшего сотоварища. Нестеров скорее и увереннее нашёл себя: время помогло ему. Но характерны для обоих эти бытовые корни: они устраняют последнее сомнение в их передвижнической генеалогии. Знаменателен и внутренний смысл развёртывающейся здесь перед нами эволюции: вот откуда начав, эти художники чем кончили. Неожиданность впечатления смягчит, может быть, воспоминание, что и сам Джотто[4] русского передвижничества, Перов, прошёл в сущности ту же самую дорогу: начав с "Сельской проповеди", с "Крестного хода на Пасху", с "Монастырской трапезы", он кончил "Христом в Гефсиманском саду" и другими евангельскими сюжетами. Центр художественной силы у Перова лежит в первой половине его деятельности; переместите его во вторую — и вы получите творческую биографию Васнецова и Нестерова.

Среди небольших, ярковыразительных литературных этюдов Нестерова, остающихся ещё в рукописи, есть один, посвящённый Перову[5]. Перова он всегда ценил — с тех пор, как прошёл ученические годы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где перовское руководительство создало особую атмосферу увлечения искусством. Другой очерк посвящён Крамскому[6], у которого он нашёл что-то притягательное в позднейшие годы своих петербургских поисков и безысходного томления в Академии. И также рассказывая на страницах "Мира искусства" (1903) свою молодую дружбу с Левитаном[7], он не забывает вспомнить "своеобразный, яркий отпечаток страстного увлечения и художественного подъёма, вызванного удивительной личностью и горячей проповедью Перова, между тем как в Петербурге Крамской во главе передвижников призывал молодёжь послужить Русскому Искусству"[8].

В 1886 г. незаметно для себя Нестеров написал первую "свою" картину: "Христова невеста"[9]. С этого полотна глядит на нас тот женский образ, который мы уже привыкли с тех пор называть "нестеровским". Сколько раз после возникал он под кистью художника в разных воплощениях, в разном настроении, в разном возрасте. Но, впрочем, существенное всегда было одно: этот образ не отделим от природы, от русской природы. Он прое[ц]ируется[10] всегда на один тон пейзажа — цветущих лугов, полей, весеннего свежего леса, который мы привыкли тоже называть "нестеровским". Он нераздельно связан с этим пейзажем, и в его обаянии нельзя определить, что принадлежит собственно ему и что этим лугам. Мы чувствуем только, что перед нами Россия — родная "Русь" в её женском явлении. Этот образ двоится с её ликом, как в стихах недавно потерянного нами поэта:

*А ты всё та же — лес да поле,*
*Да плат узорный до бровей...*[11]

Широко раскинулась покрытая травой и цветами знакомая поляна позади фигуры, небольшая речка в глубине, холмы сзади. Тоненькое, нестеровское де-

ревце-прут без листьев растёт справа; слева виднеется голубец... Странно противоречива красота этого женского облика — знойно-сдержанная, аскетически-страстная. Она вызывает в памяти героинь Мельникова-Печерского — завораживающие образы поволжской эпопеи[12], пугливо кроющиеся в лесных глубинах под охраной раскольничьего скита. В такой скит должна вернуться с этого луга "Христова невеста" — под суровое начало матери Манефы, которая одна знает, как справиться с земными порывами своенравной души... Молодой художник создал на своём полотне один из основных типов русской женской духовной природы — портрет женской души, по силе и подлинности психологического обобщения имеющий в нашей живописи достойных соперниц только в героинях Сурикова.

Смерть жены (её портрет представляет "Христова невеста") надолго разрушила личную жизнь художника[13]. Для его созревавшего творчества этот удар явился определяющий силой: пережив его, он находил в себе своё подлинное духовное содержание, задолго предсказанное воспоминаниями и впечатлениями детства. В 1889 г. он выставляет своего "Пустынника" и в 1890 — "Видение отроку Варфоломею"[14].

По низкому берегу лесного озера, среди невысоких северных ёлочек и берёз, бредёт старческой походкой, широко расставляя ноги и опираясь на палочку, "ветхий деньми пустынник", в полумонашеском своём одеянии и высокой, старинного склада шапке. Только и всего. "Сюжет" картины исчерпывается этими немногими словами. Но гораздо труднее было бы рассказать её действительное содержание. Если символизм не пустое слово в области искусства, то вот перед нами символическая картина. И этот старик, и эта природа вокруг — не Idilia только. <...> "Эти деревья, — говорит один из критиков картины (Фармаковский), — не просто один из видимых предметов, но живые существа, хотя и неподвижные: в них есть душа, как бы томящаяся в сознании своей грациозной слабости, в беспричинной грусти под серым небом. И "пустынник", который идёт по берегу задумчивых вод, не чужой в семье недвижных душ природы и отличается от окружающих его только свободою движения"[15]. Этот сюжет, казалось бы, давно должен был возникнуть под кистью русского художника: так естествен он для страны, которая в течение веков именовала себя "Святою Русью". Кто не знал, не встречал этих бредущих старцев, этих некрасовских Власов[16] лишь в другом обличье, на всех тропах и перекрёстках былой России? И кто не слыхал хотя бы в далёких отзвуках народных сказаний и песен о родной "матипустыне", которая так неодолимо тянула под сень своих нерукотворных храмов и в объятия своей свободы, тоже в течение столетий и "вольницу" и "подвижников"? Но так медленно сознавала себя старая Русь в новом пластическом искусстве, что только к концу второго столетия "светской" русской живописи ей "удался", наконец, этот сюжет. И здесь Нестеров явился, как, впрочем, и во всём творчестве, своего рода провиденциальным художником — одним из тех, появление кого уже заранее предсказано общим ходом жизни страны. "Кто-то" должен был прийти, чтобы написать этого пустынника, это озеро, эту лесную тишь — во всей гармонии их общего бытия. Снова для Нестерова человек неотделим от приро-

М.В. Нестеров. Великий постриг. 1898. Собрание ГРМ

ды: он только часть её, он эпически принадлежит ей, не сознаёт и не желает сознавать своей "живой" сущности. У него нет ещё своей "судьбы", или он отдал её, растворил в тишине этих вод и лесов, в обаянии их вечной, говорящей о вечности жизни.

К этой теме Нестеров также возвращался не раз, создав, наконец, в различных её воплощениях, можно сказать, целую художественную галерею русского монастырского быта ("Под благовест", "Великий постриг", "Мечтатели", "Молчание", "Св. Зосима", "У скита"[17] и многие другие). Если России не суждено вернуться к изжитым формам этого быта, то галерея Нестерова останется в русском искусстве как живое свидетельство былых идеалов, как своеобразный и незабываемый национальный памятник. Монастыри, их особенные обители, их странные мысли и мечты — вот область, к которой постоянно прикован своим вниманием взгляд художника. Эта сторона русского быта ближе ему всех других. В художественном представлении Нестерова вся Россия есть одна огромная, Богом благословенная, дикая и прекрасная, покрытая лесами и водами "пустынь", где люди – постигшие тайну мифа мудрецы и созерцатели – сливают тихий лепет своей молитвы с согласным молитвословием вокруг. Для искусства Нестерова не существует городов с их шумной жизнью и суетными интересами, как не существует и всей вообще современности с её праведной и неправед-

ной борьбой и неуёмной озабоченностью. Он не замечает и не хочет видеть никакой другой России, кроме всё той же Святой своей Руси, вековых верований и преданий. Из двух России известного стихотворения Блока он ничего не знает о второй, где "чернеют фабричные трубы", зато первая, где

*Глас молитвенный, звон колокольный,*
*За крестами — кресты да кресты, —*

нашла именно в нём своего долгожданного живописца.

*Только ладан твой синий и росный*
*Просквозит мне порою иным...*
<...>
*Сквозь земные поклоны да свечи*
*Ектеньи, ектеньи, ектеньи.*
*Шёпотливые, тихие речи,*
*Запылавшие щёки твои...*

Этот шёпот мира врывается иногда и в монастырские грёзы Нестерова. Рассеянно идёт, помахивая длинной гибкой веткой, молодой послушник на картине "Под благовест"; между тем как тяжёлой, шаркающей походкой влачится за ним весь обвязанный платками, погружённый в чтение священной книги старик-монах. Мирская трагедия чувствуется за мрачною сценою "Великого пострига", где похоронной вереницей тянется по длинной монастырской аллее, среди тонких, как свечи, весенних берёзок, уныло-торжественное шествие. Те же знакомые послушницы, в тех же узорных платочках и длинных сарафанах; высокая согбенная фигура новопостригаемой среди них. Жутко мерцают в зеленоватом свете раннего утра высокие свечи красного воска. Настроением весеннего утра на кладбище дышит эта сцена... Если этот художник не дал нам в своей живописи образов мужественной силы и бодрости, то надо сознаться, что он знал женскую душу в истоме её безволия и покорности. Он переживал "женскую долюшку" во всём, что в ней есть трагического и беспощадного; он — автор того "обречённого" образа юной девушки на цветущем лугу, готовой принять последний дар своего жизненного жребия.

Редкий художник находит себя так рано в такой полноте своей личности, как это удалось двадцативосьмилетнему Нестерову на большой его картине "Видение отроку Варфоломею" (будущему Сергию Радонежскому), написанной в его родной Уфе в 1889-1890 гг. Только поздний художник, замыкающий собою определённый цикл эстетического выражения, может "дозреть" так быстро, наследуя весь нараставший опыт своих "предков". Даже Васнецов стал вполне самим собой только в стенах Владимирского собора к сороковым своим годам. О долгой дороге вечного пионера Александра Иванова нечего и говорить. Напротив, Нестеров стал Нестеровым после ученических аберраций, почти внезапно и без видимых усилий. Это случилось как-то само собой, без поисков, без ошибок и ложных шагов. Он только "писал" — и каждый мотив, который он брал непроизвольно, как самовозникавший, осуществлял всё ярче его творчес-

кий лик и раскрывал всё шире горизонты его искусства. "Христова невеста", "Пустынник", "Видение отроку Варфоломею" — эти три этапа очертили в целом весь круг нестеровского творчества, дав нам нестеровскую женщину, нестеровского монаха, нестеровское переживание Церкви. Мастер разработал и усложнил впоследствии все эти темы, но они были даны "в зерне" и в беспримерной чистоте уже на первых шагах его художественного пути.

"Видение..." — одна из самых музыкальных картин русской живописи. Если существо музыки есть чувство мирового строя, мирового лада, то здесь перед нами закреплённый аккорд этого лада. Во всей сложности этого полотна нет никакого противоречия или хотя бы противоположения. Как живая свеча, горит в окружении этой природы молитвенный порыв человеческой души, олицетворённой в одновременно хрупкой и крепкой фигурке отрока. И без всякого напряжения, без всякой неожиданности входит в эту слитность человека и природы осязаемый отрывок иного, сверхприродного мира — видение черноризца, прислонившегося к дереву. Всё молится на этом полотне – человек, земля и сверхземное – и этот целостный молитвенный строй составляет истинное "содержание" картины. Нестеров достиг в этом своём создании необычайной высоты: он выразил здесь с удивительной простотой и непосредственностью самую сущность мистического миропонимания своего народа — характерное для метафизики русского православия принятие мира как целой Вселенной, как Церкви. Перед этим полотном чувствуешь, насколько продвинулся вперёд ко дням его появления процесс самосознания русского народа: эта картина выступает на фоне всей прежней столь "западной" и западничающей русской живописи как настоящее откровение родины — как итог долгих блужданий и поисков со дней передвижников. Здесь снова ощутимо заключительное положение нестеровского искусства относительно этих блужданий, и позиция "последнего передвижника" внезапно приобретает особо глубокий смысл.

Этот итог общего пути был ещё слишком неясен для более ранних путников — и картина вызывала при своём появлении бурные волнения. "Теперь, через двадцать лет, — вспоминает Сергей Глаголь, — глядя на картину, висящую в Третьяковской галерее, трудно даже представить себе то впечатление, которое она производила на всех! Тогда она произвела прямо ошеломляющее действие, и одних привела в искреннее негодование, других в полное недоумение, и, наконец, третьих в глубокий и нескрываемый восторг"[18]. Противодействия непри[нят]ой картине со стороны кругов, по недоразумению считавших себя "передовыми", относительно неё дошли до того, что особая депутация с В.В. Стасовым во главе ездила к Третьякову с целью отговорить его от покупки "Видения..." в галерею — к счастью, безрезультатно[19].

Та же картина дала впервые полное осуществление нестеровского пейзажа. Здесь снова перед нами зрелище русской природы – реальной и всем столь знакомой природы русского лета – в том странном и непостижимом преображении, которое умеет творить только кисть этого художника. Прикасаясь к полотну и нанося на него реальные очертания этой природы, она точно вскрывает нам

иной, истинный её лик — передаёт тот же окружающий, привычный мир в новом и неожиданном выражении.

Любопытно, что по внешним своим чертам пейзаж Нестерова очень близок к левитановскому: эта та же самая подмосковная и верхневолжская природа — наиболее эстетически выразительная часть России, как доказывает творчество этих обоих мастеров нашего национального пейзажа. Глядя на этот пейзаж, начинаешь понимать всю его мистическую притягательность, — понимать, отчего так широко развилось на Руси её воспетое нестеровской же кистью пустынножительство. Навеянный этим пейзажем, лёг на все мистические переживания русского народа налёт какого-то своеобразного христианского пантеизма — лёг и внедрился в нас настолько прочно, что мы даже с трудом представляем себе возможность и реальность иных религиозных концепций. Наш пейзаж зачаровал нас и кисть Нестерова продолжает это очарование, закрепляя его в тонких силуэтах своих призрачных "нестеровских" берёзок, в обаянии своих нежных, ранневесенних, едва распустившихся цветов...

За "Отроком Варфоломеем" последовал целый цикл картин из жизни уже взрослого Сергия Радонежского, и упорное внимание, с которым художник в течение многих лет возвращался к этой теме, ясно говорит об её сродстве с его душой. Она давала ему возможность уходить в свой мир — пустынножительствовать под кущами своих дремучих лесов, в обществе кротко-покорных медведей, на берегах затерянных в кустах чудесных речек, в заповедном раю своей таинственно-одухотворённой природы. "Слава Всевышнему на земле и на небесах"[20], — написал на одном из этих своих творений художник, и кажется, что перед нами создание одного из набожных мастеров древнерусской иконописи или же вдохновенного современника фра Анджелико[21]...

Успех "Пустынника" и "Видения..." привёл Нестерова во Владимирский собор — и с тех пор (начало 1890-х годов) начинается полоса его церковной живописи, длившаяся почти до последних [1920-х] годов. Много спорили о качестве и значительности этих работ и об их отношении к внецерковной живописи мастера. Иные (Сергей Маковский[22]) находили даже возможным вовсе отрицать значение этих работ, желая видеть в Нестерове исключительно религиозного индивидуалиста. Трудно, однако, согласиться с такой точкой зрения, так как трудно прежде всего определить, где кончается интимность нестеровского вдохновения и начинается официальный канон. В том же Владимирском соборе есть два запрестольных образа в приделах ("Рождество" и "Воскресение") и большой образ в крестильне ("Богоявление"), где художник дал характернейшие образцы своей кисти. Это именно Нестеров – хотя Нестеров, может быть, иной, чем на "Видении..." и картинах русских циклов, – Нестеров, прошедший сквозь эстетические обольщения Запада, заразившийся острыми соблазнами Возрождения, утративший, как северный пришелец на южных берегах, родную мощь и стойкость в очаровании этих новых возможностей. Узнаёшь стиль пресловутых "прерафаэлитов"[23] (и всего более, может быть, рафинированного младшего Липпи[24]) — в робкой хрупкости этих фигур, в гибкости их безвольных поз, в манерности жестов, в затаённом выражении лиц.

Волхвы приближаются к Младенцу и Его прекрасной Матери, озаряемые льющимся прямо вниз лучами путеводительной звезды, с боязливой нерешительностью, с нервным трепетом людей поздних веков. Ангел на "Воскресении", в благоухающей обстановке весеннего сада, сложил руки на груди и потупил глаза с двусмысленной улыбкой леонардовских образов. Нежный и хрупкий Христос "Крещения" склоняется перед столь же женственным, почти болезненным Иоанном... На всех этих фигурах, в стройности этих композиций, в таких очаровательных деталях, как золотистые плоды апельсинового деревца на "Воскресении" или разноцветные чашечки крупных тюльпанов там же, лежит оттенок душевного изящества, столь характерный для Нестерова. В них пробился интимный лиризм художника, растопив неподвижный холод канонических тем горением личного переживания.

Манера киевских картин нашла дальнейшее развитие в многочисленных (около 50) работах для Абастуманского храма (на Кавказе [в Грузии]), исполнявшихся как раз в годы "Мира искусства" (1898—1904). Здесь впервые Нестеров имел в своём распоряжении стены целого здания — удача редкая для русского художника и не раз повторявшаяся для Нестерова (церковь Марфо-Мариинской обители в Москве; Троицкий собор в городе Сумы Харьковской губернии[25]). Именно абастуманские работы, кажется, можно признать стадией наибольшего уклонения художника от основной линии его пути: это самые "западные" из его работ. Переживал ли художник в ту пору некоторый душевный кризис, лишивший его внутренней устойчивости, или же на его вдохновение действовали внешние условия — экзотическая почва Кавказа вместо привычной родной земли, но на этих работах есть какой-то налёт "декадентства" в том смысле, какой придавался этому термину в эстетических спорах тех лет. Теперь мы говорили бы, может быть, об излишке "стилизации". Св. Георгий, поражающий игрушечным копьём розового дракона, кажется реминисценцией Боттичелли или даже английских прерафаэлитов. Впрочем, в этой живописи есть какое-то созвучие с окружающей обстановкой — с условностью самого, возникшего благодаря случайным обстоятельствам, затерянного в южных горах храма. Интересно, что самыми жизненными являются и здесь изображения русских святых — Св. Серафима, Св. Сергия, Св. Александра Невского. В сцене кончины последнего, изысканно-декоративной, несколько оперной, есть много нестеровского и много русского, есть изящество старых миниатюр.

Церковные работы, как бы их ни оценивать, остались во всяком случае "вторым номером" в творчестве Нестерова. В них широко сказались его живописные качества и особый, именно ему свойственный, тонкий вкус деталей, но его главные помыслы, его центральные чувства вылились не в них.

"Святая Русь" — [так] называется картина, представляющая первую попытку выразить эти помыслы (1901—1905)[26]. Она появилась перед публикой впервые на особой нестеровской выставке 1907 г.[27] Известна неудача, её постигшая, наряду с успехом небольших, в обычном нестеровском жанре картин из монастырского быта и русской природы. В увлечении недостатками картины критика не заметила тогда её положительных сторон: неудачная, трафаретно-официаль-

ная фигура Христа сосредоточила на себе всё внимание. Возможно также, что, помимо сознания, картина возбуждала нерасположение к себе малоподходящим для кисти Нестерова выбором зимнего пейзажа: мы так привыкли видеть его природу одушевлённой, полной расцвета своей жизни, и мёртвая гладь снежных полей, и унылая перспектива безлиственных лесов не могли заменить нам того жизненного трепета. Нестеров не Суриков: трагическая тайна снега чужда ему; он зовёт нас к иным горизонтам и ему недаром так удался пейзаж на "Видении...", где, по выражению Бенуа, "точно воздух заволочен густым воскресным благовестом, точно над долиной струится дивное пасхальное пение..."[28].

Наилучшую оценку "Святая Русь" получила под пером В.В. Розанова, справедливо противоположившего левой стороне картины с изображением Христа и угодников правую со зрелищем молящихся, притекших к Спасителю. Он предлагает, "закрыв или отбросив эту левую часть", вглядеться в другую: "Это — молящаяся Русь! И как она скомпонована! Ни одного повторения! Все пришли *со своею молитвою* [здесь и ниже курсив В.В. Розанова. — *П. К.*], каждый и каждая принесли "Вседержителю" свою молитву, своё исплаканное и недоплаканное горе, свою биографию... Биографию так пошатнутую и уже почти конченную!"[29]. Критик видит в фатальном дуализме картины обличение самой сущности таланта художника: "Не его дело писать "Бога", — замечает он, — а только "как человек прибегает к Богу". *Молитву*, а не Того, к Кому молитва"[30]. Действительно, в мистике Нестерова психологическое преобладает над метафизическим в противоположность Васнецову и Александру Иванову, его женственный талант избегает суровых высот чистой трансцендентности и, когда избранная тема заставляет коснуться их, оказывается несостоятельным. В этом также сказалась черта поздней культурной эпохи: только в свежие дни "начинаний" художественный гений выдерживает разрежённый воздух отвлечённого религиозного созерцания — и тогда возможны великие достижения Александра Иванова. Позднее этим порывам всегда угрожает опасность традиционного шаблона, как у Васнецова, или декоративного компромисса, как у Врубеля. Нестеров избежал в лучших своих созданиях того и другого именно потому, что инстинктивно оставался в границах имманентного мира, вводя самое "запредельное" лишь как его подробность ("Видение..."). Он остался с человеком на земле, среди молящейся вместе с ним природы.

Вероятно, почувствовав эти границы своего таланта, художник в дальнейших своих возвращениях к той же теме дал уже совершенно иные её построения. Такой новой пробой была большая композиция "Путь ко Христу" — главная работа при росписи Марфо-Мариинской обители (закончена в 1912 г.). Особый характер полублаготворительной общины дал возможность мастеру быть свободнее в своём замысле, нежели обычно в церковных стенах. Картину он поместил в притворе над аркой, ведущей в самый храм, придав ей тот полу-"мирской" характер, какой обычно носили подобные изображения в древней Руси и на Западе. На этот раз перед нами уже весенний пейзаж, в розовых вечерних лучах которого совершается явление Богочеловека ищущей Его людской толпе. Он быстро скользит ей навстречу, по лесной опушке, между белых стволов

берёз, в белом своём хитоне, едва касаясь земли — скорее как призрак, нежели как фигура реального мира. Толпа состоит преимущественно из больных, среди которых видны сёстры общины в их особых одеждах; в толпе раненый солдат и современные горожане... Это явление русского Христа русским людям в русском лесу. Сами краски картины дают, по выражению одного критика, "чисторусский аккорд". Художник здесь вполне на своей почве, и эта смесь современного с традиционным характерна для конкретности его мистики. Так же мало канонична другая его композиция в самом храме "Христос у Марфы и Марии" с её пейзажем южной весны и купами цветущих дерев. Она напоминает его ранние киевские работы, внушённые Италией, и так же как они овеяна жарким дыханием юга.

Вскоре по окончании работ в обители художник приступил к исполнению давно задуманной им темы, составляющей, по-видимому, главную цель всех его художественных усилий последних лет. Задуманная ещё ранее "Святой Руси", эта композиция утвердилась в своём окончательном варианте лишь в 1914—1917 гг. Она носит название "Душа народа" с подзаголовком: "Пока не будете как дети, не можете войти в Царствие Божие"[31].

Перед нами широкий пейзаж речной долины с лесистыми холмами заднего плана, напоминающими берега Средней Волги. Художник выбрал теперь осенний момент — время года, которому в историческом процессе отвечает пора зрелости народного духа, его самосознания. Увядающая листва вплетает свои красно-жёлтые оттенки в общий тёмно-зелёный колорит северного леса. Природа здесь серьёзна, почти сурова — живая рама для совершающегося в её недрах. По луговому простору переднего плана развёртывается большая процессия, идущая почти сплошной массой от правого края картины к свободному левому краю. В середине несут громадный тёмный лик Нерукотворного Спаса, как бы движущий всей толпой. Возле него две центральные фигуры — старомосковский царь в своём традиционном золотом одеянии и старомосковский патриарх "всея Руси" в парадном ярко-алом облачении. За ними, отступя, выдвигаются другие характерные фигуры той же былой Руси. Вот нагой, весёлый нездешним весельем юродивый во Христе; вот несущий образ степенный, богомольный купец в долгополом кафтане; вот схимник в своём одеянии с изображением черепа и костей; вот монахини и странницы. За ними густые ряды разнообразных русских людей, сошедшихся здесь из разных эпох и хранящих на себе отпечаток своего времени и дел. Среди них не без удивления замечаешь три слишком знакомых облика: перед нами Достоевский, Лев Толстой и Владимир Соловьёв — и они здесь, в том общем народном шествии за путеводительным символом. А ещё далее, у самого края картины, высится густая стена красных пик и веют старинные стяги над сонмом старорусских воинов. Так идёт эта толпа, так движется история народа — к цели, не воплощённой на этот раз осязаемо на самом полотне... Но впереди всех, опережая шествие и точно не замечая его, впереди царя и патриарха, проповедников и подвижников, философов и богоискателей, идёт лёгкой поступью с небольшой котомкой за плечами светлоголовый, голубоглазый мальчик, устремив вперед широко раскрытые глаза. Он видит то, что скры-

то от премудрых и разумных, и первым придёт к общей цели — ибо "сих есть Царствие Божие".

Таково – в красках и образах – исповедание веры художника. Он <...> видит душу народа вне всяких случайностей и эпизодов её сложного жизненного пути, и он наблюдает, как примыкают к ней все отдельные ветви и тропинки общих и личных судеб — от старомосковских обликов до недавних властителей наших дум...

В художественном отношении это самое значительное по размерам полотно Нестерова (3×7 арш.) несёт на себе все преимущества зрелой кисти и долгого опыта мастера. Типы картины выбраны тонко и обдуманно; вся масса скомпонована весьма умело; пейзаж, наконец, принадлежит к числу лучших у Нестерова. Конечно, характер картины a la frise[32] чувствуется, как и во всех подобных построениях — как и в ивановском "Явлении Христа народу". Но думается, что это, основное в суждении самого художника, произведение нестеровской кисти, пока ещё совершенно неизвестное широкой публике, останется в русской живописи как позднее возникшее своеобразное дополнение ивановской картины. Как там русское мистическое чувство пыталось воссоздать в пластической форме центральный объект самих верований, так здесь оно пытается дать себе отчёт в религиозно-исторических судьбах своего народа. Снова: если там — "Бог", то здесь — "как человек прибегает к Богу"[33].

В последние годы Нестеров довольно неожиданно обратился к жанру, который, казалось, мало отвечал основным свойствам его таланта, и которому он ранее посвящал мало внимания. Это портретный жанр, в котором за прежние годы художник создал только одно крупное произведение — портрет своей старшей дочери (1906)[34]. Этот чрезвычайно своеобразный по композиции портрет весьма характерен для Нестерова: грациозно-гибкий женский облик проектируется здесь на фоне широкой реки, её берегов и далёкого простора за нею с избами и лесами. Снова мы не можем определить, какая часть впечатления от этого "поразительного, — по словам одного критика (Николая Евреинова), — по своим чарам вечно-женственного"[35] портрета должна быть отнесена на долю человеческого образа и какая на долю лёгких и светлых линий этой природы. Позднее (1907) художник написал или, вернее, может быть будет сказать — пытался написать портрет Льва Толстого[36]: "пытался", потому что этот портрет (долженствовавший начать собою задуманную серию портретов русских религиозных мыслителей), благодаря характерным свойствам модели, слишком мало вяжется с обычным нестеровским подходом к пониманию личности. Угрюмо-замкнутая фигура яснополянского субъективиста явно контрастирует с её пейзажным фоном: полное отсутствие в Толстом "соборных" черт делало его как "тему" наименее подходящей для кисти Нестерова.

Только десятилетие спустя вернулся художник к задуманной теме, выбрав на этот раз для себя более благодарные модели. В 1916-1917 гг. он пишет портрет "проповедника"[37], оригинально помещённого на фоне церковного иконостаса. Вещь эта производит совершенно неожиданное впечатление: она написана с такою силой, которая не свойственна была ранее для Нестерова. Кисть худож-

ника нашла для себя объект, на котором она могла выразить, наконец, это таившееся в ней качество. Трудно забыть, увидев хотя бы раз, эту фигуру, полную сосредоточенной, как бы собранной в одно усилие энергии, вылившейся в необыкновенной напряжённости лица. Что это? — молитвенный порыв или огромное усилие воли, страстно устремлённой к избранной цели? Невозможно решить; но этот образ даёт впечатление более, нежели индивидуального портрета. В этой необычайной фигуре, изображённой в столь непривычной для портрета обстановке, отразилась какая-то важная и не вполне постигаемая сторона современности — запечатлелась сила, если не могущая, то желающая быть властной над жизнью... Ещё выразительнее, может быть, другой портрет, вернее, целая "историческая" картина из психологии наших дней. Это совместное изображение двух известных религиозно-философских мыслителей — отца Павла Флоренского и бывшего профессора, впоследствии тоже священника, С.Н. Булгакова[38]. Оба идут рядом по полевой дороге, среди обширного весеннего пейзажа. Булгаков в накидке и без шапки, сумрачный, тяжёло задумавшийся, "бредёт" с поникшей головой, едва ли отдавая себе отчёт, куда ведёт его путь... Возле, опираясь на высокий священнический посох, в белом подряснике и скуфье, идёт значительно более молодой Флоренский. Голова его тоже опущена, длинные волосы выбиваются из-под скуфьи, взор устремлён вниз и затенённые черты лица малоразличимы, но чуется сдержанная внутренняя сила, связанная с этим обликом. Здесь уже нет колебаний: былая борьба нашла своё разрешение... В сопоставлении этих двух фигур вырисовывается их судьба: нет сомнений, что младший поведёт за собою старшего; священник победит интеллигента.

Как непроизвольное дополнение к этому портрету Нестеров написал недавно (1922) другой — с одной лишь фигурой уже немолодого учёного[39]. Он медленно идёт по берегу широкой реки, в той же природной обстановке. На его фигуре, без пальто, без шапки, с опущенной головой, лежит тот же отпечаток внутренней подавленности. Эта высокая, чуть согбенная, худая фигура перерезает полотно странной косой линией, резко отделяясь от пейзажного фона. И эта внешняя дисгармония, бросающаяся в глаза при первом же взгляде на картину, как её определяющее впечатление, полна внутренней необходимости. Здесь снова портрет возвышается до степени символического образа: перед нами раскрывается какая-то многозначительная страница из истории русской интеллигенции. Этот усталый путник заканчивает своим колеблющимся шагом долгий и сложный, пройденный столь многими путь, когда-то начатый с совершенно иными ожиданиями... Эти картины, вместе с упомянутыми выше портретами, должны остаться в галерее русской живописи как выразительный памятник эпохи, и эти портретные создания Нестерова, вероятно, не раз привлекут ещё внимание будущего историка, исследователя психологии русского общества.

Те же последние годы принесли с собою вообще новый расцвет таланта художника, давшего ряд разнообразных вариантов на свои прежние темы и коснувшегося вместе с тем новых. Все эти работы, подобно портретам, остаются ещё неизвестными широкой публике. Между ними выделяется своим

замыслом недавняя (1922) картина, озаглавленная предположительно "Пророк". Перед нами обширный пейзаж лесной долины, взятый с высокой горы, край которой занимает передний план холма. Из этого лесного моря подымается большая одинокая глава кроющейся в нём церкви. Удивительно небо картины — ранневесеннее, всё полное голубых и розовых тонов. Лес внизу "в зелёный дым одетый", тоже дышит ранней-ранней весной, благоуханием и свежестью первых майских дней. По крутой дороге вверх поднимается странник в обычной одежде русских богомольцев. Лицо его поднято кверху и особое выражение запечатлелось на нём: кажется, он слушает это чудное небо в праздничных лучах...

Таковы последние вдохновения художника, оставшегося верным за всю жизнь раз избранному пути. Художник молитвы — он стал одним из немногих вполне национальных мастеров нашей живописи: его искусство понятно каждому "от мала до велика" и от культурных верхов до простонародных низов. Свой для новаторов "Мира искусства", он свой и для традиционных элементов общества. Дар такого национального обобщения доступен только исключительным талантам. И, всматриваясь в фигуру Нестерова в исторической перспективе русской живописи, начинаешь думать, что он останется в ней более всего именно как психологически неизбежное "дополнение" величайшего из русских художников: вместо привычного нам сочетания "Васнецов и Нестеров" впоследствии, вероятно, привыкнут говорить "Иванов и Нестеров"[40].

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1]Об этом сам М.В. Нестеров позднее писал в своих "Воспоминаниях": *Нестеров М.В.* Воспоминания. М., 1989. 2-е изд. Подготовка текста, вступительная статья и комментарии А.А. Русаковой. С. 42.

[2]Название "Домашний обед", по-видимому, ошибочно. Одно из ранних произведений Нестерова называлось "Домашний арест". Местонахождение картины "После бани" неизвестно, две других – "Домашний арест" и "Жертва приятелей" находятся в ГТГ.

[3]*Джотто ди Бондоне* (1266 или 1267 — 1337) — великий итальянский живописец, представитель Проторенессанса.

[4]Написанный Нестеровым очерк "В.Г. Перов" позднее вошёл в книгу воспоминаний художника "Давние дни. Встречи и воспоминания", неоднократно переиздававшуюся.

[5]Очерк "И.Н. Крамской" также вошёл в кн. "Давние дни. Встречи и воспоминания".

[6]Небольшой набросок-воспоминание Нестерова о Левитане был опубликован в журнале "Мир искусства" в 1903: *Мир искусства*. 1903. № 7-8. С. 41—44.

[7]*Нестеров М.В.* Левитан. // *Мир искусства*. 1903. № 7-8. С. 41.

[8]Произведение существовало в двух вариантах. Первый вариант "Христовой невесты" (1887) находится в собрании наследников Д.Г. Будинова (М.). Нахождение второго варианта картины, приобретённого великим князем Сергеем Александровичем и воспроизведённого в монографии Сергея Глаголя (*Глаголь С.* М.В. Нестеров. Жизнь и творчество. // *Русские художники.* Собрание иллюстрированных монографий под ред. И. Грабаря. Вып. 5. М.: изд. Кнебель, б/г [до 1915]), неизвестно.

[9]В оригинале "проектируется".

[10]Здесь и далее П.П. Перцов цит. строки из стихотворений А.А. Блока

[11]Имеются в виду романы *П.И. Мельникова* (псевдоним — *Андрей Печерский*) "В лесах" и "На горах" о жизни старообрядцев, которые Нестеров очень высоко ценил. Над иллюстрациями к роману "В лесах" художник работал в 1886-87.

[12]Жена Нестерова, *Мария Ивановна Мартыновская* (1862—86), умерла сразу после родов. Художник остался с маленькой дочерью Ольгой на руках, которую ему помогали воспитывать родители и сестра. Вторично Нестеров женился лишь в 1902 на *Екатерине Петровне Васильевой* (1879—1955).

[13]Обе картины находятся в ГТГ.

[14]*Фармаковский М.В.* Нестеров и Рерих. // *Образование.* 1908. № 8. С. 40.

[15]Имеются в виду сборщики пожертвований на храмы — весьма типичные фигуры дореволюционной России. Сборщик пожертвований Влас — герой одноимённого стихотворения Н.А. Некрасова, написанного в 1855.

[16]Картины "Под благовест" и "Великий постриг" находятся в ГРМ. Местонахождение картин "Мечтатели", "У скита" и акварели "Св. Зосима" неизвестно.

[17]*Гиголь С.* Указ. соч. С. 30

[18]Об этом писал в своих воспоминаниях сам Нестеров. См.: *Нестеров М.В.* Воспоминания. М., 1989. С. 145-146.

[19]Назвать картину "Юность преподобного Сергия Радонежского" (1892—97; собрание ГТГ) словами молитвы "Слава в вышних Богу и на земли мир, в человецех благоволение" Нестерову предложил В.И. Суриков. Под этим названием картина и появилась на XX выставке ТПХВ в 1893.

[20]*Анджелико, фра Джованни да Фьезоле* (ок. 1400 — 1455) — итальянский живописец, представитель Раннего Возрождения (кватроченто).

[21]См.: *Маковский С.* Страницы художественной критики. Кн. 2. Современные русские художники. СПб., 1909. С. 81—83.

[22]Здесь П.П. Перцов имеет в виду художников, творивших "до Рафаэля".

[23]*Липпи, Филиппино* (ок. 1457 — 1504) — итальянский живописец, представитель Раннего Возрождения (кватроченто).

[24]Над росписями церкви Покрова Богородицы Марфо-Мариинской обители в М. Нестеров работал в 1907—14. Образа для Троицкого собора в Сумах художник исполнил по заказу сахарозаводчика П.И. Харитоненко в 1913.

[25]Ныне в ГРМ.

[26]Имеется в виду СПб. выставка произведений М.В. Нестерова, проходившая зимой 1907 в Екатерининском зале на Конюшенной площади.

[27]*Бенуа А.Н.* История живописи в XIX веке. Русская живопись. СПб., 1901. С. 240.

[28]*Розанов В.В.* Среди художников. М., 1994. С. 255.

[29]*Там же.* С. 254.

[30]Картина "На Руси" ("Душа народа"), написанная Нестеровым в 1914—16, хранится в ГТГ.

[31]Фриз (франц.). П.П. Перцов имеет в виду фризообразный характер композиции картины А.А. Иванова, где главное действие разворачивается на переднем плане параллельно плоскости холста.

[32]Слова В.В. Розанова (см. выше).

[33]Имеется в виду "Портрет дочери художника *О.М. Нестеровой* [1886—1973], в замужестве Шретер", хранящийся в ГРМ.

[34]Точная цитата: "Я вспомнил поразительный по своим чарам "вечно женственного", "Портрет дочери художника"..." (*Евреинов Н.Н.* Нестеров. Пг., 1922. С. 5).

[35]Находится в музее Л.Н. Толстого в М.

[36]Имеется в виду картина "Архиепископ Антоний" (собрание ГТГ) — изображение епископа, затем архиепископа Волынского Антония (А.П. Храповицкого).

[37]Перцов пишет об известной картине "Философы" (1917; собрание ГТГ).

[38]Картина "Мыслитель" (1922), на которой запечатлён известный русский философ И.А. Ильин, хранится в ГРМ.

[39]В конце рукописи подпись и адрес автора: "Пётр Перцов. Кострома: улица Комсомола, 31, квартира К.В. Рыбникова".

В.В. ПЕТРОВ

# ПАМЯТИ КОЛЛЕКЦИОНЕРА В.И. ПЕТРОВА (1910–1997)*

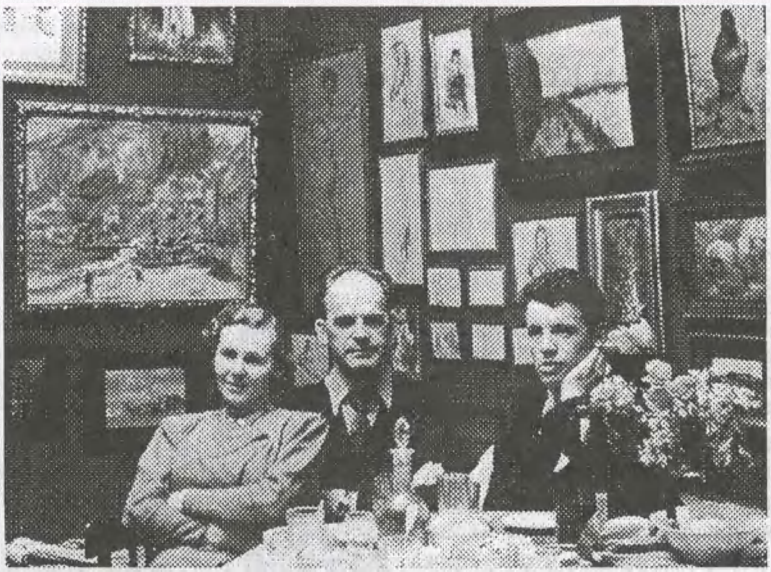
Кто погружён в искусство, тот погружён
в познание Бога.

*Эпиктет*

Страсть к собиранию произведений живописи проявилась у моего отца, *Виталия Ивановича Петрова* (1910–1997), в студенческие годы, после того, как он посетил в Ленинграде, кажется в 30-х годах, персональную выставку картин и рисунков Валентина Александровича Серова. Отец часто вспоминал, что выставка явилась для него "любовью с первого взгляда". Серов стал предметом не только "платонической любви". Отец решил собирать Серова – безумная во всех отношениях затея! Во-первых, собирательство требует средств, а их не имел молодой человек из рабочего Шлиссельбурга, студент рабфака Политехнического института (который он окончил в 1937 г. по специальности инженер-исследователь в области аэрогидромеханики), подрабатывавший на жизнь в пожарной команде! Во-вторых, собирать Серова! "Да он весь по музеям или частным собраниям, вы что, молодой человек, с ума сошли?" — вспоминал отец обращённые к нему слова академика Игоря Эммануиловича Грабаря, к которому он, имея безоглядную смелость молодости, обратился за консультацией. В-третьих, никаких искусствоведческих знаний или опыта коллекционирования у отца не было, но была неистребимая жажда знаний, тяга к прекрасному: особенно к живописи и поэзии. Одно время он даже

В.И. Петров. 1950-е. Фото из архива автора

* Сведения об опубликованных в наст. статье произведениях приводятся в прилагаемом ниже указателе: "Живопись и графика из собрания В.И. Петрова". "Вопросы" стоят у произведений, атрибуции которых, по мнению редакции, требуют уточнения и дополнительных экспертных заключений (Примеч. ред.).



В.И. Петров (в центре) дома в окружении родных и картин. Справа — сын В.В. Петров. 1960-е. Фото из архива автора

ходил в джемпере à la Маяковский, очень любил русскую поэзию и литературу. Больше всего любил Лермонтова:

*Выхожу один я на дорогу...*

Позднее, уже в 60-х годах, я познакомил его с поэзией Блока, и она стала главной его поэтической любовью. Отец был красивый человек, с прекрасным голосом — он великолепно сам читал стихи на семейных праздниках, очень любил моё исполнение Блока (я был уже тогда студентом Театрального института). Музыку, как ни странно, не любил совсем, кроме некоторых опер, например, "Демона" и "Дубровского" (видимо, потому, что сам рано потерял родителей).

Так вот, видя неожиданные первые успехи молодого собирателя, очень скоро Игорь Эммануилович стал его первым учителем в искусстве, собирательстве, атрибуциях. Отец часто приводил своим товарищам-коллекционерам слова Игоря Эммануиловича: "Вырабатывайте собственное мнение. Пойдёте к Грабарю, он скажет: "Да что вы, батенька, какой же это Серов?" Пойдёте к Яремичу, он скажет: "Какая прелестная вещица, типичный ранний Серов!" Ну, чем всё это кончится, догадаться вам не трудно — вы сойдёте с ума. Посещайте музеи, читайте первоисточники, изучайте самого автора".

Эти слова Грабаря и стали собирательским кредо моего отца. Когда мне было уже 12-13 лет, отец часто брал меня с собой в Русский музей, на художественные выставки. Помню его всегда с лупой в руке, с блокнотом и карандашом в кармане. Через лупу часами, сантиметр за сантиметром изучал

он манеру и технику письма произведения, что-то записывал или зарисовывал в блокнот. Я убеждён, что о моём присутствии он очень скоро совершенно забывал. Отец не вводил меня в курс этих занятий, он работал для себя. Часто, ложась в больницу, он прихватывал с собой 2-3 этюдика и часами смотрел на них. И, конечно, рядом были книги: письма художников, их воспоминания и т. д. Все они были испещрены его карандашными заметками и выписками на последних чистых страницах.

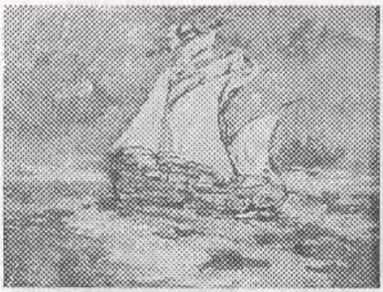
Другими учителями отца в области искусствоведения были Леонид Антонович и Жаннетта Андреевна Мацулевичи — профессора и сотрудники Эрмитажа. Леонид Антонович олицетворял в этой семье византийское и древнерусское искусство, а Жаннетта Андреевна была специалистом по западноевропейской и особенно французской живописи и скульптуре. Мы жили с ними в одном доме в Дровяном переулке и часто встречались. Квартира семьи Мацулевичей представляла собой великолепную библиотеку по мировому искусству. Отец часами засиживался в этой библиотеке, а главное имел возможность непосредственного общения на темы искусства с Леонидом Антоновичем и Жаннеттой Андреевной — людьми необычайно отзывчивыми, которые щедро делились с ним своими глубочайшими знаниями живописи.

В конце 40-х годов начались первые приобретения отца: Серов, Коровин, Нестеров, Борисов-Мусатов, А. Бенуа, другие художники "Мира искусства". Интересно отметить, что собирательство мирискусников в конце 40-х годов сильно облегчалось тем "счастливым" обстоятельством, что, следуя идеологической установке, это направление и его представители были объявлены "культурой декаданса, формализма и упадничества". По мнению идеологов, "здоровое" искусство должно звать вперёд, а не назад. Короче, эти художники были "развенчаны", их произведения объявлены "нехудожественными, слабыми и формалистическими". Попросту говоря, они упали в цене необыкновенно, в антикварных магазинах и у отдельных владельцев их можно было приобрести за бесценок. Это не Шишкин, не Айвазовский. В столовых и гостиных везде висели копии "Утра в лесу" и бесконечные "Девятые валы" — это я сам помню прекрасно.

А.Н. Бенуа [*Живопись и графика из собрания В.И. Петрова*, 2]

А.Я. Головин [*Там же*, 11]

И.Е. Репин [*Там же*, 22]



К.А. Коровин [*Живопись и графика из собрания В.И. Петрова*, 13]

Б.М. Кустодиев [*Там же*, 14]

М.В. Нестеров [*Там же*, 18]

Поэтому Виталий Иванович, как он мне рассказывал, легко мог помочь состоятельному профессору баллистики Военно-механического института Окуневу собрать коллекцию довольно значительных полотен Серебряного века, в ценность которых последний, правда, не очень верил. В 60-х годах он завещал их Русскому музею. Прекрасной собирательнице Казимире Константиновне Басевич Виталий Иванович помог приобрести знаменитое "Купание красного коня" Петрова-Водкина, которое теперь также украшает экспозицию Русского музея. Остаётся только гадать, сколько сейчас стоили бы эти вещи и какой собиратель мог бы их приобрести в своё частное собрание.

Помимо этих произведений отец приобретал небольшие вещи Шишкина, Репина, Клодта и других. Однако столь широкий диапазон его интересов скоро приобрёл вполне отчётливые границы: творчество русских художников конца XIX – начала XX века, объединений "Мир искусства", "Голубая роза", "Бубновый валет" и других. Собирательство отца подчинялось принципу: не разбрасываться, а формировать собрание художников Серебряного века. Эта целенаправленность определила его дальнейшую деятельность, собирательство приобрело свою "сверхзадачу", своё "сквозное действие". Отец говорил мне, что через его собрание прошло свыше 1000 вещей, среди которых были вещи "проходные", которые он называл "обменным фондом", позволявшим ему формировать своё тематическое собрание. Этому занятию он посвятил всю жизнь, отдал свою страсть, свой темперамент, хотя работа инженера-исследователя в ЦНИИ имени академика А.Н. Крылова оставалась его основной профессией.

Настоящей гордостью отца были произведения Серова "Пётр I в Мон-

плезире", "Портрет А.А. Стаховича" и рисунки этого художника, которые отец приобрёл в конце 40-х — начале 50-х годов.

**Страсть коллекционера.** Отец рассказывал, что, приобретая "Петра", приехал к хозяйке в назначенный час в Шувалово в загородный домик. Он знал, что у него уже есть "конкуренты", проявлявшие большой интерес к этой вещи Серова. Появившись у домика, Виталий Иванович даже от нетерпения взобрался на дерево и заглянул в окно — картина на месте, значит будет передана ему.

**Глаз и знания коллекционера.** Виталий Иванович часто посещал антикварно-букинистические магазины на Невском проспекте. Были у него там и знакомые старички-продавцы. Както в 50-х годах приходим мы с ним вместе на Невский, 106, в магазин напротив улицы Марата, поднимаемся на 2-й этаж, где выставлялся антиквариат, здороваемся. Отец спрашивает, нет ли чего нового, ему показывают, зная его интересы, чудную пастель — пейзаж с сосенкой неизвестного автора в приличной коричневой лакированной раме. Виталий Иванович берёт её в руки, внимательно разглядывает: сначала общий вид, затем подробно, очень близко. Спокойно, как безделицу, соглашается её купить. Выходим на улицу и сразу почему-то идём в какую-то парадную. "Это Сомов", — говорит он мне, — затем вынимает пастель из рамки, и мы обнаруживаем в углу, в самом низу, подпись "К. Сомовъ", которая была оказывается скрыта рамой!

Дома отец изложил мне доводы своей атрибуции: манера письма, цветовые отношения, мироощущение. Увидев типично сомовскую вещь, он был совершенно уверен, что пастель принадлежит этому художнику. "А подпись, — говорил отец, — это для криминалистов. Пейзаж у речки или озера с сосенкой — любимый ораниенбаумовский мотив Сомова, где он жил в молодости на даче". Вот такая история...

Своей собирательской деятельностью коллекционеры возвращают к жизни исчез-

В.А. Серов [*Живопись и графика из собрания В.И. Петрова*, 36]

М.В. Нестеров [*Там же*, 16]

нувшие из поля зрения специалистов и любителей искусства произведения: открывают их, реставрируют, атрибутируют. Конечно, в этом деле не бывает без ошибок. Были они и у Виталия Ивановича. Например, помню долго висел у нас в доме "Выезд Екатерины" якобы Серова, а потом отец убедился, что это была работа, не принадлежавшая Серову, хотя и хорошо сделанная. Автором её оказался художник И. Бродский. За свою более чем 40-летнюю деятельность таких "собирательских" ошибок у отца было немало, и он всегда отмечал, что собирает для себя, вырабатывая собственное мнение, которое он никому не навязывал, хотя всегда прислушивался к мнению профессиональных искусствоведов относительно вещей, находившихся в его собрании. Возникал обмен мнениями, создавалась поистине творческая атмосфера в обсуждениях. Отец умел в результате признавать свои ошибки, и вещи, подобные "Выезду Екатерины", потом уходили из его собрания.

М.А. Врубель [*Живопись и графика из собрания В.И. Петрова*, 8]

**Опыт коллекционера.** Виталий Иванович помнил все произведения, хранящиеся в музеях, которые он посещал, и все вещи, принадлежащие коллекционерам, с которыми он был знаком. Зрительная память у него была феноменальная. Он всегда старался первым делом посетить художественные музеи в городах, где он бывал, не пропустить ни одной выставки, его интересовавшей, и посещения эти были зачастую неоднократными. Всегда приобретал каталоги музеев и выставок. Дома у него собралась весьма содержательная, хотя и небольшая по объёму библиотека, которая носила, как он говорил, справочный характер.

М.А. Врубель [*Там же*, 9]

Со временем у Виталия Ивановича установились хорошие отношения с сотрудниками Русского музея – В.П. Князевой, И.Н. Пружан, с сотрудниками Отдела графики. Отец много работал в запасниках Русского музея.

В результате собирательской деятельности отца к 80-м годам сложилась и приобрела своё собственное лицо его коллекция живописи и рисунков русских художников Серебряного века, представленная произведениями Серова, Коровина, Врубеля, Нестерова, Рериха, Головина и многих других художников объединения "Мир искусства".

Надо отметить, что Виталий Иванович проявлял интерес и к самому процессу творчества художника. Он очень ценил даже незаконченную вещь, этюды, подготовительные наброски, т. е. то, что очень часто не вызывает особого

интереса у обычного зрителя. Отец очень любил сам оформлять картину, этюд или рисунок – подобрать раму, сделать паспарту – и выполнял это мастерски.

В полном порядке была картотека собрания, в которой он фиксировал имена прошлых владельцев, т. е. историю движения вещи; выставки, на которых она экспонировалась, литературу, в которой она упоминалась или была воспроизведена. В картотеке оставались карточки всех произведений, побывавших в собрании отца. Виталий Иванович шутил, что работники Русского музея, к примеру, хуже знают свои "единицы хранения", оттого что не содержат музейную картотеку в должном порядке.

Плодом его долгой искусствоведческой работы явились и четыре небольшие статьи об отдельных произведениях: "К исследованию "Гармонии" М.А. Врубеля"[2], "Пётр Великий в Монплезире", "Некоторые соображения об одном неизвестном портрете В.А. Серова"[3], "Девятое января в произведениях В.А. Серова" — написаны они были в 80-х годах, и я всегда весьма сожалел, что ни одна редакция, куда я обращался, не проявила ни к одной из них никакого интереса, считая, видимо, что это сочинения дилетанта. Отсутствие такого внимания волновало отца куда менее, потому что он всегда отличался скромностью, терпеть не мог афишировать своё собрание, не искал известности, хотя никогда не отказывал организаторам выставок в экспонировании произведений из своей коллекции; выбор обычно предоставлял самим организаторам, ничего им не навязывая. Всегда был рад видеть у себя в доме всех, интересующихся его собранием, мог подроб-

М.А. Врубель [*Живопись и графика из собрания В.И. Петрова*, 6]

М.В. Нестеров [*Там же*, 19]

Н.К. Рерих [*Там же*, 31]

Н.К. Рерих [*Там же*, 27]

Н.К. Рерих [*Живопись и графика из собрания В.И. Петрова*, 28]

Н.К. Рерих [*Там же*, 29]

но и увлекательно говорить о каждом произведении или об основных вещах и показывать собрание. Как-то рассказал мне, что при встрече с дирекцией Центрального выставочного зала (Манеж; далее — *ЦВЗ*) услышал жалобу, что вот-де публика не идёт, выставки не пользуются успехом, туго живёт выставочный зал. "А вы соберите выставку частных собраний Ленинграда и будете довольны", — предложил Виталий Иванович. Так и случилось: выставка 1985 г. "Русское искусство XVIII – начала XX века (из частных собраний Ленинграда)", как говорится, "превзошла все ожидания" — люди стояли зимой по три часа, чтобы попасть на выставку, и она продлевалась два раза.

Со временем отец выработал и свои эстетические взгляды на изобразительное искусство, которые вкратце я бы выразил так: художник должен уметь увидеть прекрасное в обыденном и найти для выражения увиденного образную художественную форму. "Передвижники описывают, а надо уметь создать образ", — говорил Виталий Иванович.

Узнав о смерти отца, происшедшей 25 сентября 1997 г., старейший сотрудник Русского музея Валентина Павловна Князева сказала мне: "Я искренне огорчена. Виталий Иванович был хорошим другом Русского музея". А я бы добавил ещё: и хорошим другом русского искусства, ценителем, влюблённым знатоком его, создавшим прекрасное собрание русских художников Серебряного века.

Я рад, видя, что такое культурное явление, как коллекционирование произведений искусства, не умирает. Появляется много молодых коллекционеров, расширяются, обогащаются и темы их собраний, и круг собираемых предметов. Собирательство совершенствует вкус, приобщает к прекрасному, создаёт эстетически развитую среду любителей искусства — ведь это одно из проявлений того, что К.С. Станиславский определил как вечную жизнь человеческого духа.

## Приложение

# ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА ИЗ СОБРАНИЯ В.И. ПЕТРОВА

*Указатель подготовлен на основе картотеки, составленной самим коллекционером. Каталог живописи и графики своего собрания Виталий Иванович разрабатывал более полувека: в 1940–1990-е гг. К 1997 г. в нём были зафиксированы сведения о 320 работах следующих художников: А.Е. Архипова, Л.С. Бакста, А.Н. Бенуа, И.Я. Билибина, К.Ф. Богаевского, В.Э. Борисова-Мусатова, В.К. Бялыницкого-Бирули, М.М. Васильевой, В.В. Верещагина, С.А. Виноградова, М.А. Врубеля, А.Я. Головина, Б.Д. Григорьева, Ю.И. Дария, М.В. Добужинского, Н.В. Досекина, А. Зверева, А.А. Иванова, А.Е. Карева, П.П. Кончаловского, К.А. Коровина, П.В. Кузнецова, А.В. Куприна, Б.М. Кустодиева, П.Б. Ламбина, Е.Е. Лансере, М.Ф. Ларионова, И.И. Левитана, Н.Ф. Лапшина, Ф.А. Малявина, В.В. Мешкова, Н.В. Назаровой, М.В. Нестерова, А.П. Остроумовой-Лебедевой, К.С. Петрова-Водкина, И.Е. Репина, Н.К. Рериха, К.И. Рудакова, А.А. Рылова, А.П. Рябушкина, Н.Н. Сапунова, И.Н. Селицкого, З.Е. Серебряковой, В.А. Серова, К.А. Сомова, А.С. Степанова, С.Ю. Судейкина, В.И. Сурикова, Л.В. Туржанского, Н.П. Ульянова, Р.Р. Фалька, Н.И. Фешина, В.М. Ходосевича, К.Ф. Юона, а также неизвестных мастеров.*

*К сожалению, по техническим причинам на страницах "Петербургского Рериховского сборника" нет возможности полностью воспроизвести уникальную картотеку В.И. Петрова, поэтому приведённый ниже перечень включает лишь десятую часть всей коллекции, состоявшей в основном из вещей высокого художественного уровня. Значительная часть картин и рисунков из собрания В.И. Петрова ранее публиковалась в других изданиях, а некоторые стали даже популярными и широко распространились в репродукциях (например, серовские "Портрет А.А. Стаховича", "Портрет графа И.И. Толстого", "Портрет А.П. Боткиной", "Мальчик в розовой рубашке", "Старик-натурщик", "Ворона", "Чертополох" и др.). Как уже отмечалось выше, "вопросы" стоят у произведений, атрибуции которых, на наш взгляд, требуют уточнения и дополнительных заключений специалистов, что отнюдь не относится к художественному значению самих работ. Все сведения, включая названия, взяты из картотеки собирателя без изменений. Несколько сокращены комментарии владельца.*

*В.Л. Мельников*

**1. Бенуа А.Н.** (1870–1960). Грот Дианы. 1906–1922. Б., гуашь, акв., кар.; 31,0×39,4. Внизу слева авторская надпись: *Alexandre Benois Mai 1906 Juillet 1922.* Ранее в собрании Г.С. Блоха, Л.

По качеству исполнения, в частности по индивидуальности художественного языка, узорам рисунка и приёмам моделирования форм, относится к числу наилучших вещей Александра Бенуа.

**2. Бенуа А.Н.** Иллюстрация к поэме А.С. Пушкина "Медный всадник". 1916. Б., акв.; 30,8×21,0. Внизу слева: *Александр Бенуа 1916.* Выставки: *ЦВЗ*, 1985-86. Каталог. С. 54.

**3. Богаевский К.Ф.** (1872—1943). Пейзаж Тавриды. Солнечный день. Б., гуашь; 24,4×30,9. Внизу слева: *К. Б.* Выставки: *ЦВЗ*, 1985-86. Каталог. С. 55.

**4. Билибин И.Я.** (1876—1942). Мелодия Востока. Этюд. Х., наклеенный на б., т., гуашь, акв.; 32,4×46,3.

В этюде отчётливо проступает примат графических принципов над живописью, что типично для творчества Ивана Яковлевича. Билибин — признанный график, хотя любил живопись (через призму графики); любил гравюры Дюрера и японцев (см.: *Билибин И.Я.*, 1970. С. 142—145).

**5. Врубель М.А.** (1856—1910). Портрет художника А.И. Зрелякова. Этюд. 1884. Х., м.; 25,5×20,2. Этюд вырезан из центральной части х. (89,0×70,8), на котором изображены: торс, ноги и драпировка — этюды Н.А. Бруни; его же вид на Неву из окна ИАХ; впечатление ночи — этюд В.Е. Савинского; голова римлянина работы Ст. Ростоворовского. Все работы исполнены в мастерской академика Н.А. Бруни в 1884. Прилагаются: удостоверительная записка Н.А. Бруни, датированная 20 октября 1918, остатки холста, фотографии, а также удостоверительная записка бывшего служащего антикварного магазина Дациаро в СПб. С.О. Малашевского. Х. в 1918 был продан Н.А. Бруни магазину Дациаро и приобретён А. Воскресенским. Ранее в собраниях: А. Воскресенского до 1932, А.М. Эрлиха до 1948, В.М. Мазова до 1952, В.И. Петрова до 1955, В.М. Дмитриева до 1965, с 1965 снова в собрании В.И. Петрова. Выставки: *портрета в ГРМ*, 1975. Каталог, 45. Воспроизведение цветное — табл. 5; *ЦВЗ*, 1985-86. Каталог. С. 56. Литература: *Сборник трудов ГРМ*. Л., 1980. Статья И.Н. Пружан и воспроизведение на с. 122—128; и др.

**6. Врубель М.А.** Демон летящий. 1894. Б. на к., акв., кар.; 24,8×35,8. Внизу слева: *Врубель*. На об. надпись, снятая со старого дублирующего картона: [слово неразборчиво] *реставрированный рисунок М. Врубеля "Демон М.Ю. Лермонтова"*, далее первая строфа поэмы, *15[?]/XII 1894 г.*, подпись неразборчива. Рисунок реставрирован и перенесён на новый дублирующий картон в реставрационной мастерской ГРМ в 1984. Выставки: *ЦВЗ*, 1985-86. Каталог. С. 56.

**7. Врубель М.А.** Гармония. Автобиографическая повесть. 1890-е. Б., акв., кар.; 88,0×63,0. Внизу слева надписи карандашом под краской, видимо, не относящиеся к работе. Ранее в собрании Н.П. Сулимо-Самойло, Л. Выставки: *ЦВЗ*, 1985-86. Каталог. С. 56.

Работа отличается высокими профессиональными качествами, типичными для Врубеля приёмами рисунка и построения формы (особенно концы кисти, предплечье правой руки, лицо и шея женщины)[4].

**8. Врубель М.А.** Голова пророка. 1904-1905. Б., итальянский кар.; 42,8×30,6. Вариант рисунка находится в ГРМ. Выставки: *ЦВЗ*, 1985-86. Каталог. С. 56.

**9. Врубель М.А.** Голова Демона. Б., акв., белила; 12×11 на л. 17,6×12,1.

Поиск образа презрительно-надменного Демона.

**10. Головин А.Я.** (1864—1930). Святая Русь. Монастырь. 1899. Б., акв., сепия, гуашь, кар.; 46,1×54,2. Внизу слева: *А. Головинъ*. Ранее в собрании О.Т. Чашина. Литература: *Маковский С.К.* А.Я. Головин. // *Аполлон*. 1913. № 4. С. 19.

**11. Головин А.Я.** Шаляпин в роли Бориса Годунова (Голова). Х., м.; 33,2×24,2.

**12. Добужинский М.В.** (1875–1957). На Николаевском мосту. Рисунок из серии "Типы Петербурга". Б., кар.; 14,2×22,0.

**13. Коровин К.А.** (1861–1939). Окиян-море. Эскиз декорации к опере Н.А. Римского-Корсакова "Садко". 1915. Б. на к., т.; 52,5×69,7. Внизу справа: *Конст. Коровинъ. 1915 г.* Выставки: *Театральных эскизов в Л.*, 1979. Литература: *Гиляровский В.Л.* Грозный год. Стихотворения. М., 1916. Воспроизведён в цвете; *Молева Н.М.* Константин Коровин, 1963. С. 405, 412.

**14. Кустодиев Б.М.** (1878–1927). Постановка натуры в мастерской И.Е. Репина. Этюд. 1899. Х., м.; 63,0×86,0. Ранее в собрании Б.Н. Окунева. Выставки: *ЦВЗ*, 1985-86. Каталог. С. 33.

По мнению М.Г. Эткинда, этюд следует рассматривать как первую мысль, предшествующую идее создания коллективной картины того же названия. Известно, что Кустодиевым был разработан эскиз на эту тему (см.: *Капралов Б.А., Эткинд М.Г.* Б.М. Кустодиев. Письма и прочее. Л., 1967. С. 55), местонахождение которого неизвестно. Эткинд упоминал о существовании слабой ученической копии с этого этюда, подписанной: *А. Ящичко. 1915.* В центре сидит И.И. Бродский, справа от него стоит Д.Н. Кардовский, первый слева на диване — И.С. Куликов.

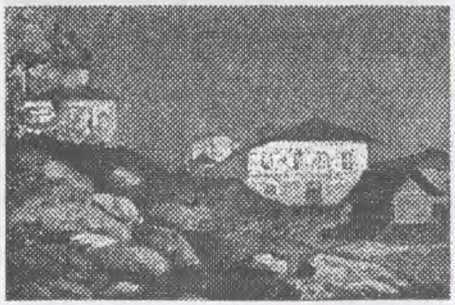
**15. Лансере Е.Е.** (1875–1946). Маньчжурия. Абориген[5]. 1904. Б., т., гуашь; 28,4×39,5. Внизу справа: *Е. Л.*

Этюд из поездки в 1904 г. по Сибири, Дальнему Востоку и Маньчжурии.

**16. Нестеров М.В.** (1862–1942). Святая Варвара. 1895. Эскиз для ико-

М.В. Нестеров [*Живопись и графика из собрания В.И. Петрова*, 17]

М.В. Нестеров [*Там же*, 20]



Н.К. Рерих [*Там же*, 23]

ны Владимирского собора в Киеве. Б. на к., гуашь, акв., бронза, кар.; 37,4×22,7 (верх закруглён). Внизу по вертикали левой стороны: *Мих. Нестеровъ*, в нижнем левом углу: *M. Nesteroff. 95. Moscou.*

По требованию протоиерея отца П.Г. Лебединцева, входившего в состав комиссии А.В. Прахова, крест в руке Св. Варвары заменён пальмовой ветвью, голова переписана в связи с требованием убрать сходство с Е.А. Праховой (*Нестеров М.В.* Из писем. 2-е изд. М., 1988. С. 119, 138, 139, 141, 465).

Н.К. Рерих [*Живопись и графика из собрания В.И. Петрова*, 30]

Н.К. Рерих [*Там же*, 33]

**17. Нестеров М.В.** Женская голова [в платке]. Этюд к картине "За Волгой". 1905. Х. на к., м.; 23,5×20,5. Происходит из собрания П.П. Смукровича, у которого приобретена в 1948. Выставки: *в Музее Академии художеств в Л.*, 1951, 1955, 1962; *в ЦДРИ в М.*, 1953. Литература: *Михайлов А.* М.В. Нестеров. Жизнь и творчество. М., 1958. С. 476.

**18. Нестеров М.В.** Соловей поёт. [1921]. Вариант одноимённой картины 1917 г. Х., м.; 80,4×68,5. Внизу слева: *Михаилъ Нестеровъ*. Выставки: *произведений русских художников второй половины XIX – начала XX века (из частных собраний Киева) в КМРИ*, 1958. Каталог. С. 12. На подрамнике — ярлык выставки, фамилия владельца затушёвана. Подрамник заменён В.И. Петровым в начале 1980-х.

Согласно краткому описанию Н. Евреинова, в основном варианте картины сидящая у озера молодая послушница дана настолько крупным планом, что в чертах лица ясно читается её душевное состояние (*Евреинов Н.Н.* Нестеров. Пг., 1922. С. 50). Первый вариант, видимо, пропал бесследно в числе многих вещей Нестерова в период 1919-1920. "Теперь, кроме ящика с картиной ["На Руси"] и этюдами, у меня ничего не осталось — я гол, как сокол!.." (см.: *Михайлов А.* Указ. соч. С. 286). Зимой 1922 г. Нестеров отмечал: "Пишу повторения и варианты своих образов и картин по заказам" (*Там же.* С. 289); "...сделал повторение с "любимицы публики" — картины, написанной в 1917 году — "Соловей поёт"" (Письмо А.А. Турыгину. 21 ноября 1921. // *Нестеров М.В.* Из писем. М., 1968. С. 220).

**19. Нестеров М.В.** Тихие воды. 1937. Б., гуашь; 10,8×19,0 (в свету). Внизу слева: *Мих. Нестеров. 1937.* На об. наклейка с дарственной надписью автора Сахарову.

**20. Нестеров М.В.** Закат над озером. Лето (Тихая заводь). Этюд. К., м.; 24,5×35,0. Ранее в собрании А.В. Гордона, М.

**21. Петров-Водкин К.С.** (1878–1939). Автопортрет (погрудный). 1912. Б., цветной кар.; 45,3×30,4. Внизу справа: *3 июня 1912 г.*

**22. Репин И.Е.** (1844–1930). На концерте (В дворянском собрании?). Б., гуашь, акв., графитный кар.; 13,0×10,0.

**23. Рерих Н.К.** (1974–1947). Вид с церковью на окраине города. 1903. К., гуашь, кар.; 14,7×21,7. Внизу справа: *Н. Р. 03.* Ранее в собраниях: А.В. Иолко, Н.Т. Акопяна.

**24. Рерих Н.К.** Смоленская башня. 1903. К., м.; 47,0×35,0.

**25. Рерих Н.К.** Поморяне у костра. День. Эскиз. 1905. Б. на к., акв., кар.; 18,2×26,4. Внизу посредине: *Н Рерих 905 СПБ.* На об. дарственная надпись: *На память уважаемому А.П. Трояновскому — Н. Рерихъ. СПБ. 905 г.* Ранее в собрании Ф.П. Тоскина, М.

**26. Рерих Н.К.** (?) У царя челобитчики. Эскиз. [1905][6]. К., тушь, гуашь; 21,5×55,0. Внизу справа монограмма: *НР.* Выставки: *ЦВЗ*, 1985-86. Каталог. С. 65.

**27. Рерих Н.К.** Горный пейзаж. Альпы. 1906. Б., т., гуашь, кар.; 22,8×31,1. Внизу справа: *Рерихъ.* Ранее в собрании А.П. Ковылова, Л.

**28. Рерих Н.К.** Горный пейзаж. [Альпы (в жёлтой гамме). 1906]. Б., гуашь, акв.; 17,7×26,2. Внизу слева подпись неразборчива.

**29. Рерих Н.К.** Витязь. 1910. Х. на к., т., м.; 31,0×42,0.

**30. Рерих Н.К.** У рубежа. Эскиз. Около 1915. К., п.; 36,9×46. На об. вверху слева надпись: *Василію Ивановичу искренно преданный Н. Рерих.* Ранее в собрании Ф.П. Тоскина, с 1953-1954 у Е.В. Гельцер, М. Литература об одноимённом рисунке, местонахождение которого неизвестно: *Эрнст С.* Н.К. Рерих. Пг., 1918. Каталог (под 1915 г.); *Рерих.* Монография / Под ред. В.Н. Левитского. Пг., 1916.

Н.К. Рерих [*Живопись и графика из собрания В.И. Петрова*, 24]

Н.К. Рерих (?) [*Там же*, 32]

**31. Рерих Н.К.** Ландшафт первозданный. До 1917. Х. на к., м.; 20,5×57,8. Первоначально в собрании С.П. Яремича, затем у Е.Л. Николаи. Приобретён у Е.Н. Николаи. Выставки: *ЦВЗ*, 1985-86. Каталог. С. 65.

**32. Рерих Н.К.** (?) На родине предков. Скандинавия. До 1917. Кожа, рис. и ветка тиснением; м.; 67,0×49,0. Приобретена у М.И. Педенко, вдовы художника-куинджиста (?).

**33. Рерих Н.К.** Горная долина. Этюд. До 1917. Х. на к., м.; 18,5×45,7. Ранее в собрании Н.М. Михайлова, М.

**34. Сапунов Н.Н.** (1880—1912). И увидел Иванушка — летят жар-птицы. [1910]. Эскиз на тему сказки П.П. Ершова "Конёк-Горбунок". Х. на фанере, т., гуашь, бронза, лак; 33,9×24,7 Ранее в собраниях: И.А. Бродского, Г.С. Блоха. Выставки: *ЦВЗ*, 1985-86. Каталог. С. 72, под названием "Эскиз декорации к балету И.Ф. Стравинского "Жар-птица"".

**35. Серов В.А.** (1865—1911). Портрет Ольги Фёдоровны Серовой (Трубниковой), жены художника, в белой шляпе. Вторая половина 1900-х. Этюд погрудный $^{3}/_{4}$ вправо. Х. на к., м.; 47,2×31,6. Внизу справа поздняя подпись (сомнительная в подлинности). На оборотной стороне по картону удостоверительная надпись А.А. Сидорова. Ранее в собраниях: Ф.П. Тоскина, А.В. Гордона, Г.С. Блоха. Литература: *Петров В.И.* Некоторые соображения об одном неизвестном портрете В.А. Серова. 1993. Рукопись в архиве В.В. Петрова, СПб.

**36. Серов В.А.** Пётр Великий в Монплезире. Пятый вариант. 1910-11. К., т.; 77×58. На об. удостоверительная надпись И.С. Матэ. Ранее в собраниях: В.В. Матэ, А.М. Эрлиха. До 1947 г., т. е. до приобретения В.И. Петровым, вещь находилась без стекла. В 1972 художником-реставратором И.Я. Цекалиным с живописи удалены налёт пыли со всей поверхности и грязные пятна на светлом фоне окна, главным образом, вблизи головы Петра. Выставки: *в ЦДРИ*, 1952. Каталог, № 269. С. 66; *в ГТГ*, 1958; *в ГРМ*, 1965-66; *в ЦВЗ*, 1985-86. Каталог. С. 44. Литература: *Грабарь И.* В.А. Серов. СПб., 1914. С. 247, 294; *Эрнст С.* В. Серов. Пг., 1921. С. 49; *Соколова Н.* В.А. Серов. Л., 1935. С. 128, 132; *Валентин Серов.* Альбом. Л., 1982. Каталог, 579; *Огонёк.* 1986. № 47 (цветное воспроизведение на всю с.); *Петров В.И.* "Пётр Великий в Монплезире". Рукопись в архиве В.В. Петрова, СПб.

**37. Сомов К.А.** (1869—1939). У лодочной стоянки. Б., п.; 24,5×33,7. Справа внизу: *К. Сомовъ*. Приобретение в комиссионном магазине.

**38. Ульянов Н.П.** (1875—1949). Этюд к портрету К.С. Станиславского. Доска, м.; 47,5×36,5. Ранее в собрании Цуркиса.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1]Незаконченная акв. художника. Эта статья помещена следующей.

[2]Женский портрет маслом, как предполагал отец, Ольги Фёдоровны Серовой, жены художника.

[3]Как уже отмечалось выше, об этом произведении В.И. Петров написал отд. статью (см. в наст. изд. следующей).

[4]На карточке приведено и др. название: "В лугах Алтая".

[5]Известна аналогичная работа 1905 г. *"Царь"* (рис. для журнала "Весы", б., акв., тушь) в собрании Казанской картинной галереи (№ ГМТр-1279), а также несколько оттисков автолитографий на основе этого рис. (один из оттисков в МСССМ).

В.И. ПЕТРОВ

# К ИССЛЕДОВАНИЮ "ГАРМОНИИ" М.А. ВРУБЕЛЯ*

*Редакция сочла возможным опубликовать статью многолетнего коллекционера* ***Виталия Ивановича Петрова****. Надеемся, это тот случай, когда дилетантизм – отсутствие специального образования, академически выверенной искусствоведческой стилистики и терминологии – не мешает, а напротив позволяет по-своему глубоко и прочувственно взглянуть на творчество одного из сложнейших художников конца XIX – начала XX века — Михаила Александровича Врубеля.*

Не унывай: не нам, слабым, а святому апостолу Павлу ангел сатаны был дан в плоть его, но он его победил, и ты победишь его силою, ибо уже и недолго остаётся.

*Н.С. Лесков*

Это перевоплощение одновременно есть способность к воплощению своих дум и чувств.

*Д.С. Лихачёв*

Творческий дар *Михаила Александровича Врубеля* (1856—1910) принадлежит к тому типу деятелей культуры, которые, опираясь на лучшие традиции, прокладывают пути в будущее. По мысли Альбера Марке, во Франции, как и в России, есть направления академического искусства, романтиков, барбизонцев (вроде передвижников), "однако нет во всем мире другого Врубеля. Этот художник высказался за тысячу лет"**.

Основные произведения Врубеля есть олицетворение сильной трагической души. Они отражают страстное отношение художника к "своему самостоятельному, специальному делу", глубоко содержательному, волнующему, противоречивому, как и его характер, проявлявшийся в его поступках, действиях по отношению к себе и окружающим, к своему профессиональному долгу.

Противоборство чувств и сознания долга, борьба с самим собою во имя высоких целей искусства, борьба за высшую нравственность против духовной тирании обычаев и нравов, скрытый протест против невежества и того образа жизни, с которым художнику пришлось столкнуться, борьба за свободу творчества и попытка выйти из состояния одиночества в мир красоты — всё это в той или иной мере нашло отражение в его творчестве, где главным действующим лицом является трагический герой. Какова бы ни была тема его произведений и в каком бы жанре не раскрывалась она — всюду идёт борьба добра и зла. Напря-

* Публикация статьи подготовлена В.В. Петровым.

** Из беседы с научным сотрудником ГТГ Е.В. Журавлёвой.

жённые поиски глубины психологического раскрытия темы и соответствующей художественной формы, поиски собственного стиля являются постоянными спутниками его жизни. Отсюда же, в частности, его колебания: от углублённого изучения натуры, "любовных бесед" с нею, к "форме — главенствующему содержанию пластики", к поискам "исключительно в области техники" и, наконец, к синтезу их. Его работы отличаются высоким профессионализмом и известной преемственностью искусства Византии, итальянского Возрождения и барокко. Эти черты творчества художника свойственны станковым произведениям, в том числе и на тему "Демона", — тему почти всей его жизни и иллюстрациям к одноимённой поэме М.Ю. Лермонтова. Характерной чертой его произведений является накал душевных сил героев, возвышенность их дум, чувств и действий, высокая нравственность и, наконец, "натиск восторга" — страстное отношение художника к идее и средствам её выражения, к трактовке темы и сюжета.

К числу таких работ, вероятно, можно отнести и "Гармонию" (бумага, акварель, карандаш, 88×63 см), где вечное неотделимо от личного, преходящего, и вместе они составляют гармонию в трагической формуле жизни, в гамлетовском "быть или не быть".

Герои многих сюжетных произведений Врубеля имели прототипами персонажи литературные или мифологические, преобразованные воображением художника под влиянием современной ему действительности. В данном произведении таких прототипов ни явных, ни косвенных не обнаруживается.

В центре композиции "Гармонии" — полуфигуры мужчины и женщины на живописно-архитектурном фоне. Левой рукой мужчина держит меч — символ борьбы, указывающий на причину разлуки, когда проблема интимных отношений им решена уже в пользу "быть", т. е. в пользу другого долга – более высоких нравственных идеалов – вопреки "наслаждению жизни". Нервная кисть правой руки обняла руку женщины — признак душевной привязанности; в выпуклых, блёклых от переутомления глазах — томление духа, скорбь, доходящая до отчаяния; лицо и шея страдальчески напряжены, как и тонкая кисть правой руки с судорожно застывшими пальцами; запёкшиеся от внутреннего жара губы и впадины на щеках — показатель длительных душевных мук, внутренней "борьбы с самим собой".

Проникнуть в психологический мир женщины труднее. Чувства сострадания на её лице нет. Она внешне сохраняет спокойствие, даже хладнокровие в своём отношении к происходящему, однако она раскрывается в жесте рук: левая рука обнимает голову героя — жест расположения, нежности; правая рука лежит на рукоятке меча — выражение сочувствия в высоком понимании долга.

Эта безмятежность только кажущаяся. Может быть, это сознательная пауза, следствие силы духа, а на самом деле за внешней холодностью таится горячее сердце. Образ женщины есть олицетворение высшей мудрости и волевого характера. Она осознаёт неизбежность разлуки и благословляет героя на борьбу во имя высшей цели.

Муки любви и разлуки — вечная тема. Однако почти полная асимметрия душ действующих лиц, возможно даже их сознательное противопоставление,

затрудняют понимание замысла произведения. Не помогает раскрыть его и загадочная надпись карандашом в левом нижнем углу листа, сделанная до нанесения краски и состоящая из четырёх малоразборчивых пунктов: "1) свадьба <...>, 2) <...>, 3) <...>, 4) травиата [?]", и над нею ещё одно неразборчивое слово. Скорее всего, надпись относится не к данной работе.

М.А. Врубель. Гармония. 1890-е [*Живопись и графика из собрания В.И. Петрова*, 7]

Ключом к раскрытию замысла, возможно, является история "душевного дела" художника, о котором он неоднократно упоминает в переписке с сестрой, Анной Александровной Врубель, начиная с 1885 г. В работе Н.М. Тарабукина "Врубель" (1974) на основе глубокого анализа биографических материалов художника раскрыт смысл этого "душевного дела" и там же показано, что оно непосредственно связано с Э.Л. Праховой — "киевской пассией". "Душевное дело", по признанию самого художника в письме 1887 г., имело две стороны: "чуть-чуть хороших минут, более тяжёлых и гораздо более безразличных". Здесь же отмечается, что ""дело" средоточию и прямолинейности в работе бесспорно помогает". Так было в 1887 г. в Киеве. Однако, по мнению С.П. Яремича, в эти же годы Врубель "уже начал очень тяготиться этим невольным пленом и хотел во что бы то ни стало избавиться от него". Но в 1889 г. Врубель снова сообщает сестре о чувстве влечения: "Оно, кажется, растёт и крепнет, и тем сильнее, чем чаще я доволен собой". И вот в мае 1890 г. уже из Москвы, навсегда покинув Киев, он пишет: "Помнишь, — намекал на киевскую пассию — я ей изменил, хотя мне всё ещё дорого воспоминание" и тут же признаётся, что ему необходимо вообще-то не "тихое пристанище", а "союз оборонительный и наступательный в борьбе с самим собою".

"Душевное дело" Врубеля с его "средоточием и прямолинейностью в работе" имело выход в художественные образы его произведений, перевоплощаясь то в облик Богоматери в иконе для Кирилловской церкви в Киеве, то как "отвод" от "киевской пассии" — в образы Демона в различных живописных и скуль-

птурных вариантах на эту тему, то в портрет цирковой наездницы. В этих работах современники усматривали иконографические черты Э.Л. Праховой.

Все эти работы, за исключением "Богоматери", уничтожались художником, по-видимому, от нежелания обнародовать интимную страницу жизни.

С этой позиции в рассматриваемой акварели женщина есть олицетворение "тихого пристанища", "чуть-чуть хороших минут", что и запечатлено в душевном состоянии героини, в жестах её рук и даже в выражении и в характере письма её лица, поданного не как реальный образ, а, скорее, как призрак, увиденный внутренним оком самого героя. Мужчина же изображён в минуты переживаний "более тяжёлых", но ему всё ещё "дорого воспоминание", хотя и нужен уже другой "союз <...> в борьбе с самим собой" за выход из "невольного плена".

Работа не была уничтожена художником, надо полагать, потому, что в ней "душевное дело" выражено в образах отвлечённых, абстрагировано от внешнего портретного сходства с действительными лицами.

Художественный язык данного произведения наиболее близок работам Врубеля 1890-х гг. Прежде всего обращает на себя внимание совершенство композиции, замкнутой в тесный, казалось бы, для неё треугольник, заполненный до предела, без лишних деталей и пустых мест, и этим напоминающей работы Микеланджело. Основной композиционной линией служит диагональ, определяющая положение действующих лиц; статику же композиции в целом, локализуя динамику, вносимую диагональю, обеспечивает вертикальное положение женской головы и стоящая слева винтообразная колонна.

Интерес художника к искусству XV-XVII вв. нашёл воплощение и в других фрагментах данной работы. Из них особенно выделяется живописно-пластическая форма винтовой колонны, смоделированная типичным приёмом мастера из совокупности живописно-штриховых пятен, используемых, однако, не в качестве декоративных элементов, а прежде всего как приём передачи объёма в живописи. По тонкости и лёгкости письма, изяществу живописно-графической разработки сложной для зрительного восприятия пластической формы, по благородству художественного вкуса этот элемент композиции занимает особое место среди оригинальных образцов художественного языка Врубеля. В той же манере выполнены глазные впадины, формы шеи и подбородка мужчины. Увлечённость эпохой Возрождения проявляется также в выборе одежды героев, написанных в более обобщённой манере, а также в арабесковом типе фона. Гармония цветовых соотношений, в которой чёрные, оливковые, лиловые, синие цвета скорби контрастируют с опаловыми, белыми, серебристыми цветами покоя, смирения и нравственной чистоты наряду с оранжевыми и оранжево-красными оттенками, в целом отражает сложный душевный мир героев.

Можно отметить ещё некоторые особенности работы, имеющие аналоги в произведениях этого периода. Так, например, правая рука мужчины повто-

* Ныне в Гос. историко-худ. и литературном музее-заповеднике "Абрамцево".

ряет жест и объёмность формы руки молодого человека, лежащей на шаре, в панно "Венеция"; штриховка тени на его руке адекватна таковой на руке "Праматери"*; форма и положение головы с тёмной массой волос варьируются в нескольких иллюстрациях к поэме М.Ю. Лермонтова "Демон". Кстати, сходство с "Демоном" не только внешнее. В. Дедлов так вспоминал своё киевское впечатление от одного из уничтоженных художником холстов с образом Демона: "Выпуклые тусклые глаза с безумным выражением тупой, холодной, но невыразимо тяжёлой тоски. На безобразном неподвижном лице — та же печать каменного отчаяния". Здесь непосредственное сродство образов и средств выражения.

Это же относится и к разработке рук. Тонкая, нервная кисть правой руки мужчины с типично "врубелевской" моделировкой объёмной формы, обнимающая руку женщины, и тяжёлая, как кувалда, в грубой перчатке, держащая меч — левая. Это, видимо, желание подчеркнуть противоположность "тихого пристанища" и "союза в борьбе". Их сопоставление интуитивно наводит на сравнение пластической характеристики голов ангела и пророка в "Пророке" (1898, ГТГ) или на соотношение головы и плеч "Валькирии". Кисти рук женщины с их удлинёнными пальцами написаны в более спокойной манере. Такого же рода кисти рук, исполненные тем же приёмом, мы видим в эскизах витражей на тему "Ромео и Джульетта" (1890, ГТГ) и в "Жемчужине" (1904, ГТГ).

Вся работа в основном выполнена в технике акварели, в то время как лицо женщины сделано тончайшими штрихами остро заточенного карандаша, что, по-видимому, не является результатом незаконченности, а есть сознательный приём художника, подчёркивающий тот факт, что лицо это существует уже в воображении главного героя как дорогое воспоминание. Совокупность приёмов моделировки головы близка к рисунку головы Э.Л. Праховой*, и это служит единственным косвенным намёком на "киевскую пассию".

Каждое истинное произведение искусства несёт в себе заряд души художника, частицу его духовной жизни. В произведениях Врубеля трагическая мелодия его личных переживаний, горечь от непонимания глубины содержания и художественной формы его произведений, даже среди людей, близких ему по профессии, усиливающаяся сознанием, что "художники без признания их публикой не имеют права на существование", звучат особенно явственно в подтексте.

Акварель "Гармония", символизирующая стремление к утверждению в человеческих отношениях гармонии чувств и разума, явилась образным воплощением его "автобиографической повести" — вполне определённого этапа жизни художника, дорогих ему воспоминаний и одновременно своего освобождения от плена "киевской пассии". Сокровенная исповедь Врубеля звучит как эпилог личностного "душевного дела" и пролог героического "союза в борьбе" во имя высшей цели.

*Июль 1984 – март 1992*

* Рис. для головы Богоматери к иконе Кирилловской церкви в Киеве.

И.В. РУДНЕВА, В.М. ТАРЕЕВ

# М.А. ВРУБЕЛЬ И "МИР ИСКУССТВА"

В январе 1898 г. в Петербурге открылась "Выставка русских и финляндских художников", организованная С.П. Дягилевым как пролог к намечаемому художественному объединению. Принять участие в ней был приглашён и Михаил Александрович Врубель.

Позже, вспоминая об этой поре своей деятельности, А.Н. Бенуа писал: "Нами руководили не столько соображения "идейного" порядка, сколько что-то вроде практической необходимости. Целому ряду молодых художников некуда было деваться, их или вовсе не принимали на большие выставки, <...> или принимали только частично..."[1].

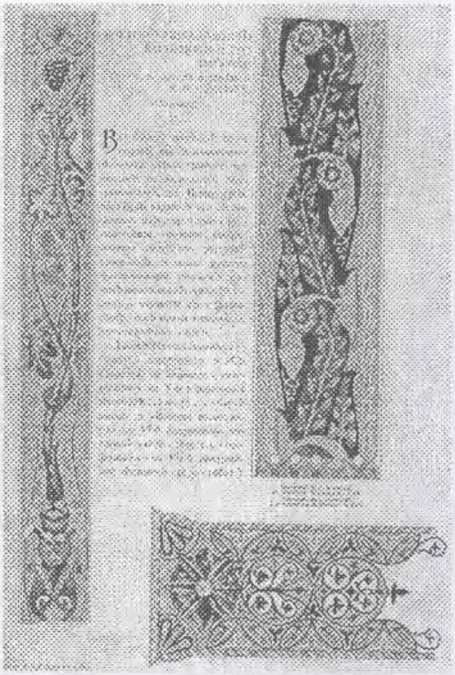
Как на 42-м году жизни Врубель оказался в ряду молодых? (Он был едва ли не самым "старым" среди участников выставки, кроме разве 50-летнего В.М. Васнецова). Начальный этап его творческого пути был давно уже пройден.

Н.А. Дмитриева в монографии "Врубель" уподобила жизнь художника в искусстве трёхактной драме[2]. Её пролог — годы учения в Императорской Академии художеств в Петербурге (1880—1883). Первый акт — период, обычно называемый "киевским" (1884—1889). Второй — активная творческая деятельность в Москве, начавшаяся в 1890 г., слухи о которой дошли и до петербургского кружка будущих мирискуссников и послужили поводом к ознакомлению столичной публики с этим "озадачивающим чудом" (выражение Бенуа).

"С его искусством мы и сами только теперь познакомились, — писал в своих воспоминаниях Бенуа. — Сам Врубель, когда-то бывший учеником петербургской Академии, с тех пор в Петербурге не бывал и в петербургских выставках не участвовал. Нельзя было найти здесь ни самих работ его, ни каких-либо воспроизведений с них. Всё это усугубляло таинственность, окружавшую его имя"[3].

Действительно, не только широкой столичной публике, но и знатокам искусства и сторонникам поиска новых путей в нём не были известны плоды творчества Врубеля — этапы жизненной и художнической драмы. Лишь ряд биографических и искусствоведческих исследований, альбомы с большим количеством репродукций произведений, хранящихся ныне в Третьяковской галерее, Русском музее, музее-заповеднике "Абрамцево", Центральном театральном музее имени А.А. Бахрушина, Всероссийском музее А.С. Пушкина, Киевском музее русского искусства и частных собраниях, позволяют достаточно полно представить творческий путь художника. Обрастает плотью схематичный "пролог", иллюстрированный не только "классическими" рисунками, но и бытовыми картинками. Неожиданно ярко высвечивается "киевский" период. Молодые поборники свежих веяний в искусстве, объявившие войну рутине и замшелости, не видели результатов реставрационной деятельности Врубеля в Кирилловской церкви, а они были значительны: роспись на хорах "Сошествие Святого Духа на апостолов", "Три ангела над телом Христа", алтарные образа — всего было подготовлено до 156 фигур для реставрационной подмазки. Им не были известны

эскизы "Надгробного плача" для Владимирского собора, "Ангела с кадилом и свечой". И даже осуществлённую в этом храме работу молва приписывала другому автору. И уже в первом номере журнала "Мир искусства" за 1899 г. было напечатано письмо Врубеля, датированное 27 декабря 1898 г.: "В третьем номере журнала "Искусство и художественная промышленность" на странице 137 помещён в красках орнамент из Владимирского собора. Как в вышеупомянутом журнале, так и в издании господина Кульженко (откуда журнал перепечатал эту хромолитографию), означенный орнамент приписывается В.М. Васнецову. Сим заявляю, что орнамент этот, находящийся в левом от входа корабле собора, всецело моей работы, изображения и разработки, и как господин Стасов, так и господин Кульженко ошибочно приписывают его В.М. Васнецову"[4].



М.А. Врубель. Орнаменты в соборе Св. Владимира в Киеве. 1889. В публикации ошибочно приписаны В.М. Васнецову: *ИХП* 1898. № 3. С. 137

Ещё менее были известны ценителям искусства зарисовки художника по впечатлениям поездки в Венецию и по России, многочисленные листки из альбомчика, беспрерывно заполняемые и небрежно хранимые автором, серия акварелей на тему "Цветы", дающая обильную пищу для понимания художественной манеры Врубеля, его поисков своеобразных технических приёмов.

Активная и разносторонняя художественная деятельность Михаила Александровича в Москве, значительно расширившая рамки его творческого наследия, конечно, вызывала отголоски в северной столице, но молодые инициаторы новых направлений в искусстве узнавали о ней скорее понаслышке. А злобные нападки в печати на две работы Врубеля лишь усиливали их впечатление о нём как о непризнанном и даже гонимом художнике.

Скандальная ситуация произошла в Нижнем Новгороде, где в 1896 г. открывалась всероссийская промышленная и сельскохозяйственная ярмарка. В её составе был и художественный отдел. Известный промышленник и меценат С.И. Мамонтов заметил в этом павильоне пустующие стены и заказал Врубелю два декоративных панно. Торопясь к открытию выставки и с благодарностью приняв помощь В.Д. Поленова, высоко оценившего создающиеся произведения ("...Они так талантливы и интересны, что я не мог устоять"[5]), Врубель пригото-

вил к экспозиции панно на увлёкшие его сюжеты — "Микула Селянинович" и "Принцесса Грёза", но академическое жюри художественного отдела забраковало их. "...Академия воздвигла на меня настоящую травлю, так что я всё время слышал за спиной шиканье"[6].

Этим дело не кончилось. После того как не сдавшийся Мамонтов построил для работ Врубеля отдельный, открытый для посетителей павильон, начались ожесточённые нападки в печати. С резкими отзывами среди других рецензентов выступили В.В. Стасов и Максим Горький. В обиход пошло пренебрежительное определение художника — "декадент".

То, что в числе гонителей непризнанного мастера оказались академические круги и приверженцы передвижников, и вызвало сочувственный интерес у организаторов "Мира искусства". Но его участие в "выставке молодых" тоже не прошло гладко. Врубель представил вниманию публики первоначальный вариант декоративного панно "Утро" ("Русалки") для особняка С.Т. Морозова в Москве из серии "Времена дня". Этот вариант был отвергнут заказчиком, но Врубель, несмотря на то, что он никогда или почти никогда не считал любое своё произведение единственно возможным решением, полностью законченным шедевром, остановившимся прекрасным мгновением, согласился показать его зрителям вместе со скульптурами "Демон" и "Голова великана" из "Руслана и Людмилы" А.С. Пушкина.

Как писал о выставке в своих воспоминаниях Бенуа, "наше выступление было встречено в общем с определённой и предвзятой враждебностью"[7]. Но Врубель не затерялся в компании теперь уже многочисленных молодых "декадентов" (кличка пристала к целому ряду художников), он снова оказался в центре шумного скандала, поднятого столичной прессой. Кульминацией злобных нападок стала карикатура художника П.Е. Щербова, помещённая в № 7 журнала "Шут" за 1898 г. На ней в "омерзительном виде" (выражение Бенуа) были изображены известная покровительница искусств княгиня М.К. Тенишева (она в поддержку обшиканного художника купила его панно "Утро") и организатор выставки Дягилев, предлагающий ей нечто, напоминающее грязную зелёную тряпку. Карикатуру сопровождала подпись: "Брось, бабка, торговаться: одеяло в рубель... Ведь я его не на свалке выгреб, а в больнице у Фрея выудил"[8].

Вскоре, в связи с появлением журнала "Мир искусства", со стороны которого "досталось больше всего передвижникам"[9], Щербов снова обрушил свой сарказм на Дягилева: "Ну вот, сбылось-таки предсказание Апокалипсиса, народилось звериное число 666, и не стало нам покоя от Гадилева"[10].

Как известно, и сам Бенуа не был очарован "образцом кисти Врубеля". "И надо сознаться, нас, начиная с Дягилева, постигло разочарование. Ведь нам рассказывали, что Врубель — безупречный мастер рисунка, что он рисует, "как Энгр", а тут, среди каких-то водорослей, барахтались еле различимые, очень "приблизительно" разработанные и довольно банальные фигуры женщин. Нам превозносили его бесподобные краски, его блестящий колорит, а это панно было точно покрыто одним сплошным мутно-зелёным колером, и не было в нём никаких звучных сочетаний. Повторяю — мы были разочарованы, но когда послы-

шались со всех сторон нападки "профанов", то пришлось поневоле кривить душой и защищать это панно"[11].

В следующем году Бенуа посетил Врубеля в Москве с желанием сгладить дурное впечатление от его панно "Утро". Но разочарование не покинуло его. "...Я покинул Врубеля <...> очарованный, плённый — но не его произведениями, а им самим! <...> Произведений у Врубеля на дому оказалось до крайности мало, а то, что он мне показал, не вызвало во мне восторга". Среди показанных работ был портрет жены — Н.И. Забелы-Врубель (1898). "...Но и эта вещь скорее оттолкнула меня своей несуразностью и опять-таки какой-то неудачливостью"[12].

Однако нелестное мнение о творчестве Врубеля (которое с годами менялось) не помешало редакции "Мира искусства" привлечь художника к участию в журнале и в организуемых Дягилевым выставках. Впоследствии, вернувшись к первоначальному "разочарованию", Бенуа объяснял это тем, что, поддавшись внушению со стороны поклонников Михаила Александровича, в частности С.П. Яремича, в течение нескольких лет он "был убеждён, что Врубель действительно *гениальный* художник. <...> Я через Яремича *полюбил* Врубеля и как человека, а это отозвалось на моём приятии его в душу как художника"[13].

Так или иначе общество "Мир искусства" и издаваемый им журнал активно способствовали ознакомлению столичной публики с творчеством Врубеля. В первые же годы своего существования печатный орган мирискусников публикует репродукции работ Врубеля прикладного характера (1899, № 3-4; 1900, № 5-6). В № 2-3 за 1900 г. впервые была дана серия фотографий его "чисто художественных" произведений, сопровождавшаяся биографическими сведениями

М.А. Врубель. Ангел с кадилом и свечой
Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве. 1887. Собрание КМРИ

о художнике, предоставленными Яремичем (видимо, по просьбе Врубеля, так как именно к нему с пожеланием получить его curriculum vitae в феврале того года обратился редактор литературного отдела Д.В. Философов). А в 1903 г. Врубелю был полностью посвящён сдвоенный номер (1903, № 10-11).

Врубель, конечно, ценил то внимание, которое уделял ему журнал, и даже в какой-то мере (как понимал) разделял его позиции. В письме И.С. Остроухову он прямо причислил себя к соратникам издания: "Мы, Мир искусства..."[14]. Точная дата письма не установлена, но, судя по его возбуждённому тону, оно относится к периоду заболевания, не ранее зимы 1901-1902 г. Скорее всего, содержание письма навеяно конкретным эпизодом из творческой жизни художника. В конце декабря 1901 г. в Москве была открыта выставка "36-ти". Врубель поддерживал это начинание, которое привело к организации независимого от "Мира искусства" "Союза русских художников", и передал для показа свои работы — сначала "Царевну-Лебедь" и "Царевну-Волхову", а в последний день перед закрытием выставки и "Демона поверженного". Это произведение получило разноречивые оценки. Критические замечания о нарушении пропорций в рисунке тела Демона, которые позволили себе друзья художника В.А. Серов и И.С. Остроухов, а также тот факт, что "Демон" не был куплен для Третьяковской галереи, вызвали у Врубеля негодование. Сказалось, конечно, и творческое перенапряжение, бессонные ночи работы, и первые симптомы душевного заболевания. Обозлившись на москвичей, художник решил представить свою картину на IV выставке "Мира искусства". В письме сестре жены Екатерине Ивановне Ге он писал: "Посылаю своего "Демона" в Петербург и не уверен, что он будет принят. Защищайте меня, петербуржцы!"[15] Свои надежды на "защиту" Врубель связывал с "Миром искусства", причастность к которому декларировал в упомянутом письме к Остроухову. Он воспринял критические замечания как борьбу "против тех светлых мечтаний, что установило собрание членов выст[авки] М[ир] искусства как руководящую стезю <...>. Мы, Мир искусства, хотим найти для общества настоящий хлеб..."

Выставка открылась 9 марта 1902 г., и "Демон" нашёл в ней своё место. Художник К.Ф. Богаевский так вспоминал о своих впечатлениях от картины: "Всё остальное на выставке рядом с нею казалось таким серым и незначительным, а это был "Мир искусства""[16].

Можно ли считать Врубеля подлинным мирискусником, человеком, всецело разделяющим мировоззренческие и художественно-эстетические принципы редакционного коллектива журнала и близких ему по духу художников? Оснований для утвердительного ответа нет. Прежде всего сами члены редакции не отличались полным единством взглядов и последовательностью суждений. Художественный и литературный отделы журнала шли своими нередко непересекающимися путями. Отношение Бенуа к творчеству того или иного художника довольно часто подвергалось переоценке, о чём он сам откровенно писал в своих воспоминаниях. Менялись и симпатии к архитектурным стилям. Первоначальное отторжение устаревшего классицизма сменилось активным неприятием модерна и воспеванием классического Петербурга. Выбор произведений для показа на выставках, бывало, оп-

ределялся личным вкусом организаторов. Московские художники даже жаловались на диктаторские замашки Дягилева (на него обиделся и Врубель, когда тот первоначально не принял на выставку 1899 г. его "Богатыря" (1898), и на последовавшее всё же приглашение сам ответил отказом).

У журнала не было чётко сформулированного, жёсткого "кредо" или "манифеста", предполагающего какую-то замкнутость "своих по духу", какие-то специфические стилевые особенности, позволяющие обозначить определённое направление в искусстве, пришедшее на смену классицизму, романтизму и реализму. Правда, многие исследователи связывают эстетическую направленность группы "Мир искусства" с "новым стилем" — модерн. Но такую привязку нельзя воспринимать как однозначную характеристику творчества этой группы. Модерн, в широком понимании этого термина, был не только русским, но и западным явлением в искусстве, связанным с общим развитием культуры и уклада жизни в конце XIX – начале XX в. И, конечно, "Мир искусства", принимавший участие в этом развитии, не был единственным источником формирования нового стиля. Как подчеркнули Е.А. Борисова и Г.Ю. Стернин, "суть модерна в любом его национальном варианте нельзя до конца понять, описывая его общие стилевые особенности"[17].

Однако именно стилевые признаки произведений позволили авторам обширной монографии "без особого труда составить перечень тех русских мастеров, творчество которых прежде всего определяло разные стороны и грани русского модерна"[18]. В этот перечень попали ведущие деятели "Мира искусства": К.А. Сомов, Л.С. Бакст, М.В. Добужинский, А.Н. Бенуа, а также многие другие художники, не входившие в состав петербургского кружка. Весьма содержательно и следующее рассуждение авторов: "Однако было бы гораздо труднее перечислить всех художников, так или иначе связанных с модерном, отдавших ему дань в тот или иной период своего творчества. В таком случае приведённый выше список надо было бы многократно увеличить. Явные признаки "нового стиля" легко обнаружить, например, в некоторых произведениях В.А. Серова и К.А. Коровина, В.В. Кандинского и Н.К. Рериха, И.И. Левитана и К.С. Петрова-Водкина"[19]. Подчеркнём некоторые многозначительные выражения, как "тот или иной период" или "в некоторых произведениях", и продолжим цитату: "С самого начала не менее важно констатировать и другое. Противоречивая эстетическая природа модерна была такова, что творчество лишь второстепенных живописцев, скульпторов, графиков могло целиком соответствовать идейным и стилевым нормам этого нового движения. Любой действительно крупный мастер, формируя "новый стиль", способствуя его развитию, в то же время выходил за его пределы, устанавливая более многообразные и глубокие связи между своим искусством и реальной действительностью"[20]. И это на самом деле так. Никакой истинный творец, мастер, не укладывается в отведённые ему "пределы", в установленные рамки. Даже в конкретный исторический период, в определённых жизненных обстоятельствах на первый план выходит личность художника, как бы она ни была связана с реалиями эпохи. Никакие "стилевые признаки" "в некоторых произведениях", "в тот или иной период деятельности" не позволя-

М.А. Врубель. Пророк. Эскиз. 1898. Собрание ГТГ

ют причислить Н.К. Рериха или М.А. Врубеля к клану модернистов. Впрочем, как и других замечательных русских живописцев.

Авторы цитируемой монографии назвали Врубеля "одним из творцов русского модерна". Однако далее справедливо заметили: "Врубелю "новый стиль" казался средством обретения свободы для собственного волеизъявления, формой выражения своей художественной индивидуальности"[21]. Нам кажется, что и в установлении "существенной разницы" (в смысле отношения к модерну) между ним и В.А. Серовым нет достаточных оснований. Творческую биографию Валентина Александровича нельзя свести лишь к его поздним работам, в которых усматриваются признаки модерна, "дисциплинирующие стилевые установки"[22].

Врубель, безусловно, отдал модерну значительную и весомую дань. В Москве, ещё до присоединения к группе "Мир искусства", он активно и увлечённо сотрудничал с Ф.О. Шехтелем[23], которого без преувеличения можно назвать самым заметным основоположником стиля модерн в русской архитектуре. Вспоминая историческое выражение "архитектура — мать искусств", допустимо предположить, что именно от зодчества пошла мощная волна проникновения "нового стиля" во все сферы художественного творчества. Откликаясь на современные им веяния в атмосфере эпохи и, в свою очередь, формируя их, архитекторы стремились создавать не просто постройки, но целостную и гармоничную среду обитания. Стилевым единством в ней было пронизано всё: объёмно-про-

странственное и декоративное решение зданий, планировка и убранство интерьеров, включая лестничные ограждения, витражи, камины, светильники...

Идея взаимодействия искусств, или как тогда говорили, формирования "синтетического" искусства охватывала практически все сферы творческой деятельности художественной интеллигенции. В этом отношении у Врубеля с "Миром искусства" не было разногласий. Похоже, что ему импонировало само название журнала, провозглашавшее всеобъемлющее искусство, представляющее собой целый мир.

Диапазон творчества Врубеля был чрезвычайно широк. Каждой области (или виду) искусства – будь то монументальные произведения, роспись стен и куполов церквей, масштабные панно, станковая живопись и графика, скульптура, театральные декорации и костюмы, предметы быта, вплоть до орнаментики балалаек и проектирования гребней – он отдавался с увлечением и энтузиазмом. В любой его работе, помимо распространённых тенденций и стилевых признаков, можно было заметить нечто большее — "странное", особенное, "врубелевское".

Группа "Мир искусства" признавала огромное значение Врубеля в художественной жизни русского общества. В статье, опубликованной в вечернем выпуске газеты "Биржевые ведомости" в день похорон Михаила Александровича 3 апреля 1910 г., Рерих писал: "Вся жизнь Врубеля была какая-то особенная. Не жизнь священного очага, а жизнь беспредельного путника. <...> Праздник искусства, сверкающий в картинах Врубеля, горел и в нём, и на всём, к чему он прикасался... <...> Врубель сгорел для творчества. Ради прекрасных произведений принёс он великую смертную жертву"[24]. В этот же день в "Речи" Бенуа даже утверждал, что будущие поколения будут оглядываться на последние десятилетия XIX в. как на эпоху Врубеля. Однако, несмотря на личные симпатии и уважение к таланту, он никогда не причислял Врубеля к художникам "своего круга". Не случайно в описании выставки, которую в 1906 г. в Париже при "Осеннем салоне" организовал Дягилев, появился разделительный союз "и": "Посетители выставки должны были переходить от эпохи Брюллова и Бруни прямо к Левитану, Серову, Врубелю и художникам "Мира искусства""[25].

М.А. Врубель. Иллюстрация к трагедии А.С. Пушкина "Каменный гость". 1898-1899 Собрание ВМП

Надо сказать, что в художественных кругах того времени отношение к

"истинным" мирискусникам было неоднозначным. Когда в 1904 г. возникла угроза закрытия журнала из-за финансовой недостаточности, княгиня М.К. Тенишева пообещала возобновить прежние субсидии, но одним из непременных условий поддержки было исключение Бенуа из состава редакции и замена его Рерихом. О Николае Константиновиче она отзывалась так: "Из всех русских художников, которых я встречала в жизни, кроме Врубеля, это единственный, с кем можно было говорить, понимая друг друга с полуслова, культурный, очень образованный, настоящий европеец, не узкий, не односторонний, благовоспитанный и приятный в обращении, незаменимый собеседник, широко понимающий искусство и глубоко им интересующийся"[26]. Условие принято не было.

Участие Врубеля в выставках "Мира искусства" и публикация в журнале фотографий его работ отнюдь не свидетельствуют о том, что он был единомышленником и "единоверцем" редакционного коллектива, да и программная статья Дягилева в первом выпуске журнала была весьма расплывчатой, как в дальнейшем не обладали чёткостью и последовательностью высказывания и оценки других авторов. Лишь эпиграф к статье: "Тот, кто идёт за другими, никогда не опередит их" (Микеланджело), да протест против застойности в искусстве и "узкоутилитарной тенденциозности" могли вызвать отклик у Врубеля, вечно стремившегося "сказать что-то новое". В борьбе же с двумя главными врагами мирискусников — с академизмом и передвижничеством — он участвовал своим творчеством, но не одобрял резких полемических крайностей. До конца сохранив светлые воспоминания о своей юности — годах учения в Академии художеств, и глубокое уважение к своему учителю, П.П. Чистякову, он с осторожностью относился к бранным выпадам против "академий вообще". Дело дошло даже до конфликта с журналом. Врубеля возмутила грубая статья, опубликованная в "Мире искусства" в июне 1901 г., автор которой бесцеремонно назвал А.А. Риццони — пенсионера Академии художеств, оставшегося в Риме, самым худшим из современных художников. Риццони не вынес травли и покончил жизнь самоубийством. Взволнованный Врубель набросал несколько листков, которые были опубликованы в газете "Новое время" от 24 июня 1902 г. в статье "Из бесед о художниках". Он писал: "Я был глубоко потрясён и тронут концом А.А. Риццони. Я прослезился. Такой твёрдый хозяин своей жизни, такой честный труженик!.. Недавно ещё на страницах "Мира искусства" так презрительно и пристрастно трактовали эту честность". Напоминая, что Риццони получил образование в "старой Академии", Врубель в скобках замечает: "Господа, пожалеем нашу опрометчивость в нашем суде над нею".

Вне зависимости от того, в какой мере Врубель разделял позиции и эстетические принципы "Мира искусства" или оставался в стороне от них, годы организации петербургского объединения художников и существование журнала хронологически совпали с активным и плодотворным периодом творчества Врубеля и наступлением трагического финала его жизненной драмы.

7 августа 1896 г. московский архитектор Ф.О. Шехтель в письме Михаилу Александровичу написал: "Примите моё искреннее поздравление и пожелания в Вашей новой эре"[27]. "Новую эру" он связывал с женитьбой Врубеля на На-

дежде Ивановне Забеле. Конечно, это выражение можно считать возвышенно преувеличенным, но и не вполне неверным. Венчание и свадебная поездка за границу приглушили оскорблённые чувства в связи со скандальным инцидентом на Нижегородской выставке (а может вытеснили в недра души, как и все прежние обиды). Мгновенная очарованность голосом Забелы и романтическое знакомство с нею на репетиции оперы "Гензель и Гретель" Гумпердинка на сцене Панаевского театра в Петербурге послужили толчком для взлёта Врубеля на гребень новой волны жизненной энергии и творческого вдохновения. Театру, особенно музыкальному, Михаил Александрович стал отдавать своё свободное время и находил в нём источник для собственного воображения. Н.И. Забела-Врубель писала в своих листках воспоминаний о муже, опубликованных в 1911 г. в еженедельнике "Музыка" (№ 15): "Вообще, пение и музыку он любил чуть ли не больше всех других искусств".

Не случайными оказались и дружеские связи семьи с композитором Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым, чьи оперы, кстати, долго не ставились на сценах Императорских театров как "нетрадиционные", что должно было находить отклик в душе "непризнанного" Врубеля. Обоим мастерам (так же, как и Рериху) была близка и понятна идея созвучности и взаимодополняемости музыкальных и живописных образов. Сближало их и особое внимание к древнерусской старине, народным сказкам, мифам, сказаниям, легендам, конечно, не без посредничества литературы. Возможно, у Римского- Корсакова это проявилось раньше и отчётливее, но для Врубеля это не было чужеродным внешним влиянием: просто консонансом откликнулась собственная душевная струна. В те годы были созданы скульптуры "Лель", "Мизгирь", "Берендей", рисунок "Снегурочка" (Римский-Корсаков считал Забелу своей лучшей Снегурочкой), скульптура "Волхова" и картина "Царевна-Волхова" (портрет жены), блюдо "Садко" (по свидетельству Забелы, 90 раз исполнявшей роль Морской царевны, муж всегда присутствовал на спектаклях), неоконченная картина "Тридцать три богатыря", экран для камина "Гвидон", "Жемчужина", акварель "Море" (по тем же воспоминаниям жены, Врубель говорил: "Я могу без конца слушать оркестр, в особенности *море*..."). Разумеется, было много эскизов театральных декораций и костюмов. В те же годы появились портреты жены и сына, такие картины, как "Пан", "К ночи", "Сирень", "Царевна-Лебедь" и, конечно, вариации "Демона", "преследующего" его с киевского периода.

Были слабые попытки увидеть в творчестве Врубеля отражение религиозно-философских идей. Однако стараться утверждать в его работах темы (или периоды) "богоискательства", "богоборчества" и "покаяния" ("Пророк", "Шестикрылый серафим" и др.), как и искать аналогии с тематическим уклоном литературного отдела "Мира искусства", возглавлявшегося Философовым, представляется делом бессмысленным и бесперспективным.

Несмотря на тёплое отношение к Врубелю как к человеку, Бенуа воспринимал его творчество с оговорками, часто подвергал переоценке свои суждения о нём. Даже в статье, опубликованной в газете "Речь" в день похорон Врубеля, наряду с панегирическим высказыванием "Жизнь Врубеля <...> дивная патети-

ческая симфония, то есть полнейшая форма художественного бытия" были и такие строки: "...И вот в наследие он не оставляет ни одного цельного произведения. Всё лишь наброски, намёки, наспех сделанные декорации, неоконченные холсты, обрезки, лоскутки".

Субъективная оценка, высказанная Бенуа, не была совсем надуманной и беспочвенной. Многим зрителям рисунки, панно, живописные полотна Врубеля казались незавершёнными, недосказанными, странными, фееричными, иногда художественно несовершенными. Но если внимательно приглядеться к творческому пути и наследию мастера, то подозревать его в непрофессионализме, в спешке и неумении довести свою работу до понятного всем "завершения", в неуклюжем нарушении пропорций тела, в случайном "выпячивании" деталей или фрагментов, в "лоскутности" или "осколочности" — нелепо.

Бенуа хотя и поставил рядом жизнь и творчество Врубеля, но подошёл к ним как-то обособленно. Между тем критические оценки, искусствоведческий анализ не могут быть полными без понимания и учёта личности художника, его индивидуальности, особенностей характера. Врубель в искусстве шёл впереди многих, но не мог угнаться за самим собой, за своими впечатлениями, мировосприятием, за полётом воображения. Он был захвачен процессом творчества, а не его результатами, к которым иногда, особенно поначалу, относился как-то безразлично. Он мог подарить, потерять свои рисунки, отдать их в заклад ростовщику (и тут же написать портрет его дочери). Он мог поверх холста "Христос в Гефсиманском саду" написать "Наездницу". Он создавал варианты эски-

М.А. Врубель. Шестикрылый серафим. 1905. Собрание ВМП

зов, панно, картин, но не потому, что через "черновики" пробивался к окончательному "идеалу", а потому, что каждой работе отдавался с увлечением. Вынужденный трудиться и для материального благополучия, он сетовал на заказчиков, браковавших его эскизы, — мол, пусть скажут, что они хотят, и я напишу им, что угодно. Но даже в принятом варианте оставалось что-то "странное", врубелевское. Над особенно близкими его душе картинами он работал отнюдь не в спешке, а усердно и кропотливо, но опять-таки не потому, что не умел добиться "завершённости", а потому, что не мог остановить процесс творчества. Хрестоматийный тому пример, ставший (по выражению А.А. Блока) легендой — "Демон поверженный". Уже на выставке "Мира искусства" Врубель вносил в картину каждое утро всё новые и новые изменения и, по мнению некоторых современников, не совершенствовал её, а "портил". По "легенде" автор до 40 раз переписывал голову и особенно глаза Демона и не исключено, что мог бы делать это и дальше. Демон, уже запечатлённый им в скульптурах, картинах, иллюстрациях к поэме Лермонтова, продолжал свою самостоятельную жизнь, и Врубель, скорее всего, видел у него, как у живого существа, постоянное изменение выражения лица и глаз. Каждое "общение" с ним было преходящим и безостановочным. Можно лишь фантазировать на тему, какая череда кадров киноленты прошла в видении художника, но трудно упрекать его в том, что он вовремя не остановил какое-то мгновение, а следовал за новым.

Иначе, чем Бенуа, воспринимал творчество и саму личность Врубеля Рерих. Ещё при его жизни он опубликовал статью "Врубель" (1905), где попытался "объяснить" современникам полёт его творческой мысли. Явно в ответ на неприятие некоторыми мирискусниками характерных особенностей творчества Врубеля Рерих писал: "Врубель красиво говорит о природе; полутон берёзовой рощи с рефлексами белых стволов; тень кружев и шелка женских уборов; фейерверк бабочек; мерцанье аквариума, характер паутины кружев, про всё это нужно послушать Врубеля художникам. Он бы мог подвинуть нашу молодёжь, ибо часто мы перестаём выхватывать красивое, отрезать его от ненужного. Врубель мог бы поучить, как надо искать вещь; как можно портить работу свою, чтобы затем поднять её на высоту, ещё большую. В работах Врубеля, в подъёмах и падениях есть нерв высокого порядка, далёкий от самодовольного мастерства или от беспутных хватаний за что попало. Не поражающее, а завлекающее есть в работах Врубеля — верный признак их жизнеспособности на долгое время. Подобно очень немногим, шедшим только своей дорогой, в вещах Врубеля есть особый путь, подсказанный только природой. Эта большая дорога полна спусков и всходов. Врубель идёт ею. Нам нужны такие художники. Будем беречь Врубеля"[28].

С годами отношение Рериха к Врубелю не изменилось. Уже в тридцатые годы в "Листах дневника" он вновь и вновь записывал воспоминания о нём: "Вспоминаю происходившую на наших глазах трагедию гениального Врубеля. Не сошёл ли он с ума от всех тех жестоких несправедливостей, которыми невежественные дикари кололи и обжигали его возвышенное сознание?"[29]

Последние годы связей Врубеля с "Миром искусства" совпали с трагическим финалом судьбы художника: болезнь, слепота, смерть. На похороны Вру-

беля 3 апреля 1910 г. пришли Рерих и другие художники-мирискусники[30]. Блок произнес прощальную речь (в переработанном виде она была напечатана в журнале "Искусство и печатное дело"). В ней было сказано: "Врубель жил просто, как мы все живём <...>. А между тем в каждую страницу жизни вплетается зелёный стебель легенды <...>. Жизнь, соединённая с легендой, есть уже "житие""[31].

В том же, 1910 г., 10 мая, Блок написал стихотворение "Как тяжело ходить среди людей и притворяться не погибшим..."

*...И, вглядываясь в свой ночной кошмар,*
*Строй находить в нестройном вихре чувства,*
*Чтобы по бледным заревам искусства*
*Узнали жизни гибельной пожар.*

Нет никаких документальных подтверждений, что эти строки — отголосок впечатлений от жизни и смерти Врубеля, но такие догадки небезосновательны. Впрочем, настрой стихотворения можно отнести ко всем, для кого жизнь — это искусство, а искусство — это жизнь.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цит. по: *Беликов П.Ф., Князева В.П.*, 1973. С. 41.
[2] *Дмитриева Н.А.* Михаил Александрович Врубель. Л., 1984. С. 20.
[3] *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. II. С. 188–189.
[4] *Мир искусства.* 1899. № 1. С. 40–41.
[5] *Поленов В.Д.* Письмо жене Н.В. Поленовой. 4 июля 1896. // *Сахарова Е.В.* Василий Дмитриевич Поленов. Письма. Дневники. Воспоминания. Л., 1950. С. 297–298.
[6] *Врубель М.А.* Письмо сестре А.А. Врубель. Май 1896. // *М.А. Врубель.* Письма к сестре. Воспоминания о художнике А.А. Врубель. Отрывки из писем отца художника. Вступительная статья А.П. Иванова. Серия "Из прошлого русского искусства". Л., 1929. С. 139.
[7] *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. II. С. 188.
[8] *Там же.* С. 674.
[9] *Минченков Я.Д.* Воспоминания о передвижниках. Л., 1959. С. 194.
[10] *Там же.* С. 205.
[11] *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. II. С. 189.
[12] *Там же.* С. 270.
[13] *Там же.* С. 273–274.
[14] *Там же.* С. 301.
[15] *Там же.* С. 303.
[16] *Там же.* С. 304-305.
[17] *Борисова Е.А., Стернин Г.Ю.* Русский модерн. М., 1990. С. 6.
[18] *Там же.* С. 12–13.
[19] *Там же.* С. 13–16.
[20] *Там же.* С. 17.
[21] *Там же.* С. 33.
[22] *Там же.* С. 35–36.
[23] *Шехтель Фёдор Осипович* (1859–1926) — архитектор. Работал в книжной и плакатной графике. Оформлял театр. спектакли. Из наиболее значимых работ: перестройка МХТ (1902), четыре павильона русского отдела Международной выставки в Глазго (1901), здание Боярского двора в М. (1901), банк и особняк С.П. Рябушинского в М. (1901-02), Ярославский вокзал в М.

(1902). См.: *Горюнов В.С., Тубли М.П.* Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. СПб., 1994. С. 348; *БЭС*, 1998. С. 1371.
[24] Цит. по: *Рерих Н.К.*, 1999в. С. 142–143.
[25] *Бенуа А.Н.*, 1993. Т. II. С. 448.
[26] *Тенишева М.К.* Святые минуты. // *Рерих в России*. М., 1993. С. 69.
[27] *Тенишева М.К.*, 1991. С. 225–227.
[28] *Рерих Н.К.*, 1914. С. 235.
[29] Чюрлёнис. 3 сентября 1936. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 34.
[30] В наст. изд. (в статье В.А. Жилкина) помещена фотография "На похоронах Михаила Врубеля" (Н.И. Забела-Врубель, А.А. Блок, Н.К. Рерих, Б.М. Кустодиев, Л.С. Бакст, И.Я. Билибин, В.А. Серов, А.Н. Бенуа и др.).
[31] *Блок А.* Сочинения в двух томах. М., 1955. Т. 2. С. 143–144.

С.Е. ИВЛЕВА

## ЗАМЕТКИ О КНИГЕ "МИРА ИСКУССТВА"

*Иллюстрированная книга – одно из самых значительных явлений русской графики начала XX века. Ведущая роль в формировании её художественного облика принадлежала мастерам объединения "Мир искусства". Все мирискусники работали с книгой. И если для старших – А. Бенуа, К. Сомова, Л. Бакста, Е. Лансере, И. Билибина – работа над книгой была только одной из сфер приложения таланта, то для младших – М. Добужинского, Д. Митрохина, Г. Нарбута – книга стала уже основной областью творчества. Интерес "Мира искусства" к книге легко объясним. Книга давала художникам возможность выбирать для работы те произведения, которые были близки по духу их творчеству. Круг интересов мастеров был обширен: классическая русская литература (Пушкин, Карамзин, Л. Толстой, Достоевский), современная поэзия, детская литература, фольклор. Разнообразие материала позволяло проявить художественную фантазию. Но прежде всего это была возможность реализовать на практике обоснованные теоретически принципы построения "идеальной" книги. Именно художники "Мира искусства" предложили новое понимание красоты книги, которое значительно отличалось от книжной эстетики предыдущего времени. Мирискусники первыми стали рассматривать книгу как произведение искусства. Она представлялась художникам объединения не как механическое сочетание текстов, рисунков, украшений и различных технических деталей, но всегда как ансамбль, единый организм, созданный гармоничным сочетанием всех книжных элементов. Выработанные мирискусниками принципы книжного построения практически осуществились в созданном ими новом типе издания – изящной книге, наполненной иллюстрациями и украшениями, где элегантно-строгое оформление всегда соответствовало литературному стилю произведения. Как верно отметил тонкий знаток книги Ю. Герчук, "у мирискусницкой книги, взятой в целом, отчётливое художественное лицо. Она узнаваема вопреки ярко выраженным индивидуальностям её ведущих мастеров и многообразию тех конкретных изданий, которые они формировали"[1]. Стремясь к созданию произведений высокого искусства, мирискусники и к роскошной книге для избранных, и к тетрадке детских сказок, и к стихотворному сборнику поэтов Серебряного века подходили со строгими мерками художественного совершенства. Высочайшее техническое исполнение (книги "Мира искусства" пе-*

*чатались в лучших типографиях России, в основном в петербургских "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг" и Экспедиции Заготовления Государственных Бумаг) делало любое издание мирискусников уникальным и неповторимым.*

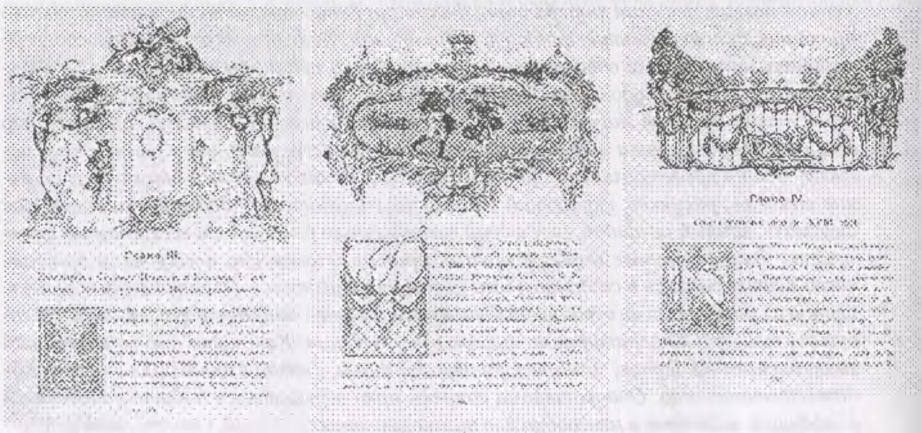
*Для заметок выбраны издания, в которых принципы создания мирискуснической книги как единого ансамбля прослеживаются наиболее последовательно. О книжных работах А. Бенуа и Е. Лансере в специальной литературе написано много, поэтому здесь они не рассматриваются. Упомянуты выставки, где книги "Мира искусства" экспонировались как самостоятельные издания; отмечены факсимильные переиздания и рецензии.*

*Заметки о книгах, помещённых ниже под номерами 1, 16, 20 и 22, написаны совместно с Н.М. Васильевой.*

**1. Кутепов Н. Царская и императорская охота на Руси. Конец XVII и XVIII век. Т. 3.** СПб.: Экспедиция Заготовления Государственных Бумаг, 1902. XXXII+284 с., 34 л. ил., многочисленные ил. в тексте.

Выставки: *Искусство в книге и плакате.* СПб., 1912; *Всероссийская 1913 г.* Киев, 1913. № 136; *Международная печатного дела и графики.* Лейпциг, 1914. № 14.

Труд Н.И. Кутепова "Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси" задумывался как многотомное научно-историческое издание, демонстрирующее широкие технические возможности в художественной печати лучшей государственной типографии России — Экспедиции Заготовления Государственных Бумаг. Для воспроизведения иллюстраций использовали большой набор печатных техник: фотогравюру, хромолитографию, цинкографию, автотипию. Первый том вышел в 1895 г., второй — в 1898. Они охватывали период от Древней Руси до правления Алексея Михайловича. Третий том, посвящённый концу XVII и XVIII веку, вышел в 1902 г.



1. 2. 3.

Л.С. Бакст (1), А.Н. Бенуа (2), Е.Е. Лансере (3). Заставки. Инициалы (все выполнены Лансере) [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 1. С. 79, 96, 157]

Над оформлением первых двух томов работали И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.М. Васнецов, А.П. Рябушкин и другие известные художники. Они не ставили перед собой задачи создания целостного книжного ансамбля. Иллюстрации, вклеенные в текст, были автономны. Для работы над третьим томом были приглашены мирискусники А.Н. Бенуа, Е.Е. Лансере, Л.С. Бакст, известные как знатоки истории и искусства XVIII века. Их участие качественно изменило весь облик издания. Эта работа стала первым в их практике опытом совместной работы над крупным изданием и одновременно первой попыткой создания единого книжного ансамбля.

Главная задача, стоящая перед мирискусниками, заключалась в рисовании большей части заставок и концовок. Шесть из них исполнил Лансере, шесть — Бенуа, одну заставку — Бакст. Лансере нарисовал и все инициалы. И хотя над оформлением третьего тома художники работали вместе с авторами иллюстраций предыдущих томов, создавая свою часть, они думали прежде всего о книжной специфике: композиционно заставки и концовки строились вдоль книжной страницы, декоративные инициалы сливались с заставками и текстом в единое целое, но при этом они хорошо читались. Для набора текста был использован шрифт "книжный эльзевир". Третий том вышел в свет тиражом 500 экземпляров.

Книга Кутепова по своему жанру отвечала художественным интересам мирискусников. Она предоставляла им возможность показать красоту архитектуры, бытовой аспект исторической темы, а также проявить фантазию в интерпретации XVIII столетия.

**2. Бенуа А. Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны.** СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1910. 263 с., XLV с. примеч., 59 с. прил., 49 л. ил.

Выставки: *Искусство в книге и плакате.* СПб., 1912; *Всероссийская 1913 г.* Киев, 1913. № 140; *Международная печатного дела и графики.* Лейпциг, 1914. № 175.

Работу над книгой Бенуа начал в 1902 г. Её замысел непосредственно вы-

Е.Е. Лансере. Заставки [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 2. С. 29, 75]

текал из программы изданий "Художественных сокровищ России". Проект предполагал выпуск с общим подзаголовком "Материалы для истории искусств в России в XVIII веке по главнейшим архитектурным памятникам". Несомненно, Бенуа пригодился опыт работы над оформлением книги Н.И. Кутепова "Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси". Летом 1904 г., работая в архивах Петербурга, он собрал обширный материал по искусству, быту и полузабытую историю строительства дворца и парка.

"Царское Село" стало одним из самых серьёзных исследований об искусстве елизаветинской эпохи. Впервые Бенуа выступил не только как автор и один из иллюстраторов книги, но и как художественный редактор. К работе он привлёк коллектив близких ему по духу художников-мирискусников — К.А. Сомова, Е.Е. Лансере, М.В. Добужинского, С.П. Яремича и поручил каждому по одному из элементов книги. Декоративный авантитул Сомова, шрифтовые композиции в шмуцтитулах, названиях глав, заставки, открывающие каждую главу (преимущественно работы Лансере, только две принадлежат Бенуа), концовки — всё создавало неповторимый облик книги как произведения искусства. Бенуа наблюдал за печатанием всего издания в типографии "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг" — в то время лучшей в России. Книга вышла тиражом 600 экземпляров. При воспроизведении иллюстраций использовались автотипия, гелиогравюра, трёхцветная печать. По инициативе Бенуа был применён специально разработанный елизаветинский шрифт. Начертание отдельных его букв имело сходство со шрифтом XVIII века, но основой для построения явился образец шрифта обыкновенного варианта словолитни Ревильона начала 40-х гг. XIX века. Издание напечатано на торшонированной бумаге с ручным обрезом. По рисунку Бенуа было сделано два варианта переплёта: цельнокожаный бордового цвета с золотым тиснением на крышках и корешке и картонажный с приклеенной к корешку суперобложкой-папкой из жатой бумаги кремового цвета.

А.П. Остроумова-Лебедева. Заставка [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 3. С. 133]

**3. Курбатов В. Петербург. Художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы.** СПб.: Община Св. Евгении, 1913. 699 с. с ил.

Выставки: *Международная печатного дела и графики*. Лейпциг, 1914. № 103. Литература: *Аполлон*. 1914. № 1-2. С. 155-156.

В начале 1910-х гг. издательство Общины Св. Евгении задумало выпустить в свет серию книг о городах и знаменитых местах России, своеобразные "русские Бедекеры" — аналоги популярной немецкой серии иллюстрированных путеводителей. В 1913 г. в осуществление этой идеи и был выпущен очерк-путево-

дитель по Петербургу В.Я. Курбатова — первое серьёзное исследование о городе, иллюстрированное А.П. Остроумовой-Лебедевой.

Художницу увлекла идея показать красоту любимого города не только жителям столицы, но и тем, кто познакомится с Петербургом по путеводителю Курбатова. В 1911-1912 гг. Остроумова-Лебедева исполнила 25 гравюр, запечатлев на них наиболее известные городские мотивы. Маленькие чёрно-белые гравюры, печатавшиеся вместе с текстом, существовали в единстве с белым полем листа, со шрифтом, со всей наборной полосой. В основу рисунка переплёта художница положила свою работу 1904 г. "Адмиралтейство". Для издания был выбран традиционный для путеводителей формат — в шестнадцатую долю листа. Напечатана книга в типографии "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг". Гравюры на дереве воспроизведены техникой гальваноклише. Тираж — 6.000 экземпляров.

Л.С. Бакст. Лист-оглавление [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 4]

**4. Светлов В. Современный балет.** Издано при участии Л.С. Бакста. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1911. 139 с., 66 л. ил., многочисленные ил. в тексте, переплёт по рис. Е.Е. Лансере.

Выставки: *Искусство в книге и плакате*. СПб., 1912; *Международная печатного дела и графики*. Лейпциг, 1914. № 151. Литература: Русская художественная летопись. // *Аполлон*. 1911. № 17. С. 263.

Бакст работал в книжной графике меньше других мирискусников. "Широта его декорационного дарования не вмещалась в книжный лист", — писал о нём Н. Радлов[2]. Тем больший интерес представляет изданная при участии художника книга В.Я. Светлова "Современный балет".

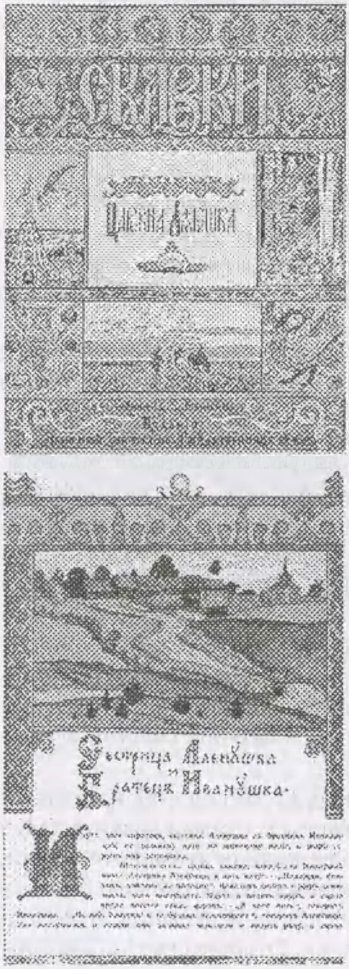
Труд одного из самых авторитетных балетных критиков стал настоящей энциклопедией современного балета. В нём отражены все самые значительные явления балетной жизни. Текст снабжён большим количеством фотографий, портретами артистов, композиторов, воспроизведениями театральных эскизов русских художников. Выполнив декоративное оформление издания, Бакст одновременно стал и его художественным редактором. Графические украшения, использованные в "Современном балете", в разные годы печатались в журнале "Мир искусства", но в книге Бакст собрал их вместе и привёл во взаимосвязанную систему оформления. Книга напечатана тиражом 2.000 экземпляров на бумаге ручной работы.

**5. Царевна-лягушка.** СПб.: Экспедиция Заготовления Государственных Бумаг, 1901. 12 с. с ил.

**6. Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и о Сером волке.** СПб.: Экспедиция Заготовления Государственных Бумаг, 1901. 12 с. с ил.

**7. Василиса Прекрасная.** СПб.: Экспедиция Заготовления Государственных Бумаг, 1902. 12 с. с ил.

**8. Пёрышко Финиста ясна-сокола.** СПб.: Экспедиция Заготовления Государственных Бумаг, 1902. 12 с. с ил.




И.Я. Билибин. Титульный лист и начальная страница. Фрагменты [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 5 и 10]

**9. Марья-Моревна.** СПб.: Экспедиция Заготовления Государственных Бумаг, 1903. 12 с. с ил.

**10. Сестрица Алёнушка и братец Иванушка. Белая уточка.** СПб.: Экспедиция Заготовления Государственных Бумаг, 1903. 12 с. с ил.

Выставки: *Искусство в книге и плакате*. СПб., 1912; *Международная печатного дела и графики*. Лейпциг, 1914. № 11, 80, 102, 133, 137, 173. Литература: *Маковский С.* Народная сказка в русском искусстве. // *Журнал для всех*. 1904. № 2. С. 97–106.

Замысел издания серии русских народных сказок родился у И.Я. Билибина летом 1899 г. во время поездки в Весьегонский уезд Тверской губернии, где впервые увиденные образцы народного искусства вдохновили художника на работу над иллюстрациями к сказкам А.Н. Афанасьева. Осенью по заказу Экспедиции Заготовления Государственных Бумаг он начал эту работу. Книги, иллюстрированные Билибиным, должны были стать частью большого культурно-художественного проекта Экспедиции по выпуску высокохудожественных изданий в разных областях знаний, в том числе и для детей. Художник работал над иллюстрациями ко всем шести сказкам до середины 1902 г. Они выходили с 1901 по 1903 г. и наряду с несколькими книжками Е.Д. Поленовой, В.М. Васнецова, С.В. Малютина наметили рубеж, разделяющий книги для детей и книги для взрослых. В детских книгах иллюстрации играли такую же важную роль, как текст, а часто и преобладали над ним. В сказках Билибин впервые опробовал новую форму детской книги — тетрадку крупного формата в 10–12 страниц — ставшую впоследствии весьма распространённой. Оригиналы вос-

производились цинковыми клише в несколько прогонов лучшими типографскими красками. Напечатанные на плотной зернистой, слегка подсвеченной бумаге, книги имели чёткую графическую структуру: обложка, единая для шести сказок с изображением волшебных птиц Сирина и Алконоста, одинаковый для всех книг шрифтовой заголовок, стилизованный под шрифт рукописных книг, переходящая из книги в книгу пейзажная штриховая рамка вокруг текста и орнаментальная, собственная для каждой сказки, рамка вокруг иллюстраций.

**11. Пушкин А.С. Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди.** СПб.: Экспедиция Заготовления Государственных Бумаг, [1907]. 20 с. с ил.

**12. Пушкин А.С. Сказка о золотом петушке.** СПб.: Экспедиция Заготовления Государственных Бумаг, [1910]. 12 с. с ил.

И.Я. Билибин. Обложка и страница [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 11]

Выставки: *Искусство в книге и плакате.* СПб., 1912; *Всероссийская 1913 г.* Киев, 1913. № 139, 139а; *Международная печатного дела и графики.* Лейпциг, 1914. № 144, 145.

Разделяя общую для участников "Мира искусства" любовь к Пушкину, Билибин в 1904-1905 гг. проиллюстрировал "Сказку о царе Салтане", в 1905—1907 — "Сказку о золотом петушке". Созданы они были под непосредственным впечатлением этнографических экспедиций художника на Русский Север. Книги были изданы тиражом 5 и 10 тысяч экземпляров соответственно. Оригиналы воспроизведены цинковым клише, отпечатаны высококачественными типографскими красками.

И.Я. Билибин. Обложка [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 12]

Для пушкинских сказок Билибин впервые использовал новую форму горизонтальной книги-альбома — с набором в три столбца. В

"Сказке о царе Салтане" ощущалось большое влияние народного искусства Русского Севера и даже японской ксилографии. Так, самая знаменитая иллюстрация из сказки "Бочка по морю плывёт..." создана под влиянием "Волны" Хокусая. В "Сказке о золотом петушке" Билибин целиком опирался на традиции русского народного лубка. Шрифт книги тоже был выбран соответствующий. Он представлял собой почти точную копию круглого цицеро типографии Московского университета конца XVIII века.

**13. Дикс Б. Игрушки**: В 2-х кн. М.: изд. И. Кнебель; [СПб.: типография "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг"], 1911. Кн. 1-я. 12 с. с ил.; Кн. 2-я. 12 с. с ил.

**14. Крылов И.А. Басни**: Стрекоза и муравей; Лисица и виноград; Кукушка и петух. М.: изд. И. Кнебель; [СПб.: типография "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг"], 1912. 12 с. с ил.

**15. Андерсен Г.Х. Соловей.** М.: изд. И. Кнебель; [СПб.: типография "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг"], 1912. 12 с. с ил.

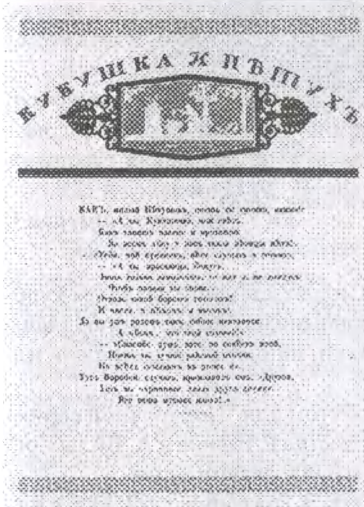
Г.И. Нарбут. Фронтиспис [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 13. Кн. 1]

Выставки: *Международная печатного дела и графики*. Лейпциг, 1914. № 6, 41, 42, 152. Литература: *Митрохин Д.* Памяти Нарбута. // *Среди коллекционеров*. 1923. № 9. С. 5–9; *Сидоров А.* Нарбут и его книги. // *Печать и революция*. 1923. Кн. V. С. 64.

Над оформлением книг Б. Дикса "Игрушки", И.А. Крылова "Басни" и Г.Х. Андерсена "Соловей" Г.И. Нарбут работал в 1911 и 1912 гг. по заказу московского издателя И.Н. Кнебеля. Книги вышли в "Подарочной серии" для детей, которую Кнебель выпускал с 1906 по 1918 г. По замыслу издателя, 12-страничные книжки-тетрадки должны были формировать художественный вкус детей, и потому роль художника в их создании была решающей.

Г.И. Нарбут. Обложка [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 13. Кн. 1]

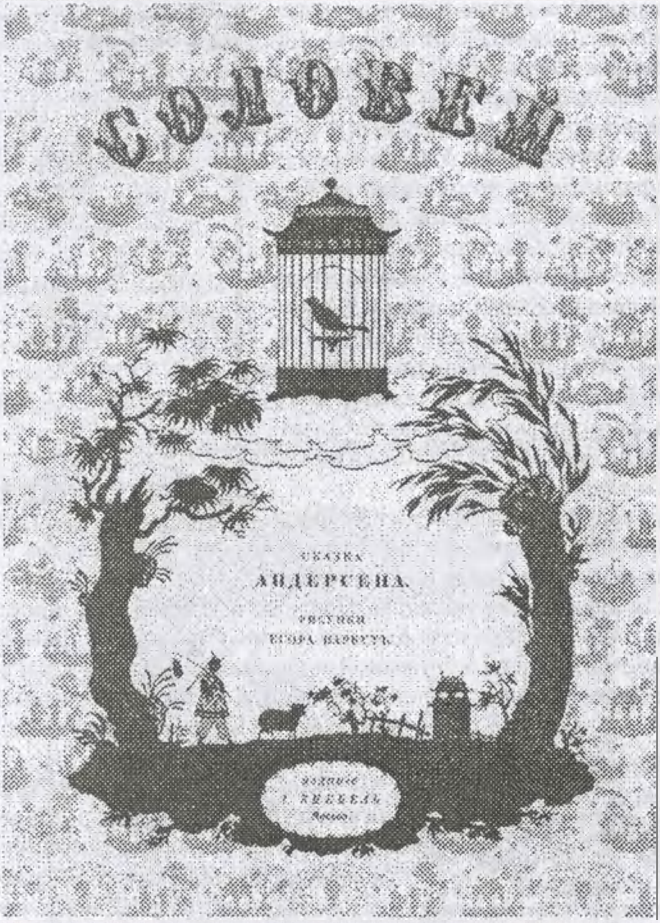
Нарбут нашёл для каждой из трёх книг оригинальное художественное решение. В двух книгах под общим названием "Игрушки" отразилось увлечение художника народным искусством. Он придумал книжку-представление, вовлёк в излюбленное мирискусниками театральное действо игрушечные персонажи из собственной коллекции. Позже к уже готовым рисункам Б. Дикс написал текст. Все элементы книги создавали образ праздничного спектакля и сочетались с короткими строками стихотворного набора.



Г.И. Нарбут. Страница [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 14]

Для "Басен" Крылова ("Стрекоза и муравей", "Лисица и виноград", "Кукушка и петух") Нарбут исполнил цикл рисунков в манере чёрно-белой силуэтной графики. Эпоха классицизма, русский ампир угадывались в иллюстрациях, в чёткой, классически упорядоченной структуре книги, которая включала обложку с рисованным шрифтом, титульный лист с посвящением невесте, страницы с силуэтным рисунком, большие иллюстрации на одной стороне листа и самые изысканные элементы книги — заставки и концовки. В заставках Нарбут впервые использовал "белый силуэт".

Андерсеновский "Соловей" позволил Нарбуту создать любимый мирискусниками стилизованный образ загадочного Китая. Всю структуру оформления он подчинил за-




Г.И. Нарбут. Обложка. Фрагмент [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 15]

даче создания изысканной "китайской" книги. Силуэт, ставший главным художественным приёмом, появившись на обложке, напоминающей восточную ткань, как персонаж театра теней, переходил на заставки, виньетки, страничные иллюстрации и концовку.

Эти книги, как и другие, оформленные Нарбутом для "Подарочной серии" печатались в Петербурге, в типографии "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг" цинкографским способом и издавались тиражом 5.000 экземпляров.

**16. Андерсен Г.Х. Свинопас.** [Пг.; Берлин]: изд. З. Гржебина, 1922. 14 с. с ил.

Сказка Г.Х. Андерсена "Свинопас" с иллюстрациями М.В. Добужинского готовилась к выходу из печати издательством "Парус" в 1917 г., о чём в рекламе

издательства было объявлено заранее. Однако книга увидела свет только в 1922 г. в берлинском филиале частного издательства З.И. Гржебина, ранее сотрудничавшего с "Парусом". Книга открывала задуманную Гржебиным серию "Золотой библиотеки", в которой предполагалось издавать сказки писателей мира в иллюстрациях лучших современных художников.

М.В. Добужинский. Титульный лист. Фрагмент [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 16]

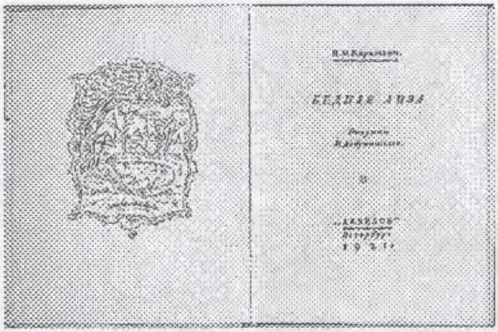
"Свинопас" — вершина графического искусства Добужинского дореволюционного периода. Художнику удалось достигнуть в этой книге декоративно-графического ансамбля — гармоничного сочетания всех книжных элементов, к которому стремились многие мастера "Мира искусства". "Ансамбль" книги заключался во внутреннем единстве текста и рисунков, в размещении иллюстраций, заставок, виньеток и концовок на её страницах. "Ансамбль" проявлялся и в единстве графического языка, в единой манере, в которой выполнены иллюстрации и все элементы декоративного убранства. Ансамблевому восприятию книги способствовало и декоративное оформление обложки и оформление титульного листа с сюжетным рисунком и рисованным шрифтом.

Книга своими яркими красками, острой наблюдательностью, трогательной любовью к вещам (словно живым существам) адресована маленьким читателям. Она продолжила лучшие традиции детской "мирискуснической" книги и не просто забавляла, но "развлекая, поучала".

**17. Карамзин Н.М. Бедная Лиза.** Пг.: Аквилон, 1921. 47 нумерованных + 3 ненумерованных с. с ил.

Выставки: *Международная книжная*. Флоренция, 1922. № 804. Литература: *Карамзин Н.М.* Бедная Лиза. Факсимильное воспроизведение издания 1921 г. / Вступительная статья Г.И. Чугунова. Л., 1989.

В начале 1920-х гг. Добужинский активно сотрудничал с издательством "Аквилон". Его лучшие книги вышли в этом частном издательстве, созданном в сентябре 1921 г. Ф.Ф. Нотгафтом — известным знатоком искусства, другом многих мирискусников. Главную задачу издательство видело в популяризации русского и зарубежного искусства путём выпуска высокохудожественных изданий. Созданная мирискусниками система художественного оформления книги как единого организма стала доминирующей в работе "Аквилона". Высокое полиграфическое исполнение обеспечивала 15-я



М.В. Добужинский. Фронтиспис и титульный лист [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 17

Государственная типография (бывшая "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг"), где печаталась вся продукция "Аквилона". В начале января 1924 г. из-за финансовых трудностей издательство было ликвидировано, но за три года под его маркой вышло 22 книги, пять из которых оформил и проиллюстрировал Добужинский, являющийся также автором марки "Аквилона".

Первая книга, изданная "Аквилоном", — повесть Н.М. Карамзина "Бедная Лиза". Она вышла в свет в ноябре 1921 г. тиражом 1.000 экземпляров, из которых 50 было именных, 50 — раскрашенных от руки акварелью (№ I—L), остальные (с № 1 по 900) — нумерованные. "Карманный" формат издания – в шестнадцатую долю листа – чрезвычайно подходил для "чувствительного" творения Карамзина. Суперобложка-обёртка бледно-зелёного цвета напоминала обёртки изданий конца XVIII века. На обложке из плотной белой бумаги изображались в виде сердца две гирлянды, обрамляющие название, набранное доампирным шрифтом. Намеренно незамысловатая композиция книги выдержана в наивно-элегическом тоне: авантитул с виньеткой, фронтиспис в рамке, изогнутой, согласно вкусу конца XVIII века, рисованный титульный лист, 4 страничных иллюстрации, повествующие об основных моментах взаимоотношений Лизы и Эраста. Заставки, буквицы, концовки воспроизведены цинкографией, графическое изящество которых рождало ассоциации с "галантным" XVIII веком.

**18. Пушкин А.С. Скупой рыцарь.** Пг.: Аквилон, 1922. 35 нумерованных + 5 ненумерованных с. с ил.

**19. Лесков Н.С. Тупейный художник.** Пг.: Аквилон, 1922. 40 с. с ил., 4 л. ил.

Выставки: *Международная книжная*. Флоренция, 1922. № 805, 807.

Почти одновременно — в начале 1922 г. издательство "Аквилон" выпустило в оформлении Добужинского трагедию А.С. Пушкина "Скупой рыцарь" и повесть Н.С. Лескова "Тупейный художник". "Скупой рыцарь" вышел в январе тиражом 1.000 экземпляров (из них 60 именных, 940 нумерованных), "Тупейный художник" — в марте тиражом 1.500. Для каждой из книг художник нашёл выразительные средства, соответствующие литературному стилю произведения.

В "Скупом рыцаре" единства с текстом удалось достичь при помощи максимального увеличения графического оформления, стилизованного под средневековье. Эффектная обложка со сплошным узором из шлемов, стрел, гербов; авантитул и титульный лист с рисованным шрифтом в готическом духе, заставки и концовки — всё это, по замыслу художника, должно передавать ощущение эпохи. Трём страничным иллюстрациям отведена роль своеобразных фронтис-

М.В. Добужинский. Обложка [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 18]

писов перед каждым актом. Намеренно театрализованные, они рождали ассоциации с декорациями. Текст заключён в тройную рамку, чёрно-белые рисунки воспроизведены цинкографией.

Для "Тупейного художника" Добужинский нашёл оригинальное решение книжного оформления, соответствующего духу повести. Рисованная обложка, титульный лист — образец игры шрифтов и росчерков, заставка, концовка — все эти элементы лишь намекали на содержание повести. Четыре больших иллюстрации, отражающие основные моменты трагической истории крепостной актрисы и её возлюбленного, воспроизведены фототипией и помещены отдельно от текста на листах-вклейках. Девятнадцать небольших глав открываются декоративными буквицами. Только некоторые из них выполняют роль иллюстраций-эпиграфов, большинство же непосредственно не связаны с сюжетом. Но именно буквицы стали элементами, подчёркивающими трагедию героев. Фототипия и цинкография использованы в книге порознь, но каждая сама по себе удачно сочетается с набором. Обе книги отпечатаны на бумаге "верже" кремового оттенка.

М.В. Добужинский. Обложка [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 19]

**20. Достоевский Ф.М. Белые ночи.** Пг.: Аквилон, 1923. 83 с. с ил.

Литература: *Достоевский Ф.М.* Белые ночи. Рисунки М.В. Добужинского. Факсимильное воспроизведение издания 1923 г. / Вступительная статья С. Белова. Л., 1982.

Повесть Ф.М. Достоевского "Белые ночи" — лучшая книга, выпущенная "Аквилоном", и самая знаменитая "книжная" работа Добужинского. Вся система оформления книги как произведения искусства, которую мирискусники разрабатывали почти два десятилетия, наиболее ярко проявилась в "Белых ночах".

Главным участником происходящего и выразителем эмоциональной атмосферы повести стал город. Мотивы петербургской архитектуры использованы в

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ

БЕЛЫЕ НОЧИ

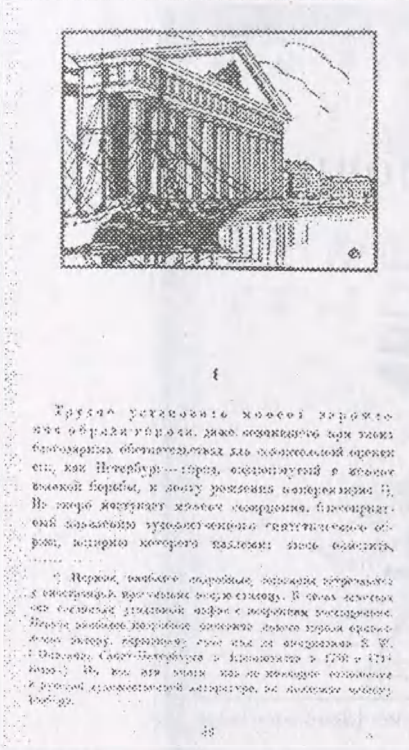
Рисунки М. В. Добужинского

М.В. Добужинский. Титульный лист [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 20]

обложке, титульном листе, заставках и концовках к каждой из пяти частей, в восьми страничных иллюстрациях и концовке ко всей книге. Герои повести, точнее их силуэты, лишь иногда возникают на фоне городского пейзажа. Использованная художником техника граттографии передавала призрачность петербургских белых ночей весьма выразительно. Трудно поверить, что рисунки воспроизведены цинковым клише на белой бумаге. Формат издания, плотность бумаги, шрифт и его размеры — всё продумано для создания единого книжного ансамбля. Добужинский работал над оформлением книги более года, в апреле 1923 г. "Белые ночи" вышли в свет тиражом 1.000 экземпляров. В дальнейшем книга неоднократно переиздавалась.

**21. Анциферов Н. Душа Петербурга.** Пг.: Брокгауз и Ефрон, 1922. 226 с. с ил. Литература: *Печать и революция*. 1923. Кн. III. С. 277-278.

В 1920 г. издательство "Брокгауз и Ефрон" предложило А.П. Остроумовой-Лебедевой исполнить иллюстрации для книги Н.П. Анциферова "Душа Петербурга". Работа известного культуролога и краеведа должна была открывать задуманную издательством серию сочинений о городах мира, в которых описание знаменитых памятников архитектуры было бы только час-



А.П. Остроумова-Лебедева. Заставка [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 21. С. 49]

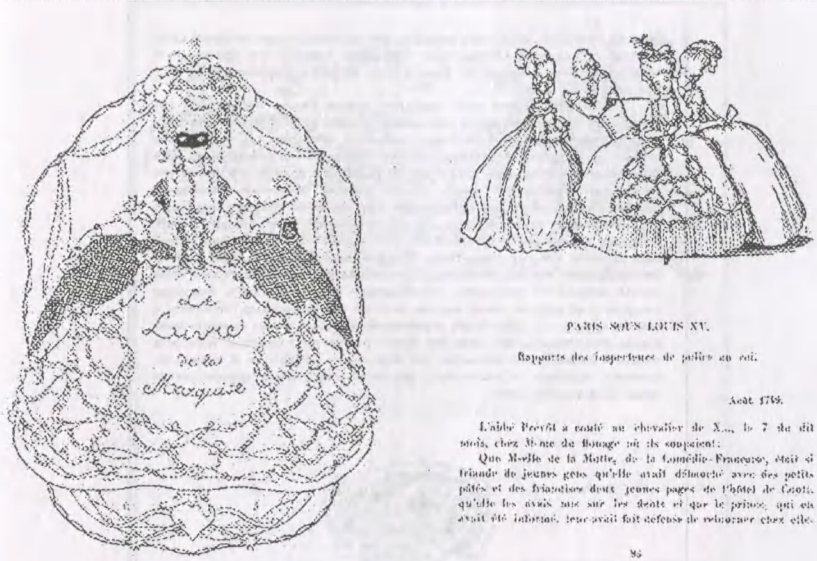
тью рассказа о сложной, подчас загадочной жизни большого города. В том же 1920 г. художница исполнила 8 чёрно-белых гравюр, которые наряду с двумя перовыми рисунками ("Голова Петра" и "Ваза на набережной Невы", намеренно сделанными под гравюру, для сохранения единого стиля оформления) представляли собой заставки к главам. Поместив их в рамки над текстом, Остроумова-Лебедева превратила гравюры с привычными пейзажами Петербурга в своеобразные поэтические знаки города. Книга, отпечатанная в 15-й Государственной типографии на высочайшем для того времени уровне, вышла в свет в 1922 г. тиражом 2.000 экземпляров.

**22. Le Livre De La Marquise. [Книга Маркизы].** Recueil de Poesie el de Prose. SPb.: R. Golicke et A. Wilborg, 1918. VI+194 с., [8] с. ил., 20 л. ил.

На фоне декретов, постановлений и указов молодой Советской республики изданная в 1918 г. "Книга Маркизы", убранная в шёлковый переплёт жёлтого или зелёного цвета, воспринималась "причудливым осколком безвозвратно ушедшей эпохи". "Книга Маркизы" была плодом многолетних трудов К.А. Сомова и имела любопытную предысторию.

В 1907 г. мюнхенское издательство "Ханс фон Вебер" предложило хорошо известному в Германии Сомову оформить книги немецкой галантной поэзии и прозы барокко и рококо с текстами, собранными Франсом Блеем. Первый сборник с сомовским фронтисписом (и цветным, и чёрно-белым) вышел в 1907 г. в Мюнхене под названием "Das Lustwaldchen, Galante Gedichte aus der deutschen Barochzeit". Вторая книга появилась в том же мюнхенском издательстве в 1908 г., она включала галантную литературу немецкого рококо и называлась "Книга Маркизы": "Das Lesebuhch der Marguise" (Ein Rokokobuch von Franz Blei und Konstantin Somoff). Сомов исполнил к ней 31 рисунок, но в книгу вошло только 7 иллюстраций (3 цветные, и 4 чёрно-белые), остальные по цензурным соображениям не включались. Изданные на немецком языке тиражом по 850 экземпляров обе книги распространялись по подписке.

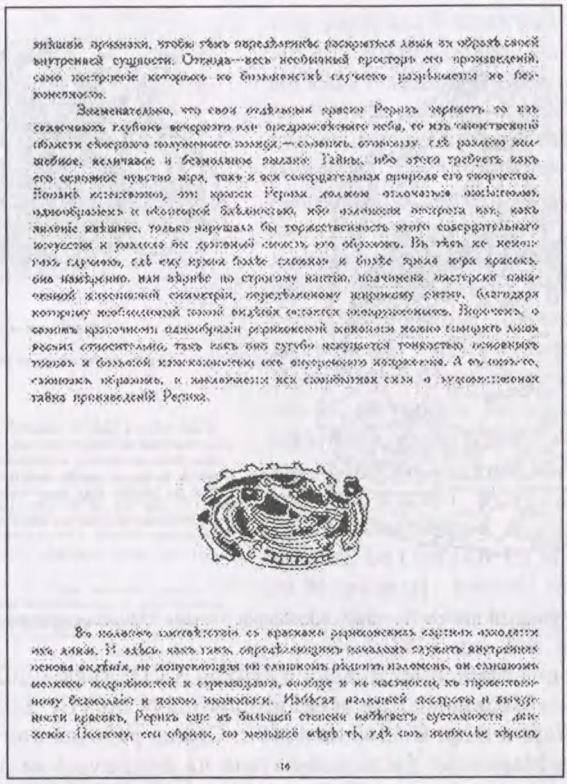
От знакомства с книжной культурой Германии XVII-XVIII веков Сомов перешёл к галантной литературе Франции и создал новую книгу – антоло-




К.А. Сомов. Титульный лист и заставка [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 22. С. 1, 95]

гию французских любовных новелл и стихов XVIII века – под прежним названием "Книга Маркизы". Среди её авторов значились Ш. де Лакло, Д. Дидро, Вольтер, Парни и др. С 1915 по 1918 г. Сомов работал над оформлением книги. "Книга Маркизы" была напечатана на французском языке в петроградской типографии "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг" в самом конце 1918 г. и, согласно "Книжной летописи", зарегистрирована как вышедшая из печати только в сентябре 1919 г. тиражом 500 экземпляров, а не 800, как указано в самой книге. Издание оказалось возможным, благодаря ещё сохранившимся в типографии старым шрифтам и краскам. Отпечатана книга на бумаге двух типов: тонированной гладкой и "верже". Кроме авантитула и фронтисписа в издание вошло 20 страничных иллюстраций, 54 заставки, 52 концовки и буквицы, в том числе 7 иллюстраций, использованных ранее и напечатанных в мюнхенском издании 1908 г. Сомов создал продуманную систему декорирования книги, использовав несколько вариантов оформления текста. В "Книге Маркизы" художник иллюстрировал не текст, а "эпоху, где пряная и легкомысленная жизнь XVIII века отражалась в причудливом зеркале сомовских фантазий"[3].

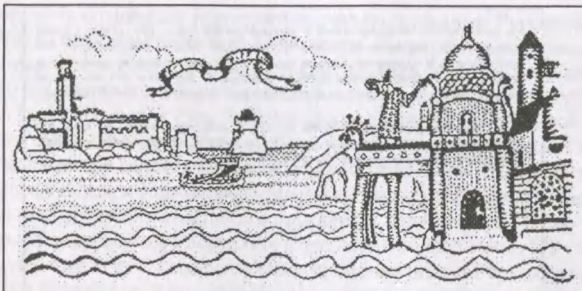
**23. Н. Рерих.** Текст: Ю.К. Балтрушайтиса, А.Н. Бенуа, А.И. Гидони, А.М. Ремизова и С.П. Яремича. Художественная редакция В.Н. Левитского. Титульный лист и украшения на переплёте Г.И. Нарбута. Десять сказок и притч Н.К. Рериха. Пг.: Свободное искусство, 1916. 234 с., многочисленные ил. в тексте, 33×25.



Страница монографии *Рерих Н.К.*, 1916. Воспроизведена виньетка Н.К. Рериха из книги "Талашкино". 1905 [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 23. С. 18]

Созданное в 1916 г. в Петрограде издательство "Свободное искусство" книгой о Николае Константиновиче Рерихе открывало серию монографий о современных художниках и их творчестве. Главной задачей издательства был выпуск высококачественных книг по искусству, оформление которых должно было строиться на мирискусснической системе создания "идеальной", художественно совершенной книги. Полиграфические средства, находившиеся в распоряжении художественно-графического заведения "Унион", где печатались книги, позволяли выпускать издания, не уступавшие по качеству подобного типа зарубежным.

Монография — самый серьёзный дореволюционный труд о Рерихе. Многие произведения художника впервые были воспроизведены в этом издании. Предназначенная для любителей и знатоков (35 именных экземпляров печатали на специальной бумаге в роскошных переплётах, общий же тираж составил 500 экземпляров) книга отличалась высоким качеством художественного офор-



ПУТЬ РЕРИХА.

*Алекс. Н. Бенуа.*

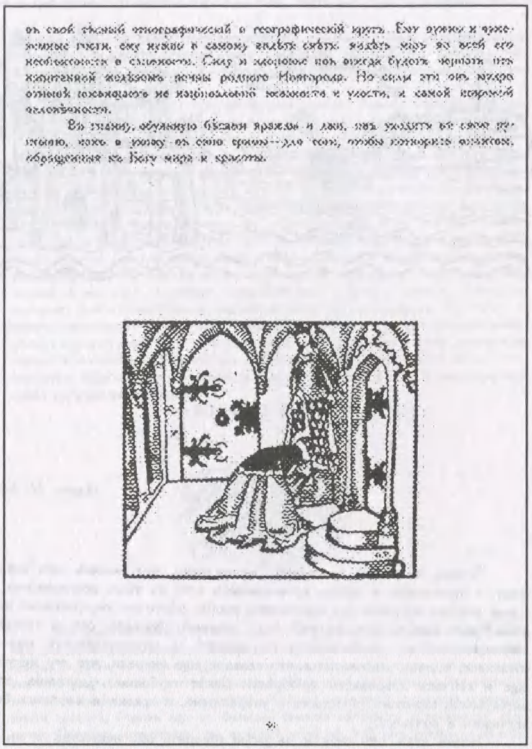
Рерихъ не легкій художникъ, не мудрено, что нашелъ онъ себя не сразу, а постепенно и вѣрно прокладывалъ путь къ тѣмъ достиженіямъ, которыя сейчасъ относятъ ему совершенно особое мѣсто въ современномъ искусствѣ. Нужно думать, что, полный силъ, полный образовъ, онъ и теперь не остановится. Хотя замѣчательно по полнотѣ и внушительности имъ уже созданное, однако, мнѣ кажется, что главное еще впереди, что его искусство еще и сейчасъ дозрѣваетъ пріобрѣсти болѣе глубокое содержаніе, становятся болѣе строгимъ, простымъ и увѣреннымъ, а краски и живопись болѣе звучными и сочными.

Иначе какъ отъ себя я не умѣю говорить объ искусствѣ и въ глубинѣ души считаю, что лишь рѣчь отъ себя и цѣнна въ этой области какихъ-то тайныхъ волѣній и угадокъ. Такъ вотъ, я и здѣсь разскажу о своемъ взглядѣ на путь, пройденный Рерихомъ. При этомъ, я думаю, что



Страница монографии *Рерих Н.К.*, 1916. В качестве заставки использован рисунок Н.К. Рериха "Смотрит" 1905 г., оригинал которого в собрании Г.Б. Смирнова, Москва [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 23. С. 31]

мления. Художественным редактором монографии был В.Н. Левитский — талантливый график, последовательный сторонник мирискуснической концепции создания книжного ансамбля. Левитский привёл в единую завершённую систему разнообразный иллюстративный материал, внимательно следя за общей художественной целостностью книги. И самое главное — в качестве элементов оформления страниц использовал почти все книжные работы самого Рериха. Левицкий выстроил книжную конструкцию строго и чётко. Перед каждой главой — заставка; в середине главы — виньетка, в завершении — концовка. В качестве заставок и концовок, в основном, были использованы иллюстрации Рериха к трёхтомному изданию сочинений Метерлинка (СПб., 1906-1907)[4]. Чёрно-белые иллюстрации (в оригинале выполнены тушью) органично вписались



Страница монографии *Рерих Н.К.*, 1916. В качестве концовки использована иллюстрация Н.К. Рериха к пьесе М. Метерлинка "Сестра Беатриса". 1905 [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 23. С. 50]

в наборный лист как элемент художественного оформления, придавая странице строгий, завершённый вид. Для виньеток и части концовок были использованы графические работы Рериха из книг "Талашкино" (СПб., 1905), А. Мантеля "Н.К. Рерих" (Казань, 1912) и журнала "Золотое Руно". Воспроизведения живописных, графических и театральных работ художника помещались или как иллюстрации-вклейки между текстовыми страницами (цветные) или как страничные иллюстрации в разных местах листа. В общей сложности в издании воспроизведено 37 цветных иллюстраций на отдельных листах и более 150 однотонных репродукций[5]. Текст, набранный на плотной ворсистой бумаге, чёток, удобен для чтения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Герчук Ю.* Книга "балованного века". // *Пинакотека*. 1999. № 6-7. С. 34.

[2] *Современная русская графика*. Редакция С. Маковского. Текст Н. Радлова. Пг., 1917. С. 58.

[3] *Сидоров А.А.* Русская графика за годы революции 1917 – 1922 гг. М., 1923. С. 32.

[4] Трёхтомное собрание сочинений Метерлинка с иллюстрациями Рериха было выпущено в Петербурге в 1906-07 издательством М.В. Пирожкова. Несмотря на интересные работы Рериха, издание удачным не получилось и было раскритиковано современниками. М.В. Пирожков (его издательство в основном специализировалось на выпуске учебной и научной литературы) совсем не ставил задачу создания гармоничной книги в духе мирискусников. Каждая, отдельно взятая работа Рериха была интересна как самостоятельное графическое произведение, но иллюстрации абсолютно не сочетались с чуждыми стилю Рериха типографскими орнаментами и иллюстрациями Дудле и Минне, введёнными в тома по инициативе издателя.

[5] Такие данные о монографии сообщались в проспектах издательства ещё до выхода её в свет. Фактически же последняя вышла в переплёте и футляре с 26 цветными, 179 однотонными репродукциями и меццо-тинто и с 24 графическими произведениями Рериха (в это число включено и факсимильное воспроизведение монограммы художника образца 1915 г.; некоторые графические произведения повторены в разных местах книги по 3-4 раза, иногда в разных масштабах). Кроме этого в книге помещены: цветное воспроизведение портрета Н.К. Рериха кисти Б.М. Кустодиева, две фотографии выставки "Современное искусство" (1903) и факсимиле титульного листа "Жерлицы дружинной" А.М. Ремизова. Количество помещённых в книге сказок и притч Н.К. Рериха также не совпадает с количеством, указанным в проспекте издательства и на титульном листе: в действительности их не 10, а 14. См. об этом: *Мельников В.Л.*, 1998в. С. 297.

**Р.И. ВЛАСОВА**

# ИЛЛЮСТРАЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ОЧЕРКОВ Н.И. КУТЕПОВА "ЦАРСКАЯ И ИМПЕРАТОРСКАЯ ОХОТА НА РУСИ"*

После нескольких авторитетных рецензий, опубликованных в русской периодической печати в конце XIX – начале XX века в связи с выходом в свет четырёхтомной истории великокняжеских, царских и императорских охот, составленной *Николаем Ивановичем Кутеповым* (1851—1907), это издание долгое время оставалось вне искусствоведческого внимания. Интерес к нему стал понемногу оживать в последние годы. Роскошные кутеповские книги стали появляться на выставках, состоялось их переиздание, референт акционерного общества "Охотнические просторы" А.О. Егоров выступил с докладом на тему ""Царская охота" генерала Кутепова"[1], в котором рассмотрел личность Кутепова и историю его труда.

Главной целью настоящего исследования является рассмотрение иллюстративно-оформительского ряда кутеповских книг, в создании которых принимали участие шестнадцать художников. В их числе такие выдающиеся мастера, как И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.М. и А.М. Васнецовы, А.П. Рябушкин, В.А. Серов, А.С. Степанов, А.Н. Бенуа, Е.Е. Лансере. Большинство работ этих художников, исполненных для Кутепова, никогда не воспроизводились, оставаясь бе-

* Печатается фрагмент общего обзора издания Н.И. Кутепова, главным образом, III тома. Некоторые исторические сведения сокращены или внесены в примечания (Примеч. ред.).

лыми пятнами в творческой биографии авторов и в истории русского искусства. Публикуемая статья — фрагмент исследования, охватывающего всё издание в целом. Для полноты картины (в силу малой изученности материала) статью сопровождают краткие сведения об основных особенностях кутеповских сочинений, истории их издания и о самом Николае Кутепове.

Как-то, уже в конце своего царствования, император Александр III поручил полковнику Кутепову[2] написать обзор придворных охот во всей полноте их исторического охвата, т. е. с X по XIX век включительно. На первый взгляд, подобный выбор для столь ответственного исторического труда мог показаться более чем странным. Кутепов не был ни историком, ни писателем. Но Александр III не ошибся. Кутепов имел непосредственное отношение к придворным охотам, заведуя их хозяйственной частью. Кроме того, государь был уверен в его сметливости, безукоризненной репутации, образцовом трудолюбии, добросовестности, наконец, беззаветной ему преданности, которую, надо сказать, Кутепов сохранил до конца своих дней. Все четыре тома истории придворных охот открывает одно и то же посвящение: "Блаженной и вечной памяти великого государя Александра III благоевейно посвящается сей труд, по его царственному желанию начатый, по его мысли исполненный".

После отставки от военной службы и вступления в должность заведующего хозяйственной частью придворных охот Кутепов обосновался в Гатчине, в Егерской слободе, куда эта часть перекочевала в 1850 г., продолжая числиться в ведении Императорского двора. К работе над своим высоким поручением Кутепов, по его словам, приступил в 1891 г. Он был сравнительно молод: 1 января ему исполнилось сорок лет. С самого начала и до завершения своих очерков – манускриптов, как он их называл, – Кутепов трудился над ними с отменным усердием и добросовестностью. "Думается, — сообщал он в одном из своих писем, — что честно отнёсся к принятой задаче, труда было положено немало, то, о чём я говорю, мне так дорого, новизна его так ощущается"[3].

Читая историю придворных охот Кутепова, не скажешь, что всё это написано не профессионалом, столь она логична и упорядочена. Быть может, только не всегда строгий отбор фактических сведений, особенно загружающих примечания, выдаёт недостаток профессионального опыта. Однако Кутепова выручала чёткость поставленной цели: во-первых, осознание придворных охот на Руси как части отечественной истории и верное представление об их эволюции; во-вторых, огромный исторический материал, которым он оперировал; в-третьих, его постоянная забота о духе подлинности в изложении; в-четвертых, опора на знатоков русской истории и старины[4].

В 1894 г. Кутепов смог подвести первый итог своей работы. Он выпустил начальный том очерков поначалу в десяти экземплярах, по его словам, "специально для товарищей, людей хороших — пока совершенно келейно, так как Его Величество его ещё не видел"[5]. Затем с Высочайшего одобрения в типографии Главного управления уделов первый том был отпечатан тоже скромным, но всё же большим тиражом — в 35 экземпляров. Кутепов продолжал с тем же усердием вести свой труд и после кончины Александра III.

Та же типография выпустила в свет остальные три тома: второй — в 1895, третий — в 1900, четвёртый — в 1905 г.

Убедившись в полезности своих манускриптов и продолжая далее работать над ними, Кутепов стал готовить второе издание, уже иллюстрированное, и не в одном, а в двух вариантах. Внешний вид первого, главного, был побогаче: кожаный переплёт с серебряными углами, коленкоровая суперобложка, картонный футляр. Второй вариант поскромнее: полукожаный переплёт без серебряных углов. Художественное оснащение нового издания было весьма обильным и разнообразным — фрагменты из древнерусских документов, старинные гравюры отечественных и иностранных мастеров, старинные же портреты высокопоставленных лиц, причастных к охотам, наконец, иллюстрации работы современных художников.

Печаталось издание на прекрасной бумаге уже в весьма престижной типографии — Экспедиции Заготовления Государственных Бумаг и значительно большим тиражом (первый том — 400 экземпляров, остальные по 500). Качественность нового издания определялась также опытностью и мастерством главного техника по художественно-графической части этой типографии — Густава Игнатьевича Франка.

Публикация первого тома новой истории охот состоялась в 1895 г., второго — в 1898, третьего — в 1902. К четвёртому тому, несмотря на трудности, связанные с событиями первой русской революции, Кутепов заготовил иллюстрации, но 1907 г. был последним годом его жизни, и издание завершала его вдова. Четвёртый том вышел в 1912 г.[6]

Оформление всего издания Кутепов поручил молодому, но преуспевающему на академической художественной ниве Николаю Самокишу. Тот провёл свою работу профессионально, но на уровне скучного позднего академизма. Его многочисленные рисунки и акварели походили друг на друга, как братья-близнецы.

Основным художественным богатством второго издания "Охот" стали постраничные крупноформатные иллюстрации и частично оформление третьего тома. К сожалению, расположение в книгах иллюстраций было весьма неровным. Первый том имел всего три иллюстрации, из них две — Самокиша, исполненные в том же духе позднего академизма. Первая — "Медвежья потеха при царе Иоанне Васильевиче Грозном", вторая — "Великий князь Владимир Всеволодович Мономах на охоте". Эта последняя предваряла иллюстрацию Виктора Васнецова, выгодно подчеркивая её художественное превосходство. Васнецовская акварель "Отдых Владимира Мономаха после охоты" удачно украшала книгу. В ней чувствовалась рука большого мастера и уже ощущались признаки грядущего модерна. Вскоре они более явственно проступят в его цикле иллюстраций к пушкинской "Песне о Вещем Олеге" (1899).

Очевидно, нельзя причислять к творческим удачам иллюстрации к четвёртому тому "Охот", хотя их авторами были Илья Репин и прославившийся к тому времени Александр Бенуа. Чувствовалось равнодушие обоих к изображаемым сюжетам, мешала жанровая повествовательность в трактовке. Иллюстрации плохо вписывались в их творчество.

Центральными томами по обилию иллюстраций, их разнообразию и качественности всего иллюстративного ансамбля стали второй и третий тома. Можно сказать, что, выпустив первый том, Кутепов осознал художественные возможности своего издания. Уже во втором томе он сильно расширил авторский круг — привлёк Василия Сурикова и потом огорчался, что не сделал этого раньше. Кроме того, он пригласил тогдашнюю знаменитость — Илью Репина, к иллюстрациям Виктора Васнецова присоединил "Старую Москву" его брата Аполинария, ставшую едва ли не лучшей в его серии работ на эту тему. К удачным листам второго тома относятся работы А.П. Рябушкина, который в те годы уже достиг зенита своего творческого расцвета и определился как исторический живописец, влюблённый в русский XVII век.

И вот, наконец, мы приблизились к рассмотрению иллюстраций третьего тома истории придворных охот. В составе участников мы вновь находим Сурикова, Репина, Рябушкина, упомянем ещё Алексея Степанова — лучшего анималиста своего времени и, конечно же, представителей новых художественных сил конца XIX – начала XX столетия — Александра Бенуа и Евгения Лансере.

Среди мастеров, приглашённых Кутеповым для художественного оформления третьего тома, значится имя Валентина Серова. Он был уже заслуженно известным портретистом. Свои же занятия иллюстрацией он оставил ещё в начале 1890-х гг. после неудачных попыток создания образа еврипидовой Ифигении. Наверняка, мысль о привлечении Серова к своему изданию пришла в голову Кутепова не без влияния Бенуа, настойчиво склонявшего выдающегося художника к своим излюбленным ретроспекциям. Серов согласился, кутеповский заказ принял и не пожалел об этом. Более того, увлёкся так, что продолжал разрабатывать историческую тему уже после этого издания. Для Кутепова он исполнил три иллюстрации, и они заняли едва ли не лучшее место среди изобразительных страниц третьего тома.

С обычным для него тщанием Серов приступил к сбору материала: углубился в исторические труды С.М. Соловьёва, к которому испытывал большое почтение, проштудировал двухтомник В.А. Бильбасова "История Екатерины II", ознакомился с нужными ему экспонатами Оружейной палаты в Москве и с главными архивными хранилищами[7]. Выбор сюжетов вряд ли особенно затруднил Серова, хотя далеко не всё, что он задумал, получило воплощение. Так, осталась в эскизе композиция "Забавы Анны Иоанновны"[8]. Вполне возможно, он пользовался предложениями Кутепова. В письме к Серову от 21 января 1899 г. Кутепов просит "просмотреть сию программу и помимо мною изложенного <...> выбрать по своему усмотрению сюжет для картины"[9].

Итак, в третьем томе разместились три иллюстрации Серова. Первая – "Пётр II с цесаревной Елизаветой Петровной выезжают верхом из села Измайловское на псовую охоту"[10] – самая ранняя, она датирована 1900 г. Исторически в ней всё определено верно: окрестности Измайловского действительно были излюбленными местами псовой охоты Петра II. Верна и его компания с красавицей тёткой, великой княжной Елизаветой Петровной — "молодою весёлою семнадцатилетнею девицею"[11]. Исходя из особой многочисленности поисковых разработок Серова к этой

иллюстрации, можно полагать, что работа над ней шла нелегко[12]. Да удовлетворила ли она его? Он чувствовал себя на каком-то перепутье. С одной стороны, что-то связывало его с передвижнической традицией: натуральность пейзажа с бедными домишками, саврасовские нотки в нём; в сущности, оттуда же — навязанная им конфликтность сюжетной ситуации, то, что он не послушал разумного, хотя и тенденциозного совета Бенуа и не убрал из композиции убогих странников, слишком откровенно противопоставленных поглощенным собой и охотничьим азартом властителям. Но в облегчённости психологической и социальной трактовки царственных особ виден уже шаг в сторону мирискуснических веяний. Кстати, это дало основание Сергею Эрнсту считать, что "Серов в подходе к прошлому был далёк от всякой философии" и что "в исторической опьянённости прошлым скрыта прелесть "охотнических гуашей""[13].

Однако слова Эрнста далеко не исчерпывают идейной сущности этой иллюстрации. Как уже говорилось, причина — в её двойственности. Она и в методологии её решения и, что не менее важно, в её стилистике. Серов реалистически развёртывает глубинное пространство с масштабным обозначением переднего и дальнего планов. С другой стороны, в группе всадников он несколько упрощает форму декоративной узорчатостью. Отметим, что подобная условность, взращённая в дальнейшем мирискусниками, вошла в творчество Серова несколько ранее, чем, скажем, у Бенуа, поэтому не следует ли считать Серова бóльшим пионером в развитии путей искусства конца XIX – начала XX столетий, чем об этом принято говорить?

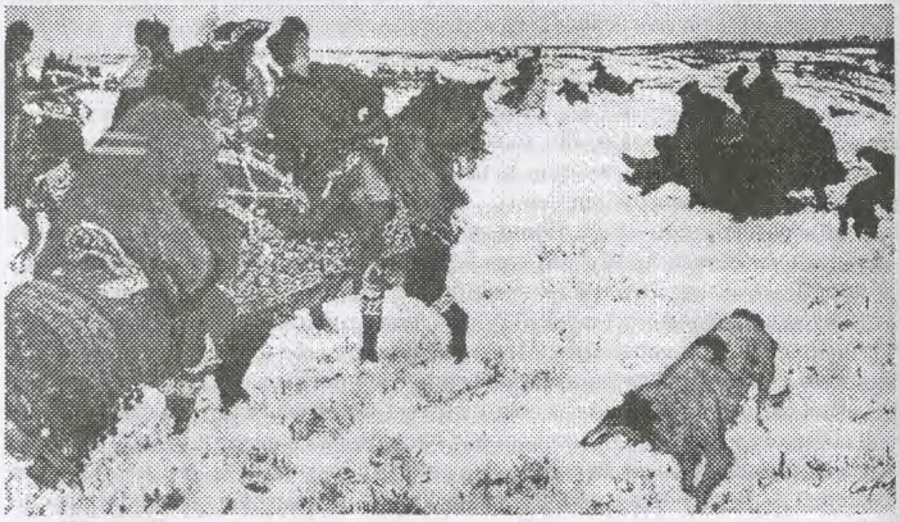
Декоративная узорчатость легко обнаруживается в одеждах всадников, в их прекрасных скакунах и, конечно, в изображении собаки. Эта псовая борзая ищейка написана прекрасно, с удивительным вкусом и истинной влюблённостью. Маленькая остренькая головка, изящная шея, гибкое длинное туловище, низко висящие мохнатые уши. Заметно, что Серов ещё эстетизировал эти приметы — удлинил туловище, заострил голову, увеличил косматость кудрявящейся шерсти.

И всё же иллюстрацию эту, несмотря на прекрасно удавшиеся места, вряд ли можно назвать совершенной: мало воздуха, сгружена композиция да и слишком элементарна её двойственность, как в идейном, так и в стилистическом плане. А колорит – обычный для Серова – основательно продуман, в нём ни одного случайного цветового мазка: тёмно-голубой цвет купола церкви и близкая ему окраска покосившейся избушки, светло-оранжевое пятно плюмажа шляпы Петра и такие же мазочки в одеждах всадников у стен церкви. Хорошо оркестрован белый цвет, рассыпанный по всей гуаши, кстати, подчёркивающий декоративную нарядность иллюстрации. Можно позволить себе ещё одно соображение. Оно касается общей колористической организации "Выезда". Думается, что она была подсказана Серову не столько чувством, сколько расчётливостью, ведь не случайно он так высоко ценил колорит произведений своего друга К.А. Коровина, его удивительный дар, позволяющий ему строить колорит не на основе цветовой переклички, а на более сущностных закономерностях цвето-тональной оркестровки произведения. Вспомним, кстати, верные слова Бенуа: "Колорит вовсе не в красках, а в отношениях. Ведь на чёрной фотографии с Тициана

мы видим, что он колоритен, что он "божественный красочник""[14]. И всё же, в целом "Выезд Петра и Елизаветы Петровны на псовую охоту" занял важное место в творчестве Серова и в художественной жизни эпохи. Показанная на выставке "Мира искусства" 1902 г. иллюстрация имела очень большой успех. Свидетельство тому — отзыв Сергея Глаголя: "Исполненная Серовым сцена ещё раз заставляет пожалеть, что художник так редко выходит из рамок портрета, не даёт полного простора своему творческому таланту и не создаёт картин, хотя бы даже в форме таких небольших акварелей"[15].

Вторую и третью иллюстрации к очеркам Кутепова Серов исполнил лишь в 1902 г., т. е. в год выпуска III тома. На этот раз, думается, он мог быть вполне удовлетворён обеими. Из них наиболее содержательна гуашь "Пётр I на псовой охоте с князем И.Ф. Ромодановским, Лефортом, Бутурлиным и Зотовым"[16]. Над ней художник также долго трудился. В его рабочих альбомах много черновых зарисовок[17] для фигуры Петра: мужчина в кафтане и шляпе петровского времени (как всплеск памяти его ученических лет в Академии художеств), обнажённый юноша в позе сидящего на коне, большое количество различных деталей. Много собак (больше, чем нужно для иллюстрации), на одном листе — даже отдельно собачий хвост и задние ноги, затем лошадь под седлом, стремя, попоны на лошадях[18], армяк Петра и т. д.

Сюжет, выбранный для второй иллюстрации, весьма любопытен. Как обычно, художник полностью следует описанию в кутеповском тексте: "Пётр I, который, как известно, был привержен к мореплаванию, а вовсе не к охотам, считая их пустой забавой, как-то раз, поддавшись уговорам бояр, выехал с ними на охоту и посмеялся над ними. Он коварно объявил, что желает иметь дело лишь с господами, а



В.А. Серов. Пётр I на псовой охоте с князем И.Ф. Ромодановским, Лефортом, Бутурлиным и Зотовым. 1902 [*Заметки о книге "Мира искусства"*, 1. С. 174]

вовсе не с псарями-холопами. Передав собак господам, псари удалились, после чего неумелые бояре-охотники тотчас привели псов в расстройку. <...> Напуганные лошади занесли своих седоков далеко в поле, некоторых бояр сшибли с седла, других же собаки, путаясь в сворах, просто напросто стащили с седла"[19].

Серов выстроил композицию, как и в первой иллюстрации, на противопоставлении двух групп. Слева — хохочущий от души юный Пётр. Рядом — его приближённые, все в сёдлах. Узнаваемы сдержанный, как всегда, Франц Лефорт[20] и глава придворных охот — грузный князь И.Ф. Ромодановский. Справа — размещённые по всему полю фигуры неудачливых бояр. В обеих иллюстрациях есть и сходство, и значительное различие. Художник сохранил мотив противопоставления в композиции, но отказался от социальной конфликтности, сводя свою задачу к характеристике группы Петра и, в первую очередь, его самого. Эта группа выделена крупным планом, именно она — смысловой центр иллюстрации. Правая, удалённая от зрителя, явно второстепенна. Кстати, это позволило Серову избегнуть ненужной ему развлекательной повествовательности, кроющейся в самом сюжете. Отметим, что уже на основании этой иллюстрации можно говорить об определённой героизации образа Петра, усиленной в ряде последующих работ, хотя в данном случае она, можно сказать, замаскирована[21]. Анатолий Викторович Половцов, неоднократный рецензент кутеповских "Охот", счёл петровский образ окарикатуренным. Думается, более справедливо видеть в образе Петра определённую гротескность, к которой Серов прибегнул для усиления его выразительности и центрирования. И хотя причина гротеска у Серова и мирискусников разная (у Серова отсутствует иронический подтекст), всё же можно говорить о дорожке, которую Серов прокладывал в новое искусство.

Связь с предшествующей иллюстрацией просматривается здесь и в стилистике. Но только в группе Петра художник допускает условную ноту – декоративную узорчатость – в костюмах и убранстве лошадей. Пейзаж же и здесь в пределах натурного его толкования. Эрнст хорошо отметил "светлость и снежность первых зимних дней", столь искусно нарушенную "густыми лиловыми, зелёными и голубыми костюмами всадников"[22]. Но на этот раз Серов позаботился об общей декоративной целостности иллюстрации. Пейзаж испещрён коротенькими штришками, которые обозначают позднюю осеннюю растительность, одновременно декорируя лист. Словом, художник проводит свои художественные идеи более тактично и без какой-либо нарочитости. Совершенствует он и композицию листа. В нём стало просторно, и всё стало более логически обоснованно. Кроме того, иллюстрация лучше смотрится в книге. В ней усилен графический акцент[23].

Наконец, третья иллюстрация к третьему тому кутеповских очерков — "Императрица Екатерина II в одноколке, сопутствуемая Мамоновым, Потёмкиным и оберегермейстером С.К. Нарышкиным, едущим впереди государыни"[24]. Сюжет и здесь исторически верен и удобен для замысла художника. Обычно Екатерина II любовалась из экипажа соколиными ставками, не принимая непосредственного участия в охоте. Иллюстрация была задумана Серовым ещё в

1900 г., но тогда он сделал только карандашный набросок, завершил же её лишь в 1902 г. Из всех трёх она наименее сложна по содержанию. Есть в ней и своё очарование — какое-то ностальгическое настроение и тонкая поэтичность: "Весенний влажный вечер с восходящим молодым месяцем на облачном нежном небе"[25]. Екатерина возвращается с возрождённой ею соколиной охоты. Окружение немногочисленно: только близкие ей люди да несколько сокольников. С лёгкой поэтической грустью рисует Серов всё ещё величественную, но уже стареющую (серовская нотка человечности) императрицу. Слегка повернув голову в сторону сопровождавшего её молодого Мамонова, улыбаясь, она что-то говорит ему. Как далеко позади остались шумные царские выезды XVII века. В этот закатный час, когда природа умиротворена, здесь тихо и камерно, хотя и не просто, не по-домашнему. Придворный этикет продолжает жить своими незыблемыми обычаями. Почтительно склонился к государыне красавец Мамонов, и как бы навечно застыли в своей верноподданической строгости два конника, словно сросшиеся навек со своими вымуштрованными птицами, горделиво восседающими на пальцах их согнутых рук.

Серов почти вплотную придвигает "сцену" к зрителю, фрагментирует её нижнее основание, срезая огромное красное колесо одноколки, чем подчёркивает интимность изображённого. Кроме того, это делает Екатерину смысловым и композиционным центром иллюстрации и ещё более приковывает к ней зрительское внимание; художник разворачивает композицию по горизонтали, при этом направляет движение справа налево, что по законам европейского зрительского восприятия иллюзорно задерживает движение поезда.

По-видимому, иллюстрация эта удовлетворяла художника, и в 1906 г. он делает как бы её реплику — "Выезд императрицы Екатерины II из Царскосельского дворца"[26]. Уже поздно, зажжены огни. По опушённой снегом улице проносится карета с императрицей. Схожая горизонтальная композиция, но эффект иной. В листе есть некоторое сходство с рябушкинским "Свадебным поездом в Москве XVII столетия" и, следовательно, с мирискусническим пониманием исторической картины как воскрешения бытового облика эпохи, как мечты о былом. Сергею Эрнсту работа нравилась из-за отличного эффекта зимних сумерек, однако, по свидетельству Грабаря, Серов остался ею недоволен, хотя работал долго — в Петербурге, селе Архангельском, снова в Петербурге. Несмотря на то, что сюжет был заказан Серову Р. Голике и А. Вильборгом для книги Бенуа "Царское село в царствование Елизаветы Петровны" (1902—1912), художник, можно сказать, постеснялся отдать её заказчикам и продал Н.Д. Ермакову[27].

Высокую оценку двух последних иллюстраций Серова подтвердил Н. Кравченко после посещения выставки "Мира искусства" 1903 г.: "Только в двух маленьких картинках "Пётр I на охоте" и "Екатерина II" В. Серов показался опять большим хорошим художником"[28].

Полное представление о художественном оснащении третьего тома "Охот" Кутепова невозможно без учета его оформительских элементов. Это и понятно.

Ведь рубеж XIX-XX веков стал значительной вехой, за которой стояли огромные успехи мастеров "Мира искусства", поднявших на высокий уровень художественную культуру книги. Прикладная графика третьего тома "Охот" – заставки, концовки, буквицы – сыграла значительную роль в его едином художественном решении. Виктор Васнецов в пушкинской "Песни о Вещем Олеге" (1892) сделал значительный вклад в создание целостного образа художественно организованной книги. Участники оформления третьего тома "Охот" продолжили это знаменательное начинание.

Есть и другие причины значимости элементов художественного оформления третьего тома. Во-первых, их возросший размер — особенно заставок, порой занимающих добрую половину листа[29]. Это, кстати, сообщает им определённую самостоятельность в книжном ряду, хотя выдаёт одновременно молодость этого вида графики (В своём последующем развитии заставки обычно занимают более скромное место на листе в книге). Вместе с тем заставка не уподобляется иллюстрации. Главная причина этого — её сугубо графический статус. Заметим, что он определяет технику исполнения всех оформительских элементов третьего тома "Охот". Это всё перовые рисунки с применением туши, карандаша, иногда угля, акварели и сангины. Особая линейная чёткость позволяет видеть в них намёк на гравюру, весьма распространённую в XVIII веке и, следовательно, являющуюся хорошим проводником в стиль эпохи.

Значительность их места в художественном ансамбле третьего тома определяется также высокой качественностью исполнения, ювелирностью отделки. И, наконец, нужно иметь в виду продуманность архитектоники листа — соотношение заставки с буквицей и концовки с завершающим главу текстом. Характерно отсутствие в них порой оконтуренной рамочки, благодаря чему композиция более свободно связывается с текстовой частью листа[30].

Новые принципы художественного оформления книги хорошо проясняет Лансере в своем письме к Кутепову: "Я считаю, что заставка и концовка суть задача более сложная, чем иллюстрирование какого-нибудь эпизода: во-первых, они должны быть отчасти архитектурной орнаментикой и, притом, в строго, до точности десятилетия, выдержанном стиле, с сюжетом, характеризующим всю главу — все те условия, требующие бóльшего труда, композиции и изучения стиля, чем разбросанные в тексте сценки, где главную роль играют костюмы и исторические документы, конечно, и стиль времени, но рамки здесь свободные, более допустима случайность"[31]. В своей монографии о Лансере О.И. Подобедова продолжает ход рассуждений художника: "Оформление книги должно иметь смысловую нагрузку, стремясь обеспечить его органическую связь с содержанием книги, и это *начало нового понимания книжного оформления* [выделено мною. — *Р. В.*], когда заставки и концовки перестают быть только книжным украшением и становятся одним из средств раскрытия темы, введением в историческую эпоху, в строй образов литературного произведения"[32]. Ещё более определённо сказал об этом В.М. Лобанов в своей монографии о Лансере: "Иллюстрации и графические украшения убедительно претендуют быть равноправной частью книги, которую А.М. Горький назвал "наиболее сложным и великим чудом из всех чудес""[33].

Нужно отдать должное прозорливости Кутепова, решившего привлечь к художественному оформлению третьего тома молодых и ещё малоизвестных мирискусников, только входивших тогда в художественный строй своего времени. Правда, Кутепов не отстранил Самокиша полностью от оформления тома, но свёл его роль к эпизодической, главную же работу поручил Бенуа и Лансере[34]. Выбор этот был вполне оправдан не только потому, что оба они принадлежали к передовому отряду талантливых мастеров, но и потому, что графика уже тогда была одним из основных составляющих их художественное кредо. Роли в работе над оформительской графикой третьего тома распределились так: авторами заставок и концовок стали оба художника, буквицы же отошли к Лансере[35].

В итоге Кутепов остался вполне удовлетворён их продукцией. В письме Бенуа он искренне благодарит его за рисунки, которые ему очень понравились и своими сюжетами, и исполнением[36]. Чуть позже Кутепов с ещё большим энтузиазмом отзывается о работах Бенуа и Лансере: "Вы не поверите, — пишет он М.В. Рундальцеву, — что за чудо картины третьего тома и заставки, написанные Бенуа и Лансере"[37].

Есть определённая схожесть между заставками и концовками обоих художников. Надо полагать, они работали по единому сюжетно-композиционному плану. Одна из его главных особенностей — большие размеры заставок и концовок, да и буквиц тоже. Отсюда — своеобразное ощущение станковости. Некоторые из них объединяет сходное обрамление — картушеобразная рамочка. Этот декоративный графический элемент в XVIII веке предназначался для эмблем, гербов и надписей. Поэтому в данном случае он исполнял роль проводника в стиль эпохи.

Схожесть элементов художественного оформления у обоих художников определялась также их врождённым чувством графики. Неотъемлемыми качествами их искусства стали изящество и изысканность почерка, владение линией, композиционная изобретательность, наконец, утончённый художественный вкус, что отличает истинных петербужцев начала века.

Вместе с тем ни Бенуа, ни Лансере не утрачивали своей художественной индивидуальности. Бенуа более лёгок в своей графической манере. Его работы можно опознать и по многим "версализмам"[38], проявлявшимся в классицистической строгости композиционных построений и архитектурно-подстриженной растительности. Показательна в этом отношении заставка ко второй части третьей главе — "Великая княгиня Екатерина Алексеевна возвращается с утиной охоты в сопровождении егеря в Ораниенбауме". Сценка нарисована легко, словно играючи, но одновременно графически строго и композиционно расчётливо. Особенно классицистически строга концовка Бенуа к третьей главе — "Летний сад на пруде, устроенный Петром I в Петергофе". Она выглядит как своеобразный символ Версаля. Перед нами — своего рода жанровая сценка. В центре — фрагмент пруда (во Франции его обязательно назвали бы водоёмом), расширяющийся по мере приближения к зрителю, что придаёт листу определённый динамический эффект. В центре его зеркальной глади красуется лёгкий, словно игрушечный, павильон (почти такой же Бенуа ввёл в свою версальскую импро-

визацию 1906 г. "Китайский павильон "Ревнивец"""). Две чёрные графически очерченные лодочки чуть оживляют тихие воды пруда. Композиция обрамлена растительной рамочкой, замок на её нижней части украшает бело-розовый крылатый лебедь, быть может, для этой композиции слишком натурально нарисованный. Вверху же, там, где должна быть рамочка, над травяным букетом, поблескивает серебристая серпообразная коронка — символ богини охоты Дианы. Но, пожалуй, особенно характерна для Бенуа заставка к пятой главе — "Охотничий дом в Зверинце" — прообраз его будущих композиций на тему русского XVIII века. В ней присутствует какая-то особенная классицистическая упорядоченность в композиции и рисунке: строго центрированный павильончик, окружённый с обеих сторон обархитектуренным кустарником; характерная нижняя часть заставки, в центре которой — силуэтная головка в медальончике, привязанном трогательными розовыми ленточками к двум симметрично охватывающим всю нижнюю часть композиции охотничьим рогам. Этот сентиментальный элемент смягчает строгость всей композиции, заставляя зрителя вспомнить русский сентиментализм конца XVIII века. И ещё одним сюжетным мотивом национально озвучивает композицию Бенуа. По верху заставки он включает силуэтную цепочку русских елей. Отметим, что схожий элемент Бенуа вводит в заставку к третьей главе: "Великая княгиня Екатерина Алексеевна возвращается с удачной охоты в сопровождении егеря в Ораниенбауме". Центральную же часть заставки Бенуа отводит жанровой сценке, разыгрывающейся возле охотничьего домика. В ней сочетаются жанровое повествование и мирискусническая гротескность, с которой очерчены участники действия. Вскоре это сочетание станет обычным для искусства Бенуа.

Особенности стилистики Лансере — в большей тяжеловесности его пластических образований. В.М. Лобанов не без основания называет их монументальными, считая позволительным применить этот несвойственный графике термин, очевидно, имея в виду монументально-декоративное творчество художника. Именно поэтому в ряде случаев картушеобразная рамка его композиций третьего тома приобретает очертание её разновидности — барочного ормушля с большей пластической грузностью и усложнённой орнаментальностью. Отсюда — и особая активность тоновых контрастов.

Показателен в этом отношении лист с заставкой "Пётр Великий со свитой, окружённой арматурой воинских доспехов и отличий флота". Можно назвать эту заставку центральной, поскольку ею открывается начальная первая глава. Быть может, поэтому заставка подчёркнуто торжественна и импозантна. Важно и то, что главное в ней не сцена охоты, хотя она опознаётся, благодаря присутствию охотничьих собак и конной свиты, а фигура самого Петра I в центре, Петра Великого на вздыбленном коне (своеобразная реплика растреллиевского памятника). Сама же заставка окружена ормушлеобразной рамкой — характерным признаком петровской эпохи. Сугубая торжественность этой заставки естественна ещё и потому, что она заглавная буква всего художественного оформления третьего тома. Показательны в ней и цветовые гаммы, сочетающие в себе одновременно строгость и динамичность, не броские, но выразительные сочета-

ния холодного серо-голубого внизу и тёплого густого коричневатого поверху. Лист этот, впрочем, как и все другие оформительские листы, хорош своей архитектонической оснащённостью и точно найденным пропорциональным соотношением с текстом и буквицей.

Не менее показательна для Лансере его концовка к той же главе — "Пётр I с императрицей Екатериной Алексеевной любуется фейерверком, устроенном на море в Петергофе". Это уже сугубо бытовая сценка, но своей содержательной направленностью она связана с предыдущей заставкой. В ней тот же героический подтекст и та же чётко обозначенная стилистика петровского барокко. Из всех остальных рисунков Лансере к третьему тому эта концовка наиболее декоративно изощрена. Несмотря на её жанровую оснащённость, Лансере всё же увязывает её с основной тематикой книги. Он включает в её декоративную окантовку, охватывающую нижнюю часть композиции, предметы охотничьего снаряжения — рога, шпагу, рогатину или копьё. Так художник нивелирует разницу в сюжетной направленности концовки, что, впрочем, характерно для многих других подобных композиций третьего тома. Примечательно, что более свободный сюжетный выбор Лансере позволяет себе именно в концовках.

И ещё об одном качестве искусства Лансере следует упомянуть — о чертах демократизма. В сложном мирискусническом ряду Лансере занимает место где-то неподалеку от М.В. Добужинского. Достаточно вспомнить его жизненно-правдивые иллюстрации к "Хаджи-Мурату" Л.Н. Толстого и рисунки для сатирических журналов 1905-1906 гг. Показательна в этом отношении и его заставка к четвёртой главе третьего тома Кутепова — "Охоты частных лиц", где наравне со знатными хозяевами охотничьих угодий художник вводит в декоративное обрамление простого крестьянина-лапотника. Подобный сюжет не одинок в иллюстративном творчестве Лансере. На страницах фундаментального труда Бенуа "Царское село в царствование императрицы Елизаветы Петровны", его заставка "Дорога к Царскому селу во времена Анны Иоанновны" построена на социальном противопоставлении: справа — царская кавалькада, слева — затаившаяся среди леса группа сумрачных крестьян с дрекольем.

Теперь о буквицах третьего тома. Они также играют большую роль в общем ансамбле художественного оформления книги, в его смысловой нагрузке, связанной с общей темой и со страничной архитектоникой. Стилистически они безупречны, это маленькие ювелирные драгоценности — фоны многих их них декорирует тонкая, порой паутинная графика, увеличивая их изощрённо-декоративную художественность. По формату, который выбран соразмерно и со страницей, и с заставкой, они одинаковы — прямоугольник, чуть вытянутый в высоту, однако при этом зрительно они не кажутся одинаковыми: одни обрамлены тоненькой графической рамочкой, другие окружены ею иллюзорно. Неназойливо звучит цвет в буквицах. У некоторых он сочетается с цветом заставки, но в их большей части он сангинный, активно выделяющий буквицу. Разнообразны буквицы и по сюжету, согласующемуся как с книгой в целом, так и с заставкой.

То заглавная "С" окружена пышным орнаментом, в середину же её вписан сокол, сидящий на нижнем полукружии (глава 6); то в ажурном рокайльном павильончике ведут светскую непринуждённую беседу дама и два господина; то, как в главе первой, посвящённой Петру, центр буквицы заполняет гарцующий на мощном коне и окружённый охотничьей сворой всадник, нижнюю же часть буквицы заполняет покачивающийся на волнах парусник (намёк на пристрастие Петра к мореплаванию); то в третьей главе под литерой "П" художник вписывает оленью голову с перевитыми тугой лиственной гирляндой ветвистыми рогами. Вообще мотив гирлянд художник часто использует в своих буквицах, и часто они служат в них объединяющим элементом.

Обращает на себя внимание разнообразие написания букв и по месту их размещения в буквичном поле и по их стилистике. Они нарисованы по-барочному размашисто и могут находиться в самых разнообразных местах своей прямоугольной основы.

Наконец, последнее указание. Заставки и, следовательно, буквицы оформляют начальные листы каждой главы. Но в ряде случаев они также оформляют первую и вторую части главы, если таковые имеются.

Нам остаётся сказать теперь об авторстве буквиц. Вопрос осложняется тем, что ни одна из них не имеет авторской подписи. Два фактора помогают решить предварительно этот вопрос. Первый — стилистическое единство всех их допускает, что автором был один художник. Второй — О.И. Подобедова обнаружила несколько эскизов буквиц к третьему тому "Охот" в РГАЛИ в деле Е.Е. Лансере. Следовательно, они могут принадлежать именно ему. Однако если это так, то следует отметить, что Лансере во имя характерности этого декоративного элемента книги поступился своей обычной, более динамичной манерой письма.

Рассмотрение оформительской графики третьего тома можно завершить своеобразной её апологией: 1. Она принадлежит к лучшим страницам отечественной графики; 2. От неё тянутся нити к целому ряду дальнейших творческих трудов, в первую очередь, к книге А.Н. Бенуа "Царское село в царствование императрицы Елизаветы Петровны", в художественном оформлении которой принимал участие Е.Е. Лансере; 3. Можно считать её наиболее новаторской среди художественных работ кутеповских "Охот".

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Егоров А.О.* "Царская охота" генерала Кутепова. // *III Санкт-Петербургские музейные чтения.* 80-летие музеефикации императорских дворцов. Тезисы докладов. СПб.; Гатчина, 1997. С. 36–39.

[2] *Николай Иванович Кутепов* (1851–1907) был родом из дворян Владимирской губернии. Он получил хорошее образование, окончив по 1-му разряду Александровское военное училище. Определённый в лейб-гвардии 4-й стрелковый Императорской Фамилии батальон, зарекомендовал себя как образцовый дисциплинированный офицер. Поощрения сыпались на него как из рога изобилия. Ко времени нашего повествования он был кавалером четырёх почётных орденов — Святых Владимира 4-й степени, Станислава 2-й степени и Анны 2-й и 3-й степеней. В

1885 неожиданно для многих Кутепов по собственному желанию оставил военную службу для определения по статским делам с получением чина надворного советника. Осенью того же года он принял дела заведующего хозяйственной частью императорских охот, но в декабре следующего, 1886 г., по Высочайшему указу вновь оказался в списках того же лейб-гвардии Императорской Фамилии батальона, где проходил военную службу без оставления службы гражданской. Благодаря этой Высочайшей милости он мог продолжать носить военный мундир и получать причитающиеся по выслуге лет военные звания. Вполне возможно, что благоволивший к нему Александр III знал и о личных успехах Кутепова в стрелковых делах. В его формулярном списке значатся неоднократные призы в состязаниях по стрельбе по цели и фехтованию. Ко времени своей отставки в 1906 Кутепов имел звание генерал-майора.

[3] *Кутепов Н.И.* Письмо С.Н. Шубинскому. 8 апреля 1895. // ОР РНБ, ф. С.Н. Шубинского, оп. 1, № 61, л. 190, 191.

[4] Отметим, что Кутепов логично делил свои очерки поглавно в полном соответствии с количеством исторических материалов и того места, которое занимают в них придворные охоты. Целыми реестрами он посылал библиографические списки на одобрение своему основному советчику – **С.Н. Шубинскому**, главному редактору известного в те годы журнала "Исторический вестник", с тем, чтобы тот "своим опытным взглядом увидел, в чём пробелы и какой документ их сочинения не назван" (*Кутепов Н.И.* Письмо С.Н. Шубинскому. 9 апреля 1899. // *Там же*, л. 145). Кроме Шубинского Кутепов весьма продуманно избрал своими советчиками **И.В. Помяловского** – филолога и археолога, декана историко-филологического факультета ИПУ, **П.Н. Полевого** – известного писателя, литературоведа и филолога, образованнейшего **А.В. Половцова**, принявшего в 1897 должность заведующего общим архивом министерства Имп. двора, многоопытного **В.В. Стасова** (на титульном листе второго тома первоначального издания, хранящегося в РНБ, есть его посвящение Стасову: "Глубокоуважаемому Владимиру Васильевичу Стасову на добрую память"). Дорожил Кутепов и своей дружбой с известным коллекционером **П.Я. Дашковым** (они были знакомы домами), обладателем ценнейшей коллекции старинных гравюр, которые Кутепов обильно публиковал в иллюстрированном издании "Охот". Очень ценил Кутепов записки иностранных послов о Московии и, конечно, часто ссылался на обширнейший, хотя и неупорядоченный архив министерства Имп. двора, тем более ценный для него, поскольку к нему была приписана Придворная охота.

[5] *Кутепов Н.И.* Письмо В.В. Верещагину. 24 февраля 1894. // ОР ГТГ, ф. 17, № 809.

[6] По замыслу Кутепова, его иллюстрированные издания должны были печататься во Франции с переводом на фр. язык. Но там вышли только первые два тома.

[7] Все эти наименования перечислены В.А. Серовым на первом листе его рабочего альбома. См.: Отдел рисунка ГТГ, разд. 189, альбом № 14.

[8] Забавы Анны Иоанновны. Набросок. 1900-е. Б. жёлтая, уголь; 56×42. Собрание ГРМ. Поступил в 1937 от О.В. Серовой, дочери художника.

[9] *Валентин Серов в переписке, документах и интервью.* Л., 1989. Т. I. С. 261.

[10] Пётр II с Елизаветой Петровной выезжают на псовую охоту. 1900. Б. на к., акв., г.; 41×39. Собрание ГРМ. Исследователи творчества В.А. Серова по-разному определяют технику исполнения ил. художника к кутеповским "Охотам". Так, С.Р. Эрнст считает их гуашами, С.С. Глаголь – акварелями, И.Э. Грабарь включает темперу. В данной работе мы основываемся на последних данных, опубликованных в каталоге выставки, посвящённых 125-летию со дня рождения В.А. Серова (Л., 1991).

[11] *Костомаров Н.* Русская история в жизнеописаниях её главнейших деятелей. СПб., 1892. Т. II. С. 325.

[12] В фондах Отдела рисунка ГТГ (разд. 189, альбом № 14) хранится много рабочих зарисовок Серова, исполненных им в целях исторической ориентации, в частности, рисунки костюмов и их деталей (б. голубая, 22,6×29,3). Такова, например, зарисовка кафтана Петра II (отдельно – его рукавов), сапог (на листе – авторская надпись: *Оружейная палата, Москва*). Серов свидетельствовал также, что, создавая образ цесаревны Елизаветы Петровны, он основывался на изображении, найденном в московском архиве, и на портрете её в охотничьем костюме, сидя-

щей на коне (см.: *Ровинский Д.* Словарь русских гравированных портретов. М., 1872). Как это следует из композиционного наброска, хранящегося в том же отделе рисунка ГТГ, Серов вначале думал ввести в композицию пять всадников, движущихся на зрителя один подле другого. Однако художник воспользовался им лишь для обозначения направления Императорского выезда и его крупноплановым изображением. Изменил он и линию их пути, направив её не прямо на зрителя, а по диагонали слева направо, что, согласно закономерностям композиции, усиливает впечатление стремительности их скачки.

[13] *Эрнст С.* В.А. Серов. Пг., 1921. С. 48.

[14] *Бенуа А.Н.* Художественные письма. // *Речь.* 20 октября 1910.

[15] *Глаголь С.* Выставка картин "Мира искусства". // *Курьер.* 18 ноября 1902. № 319. Глаголь ошибочно называет технику этой иллюстрации акварелью.

[16] Б. на к., акв., гуашь; 29×50. Собрание ГРМ.

[17] Особенно в альбомах № 11 и № 23: Отдел рисунка ГТГ, разд. 189. Др. альбомы отмечены в примеч. выше.

[18] Авторская надпись: *рисунок с оригинала.*

[19] *Кутепов Н.И.* Царская и императорская охота на Руси. Т. III. СПб., 1902. С. 7.

[20] Серов, разумеется, знал портретные данные Лефорта. На с. 135 третьего тома "Охот" помещена гравюра П. Шенка 1698 г. с его изображением.

[21] По свидетельству И.Э. Грабаря, юного Петра I Серов писал в СПб. зимой 1901-02 в ред. журнала "Мир искусства". "Помню, как долго Серову не давался Пётр, его фигура и лицо, и как путём упорных поисков и постоянных переделок, отказа от уже готового, казалось бы вполне удачного решения, он добивался и добился лучшего" (*Грабарь И.* Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. М., 1965. С. 205).

[22] *Эрнст С.* Указ. соч. С. 49.

[23] Что касается колорита, то принципы его построения родственны колориту "Выезда Петра II и цесаревны Елизаветы Петровны" — та же перекличка цветов. Так, например, травянистого цвета кафтан Петра и такого же цвета сапоги. Синий кафтан Лефорта перекликается с плюмажем его треуголки. Сероватое пятно в кафтане Ромодановского поддерживается близкой по цвету окраской штанов Петра. Перечисление цветовых перекличек можно легко продолжить.

[24] Выезд императрицы Екатерины II на соколиную охоту. 1902. К., акв., гуашь; 23×40. Собрание ГРМ.

[25] *Эрнст С.* Указ. соч. С. 49.

[26] Выезд императрицы Екатерины II из Царскосельского дворца. 1906. Б., акв. Собрание ГРМ.

[27] Отсюда — спорность датировки листа. Сначала Эрнст, а затем Грабарь сочли авторскую дату – 1906 г. – ошибочной. И тот, и другой свидетельствуют, что он создан Серовым в 1904. Впрочем, Грабарь считает возможным предположить, что художник позже возвращался к работе и датировал её 1906 г. в момент продажи её Н.Д. Ермакову.

[28] *Кравченко Н.* Выставка "Мир искусства". // *Новое время.* 19 февраля 1906. № 9684.

[29] Несколько раз, и это, разумеется, не случайно, заставка с буквицей, помещённые в середине гл., даже занимают место иллюстраций.

[30] Следует отметить одно обстоятельство, наносящее вред общей худ. целостности третьего тома. Общий изобразительный массив чрезвычайно загружен разнородными элементами — историческими документами, старинными портретными реликвиями и живописными иллюстрациями. Всё это рассеивает внимание, ослабляя впечатление от оформления, элементы которого разделены значительными страничными интервалами. Это, разумеется, не умаляет прекрасных худ. качеств издания, но всё же вредит худ. ансамблевости третьего тома — одному из главных его приоритетов.

[31] *Лансере Е.Е.* Письмо Н.И. Кутепову. 16 июля 1901. // *Подобедова О.И.* Евгений Евгеньевич Лансере. М., 1961. С. 61-62.

[32] *Подобедова О.И.* Указ. соч. С. 62.

[33] *Лобанов В.М.* Книжная графика Е.Е. Лансере. М., 1948. С. 36.

[34] В числе участников оформления третьего тома значился ещё один представитель "Мира искусства" — **Л.С. Бакст**. Ему принадлежит лишь одна заставка к третьей главе этого тома: аллегорическое изображение отъезда на охоту. Известно, что эту работу он не сдал срок. Кроме того, вряд ли он обременял себя долгой поисковой работой. "Л. Бакст, — свидетельствовал В.М. Лобанов, — в изображении отъезда охотников вносит такой, идущий от эпох Людовиков стилистический акцент, что вся сцена <...> создаёт полный разрыв между собой и текстом" (*Лобанов В.М.* Указ. соч. С. 64).

[35] *Кутепов Н.И.* Письма М.В. Рундальцеву. 1901. // ОР РНБ, ф. 124, № 23.

[36] *Кутепов Н.И.* Письмо А.Н. Бенуа. 12 ноября 1901. // ОР ГРМ, ф. 137, № 1119, л. 10.

[37] *Кутепов Н.И.* Письмо М.В. Рундальцеву. 1901. // ОР РНБ, ф. 124, № 23, л. 43.

[38] Быть может, не совсем правомерно именовать почерк Бенуа в кутеповском сборнике "версализмами", поскольку прямых аналогий с изображением версальского ансамбля у французских художников они не имеют. Бенуа принял лишь строгий классицистический дух Версаля и великолепно воспроизвёл его. Следует видеть в его рисунках первые ощутимые результаты, формирующие образ его искусства и, конечно же, возросшее мастерство.

**Ю.В. БАЛЫБИНА**

# КНИЖНАЯ ГРАФИКА Н.К. КАЛМАКОВА

*Николай Константинович Калмаков* (1873—1955) — русский художник, чьё имя сейчас больше известно за рубежом. Открытое во Франции почти сорок лет назад оно ассоциируется там с понятием "русский символизм", оставаясь малознакомым в России не только широкому кругу зрителей, но и профессионалам. Тем не менее в своё время художник внёс весомый вклад в художественную культуру России рубежа XIX-XX веков и Петербурга, в частности, его творчество было неотъемлемой частью художественной жизни города. О нём писали, в том числе и известные художественные критики. Более того, в ряде случаев по силе декоративного таланта его ставили в один ряд с такими известными мастерами, как Н. Рерих, А. Головин, Л. Бакст[1].

Историческое место Калмакова чётко определённо. Он поздний мирискусник. Начав участвовать в выставках этого объединения после 1910 г., художник следовал в своём творчестве традициям, характерным для раннего "Мира искусства". Отсюда — тот культ О. Бёрдсли, болезненный индивидуализм, орнаментальная изощрённость, которые были одной из прочных основ его творчества и которые сами мирискусники к 1910 г. уже преодолели. Мирискусническим традициям Н. Калмаков оставался верен до конца жизни, следуя им в своём творчестве и в эмиграции, в Париже, вплоть до 1955 г. Он так и остался во Франции "последним" мирискусником, безнадежно "устаревшим" на фоне господствующих там иных художественных направлений. Но Калмаков — представитель не только искусства модерна, но и вплетённого в него символистского направления. И это, пожалуй, один из немногих мастеров, у которых символизм так близко подходит к модерну.

Как у истинного мирискусника творчество Калмакова разнообразно. Художник успешно занимался живописью, станковой и книжной графикой, оформил 11 спектаклей в театрах Петербурга, большинство из которых стало значительным вкладом в историю русского театра, создал эскизы ковров и мозаичных столов. Известны его эксперименты и в области скульптуры. Расписал церковь в Мече (Франция). После 1917 г. Калмаков эмигрировал через Латвию в Бельгию, а затем в Париж. В эмиграции он провёл большую часть своей творческой жизни. Но в художественном мире Запада тогда господствовали другие направления и творчество одного из "последних" мирискусников осталось невостребованным...

Книжная графика в творчестве Николая Калмакова — особая тема исследования. По объёму и качеству она наряду с театральными работами художника является основополагающей в характеристике Калмакова как мастера.

Книжной графикой художник стал заниматься в середине своего творческого пути. Преимущественно это были иллюстрации к стихам поэтов-символистов: К. Бальмонта, В. Брюсова, Н. Гумилёва, З. Гиппиус, А. Белого, С. Городецкого, Д. Мережковского.

Книжные знаки не были столь важной гранью творчества Калмакова, но в них в достаточной мере проявилось кредо художника. В 1913 г. он исполнил книжные знаки Н. Тэффи и Ф. Сологуба. В 1926 г. они были представлены им на выставке экслибрисов в Ленинграде и полностью выполнены с учётом требований времени. Экслибрисы компактны и приемлемы для книг разных форматов, скромны и в то же время удачно сочетают в себе символику и орнамент. Одним словом, представляют собой не только знак принадлежности книги, но и герб собирателя[2]. В обоих знаках наглядно ощущается стилистика искусства модерна, начиная с фантастического сюжета с изящным эротическим подтекстом: в книжном знаке Надежды Тэффи в причудливой форме переплетены фигуры сирены и гепарда. Женское тело манерно изогнуто в виде полумесяца — плечи и бёдра находятся на одной линии, а грудь и живот значительно выдвинуты вперёд. Такой S-образный изгиб фигуры будет характерной чертой в работах Калмакова. По крайней мере его можно увидеть в программном произведении художника "de L'Ange de L'Abime" и автопортрете "Нарцисс". Во всём рисунке знака превалируют округлые извилистые линии. Углы знака скошены. Это диктуется общей композицией рисунка: фигуры расположены по центральной оси, очертания их тел закручены почти в спираль, движение по кругу подчёркнуто сложным орнаментом волос сирены и спиралью хвоста гепарда. Плоскостность рисунка усилена декоративным звучанием золотых пятен на ярко-синем фоне. Такое цветовое сочетание было также характерно для искусства символизма. Вспомним хотя бы сборник стихов Андрея Белого, который так и назывался: "Золото в лазури". Книжный знак Тэффи у Калмакова получился претенциозно вычурным. Это можно объяснить прежде всего тем, что создавался он для известнейшей поэтессы своего времени, чьи книги были бестселлерами, и чьи стихи несли на себе отпечаток "театральности и жеманности"[3]. Излишняя фантастичность и декоративизм — отличительные черты художествен-

ного почерка Калмакова, и в этом смысле книжный знак Тэффи можно считать его визитной карточкой.

Книжный знак Фёдора Сологуба иной. Ясно и то, что в целом он несёт на себе отпечаток искусства модерна, заставляя вспомнить некоторые работы Е. Лансере (книжные знаки неизвестного собирателя, Д. Философова), К. Сомова, О. Браза, книжные заставки В. Милиоти и Н. Феофилактова. Он представляет чрезвычайно искусное сочетание орнамента из стилизованных роз, фантастически сплетающихся в гирлянды, и нагого женского тела, олицетворяющего (как отмечено в каталоге "Выставки русских книжных знаков") "красоту и откровенную правдивость". Совершенно очевидно, что Калмаков тесно друживший с семьёй Сологуба и любивший "изысканную греховодность" его стихов решил вынести в книжный знак писателя проиллюстрированную фразу его эротической новеллы "Царица поцелуев": "Вот иду я нагая и прекрасная, жаждущая объятий и пламенных ласк, я, великая царица поцелуев"[4]. Эта героиня не столь манерна, как в знаке Тэффи, легко вспорхнув, она присела на пышную цветочную гирлянду. Она несёт в себе черты женщины модерна, женщины бердслеевского типа. Именно в этом женском образе как нельзя лучше ощущается время. В 1926 г. на "Выставке русских книжных знаков" экслибрис Сологуба был помещен в разделе "Ню" с любопытной оговоркой, что его "никоим образом нельзя считать эротическим, ибо в композиции сохранены нормы благопристойности и изящной интимности"[5]. Как известно, Серебряный век дал всплеск также и эротической литературы. Калмаков, во всём искавший эротизм, создал книжные знаки именно писателей, оставивших после себя "жемчужины интимной словесности".

Легко заметить, что приёмы Калмакова-графика в обоих книжных знаках разнообразны. Он пользуется и кистью, и пером; наряду со сплошными заливками, с упорядоченным узором непрерывных линий допускает частую штриховку, намекающую на игру света и тени и моделировку объёма.

Так, в отличие от плоскостного знака Тэффи, книжному знаку Сологуба придают определённую глубину тонкие лучи, восходящие из-под ног женской фигуры, иллюзорно приближая её к переднему плану.

В 1910 г. Николай Калмаков оформил сказку Н. Кронидова "Принцесса Лера". Это лучшее произведение автора в области книжной графики. Он продолжил традицию оформления русских сказок, начатую ещё Е. Поленовой и М. Якунчиковой и продолженную С. Малютиным, И. Билибиным.

Трудно сказать, почему Калмаков обратился именно к сказке Кронидова. Сведения об авторе до наших дней не дошли, сохранилось лишь единственное его печатное произведение — литературная сказка "Принцесса Лера", подарочно изданная маленьким тиражом в 1911 г. и искусно оформленная хромолитографиями Калмакова. В наши дни это издание является большой редкостью. В русском фонде РНБ имеется экземпляр с дарственной надписью: *"Многоуважаемому Алексею Сергеевичу Суворину от автора. 3.IV.1911"*. По сей день это издание оставалось не исследованным ни с точки зрения художественного оформления, ни с точки зрения текста.

С литературной точки зрения сказка представляет очень интересную стилизацию сразу под два известных произведения. С одной стороны, она носит истинно русский характер. Автор явно стилизует её под простонародный слог "Сказки о царе Салтане..." А.С. Пушкина. Созвучны даже имена главных героев: у Кронидова — князь Милон, а у Пушкина князь Гвидон[6]. С другой стороны, по содержанию сказка — явная стилизация под "Принцессу на горошине" Г.Х. Андерсена[7].

Н.К. Калмаков. Обложка к книге Н. Кронидова "Принцесса Лера". Хромолитография. 1910.

Художник с большой тщательностью работал над оформлением "Принцессы Леры". Его фантазия здесь изощрённа и прихотлива. Все иллюстрации к сказке — это целостное завершённое произведение, начиная с самой обложки. В её композиции (кстати, особенно изобретательно оформленной) чувствуется близость Калмакова к О. Бёрдсли, и заключена она в чрезмерном подчеркивании художником фантастически-мистического начала. Левая часть обложки оформлена под старину, имитируя старую кожу, подбитую гвоздиками с массивной шляпкой и металлическими скобами. Правая же часть обложки — резко контрастна левой. И точно, как у Бёрдсли в иллюстрациях к "Смерти Артура" Т. Мэлори, на титульном листе книги С. Смита и Р. Шеридана "Острословие", на обложке журнала "Студио 1", и, наконец, на титульном листе к пьесе О. Уайльда "Саломея" представляет собой массивный портал, сплошь покрытый тонким орнаментом. Эта рама из орнамента окружает изображение принцессы. Орнамент обложки полностью фантазийный, но в какой-то мере напоминает скандинавский орнамент дороманского периода (XI-XIII вв.), состоящий из кельтской плетёнки и мотивов звериного орнамента. И это вполне объяснимо, так как петербургский модерн был напрямую связан с мюнхенским Сецессионом, а тот, в свою очередь, обильно использовал элементы скандинавского орнамента. Даже паутина над головой принцессы, непосредственно связанная с текстом сказки, стилизована под кельтскую плетёнку.

Сама принцесса Лера чрезвычайно мало общего имеет с царевнами Малютина и Билибина. Здесь большую роль играет опять-таки фантазирование художника. Точного адреса эти выдумки Калмакова не имеют. Например, полностью сочинён сочный орнамент плаща принцессы. Но кое-что здесь всё же исто-

рически оправдано, в частности, горностаевая мантия и колты принцессы, хотя и взяты они из разных времён. Корона же принцессы лишь отчасти напоминает корону царственных особ. Принцесса богато, с изощрённостью убрана. Её наряду художник уделяет гораздо больше внимания, чем характеристике лица. В сравнении с окружением оно трактовано слишком общо. Кроме того, это лицо неожиданно современно — большие загадочно-русалочьи с поволокой глаза в глубоких глазницах, чувственные полуоткрытые губы, пышная копна волос — во всём этом угадывается женский образ в символистском искусстве[8]. Этот устоявшийся тип женщины эпохи модерна читатели часто могли встретить на страницах символистских журналов. Принцесса очень эффектно акцентируется на фоне тёмного проёма портала. Кстати, это приносит и композиционную выгоду, так как чёрным проёмом связывается правая часть обложки с левой.

В обложке сказалось и мирискусническое отношение Калмакова к трактовке пространства, которое уплощено, что подчёркивает двухмерность листа графического произведения.

Книга украшена страничными иллюстрациями, причём они занимают даже больше места на листе, чем текст, выявляя этим идею, распространённую у художников "Мира искусства", идею соавторства поэта и художника-иллюстратора, Кронидова и Калмакова.

Н.К. Калмаков. Иллюстрация в книге Н. Кронидова "Принцесса Лера" (с. 1). Хромолитография 1910

Большинство постраничных иллюстраций расположено фризообразно. И в этом тоже можно усмотреть аналогию с О. Бёрдсли, например с его титульными заставками для книги Т. Мэлори "Смерть Артура". Они имитируют то окно с наличниками, то низкие великокняжеские палаты...

В первой иллюстрации главное действующее лицо — князь Милон. И как главного героя художник центрирует его фигуру, помещая её посередине окна, украшенного резными наличниками, где ни одна деталь не повторяется и одна вычурней другой. Над головой князя змей, шея и хвост которого заплетены в фантастический узор, напоминающий опять-таки скандинавский звериный орнамент дороманского времени. Эта резная плетёнка ещё больше цент-

рирует изображение князя. Композиция рисунка — тип триптиха. На обрамляющих центральную часть наличниках с изображением князя символически изображено время суток — день и ночь, умело заимствованные из народных сказок, причём художник символически усложнил задачу — чёрный всадник на чёрном коне олицетворяет день, судя по тому, что за спиной у него солнце, а белый всадник на белом коне — ночь, судя по тому, что за спиной — месяц.

Итак, уже в первой иллюстрации Калмаков определяет композицию листа, которой он будет придерживаться на протяжении всей сказки. Композиция завершена, лист имеет раму, и это подчеркивает её станковый характер.

Н.К. Калмаков. Иллюстрация в книге Н. Кронидова "Принцесса Лера" (с. 7) Хромолитография. 1910

Князь Милон в какой-то мере — олицетворение русского простонародного типажа. Ведь известное простодушие на его лице это также национальный признак. Несмотря на то, что лицо князя обобщено, в нём есть индивидуальные черты, в частности припухшие губы. Но явления модерна дают себя знать и здесь. Кисть правой руки князя манерно приподнята. В другой руке он держит настолько стилизованное растение, что оно скорее напоминает какой-то символ или архитектурный элемент, чем цветок.

Художник стремится всё, что возможно, орнаментизировать. И, надо сказать, в своей фантазии он весьма изощрён и прихотлив. Всё здесь изузорено, князь изображён не просто в проёме окна, а на фоне какой-то штриховки, напоминающей рогожку. Уже первый лист оснащён той узорчатостью, которая станет основным стилистическим ключом в последующих иллюстрациях художника "Принцессы Леры".

В следующей иллюстрации князь изображён уже на троне в окружении своей свиты. Отметим, что Калмаков иллюстрирует текст подобно Александру Бенуа в "Медном всаднике" — строфа за строфой.

Что касается характеристики героев, здесь явно присутствует гротесковость, вновь напоминающая о стилистике мастеров "Мира искусства". Выбором и характеристикой персонажей, местом действия, композицией листа эта иллюст-

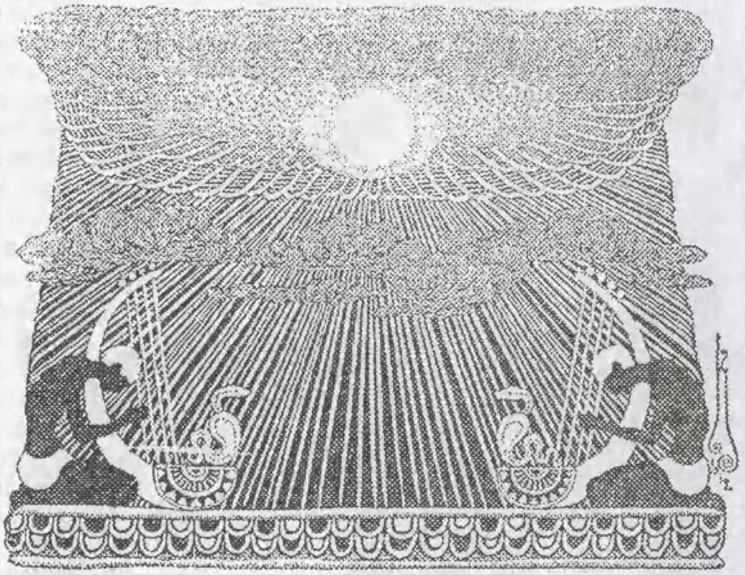
Н.К. Калмаков. Иллюстрация в книге Н. Кронидова "Принцесса Лера" (с. 35) Хромолитография. 1910

рация заставляет вспомнить иллюстрацию "Пир" Билибина к "Сказке о царе Салтане..." Пушкина. Билибинские иллюстрации выполнены в 1905 г. Они вполне могли быть перед глазами Калмакова, когда тот иллюстрировал "Принцессу Леру". Хотя если сравнивать иллюстрации этих мастеров, то своей узорчатостью и прихотливостью орнамента работы Калмакова близки более поздним иллюстрациям Билибина, например, иллюстрациям 1913-1914 гг. к былинам "Илья Муромец", "Святогор и Вольга и Микула".

В иллюстрациях Калмакова костюмы персонажей (больше, чем костюм самой Леры на обложке) связаны с русским средневековьем. Но расцвечивает их художник по своему вкусу. Например, воеводы обуты у него в лапти в горошек. Что же, такая вольность вполне объяснима, ибо она характерна для искусства начала века. Вспомним, что Лев Бакст на панно "Древний ужас" украсил тунику критской богини своим излюбленным шашечным узором.

Интересно задумана третья иллюстрация к сказке "Принцесса Лера". Она имитирует майоликовое блюдо, на дне которого изображён князь, читающий сочинения: "Про великие сраженья, / Про вояк-богатырей / И про доблестных царей". Края блюда сплошь изузорены. Это опять тот же фантазийный орнамент, включающий в себя элементы скандинавского звериного орнамента и кельтскую плетёнку. Изображение блюда очень хорошо подчёркивает плоскостность листа. О том, что её ценили мирискусники, говорилось выше.

Четвёртая иллюстрация занимает весь лист и в ней впервые появляется главная героиня сказки — принцесса Лера. Эта сцена, когда Лера, промокшая и уставшая, ненастной ночью постучала во дворец. Ей открыл дверь сам царь-отец. Принцесса лишилась чувств. Художник центрирует фигуры персонажей. Действие иллюстрации разворачивается как бы на сцене, фигуры выделяются пятнами на фоне сплошь изузоренного интерьера. Позы персонажей несколько театральны. Принцесса, прогнувшись, с развевающейся по ветру пышной копной волос, поникла на руке царя. На протяжении всей своей иллюстрационной сюиты художник оставляет неизменным облик своей героини как на обложке, так

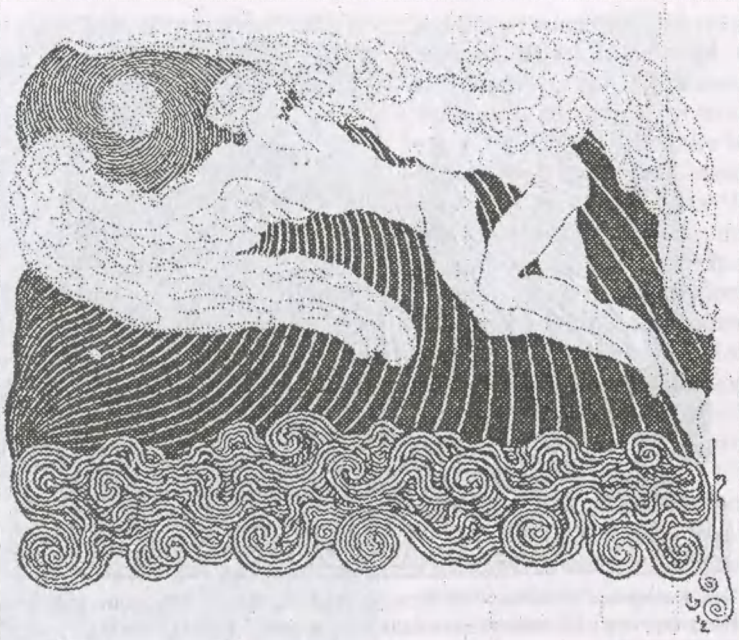


Н.К. Калмаков. Заставка к стихотворению М.А. Кузмина "Солнце, солнце..." Иллюстрация к сборнику стихов для отрочества "Утренняя Звезда" (с. 90). 1912

и в конце сказки. Он неизменен и внешне, и по настроению. Принцесса полна меланхолии и томности. Как уже отмечалось, перед нами типичная героиня декадентской эпохи. В целом к удачам книги могут быть отнесены и интересно найденные Калмаковым фигуры спящих слуг, имевшие и композиционную значимость. Позы их выразительны особенно потому, что они обозначают нижние углы листа, художник противопоставляет их друг другу, причём делает это мастерски. Как и во всём, ни один элемент не повторяется при изображении этих персонажей. Если правый слуга лежит, то левый спит, сидя. У одного в руках щит, в руках другого — топор. Если у одного слуги носок белый, то у другого — обязательно другого цвета и т. д.

В следующей иллюстрации Калмаков снова использует трёхчастную композицию. Центральная часть триптиха изображает туалет принцессы: слуги облекают её в "шёлк и бархат". На боковых частях — служанки, устремляющиеся к принцессе.

Техника рисунка в иллюстрациях разнообразна. Наряду с ювелирно тонкими бисерными линиями Калмаков использует сплошные заливки. В иллюстрациях нет белых полей — всё изузорено. Каждый рисунок слегка подцвечен краской — то коричневой, то зелёной, то фиолетовой. Впрочем, этот приём, характерный для Сомова, у Калмакова встречается редко. В своих работах он часто и много использует золотую и серебряную краску, но делает это очень деликатно. Например, на обложке художник "позолотил" коро-



Н.К. Калмаков. Заставка к стихотворению В.Я. Брюсова "Дедал и Икар"
Иллюстрация к сборнику стихов для отрочества "Утренняя Звезда" (с. 5)
1912

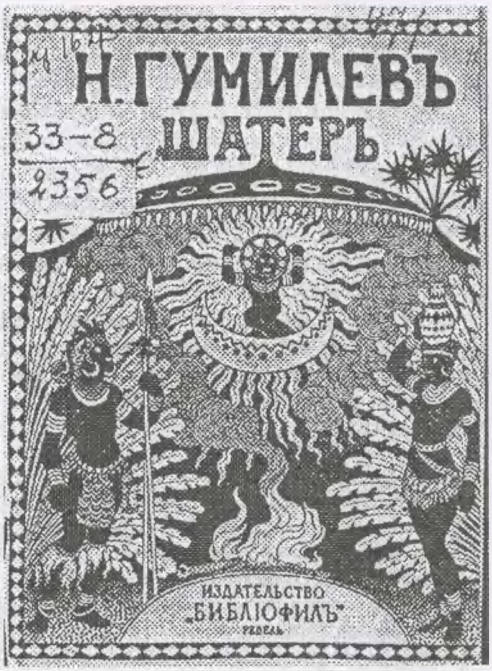
ну, волосы и накидку принцессы, а на странице 35 "посеребрил" отворот одеяла и орнамент на нём.

Заглавные буквы и концовки можно причислить к наиболее изысканным элементам издания. Всего заглавных букв четыре. Они введены только в начале глав, и в них заключена стилистическая зацепка. Буквицы построены не на сюжетном, а на стилистическом основании, и это придаёт листу художественную завершённость. Заглавное "К", помимо того, что имеет сложное очертание, также украшено несколькими видами орнамента. В сложный рисунок остальных буквиц включены ещё изображения человеческих лиц и животных. Текст разбит на 28 столбцов. На каждой странице помимо иллюстраций текст как рамой обрамлён полосой плетёнки. В углах этой рамы четыре медальона, стилизованно изображающие свитки бумаги.

Несомненно, "Принцесса Лера" — лучшее произведение книжной графики Калмакова.

В 1910-х гг. художник оформил ряд сборников стихов. Среди них сборник для отрочества "Утренняя Звезда" (1912)[9], "Современные немецкие поэты" (перевод В. Эльснера, 1913)[10], "Россия в родных песнях" (1915)[11], "Война в русской поэзии" (1915)[12], "Шатёр" Н. Гумилёва (1921)[13], "Дитя Аллаха" Н. Гумилёва (1922)[14]. Во всех этих изданиях художником оформлены обложки. По срав-

нению с "Принцессой Лерой" они в большинстве своём скромны — всегда чёрно-белые, состоящие из нескольких символических изображений. Впрочем, отсутствие эффектной обложки — также характерная черта мирискусснической книги. Произведения поэтов и писателей-символистов подобным образом оформляли Евгений Лансере, Александр Бенуа, Мстислав Добужинский, Николай Рерих и другие. Но если у Добужинского, как художника психологического плана, они разные (обложка к "Белым ночам" Ф. Достоевского несёт в себе напряжённость, а в обложке к "Бедной Лизе" Н. Карамзина есть связь с искусством сентиментализма), то у Калмакова они всё столь же тщательно разработаны и столь же узорчаты. В обложках Калмаков также заботится о завершённости, оттачивая каждый штрих.




Н.К. Калмаков. Обложка книги Н.С. Гумилёва "Шатёр". 1922

Например, в обложке к сборнику "Современные немецкие поэты" Калмаков стилизовал лист под гобелен с растительными мотивами и обнажёнными женскими фигурами. Рисунок выполнен с характерной для художника тщательностью. Калмаков ограничивается использованием в нём лишь различных видов штриховки. Ею он даже имитирует тканое переплетение нитей. За счёт разной интенсивности штриха создаётся эффект неровности нитей и шероховатой поверхности. Только штрихом пишет он причудливые деревья с несхожими друг с другом листьями и плодами. В рисунке нет ни одной непрерывной линии, женские фигуры — это белые пятна.

В обложке к сборнику "Война в русской поэзии" к ювелирной технике рисунка (уже ставшей отличительной чертой творческого почерка художника) добавляется ещё и символическая основа его фантазии. На обложке Калмаков помещает архангела в кольчуге и в шлеме русского средневекового витязя, в руках же он держит щит, напоминающий щит Мальтийского рыцарского ордена (с этим орденом в Европе связаны все мистические движения).

На обложке книги "Скрябин" "печально дышат траурные... реющие над страницами жизни мрачно-флёровые крылья великой разрушительницы всех земных исканий и томлений, Смерти"[15].

К сборнику стихов "Утренняя Звезда" помимо обложки Калмаков выполняет и чёрно-белые иллюстрации, очень умело воплотив в них художественную индивидуальность каждого поэта.

Анализ книжной графики Калмакова свидетельствует о том, что художник был ярко выраженным мирискусником. Как представитель этого объединения он видел в книге единый целостный организм, заботясь не только об иллюстрировании, но и об элементах оформления: виньетках, заставках, буквицах, обложке. Наряду с подарочным изданием — "Принцессой Лерой" Н. Кронидова (лучшим произведением художника в области графики) — он оформил и чёрно-белые обложки, дань которым отдали все мирискусники. Впоследствии, в 1940-е годы, он перейдёт от прихотливого узорочья к суховатому и лаконичному неоакадемизму. И в этом он также оставался типичным мирискусником.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Ясинский И.* Выставка картин Н. Калмакова. // *Биржевые ведомости.* 4 марта 1913. Веч. вып.
[2] Именно такие требования к книжному знаку предъявлял В. Верещагин — исследователь и собиратель русских экслибрисов в своей кн. "Русский книжный знак" (СПб., 1902. С. 69-70).
[3] *Поэзия Серебряного века.* Антология. М., 1994. С. 102.
[4] *Жемчужины интимной словесности.* М., 1991. С. 382.
[5] *Выставка русских книжных знаков.* Каталог. Л., 1926. С. 12.
[6] "Князь Милон хотел жениться, / Но боялся ошибиться: / Как бы в молодости лет / Не нажить несносных бед, / Белокурый да красивый, / Древней знатностью спесивый, / Он решил себе под стать / И невесту подобрать..."
[7] Содержание сказки заключено в следующем: великолепный во всех отношениях князь Милон долго искал себе невесту в разных царствах-государствах, но не мог найти. Но вот однажды, ненастной ночью к нему во дворец постучалась девушка. Девушка была лесной принцессой Лерой. Её уложили спать, но она всю ночь промучилась, так как перед сном расстроилась, увидев, что две мухи попали в чудесную паутину — "ткань прозрачную, как дымка" и порвали её. Услышав рассказ о паутине, князь воскликнул: " ...Ты природная княжна! / Если б ты была простушкой, / Ты бы плакала над мушкой... / Будь супругою моей, / Свадьбу, свадьбу поскорей!" Паук же стал почётным жителем дворца, историю о нём увековечили на резной доске.
[8] Очевидно, именно это подтолкнуло Джона Боулта искать аналогии в "Принцессе Лере" с "Саломеей". Исследователь пишет: "В иллюстрациях к "Принцессе Лере" художник потворствовал своим эротическим и мистическим фантазиям, нереализованным в запрещённой постановке "Саломеи"".
[9] *Утренняя Звезда.* Сб. стихов для отрочества. СПб.: Просвещение, 1912.
[10] *Современные немецкие поэты.* М., изд. Некрасова, 1913.
[11] *Россия в родных песнях.* Сб. стихов. СПб.,1915.
[12] *Война в русской поэзии.* СПб., 1915.
[13] *Гумилёв Н.С.* Шатёр. Ревель: Библиофил, 1921.
[14] *Гумилёв Н.С.* Дитя Аллаха. Берлин: Мысль, 1922.
[15] *Чеботаревская А.* // ИРЛИ, ф. 289 (архив Ф. Сологуба), оп. 4.

Т.С. МИШИНА, Е.В. ПРОЛЕТ

# А.С. ПУШКИН И "МИР ИСКУССТВА"

*В 1998 г. в Петербурге, в залах Всероссийского музея А.С. Пушкина на Мойке, 12, проходила выставка "А.С. Пушкин и "Мир искусства"", посвящённая 100-летию художественного объединения "Мир искусства" и 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина[1]. В июне 2000 г. аналогичная по тематике выставка, но уже под другим названием – "Золотой век в серебряном зеркале" – открылась и в Москве, в музее А.С. Пушкина на Пречистенке. Хочется верить, что нить Ариадны, связавшая Золотой век с Серебряным, и сегодня поможет нам найти выход из лабиринта подмен и забвения и вернуться на "обетованную землю" подлинных ценностей.*

*В этой связи читателям "Петербургского Рериховского сборника", очередной выпуск которого посвящён итогам упомянутых юбилеев, небезынтересно будет ознакомиться со вступительной статьёй Т.С. Мишиной и Е.В. Пролет к каталогу выставки "А.С. Пушкин и "Мир искусства""[2].*

90 лет назад в доме князя Волконского на Мойке, 12 была открыта выставка Союза русских художников. В ней приняли участие Л. Бакст, А. Бенуа, И. Билибин, М. Врубель, А. Головин, И. Грабарь, М. Добужинский, Е. Лансере, Б. Кустодиев, Л. Пастернак, К. Сомов, В. Серов, К. Юон и другие художники[3]. Несмотря на несомненную связь этого дома с трагической судьбой поэта, пушкинская тема не была основной в этой экспозиции. Но

И.Я. Билибин. Царь Дадон и Звездочёт. Иллюстрация к "Сказке о золотом петушке" А.С. Пушкина. 1906. Собрание ВМП

В.А. Серов. Зарисовка посмертной маски А.С. Пушкина. 1880. Собрание ВМП

Пушкину были посвящены работы нескольких художников. Так, Врубель выставляет эскиз на тему пушкинской сказки ("Царевич Гвидон"), Л. Шервуд — бюст Пушкина. Однако в творчестве каждого из художников пушкинская тема нашла своё отражение. С раннего детства имя Пушкина было не просто знакомо, но и дорого для них. К. Коровин в своих "Воспоминаниях детства" писал, что перед сном, "стоя на коленях поминал деда, покойную сестру и доброго убиенного камер-юнкера Серафима" (Пушкина), а 14-летний Серов пробует иллюстрировать пушкинских "Бесов", а год спустя, на Пушкинской выставке 1880 г., зарисовывает посмертную маску поэта. Юный Бенуа в 1890 г., на премьере оперы П.И. Чайковского, переживает истинное потрясение. "Меня лично "Пиковая дама" буквально свела с ума <...>, пробудила во мне дремавшее угадывание прошлого. Именно с неё начался во мне уклон в сторону какого-то культа прошлого".

Столетний юбилей Пушкина, широко отмечавшийся в России в 1899 г., послужил толчком для многих культурных инициатив, одной из которых было уникальное издание сочинений А.С. Пушкина, предпринятое *Петром Петровичем Кончаловским* (1838—1904), отцом известного художника. Вот как писал об этом С.П. Дягилев: "...издатель пригласил для иллюстрирования произведений Пушкина всех наших выдающихся художников. И надо отдать справедливость, что, действительно, ни один талантливый русский живописец не был забыт им. Господин Кончаловский сумел привлечь к своему предприятию художников самых различных направлений, его издание — первая работа, где Репин мог встретиться с Малютиным и Сомов с Васнецовым". Тот же Дягилев назвал это издание "альбомом автографов всех талантливых русских художников".

Выставка "А.С. Пушкин и "Мир искусства"" знакомит с творческими исканиями художников рубежа веков — времени, вошедшего в нашу культуру как Серебряный век. Золотым веком называем мы пушкинскую эпоху. Знаменательно, что в конце тысячелетия в историческом доме на Мойке, 12, встретились эти два огромных явления русской культуры.

Яркие творческие индивидуальности, объединившиеся вокруг журнала "Мир искусства", по мысли Дягилева, "могли бы доказать, что русское икусство свежо, оригинально и может внести много нового в историю искусства".

Полнее всего эта острая новизна проявилась в двух направлениях, наиболее характерных для "Мира искусства", — книжной графике и художественно-декорационном решении театральных постановок.

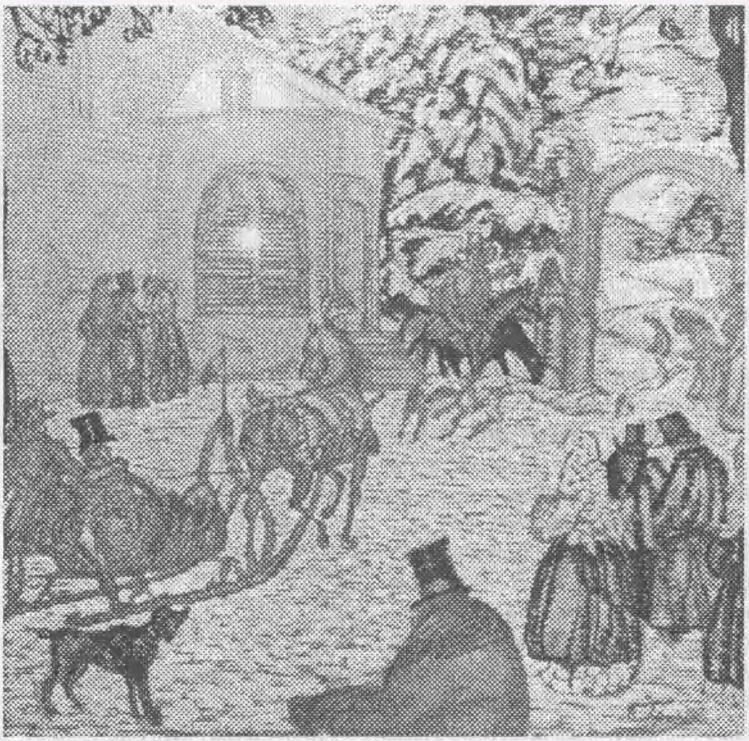
Не фрагментарное иллюстрирование, а общее художественное решение книги, глубокое изучение искусства прошлого, и в особенности русского искусства XVIII и XIX веков, яркая театральность и обращённость к литературе, но не примитивная литературность — вот те отличительные черты творчества художников-мирискусников, которые вскоре снискали им всеевропейскую известность.

А.Н. Бенуа. Затопленная улица. Вариант Иллюстрация к поэме А.С. Пушкина "Медный всадник". Внизу на изображении: *Памяти родительского дома на Никольской Алекс. Бенуа 1916.* Собрание ВМП

Общеизвестно, с каким триумфом прошла в Париже и Лондоне постановка "Золотого петушка" в оформлении Н. Гончаровой (не просто тёзки, а двоюродной правнучки жены поэта). "Свежесть гончаровской кисти живительно потрясла всепарижскую пресыщенность", — отмечал А.М. Эфрос. С не меньшим успехом была встречена публикой опера М.П. Мусоргского "Борис Годунов" (с Ф.И. Шаляпиным в заглавной роли). В оформлении этого спектакля принимали участие сразу несколько замечательных русских художников: Головин, Юон, Бенуа.

Но не только на театральных подмостках Европы снискали славу русские художники, но и в театрах Москвы и Петербурга. Так, например, Врубель создаёт костюмы к опере П.И. Чайковского "Мазепа" для постановки "Товарищества русской частной оперы". По мнению критиков, опера прошла с шумным успехом. Билибин оформил оперный спектакль "Золотой петушок" в Московском оперном театре Зимина, а Бенуа осуществил постановку "Пушкинского спектакля" в Московском Художественном театре, а позднее, в 1921 г., вновь обратившись к своему любимому сюжету — "Пиковой даме", оформил спектакль на сцене Мариинского театра. Тогда же, в двадцатые годы, Бенуа завершает и многолетний труд, начатый ещё в 1903 г., — создаёт иллюстрации к поэме "Медный всадник". Первый вариант этих работ был опубликован в первом номере журнала "Мир искусства" за 1904 г.

Александр Бенуа, как впрочем, и многие мирискусники, видел свою задачу в том, что художник-иллюстратор слагает "рядом с поэзией текста свои собственные поэмы <...> и таким образом рождаются два художественных произведения вместо одного, получаются в одном переплёте две книги двух авторов".



Б.Д. Григорьев. Иллюстрация к повести "Дубровский". 1912. Собрание ВМП

Ещё один художник "Мира искусства" — Билибин в течение многих лет неоднократно обращался к пушкинским сказкам и как иллюстратор, и как художник театра. Графическая чёткость и живописная яркость работ Билибина, их неподражаемая "русскость" позволяют отнести их к классике изобразительной пушкинианы. Несколько поколений читателей видят героев сказок Пушкина глазами Билибина.

Объединение "Мир искусства", возникшее сто лет назад, просуществовало до 1924 г. Уходил в прошлое блистательный Серебряный век, трагически сложились судьбы русской интеллигенции, не были исключением и художники-мирискусники. Вдали от Родины по разным причинам оказались многие из них, но и возвращение в новую Россию становилось тяжёлым испытанием.

"Весёлое имя — Пушкин" оставалось для них символом русской культуры. Не случайно в это трудное время, в 1921 г., за несколько месяцев до трагической гибели Николая Гумилёва и смерти Александра Блока, в "Декларации о ежегодном Всероссийском чествовании Пушкина" как заклинание повторяются пушкинские строки:

*И долго буду тем любезен я народу,*
*Что чувства добрые я лирой пробуждал,*
*Что в мой жестокий век восславил я свободу*
*И милость к падшим призывал.*

И, выражая надежду на торжество разума и гуманистических ценностей, русские литераторы пытаются сформулировать то общее, что способно и в трагические времена объединять людей: "жестокий век" прошёл — мы верим в это. Но чувство благоговения перед Пушкиным, которое всегда была свойственно лучшим русским людям последних трёх поколений, не должно угаснуть — оно должно разрастаться, оно должно стать всеобщим, всенародным.

Накануне 200-летнего юбилея поэта, на закате XX века, на рубеже тысячелетий выставка "А.С. Пушкин и "Мир искусства"" ещё раз подтвердила мысль о том, что "гением Пушкина отмечены великие достижения русской культуры".

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Авторы концепции выставки: С.М. Некрасов, Т.С. Мишина и Е.В. Пролет.

[2] *Пушкин и "Мир искусства"*. [Каталог выставки]. СПб., 1998. Составитель Е.В. Пролет. В каталоге даны описания произведений следующих мастеров (в скобках указано общее количество представленных произведений): А.Н. Бенуа (76), И.Я. Билибина (38), М.А. Врубеля (10), А.Я. Головина (6), Н.С. Гончаровой (5), Б.Д. Григорьева (1), М.В. Добужинского (11), К.А. Коровина (6), Б.М. Кустодиева (40), Е.Е. Лансере (4), К.С. Петрова-Водкина (1), Н.К. Рериха (1), В.А. Серова (7), К.А. Сомова (5), Ф.Ф. Федоровского (5), В.И. Шухаева (11), К.Ф. Юона (2).

[3] Имеется в виду **V выставка СРХ**. Была открыта с 28 февраля по 30 марта 1908. Участвовало 44 художника. Экспонировано 330 произведений живописи, графики, скульптуры, театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства. Выставку посетило более 8.750 человек. **VI выставка СРХ** также была открыта в доме на Мойке, 12 — с 28 февраля по 8 апреля 1909. В ней участвовало 68 художников. Экспонировано 472 произведения живописи, графики, скульптуры, театрально-декорационного искусства. Выставку посетило 7.750 человек. Большая часть петербургских художников, участвовавших в этих двух выставках, — мирискусники. См.: *Лапшин В.П.* Союз русских художников. Л., 1974. С. 224—226 (Примеч. составителя).

Д.В. ДЕЛЮКИН

# С.Ю. СУДЕЙКИН И "БРОДЯЧАЯ СОБАКА"

В переписке Рерихов встречается интересная запись: "После 3-х часов ездили с Власьевыми[1] на Рым-гору [в окрестностях Кисловодска. — *Д. Д.*] <...>. Власьевы очень милые люди — страшно стесняющиеся и лишь год начавшие жить самостоятельно. Мечтают подбирать коллекцию, она думает об обстановке. Всё советуются: следует ли ходить в "Бродячую собаку" и т. п. вопросы"[2]. Рерихи, по всей вероятности, не могли сказать "нет", хотя, конечно же, к апологетам "Бродячей собаки" они не принадлежали. Несмотря на то, что это было единственное в Петербурге театрально-концертное кабаре, снискавшее славу заведения для полубезумных-полубездомных актёров, поэтов и художников, а также богатой и разнузданной публики ("богемы"), оно в то же время сумело собрать под своей крышей ярчайших представителей русской культуры. К тому же многие из организаторов и активных участников этого оригинального кабаре на Михайловской площади, № 5, были хорошие знакомые, коллеги и единомышленники Николая Константиновича по "Миру искусства" и Рисовальной школе ИОПХ, и в целом Рерих был в курсе того, что такое "Бродячая собака". Одним из таких организаторов и участников был художник *Сергей Юрьевич Судейкин* (1882—1946).

Известно письмо Судейкина Рериху, написанное уже после революции в эмиграции:

**С.Ю. Судейкин — Н.К. Рериху.** *Париж. 19 июля 1920*[3]

Здравствуйте, дорогой друг Николай Константинович!

Здесь мы живём дружно; и есть проекты воскресить выставку "Мир искусства". Григорьев — в Берлине, здесь: Яковлев, Сорин, Реми, Гончарова, Ларионов, Стеллецкий — в Каннах. Только не хватает нашего председателя, который предпочитает холодн[ый] Альбион Парижу, городу вечной живописи. С каким восторгом говорил недавно о Вас Ф. Журден, председатель Осеннего Салона, вспоминая "Половецкие пляски" и "Священную Весну"! Я думаю, Николай Константинович, что, если Вы тронули глаза и сердца рыбоподобных "бриттов", то здесь Ваше имя имело бы ещё более горячих поклонников и друзей. Приходите и правьте нами.

*Судейкин.*

Более всего, конечно, их объединяла профессиональная сфера. Уже будучи на чужбине, Николай Константинович до конца жизни добром поминал Судейкина в письмах и "Листах дневника", впрочем, как и всех из "Мира искусства", кто оставался жив: "Список тех, кто сознательно расстался с боль-

шевиками, растёт день ото дня. Это люди широких взглядов и глубоких знаний в своих областях. Они не станут маскировать свои действия. Прогресс человечества всегда был близок и дорог им. Они создали себе имя истинным личным талантом и упорным трудом. Я привожу наугад несколько имён, к счастью, их число с каждым днем растёт. <...> Художники: И. Репин и его сын, Бакст, Лансере, Судейкин, Ларионов, Гончарова, Милиоти, Билибин, Чамберс, А. Яковлев, Анисфельд и т. д."[4]. "Не должны мы забыть, что вошедшие в лучшие страницы истории Искусств имена Репина, Сомова, Яковлева, Добужинского, Бакста, Билибина, Малявина, Судейкина, Григорьева, Шухаева, Петрова-Водкина и целого блестящего сообщества таких сильных и прекрасных живущих творцов в самых разнообразных областях, всегда останутся ценными и близкими лучшим соображени[я]м и Всемирной Культуре"[5]. Или вот ещё: "Стал литовцем Добужинский, а Судейкин — американцем"[6]. "Выдержки из писем Тагора, Леонида Андреева, Бориса Григорьева, Бенуа, Судейкина вы уже имеете. Пишут, что Судейкин недавно предлагал своё сотрудничество с нашей Академией в Нью-Йорке"[7]. "Не слышали ли об Анисфельде, Судейкине, Малявине, Добужинском, Бенуа или о Билибине, Лансере, Юоне, Лебедевой, Яремиче? Ни газеты, ни радио их не поминают"[8]. "Все, кто получше — друзья. Жив ли Бурлюк? Неужели на путях АРКА[9] он не замечался? Где Дерюжинский? Не слышно ли о Вернадском? Ростовцев? Стравинский? Судейкин?"[10]. "Если, как Вы пишете, Бенуа умер, то из всей группы "Мира искусства" остались Грабарь, Лансере, Остроумова-Лебедева, Добужинский, Судейкин да я — немного"[11].

К творчеству Судейкина Рерих относился уважительно, ценил его талант и неординарность и всячески старался поддерживать художника на его профессиональном поприще. Известно о привлечении им Судейкина к преподаванию на курсах Е.Ф. Багаевой. Николай Константинович считал Судейкина одним из лучших исполнителей декораций к театральным постановкам по своим эскизам.

Прежде чем перейти к "Бродячей собаке", хотелось бы сказать ещё несколько слов о Судейкине вообще. Сохранилось достаточно много документальных свидетельств тому, что в определённые периоды творческой деятельности имя Судейкина фигурировало в самом центре бурной художественной жизни столицы. Журнал "Аполлон", скрупулёзно отслеживавший события, происходившие в искусстве, не стеснялся приводить его имя в одном ряду с Леонардо, Ватто или Врубелем. И хотя речь шла всего лишь об эротизме в картинах молодых художников, недвусмысленно звучал намёк на то, что художническая манера Судейкина в не меньшей степени влияла на тенденции отдельных жанров в русской живописи, чем кисти самых величайших творцов по цеху[12]. Не исключено, что подобные оценки выражали всего лишь субъективные взгляды современников как дань моде. Судейкин действительно в середине 1910-х гг. был достаточно популярным художником благодаря свежести и новизне своих работ. Будучи учеником К.А. Коровина и В.А. Серова, он, как отмечали современники, пошёл путём отдаления от

задач чистой живописи. Художник искал себя в красочной театрализации и нарочитой стилизации образов. Тот же "Аполлон" распространялся на этот счёт следующим образом (речь идёт о петербургской выставке "Мира искусства" в марте 1912 г., на которой, по мнению критика, среди главных "номеров" были портреты Серова, иллюстрации к "Пиковой даме" Бенуа, "Корабли времён Петра I" Е. Лансере и "Портрет дамы в жёлтом" Николая Милиоти): "...был и Рерих, отсутствовавший в Москве; он дал очень значительную картину *"Владыки нездешние"* (написанную уже несколько лет назад, но почему-то не выставлявшуюся) и очень красивый эскиз для "Старинного театра" с мастерски нарисованным волшебно-облачным небом.

Но особенно порадовал нас нынче Судейкин, выставивший серию эскизов к Кузминской "Забаве дев" <...>, несколько пасторалей и ряд превосходных natures mortes, и если не приходится говорить о таких мастерах, как Сомов или Бенуа, что они "идут вперёд", хотя бы новые работы их и были исключительно удачны, — то о Судейкине это сказать должно.

Судейкин в самом деле "идёт вперёд", и его последние произведения именно — большой *шаг*. Между художниками "Мира искусства", тяготеющими к суховатой графичности даже в масляной живописи, между такими неживописцами, хотя и даровитыми рисовальщиками, как Добужинский, Остроумова, Лансере, Билибин, Стеллецкий, рядом с раскрашенными в стиле фресок композициями Петрова-Водкина, рядом с олеографическими Selbstbildniss'ами З.Е. Серебряковой <...>, рядом с вдохновенной графикой покойного Чурляниса [Чюрлёниса. — *Д. Д.*] — холсты Судейкина восхищают глубокой звучностью красок, силой чисто живописного воздействия, чисто живописною, хотя и декоративной и даже декораторской, пламенностью своею... И как теряют, в сравнении с ним те художники с потугами на красочность, которым не дано чувствовать цвет и отношение цветов, как нечто первоначальное, неотделимое от формы, от контура, от линии"[13].

Примечательно, что позже авторы "аполлоновских" дифирамбов будут эти же достижения вменять Судейкину уже в вину, отмечая "вредоносное влияние сценографии" на искусство: "Злополучен тот день, когда Сапунов и Судейкин отказались клеить макеты и занялись эскизом декораций! Ибо нет ничего удивительного в том, что декорационно-эскизные навыки рано или поздно завоюют чистую живопись окончательно"[14]. Очевидно, это скорее от бессилия что-либо изменить, нежели от негодования. Иронизируя, автор исподволь приоткрывает будущим исследователям тайну мирискуснической огранки мастерства. Судейкин и Сапунов первыми стали рисовать не *для театра*, а *сам театр* с его магическим влиянием на воображение зрителя как в станковой живописи, так и в эскизах. Это уже в 1920-х гг. было принято критикой. Появилось понятие "театральности театра", причём Судейкин был объявлен его родоначальником[15]. Действительно, порой он так сильно увлекался этой театральностью декораций, что уходил от концепции самого спектакля. К примеру, "Женитьба Фигаро" в постановке А.Я. Таирова на сцене Московского Камерного театра в 1915 г. вызвала у публики большой эн-

тузиазм, но сам режиссёр был не очень доволен стилизованно-условными боскетами, ширмами и занавесями, которые явно диссонировали с тем, что происходило на сцене. Тем не менее "участие Судейкина в различных театральных постановках всё больше становилось для многих гарантом того, что спектакль, заявленный в репертуаре, пускай даже самого скромного театрика, но декорированный Судейкиным, стоит посмотреть"[16].

Театральный дебют Судейкина состоялся в Петербурге в 1910 г. в спектакле Е.А. Зноско-Боровского "Обращённый принц", премьера которого прошла в небольшом кабачке "Бычий глаз" на Галерной улице. А уже через год Б. Глаголин ставит оперетту М. Кузмина "Забавы дев" в оформлении Судейкина. Об этой постановке "заговорили, как о чуде, посетившем хмурый Петербург"[17].

В 1912 г. к Судейкину приходит слава "модного" художника, и в таком "качестве" он знакомится с "прогрессивным" театральным деятелем *Борисом Прониным*. Постепенно знакомство перерастает в большую дружбу. Одним из главных результатов этого содружества стало оригинальное театральное кабаре ***"Бродячая собака"***.

Борис Пронин, ставший hund-директором кабаре (*hund* по-немецки *собака*), вспоминал, что ""Бродячая собака" возникла за одну ночь на страшном темпераменте Сапунова, Судейкина и моём. Работали по ночам, расписывал в основном Судейкин, он сделал чудеса — цветы зла и птицы"[18]. Некоторую часть росписи небольшого подвальчика во втором дворе дома № 5 на Михайловской площади, правда, уже позже взяли на себя В.П. Белкин и Н.Н. Кульбин, однако основную работу по оформлению проделал Судейкин. По замыслу устроителей ""Собака" должна была стать воплощением утопической мечты об оазисе возвышенной артистической жизни в искусстве"[19]. Впоследствии в "Бродячей собаке" действительно создаётся уникальная атмосфера для определённого круга артистов, литераторов и художников. В кабаре практически ничто не мешало проявлению самых необузданных импровизаций артистического таланта. Артисту или поэту, попавшему в эту среду, волей-неволей приходилось доказывать, что он или она до мозга костей от искусства. В противном случае было бы неинтересно и второсортно. Серебряный век был тем и примечателен, что люди, имеющие отношение к творческой деятельности, старались и в обществе вести себя творчески, неподражаемо. Вне искусства они себя просто не мыслили.

Публика нигде так не покатывалась со смеху, как в кабаре от комической "дурачливости" конферансье К. Гибшмана, стонала от "испепеляющей" язвительности Тэффи и млела от философствующей сатиры Аверченко. Разгорячённых вином, соперничеством в остроумии, захваченных эйфорией ярких концертных выступлений гостей "Собаки" тянуло на подвиги. Но здесь не напивались "до положения риз", как это случалось в ресторане "Вена" (где любили бывать В.И. Зарубин, К.К. Вроблевский и А.И. Куприн)[20], и до рукоприкладства дело никогда не доходило. Совсем по-иному здесь давали выход своей энергии. К примеру, 11 февраля

1915 г. Владимир Маяковский, чувствуя, что его явно недолюбливает "собачья братия", решил дать залп изо всех орудий по этой, на его взгляд, слегка "зажирелой" аудитории. Так в стенах "Собаки" было прочитано впервые скандальное стихотворение "Вам", да так, что весь "собачий бомонд" взревел, а с некоторыми случились даже полуобмороки. За Маяковского вступились лишь Пронин да князь Михаил Волконский, известный в литературных кругах тем, что в свои 80 лет слыл галантным кавалером и писал примечательные исторические романы в "Ниву".

Другой эпизод — поэт Борис Садовской во время своего первого посещения "Собаки" никак не предполагал, что Николай Гумилёв возьмёт да и вызовет "новичка" на дуэль... правда, литературную: продолжать наизусть любое место из А.С. Пушкина[21].

Всё это как нельзя кстати соответствовало концепции заведения, инспирированного Прониным. Вот как граф А.Н. Толстой, также являвшийся одним из организаторов "Собаки", описал в пьесе "Егор Абозов" одного из своих литературных героев, прототипом которого был hund-директор Пронин: "Голова этого толстовского директора кабаре "Подземная клюква" всегда была набита планами необыкновенных вечеров, немыслимых спектаклей и безумных кабаре. Обыкновенную жизнь друзей и знакомых он считал недосмотром, недоразумением от недостатка воображения и горячности". Эта зарисовка к образу Пронина весьма приблизительна, но она очень близка "Бродячей собаке". В какой-то степени именно благодаря изысканности нестандартных театральных замыслов и атмосфере *epaté* кабаре удавалось в течение первых двух лет сохранять линию авангардного искусства, независимую от вкусов богатой публики, являющейся обычно спонсором подобных заведений.

В плане просветительском, преследуя сугубо немеркантильные цели, организаторы кабаре также немало преуспели. Музыкальные, тематические и театрализованные вечера, проходившие в "Бродячей собаке" в очень плотном графике, вобрали в себя весь цвет культурной жизни 1907—1914 гг., включая искусство Франции, Италии, Германии и Польши[22].

Впрочем, здесь есть одно "но": всё это было в общем-то "для своих" или, как иногда в шутку писалось в программках, для "собрания исключительно интеллигентных людей" или, скажем, для "членов общества Интимного театра" и т. п. и порой отдавало "душком" всё той же шуточно-игривой атмосферы Петербурга, которую так не приветствовал Александр Блок. Он уже тогда чувствовал ужас бездны, в которую катилась Россия, и был несколько замкнут и мрачен. Пронину и Судейкину так и не удалось, несмотря на все их усилия, пригласить поэта на сцену "кабачка". В своих записных книжках Блок упоминает телефонные звонки от Пронина и Судейкина и одну случайную встречу с ними в Летнем саду, после которой, кстати, делает откровенную запись: "В Судейкине есть что-то жуткое"[23]. Единственное, что выполнил Блок по их просьбе, это сделал подборку своих стихов для выступления Е.Н. Рощиной-Инсаровой на сцене "Бродячей собаки". Правда, "Собаку" часто посещала Любовь Дмитриевна Менделеева, его жена. По-видимо-

му, неприятие пронинского начинания возникло у поэта из-за неё и её новых знакомств в этой среде. 26 ноября 1912 г. Блок записывает свой разговор о "Бродячей собаке": "...я горячо убеждал не ходить и не поощрять". Говорил поэт и о том, "как в России не умеют веселиться"[24].

И всё же атмосфера "Собаки" была насыщена творчеством Блока: здесь звучали его стихи и бывали близкие ему люди — А.М. Ремизов, В.А. Пяст, В.П. Веригина. А Любовь Дмитриевна даже уговорила поэта написать для неё монолог к судейкинскому вечеру "Игорный дом в Париже сто лет назад", посвящённый 100-летию победоносного вступления русских в Париж и победы над Наполеоном. Судейкин на основании литературного материала должен был подготовить декорации "Парижский игорный дом на улице Луны (1814 год)" к постановкам Н. Евреинова, М. Фокина, В. Преснякова, Б. Романова, К. Миклаева, Б. Пронина и Коли Петера. В программу были включены произведения С. Ауслендера, С. Городецкого, Н. Гумилёва, М. Кузмина, П. Потёмкина, В. Пяста, А. Радакова, Ф. Сологуба. Блок задумал монолог безумной женщины, вспоминающей революцию и стыдящейся за собравшихся[25].

Незримо присутствовал в "Собаке" дух и другого творческого гения, по словам мемуаристов, "постоянно чувствовавшийся во всём, окружающем Пронина". Речь идёт о Всеволоде Эмильевиче Мейерхольде. Пронин по темпераменту был "doppelganger" Мейерхольда. Их тесно связывала совместная деятельность по "Дому интермедий", откуда вышли почти все "члены общества Интимного театра", переместившиеся потом в "Собаку" — Мгебров, Кульбин, Потёмкин, Кузьмин-Караваев, Гибшман, Цибульский, Сапунов и другие. Мейерхольд, руководивший "Домом интермедий", выбыл из этой когорты и вообще всегда подчёркивал своё раздражительное отношение к "Собаке"[26].

Судейкин, Белкин и Кульбин пошли, очевидно, по стопам Мейерхольда и "попытались создать такую живописную среду, чтобы действие на сценической эстраде, часто вырывающееся за её пределы и продолжающееся среди столиков (а иногда и на столиках) кабаре, находило себе опору во всём пространстве театрика"[27]. Н.Н. Евреинов, который также был одним из активнейших "собачников", в своих воспоминаниях пишет, что "здесь сказывались полностью те чары "театрализации данного мира", какими Судейкин владел как настоящий гипнотизёр. И под влиянием этих чар, путавших с такой внушительной сбивчивостью жизнь с театром, правду с вымыслом, "прозу" с "поэзией", посетители "Бродячей собаки" как бы преображались в каких-то в самом деле фантастичных и сугубо вольных "бродячих", "бездомных" собак из "царства богемы""[28]. Ещё одно интересное свидетельство о росписи Судейкина и К° можно найти опять же у А.Н. Толстого: "Пересказать "своими словами" сущность и форму этой чисто театральной росписи <...> совершенно невозможно, как невозможно "своими словами" рассказать игровое стихотворение, смешной экспромт, интригующую музыку, вкус опьяняющего напитка, задорную улыбку маскированной прелестницы"[29]. Чару-

ющее художественное "лицо" "Бродячей собаки" – судейкинские росписи – выбивалось из антуража других полубогемных увеселительных заведений театрализованного свойства обеих столиц.

К росписям постоянно добавлялись какие-то новые антистатичные образы, создаваемые Судейкиным. В мемуарах Б. Лившица описывается вечер 5 декабря 1912 г., на котором чествовали труппу Нового драматического театра А.К. Рейнеке. "Я помню труппу, перекочевавшую в "Бродячую собаку" прямо в костюмах с премьеры "Изнанка жизни" (постановка А.Я. Таирова; декорации и костюмы к спектаклю готовил С.Ю. Судейкин): самые оригинальные наряды потускнели в тот вечер, стушевавшись перед фантазией Судейкина — костюмера"[30].

В дальнейшем целые панно-декорации участвовали в перфомансах, проходивших в "Бродячей собаке", что придавало им неповторимый шарм. Происходило как бы взаимопроникновение всего того, что существовало под вывеской "Бродячей собаки", и того, что создавалось художником на театральных подмостках Петербурга и Москвы. Известен шаржированный портрет Судейкина работы Альтмана с надписью: "Прославился "Забавой дев" и "Изнанкой жизни". Материалы того и другого почерпнул в "Бродячей собаке", каковая из себя представляет и забаву дев, и изнанку жизни"[31]. В своей книге "Театральная улица" Т.П. Карсавина описывает принадлежащее Судейкину оформление зала по мотивам театральных сказок Карла Гоцци[32]. Кстати, в "Собаку" балерину первым пригласил именно Судейкин. Исследователи культуры Серебряного века А.Е. Парнис и Р.Д. Тименчик отмечают, что Карсавина иногда смешивает "Бродячую собаку" и "Привал комедиантов", ставший по сути приемником первой. По их мнению, вышеназванное оформление имело место в "Привале". Но, возможно, Карсавина имела в виду декорации к одному из спектаклей, оформленных Судейкиным в духе комедии dellàrte, где полосатый Бригелла соседствует с венецианским купцом де Бизоньезе и т. д. В прессе отмечалось, что по весне 1914 г. "Бродячая собака" была украшена декорациями Судейкина к постановке "Венецианских безумцев" М. Кузмина (режиссер Н.Ф. Шаров), премьера которой была 23 февраля 1914 г. даже не в Петербурге, а в Москве — в домашнем театре Е.П. и В.В. Носовых[33].

Кульминационным моментом театральных работ Судейкина под вывеской "Бродячей собаки" стал банкет, устроенный "Собакой" в зале Шебеко на Галерной, № 33 в ночь с 26 на 27 апреля 1913 г. В этот вечер "Собака" чествовала гастролировавший в Петербурге Московский Художественный театр. К этому событию были выпущены пригласительные билеты – "закрытки" – на холщовой бумаге. Собралось около 400 человек. Зал Шебеко был декорирован работами Судейкина. Во всю стену был повешен занавес, созданный художником для дягилевской постановки балета "Трагедия Саломеи" в Париже. Занавес публике очень понравился, и художнику была устроена овация. П.П. Потёмкин в своей рецензии охарактеризовал сюжет занавеса как нечто фантастическое: "Вне времени и вне пространства, вне ис-

тории и вне стиля. Загробные миры, олицетворяющие мировое пространство. Чёрное мистическое небо с крупными звёздами и огромные ангелы, фланкирующие сцену. А на фоне всего этого сама Саломея – блуждающая комета в необычайно длинной мантии – космическом одеянии – и голова Икоанаона, напоминающая античную трагическую маску с пустыми провалами глазниц на каменном постаменте"[34]. Свидетелями этого триумфа Судейкина были многие его коллеги по "Миру искусства", деятели театра, науки и культуры: художники А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский и Н.К. Рерих, скульптор И.Я. Гинзбург, историк П.Е. Щёголев, литературовед Ф.Д. Батюшков, поэт Ф. Сологуб. В декорациях к "Саломее" Судейкину удалось передать дух библейской мистики, используя весь ансамбль красок, начиная с врубелевских тёмно-синих и золотых тонов и заканчивая пурпурной розой на колене Карсавиной, которую он собственноручно рисовал к каждому спектаклю. Карсавина на протяжении всей своей карьеры использовала этот приём с розой, изображаемой различными художниками на её колене, как своего рода ритуал перед каждым выступлением в "Трагедии Саломеи".

С.П. Дягилев решил включить этот балет в VIII Русский сезон 1913 г. отчасти из-за энтузиазма Игоря Стравинского, восхищённого музыкой Флорана Шмитта. Судейкин декорировал ещё в VII Русском сезоне 1912 г. "Послеполуденный отдых Фавна" Клода Дебюсси по эскизам Л.С. Бакста и в VIII сезоне первую картину "Весны Священной" Стравинского по эскизам Рериха. С "Весны" у Сергея Юрьевича устанавливается тесный дружеский контакт со Стравинским. Одним из "итогов " этой дружбы был, как известно, разрыв Судейкина в 1921 г. со второй женой: Вера де Боссе ушла от него к более удачливому Стравинскому...

"Бродячая собака" "издохла" в марте 1915 г. Игорь Северянин, написав гневно-жалобное стихотворение "Залай, Бродячая собака!", обвинял в её гибели руководителей подвала. Вслед за "Собакой" Борис Пронин уже в предреволюционную и революционную бытность организовывал ещё несколько подобных проектов — "Привал комедиантов" в Петрограде, "Странствующий энтузиаст" в Москве и т. д. Однако в одну и ту же реку войти дважды не суждено никому. Богема в России была обречена, а блеск Серебряного века иссяк вместе с "собачьим" весельем в самом сердце Петербурга на Михайловской площади, № 5 за два года до революции.

Судейкин, уже будучи "американцем", в 1940-х гг. организовал в Нью-Йорке на свои деньги кабаре "Подвал падших ангелов". Тамадой вечеров стал "хлопочущий о гостях"[35] Н.Ф. Балиев, бывший хозяин знаменитой московской "Летучей мыши". По словам Семёна Болана[36], в кабаре было очень красиво. Со стен грустно смотрели красивые элегантные молодые женщины в шикарных одеяниях. Поговаривали, что некоторые из них напоминали известных посетительниц "Бродячей собаки"[37]. Судейкин оставался все эти годы неподражаемым художником и мечтателем...

Но, к сожалению, он оказался плохим менеджером — его кабаре разорилось.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Власьевы* – петербургская семья собирателей предметов искусства и старины. По данным 1916 г., Б.Г. Власьеву, сыну петербургского историка генерал-лейтенанта Г.А. Власьева, принадлежали 5 работ Н.К. Рериха.
[2] *Рерих Н.К.* Письмо Е.И. Рерих. Кисловодск. [26 июня] 1913. // *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 343.
[3] *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 274-275.
[4] Разрушители культуры. 1919. // *Рерих Н.К.* Россия. М., 1994. С. 28.
[5] Пантеон Русской Культуры. 1931. // *Рерих Н.К.*, 1991а. С. 92.
[6] "Мир искусства". Гималаи. 4 августа 1939. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 211.
[7] Встречи. Гималаи. 1 июня 1940. // *Рерих Н.К.*, 1974. С. 192.
[8] "Вивите фортес". 15 февраля 1945. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 267.
[9] Американо-русская культурная ассоциация, созданная в США в 1942 по инициативе ближайших сотрудников семьи Рерихов. Просуществовала до 1948.
[10] Жизнь. 1 июня 1945. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 293.
[11] Доплывём. 15 ноября 1945. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 331.
[12] *Дмитриев Вс.* Выставки Нового и Петроградского обществ художников. // *Аполлон.* 1917. № 1. С. 65 (По поводу работ молодых художниц Китаевой и Царевской).
[13] *Essem [Маковский С.К.]* "Мир Искусства" и "Союз". // *Русская Художественная Летопись – 1912 г.* СПб.: Аполлон, 1912. № 5. Март. С. 66.
[14] *Тугендхольд Я.* Письмо из Москвы. (По поводу московских выставок). // *Аполлон.* 1916. № 1. С. 49.
[15] *Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. Художники русского театра. 1880–1930.* Каталог-резоне. Автор-сост. Джон Э. Боулт. М.,1994. С. 250.
[16] *Бабенчиков М.В.* Воспоминания. Автограф в РГАЛИ, ф. 2094, № 14. Цит. по: *Рудницкий К.* Театр Сергея Судейкина. // *Театрально-декоративное искусство.* 1975. № 12. С. 40.
[17] *Там же.*
[18] *Парнис А.Е, Тименчик Р.Д.* Программы "Бродячей собаки". // *Памятники культуры. Новые открытия.* Ежегодник 1983 г. М., 1984. С. 172.
[19] *Коган Д.* С.Ю. Судейкин. М.,1974. С. 48.
[20] "Вена" – ресторан И.С. Соколова на углу Гороховой и Малой Морской улиц. См.: *Десятилетие ресторана "Вена".* СПб., 1913.
[21] РГАЛИ, ф. 464, оп. 1, № 1, л. 126-127.
[22] Об этом можно судить по программам вечеров, впервые напечатанных в "Памятниках культуры" в 1984 г. (см. примеч. выше).
[23] *Блок А.А.* Записные книжки. М., 1965. С. 230.
[24] *Блок А.*, 1960-63. Т. VII. С. 841.
[25] *Там же.* С. 161.
[26] *Парнис А.Е, Тименчик Р.Д.* Указ. соч. С. 169 (Из воспоминаний О.Н. Высотской).
[27] *Рудницкий К.* Указ. соч. С. 40.
[28] *Евреинов Н.Н.* Творческий путь С. Судейкина как живописца в театре. // Автограф. РГАЛИ, ф. 982, оп. 1, № 33, л. 34–36.
[29] *Толстой А.Н.* Перед картинами Судейкина. // *Жар-птица.* Берлин. 1922. № 1. С. 26. Цит. по: *Парнис А.Е, Тименчик Р.Д.* Указ. соч. С. 172.
[30] Цит. по: *Рудницкий К.* // *Аврора.* 1974. № 12. С. 71.
[31] *Сатирикон.* 1913. № 21. С. 7.
[32] *Карсавина Т.П.* Театральная улица. Л.,1971. С. 220-221.
[33] *Петербургский курьер.* 26 апреля 1914. № 94.
[34] Цит. по: *Коган Д.* Указ. соч. С. 73.
[35] *Современное слово.* 24 января 1917.
[36] *Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских.* Указ. соч. С. 250-251.
[37] *Коган Д.* Указ. соч. С. 186.

В.Л. МЕЛЬНИКОВ

# О ВЛИЯНИИ Н.К. РЕРИХА НА КУЛЬТУРУ ПЕРВОЙ ЭСТОНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ*

*90-летию П.Ф. Беликова посвящается*

*Где бы ни жил Николай Константинович Рерих — в России, Америке, Индии, — он никогда не терял связи с Эстонией. Этому во многом способствовала его переписка с проживавшими на её территории бывшими преподавателями и выпускниками Рисовальной школы ИОПХ. Художник дорожил этими связями и писал: "В Таллинне живут несколько бывших учеников Школы Поощрения Художеств. Вспоминаю их сердечно и радуюсь, когда читаю в газетах об их успехах. Правильно говорит пословица, что "дружба не ржавеет". Мне приходилось получать вести от бывших учеников из самых различных стран. При этом можно было убеждаться, что все они поминают добром школьное время"[1]. В 1939 г. в письме* ***Павлу Фёдоровичу Беликову*** *(1911—1982), координатору рериховской группы в Таллинне, Рерих писал: "Если встречаете Эстонских сотрудников, пожалуйста, передавайте им мой привет. Интересно, кто ещё в Таллинне или в Финляндии живёт из наших бывших учеников"[2].*

*В Рисовальной школе ИОПХ в своё время учились эстонские художники Я. Вахтра, Н. Трийк, А. Ууритс, А. Янсен, П. Арен, А. Поозен (Рейндорф)[3], педагог И. Бибиева.*

*Среди коллег Рериха тоже были люди, так или иначе связанные с Эстонией. Например, преподавателями Рисовальной школы ИОПХ работали эстонские художники Николай Роот и Клара Цейдлер[4].*

*Как директор и педагог Рисовальной школы Рерих хорошо запомнился своим ученикам-прибалтам. Так, например, Ян Вахтра в книге "Избранное" вспоминает: "Я не встречал более участливого и доброжелательного художника-педагога, чем Николай Рерих. В каждой работе, даже самой слабой, он всё-таки находил позитивное и, таким образом, склонял к дальнейшим усилиям тех, кто порой терял веру в свои возможности. В школе он пользовался большим авторитетом, и обращались к нему лишь по самым важным вопросам. Ученикам было трудно писать так, как писал Рерих, и мы много ломали голову над тем, в чём заключена сила воздействия его живописи, но так и не смогли постичь этой тайны"[5].*

*Передавая свой опыт, Рерих, как и его учитель А.И. Куинджи, старался не оказывать влияния своим искусством на незрелое творчество учеников, но развивать индивидуальность каждого. И тем не менее некоторое влияние Рериха на творчество эстонских живописцев первой половины XX в. было отмечено такими эстонскими искусствоведами, как Эви Пихлаком, Расмусом Кангро-Поолем, И. Соломыковой, а также*

* Автор выражает глубочайшую благодарность семье покойного *Павла Фёдоровича Беликова*: жене *Галине Васильевне*, детям *Кириллу Павловичу* и *Алле Павловне*, жене К.П. Беликова *Алле Павловне*, внучке *Галине Кирилловне*, предоставившим материалы для работы над данной темой. Особая признательность профессору Тартуского университета *Сергею Геннадьевичу Исакову*, автору книги "Русские в Эстонии" (1996), и *Александру Шиндяпину*, автору исследования на тему "Рерих и Эстония", представленного им весной 1994 г. в качестве курсовой работы на филологическом факультете Тартуского университета. Большая часть сведений об эстонских художниках, а также некоторые биографические данные об эстонских поэтах и писателях почерпнуты мной из их исследований.

*А. Вагой, самим Я. Вахтрой, Л. Вийроей, Э. Лампом. Последний, в частности, писал: "На формирование эстонского искусства значительное влияние оказало искусство скандинавских стран и русское искусство. В Скандинавии – Финляндии, Норвегии, Швеции – югендстиль [немецкое название стиля "модерн", от названия мюнхенского журнала "Югенд", основанного в 1896 г. – В. М.] имел особые формы, основной стилевой тенденцией его была ориентация на народное творчество. <...> На её основе зародился национальный романтизм. Характерно, что крупнейший представитель финского национального романтизма живописец А. Галлен-Каллела посвятил основную часть своего творчества финскому народному эпосу "Калевала". Среди русских художников этого направления самым оригинальным был Н. Рерих, на формирование художественной манеры которого сильно повлияла древнерусская живопись"*[6].

## СВЯЗИ Н.К. РЕРИХА С ЭСТОНСКИМИ ХУДОЖНИКАМИ*

***Ян Вахтра***, уже будучи журналистом, направился в 1912 г. учиться изобразительному искусству в Ригу, а оттуда в Петербург, где он занимался в 1913–1916 гг. в Рисовальной школе ИОПХ. Состоя в Обществе эстонских студентов Петербурга, поддерживал дружеские контакты со многими эстонскими деятелями искусства, из которых впоследствии он особо отмечал Августа Янсена. Очевидно, в это же время Вахтра познакомился с заканчивающим обучение в Рисовальной школе ИОПХ Николаем Трийком. Именно в школе Общества поощрения художеств Вахтре довелось встретиться с Н.К. Рерихом. По его собственному признанию, своим мастерством, чёткостью линий и силой цветовой гаммы Вахтра обязан своим учителям П.С. Наумову, А.А. Рылову и Н.К. Рериху[7].

В воспоминаниях он так характеризует Рериха: "Его манера обучения была предельно проста. Он определял тему и формат эскиза, объяснял в нескольких простых словах, какие и каким образом разместить фигуры, добавляя при этом, что так сделал бы лично он, но каждый волен делать так, как ему нравится. Для завершения эскиза давал неделю. Для просмотра эскизов он велел повесить их на стену и тогда начинал их основательно разглядывать. <...> В основном, ему нравились исторические и музейные темы, ибо он был самым одарённым и известным живописцем на темы древнерусской истории. Он был всесторонне образованным человеком. <...> Своим поведением он походил более на учёного, чем на художника"[8].

Эта характеристика интересна помимо всего прочего тем, что причислить Вахтра напрямую к последователям рериховского национального романтизма нельзя. Его привлекали в искусстве кубо-конструктивистские направления. Но как будущий педагог Вахтра мог кое-чему научиться у Рериха. То, что художник с совершенно иными художественными устремлениями мог и спустя годы отмечать значение искусства своего учителя, дорожить общением с ним, ещё раз указывает на широту и многогранность личности Рериха.

---

* Подробные данные о работах эстонских художников, упомянутых в данной части (в том числе и сведения об их местонахождении), можно почерпнуть в публ.: *Waga A.*, 1938; *Kangro-Pool R.*, 1961; *Vahtra J.*, 1961, 1973; *Kallis O.*, 1968; *Pihlak E.*, 1969, которые сообщены А. Шиндяпиным.

***Николай Трийк*** (род. 1884) обучался в Петербурге, в училище технического рисования барона А.Л. Штиглица, но был исключён оттуда за участие в революционных событиях 1905 г. и вместе с другими соучениками-эстонцами, разделившими ту же участь, направился в Западную Европу. 1908—1910 гг. он провёл на родине и в Петербурге. В город на Неве Трийка привёл интерес к зарождающемуся мифологическому направлению в изобразительном искусстве, развиваемому целой группой норвежских живописцев. В Петербурге более всего его заинтересовало творчество Рериха, и он стал посещать Рисовальную школу ИОПХ. С большим воодушевлением он работал в рериховском классе композиции, где многому научился у него, о чём свидетельствует всё творчество Трийка.

С самого начала посещения рериховского класса он стал последовательно разрабатывать композиции в национально-романтическом духе. При этом ориентировался на местное, эстонское народное искусство и изучал его так же глубоко, как Рерих изучал русское народное искусство. В конце 1900-х – начале 1910-х гг. Трийк создал такие произведения, как "Военный рог зовёт", "Борьба", "Самолёт".

Картина "Самолёт" (1910) первоначально имела название "Поход Калевипоэга на Север" и состояла из трёх частей. Ныне известно местонахождение лишь хорошо разработанной центральной части триптиха с изображением корабля (боковые части были значительно меньше разработаны). Композиция картины вызывает ассоциацию с рериховскими полотнами, изображающими корабли викингов.

Особо выразительна созданная в 1909 г. картина "Уход на войну" (второе название — "Песнь Ванемуйне"), изображающая процессию отправляющихся в военный поход древних эстонских воинов. В центре на лошади — Ванемуйне, играющий на каннеле и поющий военную песню. Вряд ли Трийк создал бы эту картину такой, если бы не видел ранее картин норвежца *Эдварда Мунка* (1844—1900) или своего учителя Рериха. Невольно перед глазами встаёт картина Рериха 1904 г. *"Александр Невский поражает ярла Биргера"* (собрание ГРМ). Сходство проявляется в изображении движения лошадей, в использовании пик и копий в качестве расчленяющего ритмического элемента композиции. О столь же прямом влиянии Рериха можно говорить и в случае с темперой 1910 г. "Борьба", где вновь используется тематика эстонского народного эпоса "Калевипоэг". Здесь можно найти следующие аналоги рериховской работе: фигура воина на поднявшейся на дыбы лошади, цветовое решение.

Сравнивая вообще цветовую гамму полотен Рериха и Трийка, нельзя не заметить сходства в сочетаемости тонов холодных и ярких тёплых, например, в таких произведениях Трийка, как "Рабы" (1913), "Финский пейзаж" (1914), "Рождение свободы" (1919) и других. Общим с Рерихом является и стремление Трийка к стилизации произведений под декоративные панно, не выделяя и не характеризуя главных героев (Впрочем, при желании Трийк-портретист отлично передавал индивидуальность человеческой личности). Влияние на своё твор-

чество Рериха отмечал и сам Трийк в заметках, хранящихся в Таллинне в собрании Н. Андерсена[9]. Существенным оно было в период до первой мировой войны. В дальнейшем национально-романтические тенденции в творчестве Трийка уменьшились.

До 1910 г. в Рисовальной школе ИОПХ учился и рано умерший эстонский художник ***Александр Ууритс***. Он поступил туда после того, как не сдал приёмные экзамены в ИАХ, не разобравшись с тонами масляных красок, ибо ранее предпочитал графику. Но в школу Рериха он был принят и тут впервые познакомился с дисциплинами классической живописи. Из эстонской школы-ателье Антса Лайкмаа Ууритс вынес стремление к прикладному искусству и характерную графичную манеру отображения реальности. В Рисовальной школе его пристрастия и навыки были ещё более развиты благодаря новой концепции обучения, которой придерживался директор Рерих.

После этюдного и общерисовального натурного класса Г.М. Бобровского Ууритс четыре года развивал свои таланты в классе композиции, который вёл Рерих. Творческий кругозор художника пополнился живописными сюжетами русских сказок и былин. С тех пор Ууритс никогда не отходил от фольклорной темы в своём творчестве. Фольклорные сюжеты и стилизация под фольклор так прочно вошли в его творчество, что позже отразились и на некоторых особенностях стиля и техники[10]. Примечательны работы Ууритса на эстонские фольклорные сюжеты: "Голод", "Калевипоэг и девушка-островитянка", "После утопления", "Сновидение" (все 1909 г.), "Поющий", декоративные панно "Возвращение с охоты" и "Под звуки каннеле" (все 1912 г.), а также многие другие.

В Рисовальной школе ИОПХ Ууритс встретился со знакомым по школе-ателье Лайкмаа Трийком. В 1908—1910 гг. они снимали одну квартиру, где дружно жили, работали, выполняя задания, полученные в классе Рериха.

После окончания школы Ууритс, нашедший свой стиль в живописи, на какое-то время примкнул к объединению "Мир искусства", председателем которого был в то время Рерих. Вскоре Ууритс уехал на родину.

Старейшим эстонским художником и одним из первых создателей произведений на темы народного эпоса "Калевипоэг" был ***Кристьян Рауд*** (род. 1865). Он учился в Петербургской и Дюссельдорфской академиях художеств, позже отправился в художественную школу Ашбе в Мюнхене, где и приобрёл своеобразную творческую манеру. Он отходит от реализма и склоняется к символизму и неоромантизму.

Нужно отметить сильное влияние на Рауда в этот период модерна, точнее, одного из его ответвлений — национального романтизма Аксели Галлен-Каллелы, а также творчества Хольдера и Мунка, основоположников этого течения в Скандинавии[11].

Наряду с этими именами нельзя не назвать имени Рериха, влияние которого, не будучи прямым, всё же частично определяет направление творчества Рауда. Общей тенденцией, например, можно считать космические мотивы в стилистических элементах картин обоих художников.

Центральной работой ***Оскара Каллиса*** является цикл картин к эпосу "Калевипоэг". С 1912 г. до конца своих дней он упорно работает над эпическим циклом пастелей и полотен, написанных маслом (известно около 40 работ)[12]. Каллис был первым эстонским художником, поставившим перед собой такую задачу. В этом начинании молодого художника соединились любовь и интерес к народному искусству, к историческому прошлому Эстонии и романтический порыв к чему-то героическому, яркому.

В 1913 г. Каллис с экскурсией побывал в Финляндии, а в 1916 г. — в музеях Петербурга и Москвы. Напряжённый поиск своего пути в искусстве увенчался для Каллиса успехом, когда он обратил внимание на иллюстрации к "Калевале" Галлен-Каллелы. Не прошёл он и мимо работ Рериха, а также Трийка, возрождавших легендарную старину[13].

Имя Рериха нельзя не упомянуть и в связи с творчеством его современника ***Конрада Мяги*** (род. 1878). Его искусство — пример отдалённого, но тем не менее явно ощутимого влияния рериховской живописи. Как и Трийк, Мяги сначала учился в Петербурге. Во время первой мировой войны он создал ряд интересных пейзажей. Изображение неба в пейзажах середины 1920-х гг. ассоциируются с некоторыми цветовыми тенденциями картин Рериха. Как выразился Эви Пихлак в своём докладе в библиотеке Тартуского университета, на полотнах Мяги — "рдеющее небесное пространство с вращающимися облаками, напоминающее рериховское *"Зарево"* 1914 года"[14]. Интересны также сочетания голубого и ярко-оранжевого, вообще холодных и тёплых тонов (причём не только неба), как на картинах Рериха того же периода[15]. В картине Мяги "Финский пейзаж с сосной" (1910), построенной на контрастах тёмно-синего и ярко-оранжевого, интенсивное цветовое решение восходит к рериховским работам.

В творчестве ***Аугуста Янсена***, вероятно, контактировавшего с Рерихом в Петербурге, кроме общей тематики отдельных картин (таких, как "Поющий" 1953 г.), по всей видимости, влияние Рериха не отразилось. Но Янсен был связан с Рерихом несколько другим образом: он был членом Эстонского комитета Пакта Рериха в конце 1930-х гг. Работы Янсена в то время вошли в постоянную экспозицию музея имени Н.К. Рериха в Риге, в эстонский отдел[16].

О Рерихе нужно сказать и в связи с ***Романом Нимaном*** (1881—1951), который занимался в своё время театром и сценографией, и во многом примером для него был Рерих[17], оказавший существенное влияние на развитие русского театрально-декорационного искусства. Работы Нимана также были представлены в музее имени Н.К. Рериха в Риге, и он также входил в Эстонский комитет Пакта Рериха.

Заканчивая обзор влияний рериховского творчества на искусство его современников — эстонских художников первой половины XX в., повторим мысль Наталии Надточий-Санниковой[18] о том, что Николай Константинович Рерих никогда не стремился к созданию какой-то законченной школы живописи, тем более, что его собственный творческий путь от начала до конца прошёл в неутомимых поисках нового в искусстве. Такой же подход к делу он воспитывал и у своих учеников и последователей.

## КОЛЛЕГИ И СОТРУДНИКИ Н.К. РЕРИХА

### Николай Роот и Клара Цейдлер

Интересную переписку вёл Рерих с живущими в Эстонии соучениками по мастерской А.И. Куинджи художниками ***Николаем Фёдоровичем Роотом*** (1870—1960) и ***Анатолием Дмитриевичем Кайгородовым*** (1878—1945). К сожалению, письма Роота к Рериху пока не обнаружены, но интенсивно разыскиваются[19], а письма Рериха Рооту хранятся в Государственном архиве Эстонии. Из писем Рериха Кайгородову известно лишь одно от 14 июня 1937 г. Оно находится в архиве Г.Р. Рудзите в Риге[20].

В своих письмах и листах дневника Рерих нередко упоминает педагога Рисовальной школы ИОПХ, позднее преподавателя Государственной художественно-промышленной школы в Таллинне, выдающуюся акварелистку ***Клару Фёдоровну Цейдлер*** (1870—1952). Например, в одном из писем П.Ф. Беликову есть такие строки: *"Не заходила ли к Вам Клара Фёдоровна Цейдлер — бывшая преподавательница в нашей Школе — хороший человек"* (Наггар, Кулу. 14 февраля 1939)[21]. В письме Р.Я. Рудзитису и Г.Ф. Лукину Николай Константинович пишет более подробно: *"О К.Ф. Цейдлер я всегда был хорошего мнения <...>. Она была хорошей преподавательницей, вела акварельный класс, выявившись успешной учительницей, и утверждала прочные устои"* (Наггар, Кулу. 19 апреля 1938)[22].

Нужно отметить, что и Клара Фёдоровна не забыла своего директора и поздравила его с юбилеем 50-летия творческой деятельности в 1937 г. Приветствие Цейдлер в адрес I Прибалтийского конгресса рериховских обществ опубликовано в сборнике "Золотая книга" ("Zelta grāmata"), выпущенном Рижским музеем имени Рериха в 1938 г.: "8. X. 37. Мысленно нахожусь с Вами и всей душой приветствую Общество, объединяющее нас всех, которые знали Н. Рериха лично, и преклоняю[сь] перед его талантом. С искренним уважением *Клара Цейдлер*"[23].

Н.Ф. Роот уже с третьего класса гимназии стал посещать Рисовальную школу при Императорской Академии художеств, куда позже и поступил. Окончил Роот ИАХ в 1899 г., обучаясь живописи у профессоров Киселёва и Куинджи. В студии последнего Роот встретился с Рерихом, дружбой с которым дорожил всю жизнь.

С 1919 г. Роот — в Эстонии. Он преподавал в Таллинне: сначала в Государственной художественно-промышленной школе, затем в русской городской гимназии. В 1922 г. Роот открыл совместно с А. Янсеном, Я. Коортом и другими студию, которая, впрочем, быстро распалась. Помещение студии перешло в руки Роота и А.П. Калашниковой, его ученицы и сотрудницы[24].

Как и Рерих, Роот любил изображать древности. На его полотнах встречаются старинные замки, церкви, курганы Старого Изборска, Печор, виды Нарвы, чёткие линии крепостей.

В конце 1920-х – начале 1930-х гг. Роот становится активным обществен-

ным деятелем, членом правления Союза русских просветительских и благотворительных обществ. В 1930 г. он предложил проект организации выставок русских художников в отмечающийся ежегодно "День русского просвещения". А через 8 лет в Нарве на одной из таких выставок была представлена обширная коллекция репродукций картин Н.К. Рериха, полученная Эстонией при активном содействии Роота[25].

Из интервью Роота, данного в октябре 1930 г., известно, что художник собирался в конце того же года прочесть цикл лекций о русских художниках, в том числе о Рерихе и Врубеле. Выполнил ли он своё намерение — неизвестно, но известно, что в 1938 г. была напечатана статья Роота о жизни и творчестве Рериха[26].

Роот был председателем правления старейшей русской культурной организации Таллинна — Литературного кружка[27]. С середины 1930-х гг. кружок занимался изучением творчества Н.К. Рериха[28]. От имени кружка Роот поздравил художника и его последователей с юбилеем творческой деятельности в 1937 г. В личном послании Роот писал: "Очень прошу Вас присоединить и моё искреннее восторженное поздравление с наилучшими пожеланиями, как высокочтимому юбиляру с супругой, так и Вашему Обществу, дальнейшего плодотворного развития и светлой деятельности во имя культуры и искусства на многие, многие лета..."[29].

В заключении заметки о Рооте приведём полный текст одного из писем Рериха к нему. Николай Константинович очень ценил "бодрость и горение" старого товарища, хотя и не рассчитывал на его активное участие в деятельности своих организаций в Таллинне[30].

**Н.К. Рерих — Н.Ф. Рооту**

*Наггар, Кулу, Пенджаб, Британская Индия. 6 июня 1939*[31]

Дорогой Николай Фёдорович.

Мы были очень рады получить Ваше письмо от 14-го мая и видеть из него, что попрание правды Вас возмущает — значит, крепок и силён дух Ваш. Действительно, читая книгу Грабаря[32], можно пожалеть, что бумага воспринимает всякое враньё и клевету[33]. Вот если бы когда-то была изобретена такая бумага, на которой сгорало бы всякое враньё — это было бы благодеянием для человечества. На днях мне довелось прочесть ещё враньё Бенуа[34]. Только подумать, что Бенуа на пороге восьмого десятка может не воздержаться, чтобы не клеветнуть. Прежде мы относили это его свойство к молодости и неопытности, но на восьмом десятке казалось бы, что человек уже должен одуматься. Вероятно, не без причины Лифарь[35] называет Бенуа "неудавшимся талантом". Удивительно, что люди не понимают ту простую истину, что "в единении сила", — на швейцарском льве написано это назидание человечеству. Ваша мысль написать воспоминания очень хороша[36]. Думается, что если для начала Вы напишите их в размере фельетона и пошлёте нашим рижским друзьям для газеты "Сегодня" или для одного из местных журналов, то это будет и своевременно и полезно. Чтобы придать некоторую актуальность,

Н.К. Рерих. Чикаго. 1921. Снимок *Fernand de Gueldre* из АрхПФБ

можно пометить, что пишется это по поводу вышедшей монографии. А затем к схеме этого фельетона Вы можете делать постепенно добавления, из чего выр[аст]ет полезнейшая памятка. А оставить эти добрые памятки нужно. Наше поколение уже сильно поредело. На днях получил я известие, что в Варшаве в конце марта скончался от разрыва сердца К.К. Вроблевский[37]. А недавно перед этим скончался Щуко[38], а о многих других мы вообще не знаем, живы ли они ещё. Поэтому для будущих поколений каждая памятка очень важна. В своё время я был свидетелем, как покойный Собко[39] разбирал архив ИОПХ и как радовался каждому найденному письму из разных периодов жизни общества. Если писать нечто бедное, то тогда, конечно, это делать не стоит, но по письму Вашему вижу, что Вы полны бодрости и горения, а Пётр Великий заповедал, что "потеря времени смерти подобна". Кстати, если Вы скажете П.Ф. Беликову (книжная торговля *Töökool*) о Вашем намерении писать по поводу монографии, то, я полагаю, он устроит Вам даровой экземпляр. Я никогда не встречал Беликова, но по письмам он производит прекраснейшее впечатление. Шлём Вам и супруге Вашей наш душевный привет и всегда рады Вашим весточкам.

Искренно *Ник[олай] Рерих.*

## Анатолий Кайгородов

> С напряжённым вниманием прислушиваюсь я к призывающему голосу Н.К. Рериха и со своей стороны, сколько могу, стараюсь своим искусством служить тому же делу красоты и культуры.
>
> *А.Д. Кайгородов — Р.Я. Рудзитису. Май 1937*[40]

***Анатолий Дмитриевич Кайгородов***, окончив училище технического рисования барона А.Л. Штиглица в Петербурге, поступил в мастерскую А.И. Куинджи позже Рериха, в 1900 г., и учился до 1902 г. В Таллинне жил с 1920 г.[41] И

в его полотнах, как и у Николая Константиновича, можно отметить отголоски ученичества у Куинджи. Кайгородов пользуется техникой масляной темперы, излюбленной Рерихом, что придаёт больше мягкости, одухотворённости и вместе с тем яркости и сочности краскам. В синих и оранжевых тонах, в линии Кайгородов близок Рериху. Близка Рериху и Рооту также тематика полотен Кайгородова — пейзажей русской старины Печор и Изборска.

В единственном известном письме Рериха к Кайгородову есть такие строки: *"Часто вспоминаю и серебристые башни Таллинна, и Гапсаль с призраком белой дамы, и Иван-город с трагической легендой под волнами Наровы. Много раз мы побывали там повсюду"* (14 июня 1937)[42]. О существовании писем Кайгородова к Рериху известно из переписки Рериха с прибалтийцами ***Рихардом Яковлевичем Рудзитисом*** (1898—1960)[43] и ***П.Ф. Беликовым***. Например, 19 октября 1938 г. Рерих запрашивал последнего: *"Была ли привезена с острова Сааремаа моя картина в Таллинн, о чём давно писал Кайгородов, но с тех пор мы ничего более об этом не слышали"*[44]. Видимо, из-за сложностей почтового сообщения письма Кайгородова доходили в Индию нерегулярно, что ясно из слов Рериха в письме Беликову от 23 января 1939 г.: *"От Кайгородова уже целый год я ничего не слыхал, и удивлялся этому, но из Ваших писем вижу, что там всё благополучно — тем лучше"*[45]. Но уже 2 февраля 1939 г. Николай Константинович делится с Беликовым своей радостью: *"Поистине Ваши вести добрые. Одновременно с Вашим письмом пришло письмо от Кайгородова и тоже — доброе письмо"*[46].

Как отмечалось в статье об одной из выставок Анатолия Кайгородова в Таллинне, с Рерихом его роднит в живописи и увлечение духовно-философскими темами, прикосновение к скрытому, тайному[47]. Финский художник А. Линберг, в тридцатых годах учившийся в Таллинне в студии Кайгородова, вспоминал, что последний "весьма ценил творчество Рериха и ставил его в пример своим ученикам"[48]. О жизни студии Кайгородова, как и вообще о его деятельности в Таллинне во второй половине тридцатых годов, Рерих был хорошо осведомлён — как от него самого, так и от тех же Рудзитиса и Беликова. Но ещё раньше, начиная с осени 1934 г., Николаю Константиновичу и Елене Ивановне Рерих о Кайгородове (как, впрочем, и о других эстонцах) писал ***Карл Иванович Стуре*** (1877—1961), бывший в 1934-1936 гг. председателем Латвийского общества Рериха и время от времени наезжавший в Таллинн[49]. На получаемые сведения Рерихи быстро реагировали. Больше всего откликов сохранилось в письмах Николая Константиновича к Рудзитису, сменившего Стуре на посту председателя Латвийского общества Рериха, и его ближайшим сотрудникам ***Гаральду Феликсовичу Лукину*** (1906—1991) и ***Ивану Георгиевичу Блюменталю*** (1905—1973). Приведём некоторые из них: *"...Я не делаю себе особых иллюзий о дружбе Кайгородова, но ввиду сношений с Таллинном нужно по возможности всех удержать в дружелюбных настроениях"* (15 июня 1937); *"Вообще странно, что в Таллинне существует какой-то разнобой. Имеются добрые люди вроде Кайгородова, Таски*[50]*, Цейдлер (Клары Фёдоровны) и несколько наших бывших учеников, но*

*между ними, видимо, нет контакта"* (7 октября 1937); *"Очень хороши сведения из Таллинна. Странно лишь одно, что Кайгородов не усматривает поле деятельности для постоянных регулярных заседаний Общества. Казалось бы, деятельность на поле культуры настолько безгранична и постоянно даёт новые темы, что работы хоть отбавляй. Но, конечно, каждое общество должно работать самодеятельно по своему разумению, и потому пусть сами таллинцы решают, что и как им ближе"* (8 января 1938); *"Повторяю, что мы не думаем об особо деятельном участии А.Д. К[айгородова] и Н.Ф. Р[оота]. Было бы гораздо значительнее, если Таска, Раннит[51], Пятс[52] и другие местные имена оказались бы в центре деятельности"* (30 апреля 1938); *"...Я несколько беспокоюсь, как бы А.Д. К[айгородов] не начал влиять на группу П.Ф. Беликова. <...> Конечно, нет повода противодействовать собраниям у А.Д. К[айгородова]. Но при случае осторожно поставьте в известность П.Ф. Б[еликова] о наших и Ваших опасениях. Теперь нужна зоркость повсюду как никогда"* (28 января 1939); *"Очень жаль, что А.Д. Кайгородов так склонен к национальности своей жены[53] и антропософии. С одной стороны, он как будто готов помогать нашей группе, а с другой — не является ли это претекстом*, чтобы найти аспирантов** и в его устремлениях. Конечно, Беликов это понимает..."* (9 февраля 1939)[54]. И ещё один, последний по времени отклик, на этот раз в письме к Беликову: *"Радостно слышать, что и во время собрания у Кайгородова Вы охраняете основы. Хуже всего, когда могут вторгаться какие-то посторонние, если не сказать больше, элементы. Также Вы поступаете совершенно правильно, не делая лишних врагов"* (31 марта 1939)[55].

10 октября 1937 г. Кайгородов поздравил Комитет общества Н.К. Рериха в Риге с открытием музея имени Рериха. В его письме есть такие строки: "Будем желать, чтобы этот музей стал духовным центром для всех, идущих по пути культурного сотрудничества. Пошлём наши светлые мысли к подножию Гималаев и постараемся быть достойными светлого общения с ними"[56]. Анатолий Дмитриевич собирался лично присутствовать на открытии музея, приуроченного к I Прибалтийскому конгрессу рериховских обществ, но не смог этого сделать и приехал позже. Его радостную реакцию от увиденного передаёт сам Рерих в письме к А.М. Асееву от 30 ноября 1937 г.: *"Кайгородов, задержанный делами, приехал на другой день после Конгресса, восторженно отозвался о том, что он видел, и в настоящее время принимает живейшее участие по устройству в Таллинне группы — Комитета Пакта. Почётным председателем согласился быть Пятс, брат премьера. Таким образом, все фактические данные говорят о нормальном и строительном настроении"*[57].

* предлогом (от лат. *praetextum*).

** Здесь: единомышленников (от лат. *aspirans*).

## ПОЭТЫ И ПИСАТЕЛИ ЭСТОНИИ – КОРРЕСПОНДЕНТЫ Н.К. РЕРИХА

### Игорь Северянин

> Вот и Игорь Северянин – этот совсем другой, но в существе тоже любивший народ русский. Где он? Жив ли? Помню, он назвал "универсальный Рерих" – показалось обидно, а оказалось к добру, для стиха понадобилось. Чего только не бывало?!
>
> *Н.К. Рерих. Во славу. 24 февраля 1944*[58]

В 1964 г. Вячеслав Нечаев опубликовал письма Н.К. Рериха[59], среди которых три письма 1938 г., адресованные ***Игорю Северянину*** (настоящее имя – ***Игорь Васильевич Лотарев***) (1887–1941) в Эстонию. Это – единственный известный факт каких-либо прямых контактов Рериха и Северянина на сегодняшний день. Послания Северянина пока не обнаружены.

Инициатором переписки был Игорь Северянин, который обратился к Рериху конкретно за финансовой помощью, жалуясь на собственное бедственное положение в Эстонии[60], просил помочь в издании стихов в Индии.

В письме от 21 марта 1938 г. Рерих делится своими впечатлениями о стихах Северянина: *"Всё это и звучно по мысли и прекрасно по форме"*. Николай Константинович сочувствует положению российских писателей на чужбине и положению всей русской культуры, сравнивая тогдашнее её состояние в России с Армагеддоном. Он также кратко информирует о положении дел в эмигрантском творческом мире. Рерих сетует на подобное же положение в Индии – его не печатают, а устройство выставок очень дорого. В ответ на просьбу о финансовой помощи Рерих посылает Северянину посильную сумму – 5 фунтов стерлингов. На просьбу же об издании книги стихов Николай Константинович резонно замечает, что издание в Таллинне или Нарве, где есть русские типографии, обошлось бы Северянину гораздо дешевле. В этот же день Рерих информирует о бедствиях Северянина своих латышских сотрудников, очевидно, надеясь на их возможную помощь поэту в будущем: *"Посылаю для Вашего сведения копию письма Игоря Северянина и мой ответ ему. Очень печально видеть, как тяжко нуждается известный поэт. При нормальных обстоятельствах можно бы посоветовать "Угунсу" издать его маленькую книжечку (25 страниц) – "Солнечный дикарь""*[61].

Во втором письме от 27 июня 1938 г. Рерих снова утешает поэта: *"Все мы находимся в таком положении. <...> И в трудах, и в трудностях будем беречь Русское Сокровище. Оно так велико и прекрасно, что за ним будущее"*.

В третьем письме от 3 августа 1938 г. Рерих пишет: *"Читаю Ваше письмо и думаю, как помочь Вам. По нынешним временам это совсем не так просто. Мои личные средства совершенно истощены, а художественных продаж не предвидится, и журналы гонорары не платят. <...> Если бы только знать, где ещё существуют журналы и газеты, которые платят гонорары, то я употребил бы*

*все мои добрые стремления, чтобы поместить там или Ваши всегда прекрасные поэмы, или что-либо из моих писаний в Вашу пользу. <...> В Америке повальный кризис <...>, а во Франции за помещение статьи не только не платят, но требуют ещё и денежный взнос"* (Рерих знал об этом из переписки с А.М. Ремизовым и другими своими русскими корреспондентами, находившимися в Париже в страшной нужде).

Каждое своё письмо Северянину Рерих заканчивал словами: *"Шлём Вам душевные мысли. Искренно Н. Рерих"*. Однажды прочитав в газете, что Северянин выступает на радио, Рерих просит Беликова передать Северянину: *"...не скажет ли он о монографии"* (31 марта 1939)[62]. Имеется в виду вышедшая в Риге в 1939 г. большая монография "Рерих. Часть I" со статьями советских авторов Э.Ф. Голлербаха и В.Н. Иванова. Николай Константинович придавал большое значение распространению этой монографии, и был рад узнать от Беликова, что её получили президент Эстонии ***Константин Пятс*** и его сын. Надо думать, что и Северянин проявил к ней большой интерес, ибо уже 15 апреля 1939 г. следует указание Рериха латышским сотрудникам: *"Думаю, что полезно дать монографию Северянину и Раннит"*[63].

В конце первого письма Северянину Рерих замечает: *"Хорошо, что Вы встречаетесь с А. Раннитом — он мне очень нравится"*, и в начале второго письма: *"Радуюсь Вашим добрым словам о Ранните, и я к нему отношусь с большой сердечностью. Радуюсь и тому, что его стихи будут переведены при Вашем участии*[64]*. Именно Вы сумеете сохранить характерность его выражений. Всегда радуюсь каждому единению среди мастеров искусства"*.

## Алексис Раннит

> Кроме Вашей группы, у Раннита имеется целая группа выдающихся молодых деятелей искусства всех областей. Такое участие молодых живых элементов нас чрезвычайно радует. Таким образом перекидывается мост в следующее поколение, а в этом уже заключены прочные устои.
>
> *Н.К. Рерих. Письмо П.Ф. Беликову*
> *Наггар, Кулу. 25 апреля 1938*[65]

***Алексис Раннит (Алексей Долгошев)*** (1914—1985) — эстонский поэт русского происхождения, родившийся в Калласте (Причудье), учился в эстонской гимназии в Тарту. С середины 1930-х гг. его имя появляется в эстонских газетах — поэт выступает не только со стихами, но печатает и статьи, заметки, рецензии. В этот период определяется его тяга к изобразительному искусству — к книжной графике, к творчеству корифея эстонской графики ***Эдуарда Вийральта*** (1898—1954), весьма ценимого Рерихом[66]. Видимо, Раннит был знаком с живописью Рериха уже до того, как репродукции рериховских картин были завезены в Эстонию. В 1938 г. между Рерихом и Раннитом завязалась переписка. К сожалению, местонахождение писем до сих пор не установлено[67]. О своих пись-

мах Ранниту Рерих упоминает в переписке с Рудзитисом и Лукиным[68]. В статье о творчестве Чюрлёниса Раннит приводит сведения, полученные им лично от Николая Константиновича[69]. Литератор Вилли Петрицкий отмечает и факт встречи Раннита с Рерихом[70], но другими источниками это не подтверждается.

В 1930-х гг. Раннит много пишет о поэзии Н.К. Рериха. В частности, в 1938 г. одновременно на эстонском и русском языках появилась его статья "Рерих — поэт" ("Roerich — poet")[71], вскоре повторённая в "Золотой книге"[72]. Статья проникнута чувством уважения, даже преклонения перед великим художником и мыслителем[73].

В "Золотой книге" помещено и единственное известное сейчас письмо Раннита Рериху. Приведём его текст полностью.

**Алексис Раннит — Н.К. Рериху.** *Таллинн. 28 ноября 1937*[74]

Глубокоуважаемый проф[ессор] Н.К. Рерих!

От имени Союза Эстонских Академических Художников имею радость поздравить Вас — Великого Рыцаря Духа — с Вашим блистательным юбилеем. Союз просит передать своё благоговение перед глубоким откровением Вашего творчества с верою в реальное осуществление Пакта Мира.

С самыми сердечными приветами, преданностью и верою, что эстонские художники никогда не забудут Ваших великих Учений,

*А. Раннит.*

В тридцатые годы все переводы на эстонский язык литературных произведений Рериха были выполнены Раннитом, из них наиболее известны появив-

Н.К. Рерих. 1929-1930. Фото из АрхПФБ

шиеся в журнале "Kunst ja Kirjandus" письмо Рериха о Вийральте[75] и избранные места из "Золотой книги" (в частности, очерк Рериха "Эстония" впервые переведён на эстонский язык именно Раннитом)[76].

Ещё одна публикация Раннита в "Золотой книге" — стихотворение на эстонском языке "Roerich"[77]. Известно стихотворение того же периода на русском языке — "Исповедь", также посвящённое художнику.

Кроме этого, нельзя пройти мимо другого достижения Раннита: он был первым эстонцем, взявшим на себя смелость написать монографию о Рерихе. Она вышла в Риге в 1938 г., когда Ранниту ещё не исполнилось и 25 лет! (Ранее отрывки из неё публиковались в том же журнале "Kunst ja Kirjandus"). Видимо, поэтому Рерих, давая разрешение Беликову на составление книги своих статей и отдельных мыслей *"для эстонского издания"*[78], советовал готовить это издание вместе с Раннитом. Когда в 1939 г. в Риге вышла упомянутая выше монография "Рерих. Часть I", Николай Константинович прямо предложил Беликову: *"Вероятно, и в эстонской печати будут отзывы о монографии. Или Вы сами или Раннит могли бы это сделать"* (7 января 1939)[79]. Рецензию о монографии опубликовал Раннит — в эстонском журнале "Päwaleht"[80].

В Эстонии Раннит пропагандировал наследие семьи Рерихов ещё и в качестве лектора. Весной 1938 г. он прочёл в Таллинне цикл лекций о Н.К. Рерихе[81], очевидно, он читал лекции и в другие годы.

Уникальные сведения о Ранните сохранились в архиве ***Гунты Рихардовны Рудзите*** в Риге. Прежде всего это переписка семьи Рерихов с её отцом, Р.Я. Рудзитисом, с 1936 г. председателем Латвийского общества Рериха, и другими сотрудниками этого общества. Приведём наиболее характерные высказывания Н.К. Рериха о Ранните из этой переписки: *"Пусть в Таллинне всё кристаллизуется, а пока что Раннит, как поэт и писатель, имеющий уже около себя группу своих друзей, будучи при этом природным эстонцем, обращает на себя внимание"* (11 февраля 1938); *"Думается, что Раннит очень чисто устремлённый поэт — побольше бы таких"* (21 марта 1938); *"Сейчас, к вечеру, пришло Ваше письмо от 19-го с отличной статьёй Раннита"* (29 марта 1938); *"Посоветуйте Беликову не погружать Раннита в Учение* [имеется в виду Учение Живой Этики. — *В. М.*] *— пусть каждый своим путём подходит. Раннит и в других областях весьма полезен"* (30 апреля 1938); *"Не приезжал ли к Вам Раннит? По-прежнему надеюсь, что именно его группа может оказаться наиболее живой"* (7 мая 1938)[82].

В предисловии к русскому изданию сборника стихов Раннита "В оконном переплёте" (1938) Игорь Северянин подчеркнул, что о стихах поэта отозвался с одобрением Н.К. Рерих. Из переписки с Беликовым явствует, что Николай Константинович одобрил и само это издание, и интересовался общественной реакцией на него: *"Раннит выпускает книгу своих стихов в переводе Северянина. Наверное Вы её видели, интересно знать о местном впечатлении. Очень хорошо, что и [в] дни труднейшего Армагеддона ещё можно выпускать сборники стихов и вообще думать об искусстве"* (1 декабря 1938)[83].

Творческая связь Раннита с Рерихом никогда не пресекалась: и тогда, когда Раннит покидал Эстонию для учёбы сперва в Каунасском, а затем в Виль-

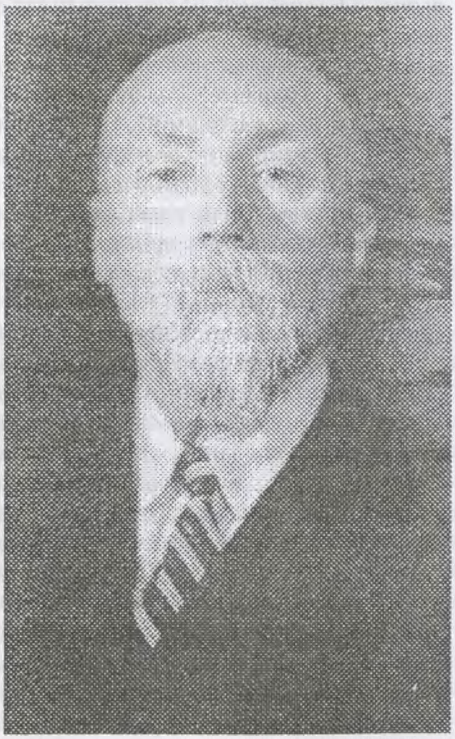
нюсском университетах[84], и тогда, когда Раннит вообще был вынужден оказаться на чужбине после известных событий 1940 г.

## Владимир Гущик

> При случае скажите, пожалуйста, Гущику, что мы весьма одобряем его основные мысли. <...> Правильно говорит Гущик о необходимости бережности к нашим первейшим людям.
>
> *Н.К. Рерих. Письмо П.Ф. Беликову*
> *Наггар, Кулу. 25 апреля 1938*

Ещё одним писателем в Эстонии, с которым вели дружескую переписку Николай Константинович и Елена Ивановна Рерихи, был родившийся в Стрельне под Петербургом и переехавший в Эстонию в составе Северо-западной армии Н.Н. Юденича писатель и культурный деятель ***Владимир Ефимович Гущик*** (1892—1947)[85]. Биограф Гущика С.Г. Исаков справедливо назвал его крупнейшим русским прозаиком в Эстонии в 1920—1930-х гг.[86]

В начале 1930-х гг. Гущик знакомится с творчеством Рериха. По-видимому, этому в немалой мере способствовал новый знакомый Владимира Ефимовича, скромный служащий представительства советской "Международной книги" при таллиннской фирме "Теекооль", будущий видный рериховед ***Павел Фёдорович Беликов***, тоже завязавший переписку с Николаем Константиновичем. 25 апреля 1938 г. Рерих просил Беликова передать Гущику свой благожелательный отклик на его программную статью "Поток Евразии" (с подзаголовком "Церковь и семья"), которая вышла в сборнике "Поток Евразии. Книга I" (1938)[87]. Ещё одна "в высокой степени драматическая" статья Гущика в сборнике была посвящена писателю А.И. Куприну. Отклик на неё "Будем бережливы" с подписью "В. А." сохранился в материалах Е.И. Рерих[88].



Н.К. Рерих. Около 1929. Фото из АрхПФБ

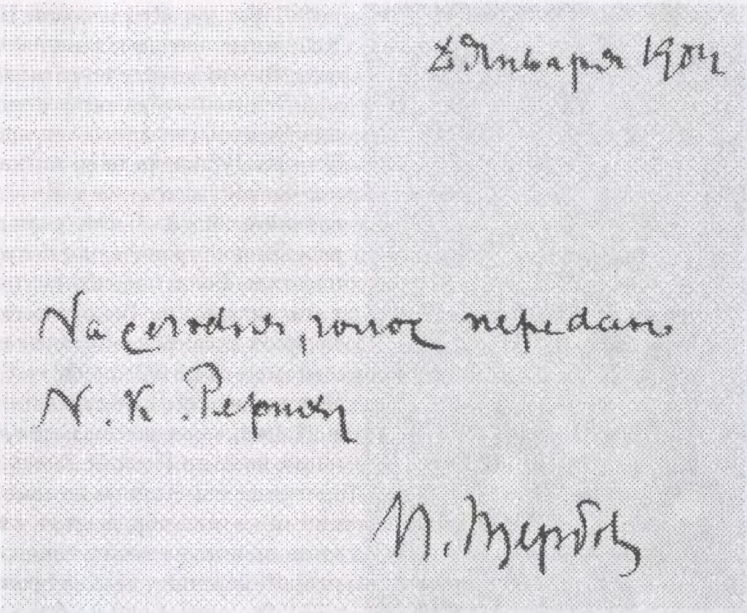
Гущик трудится на ниве евразийства, идеи которого, впрочем, весьма близки некоторым идеям Владимира Соловьёва и Николая Рериха[89]. В сборнике "Поток Евразии" также

помещена статья Беликова "Пушкин и государственность", которую Николай Константинович назвал в том же письме к Беликову от 25 апреля 1938 г. *"очень интересной"*. К сожалению, продолжения этого издания не последовало.

Далее в своём письме Рерих пишет: *"Между прочим, он* [т. е. Гущик. — *В. М.*] *поминает тепло Щербова*[90]. *От души присоединяюсь в этом, ибо все мои встречи со Щербовым проходили под добрым знаком. Первая моя встреча с ним относится ещё к временам академическим, когда, после моего фельетона "На кургане", Щербов подошёл ко мне в залах Академии и сказал: "А мы вчера хором пропели вашу статью". Помню его карикатуру на мастерскую Куинджи, которую он облёк в образ моей картины "Сходятся старцы". Все карикатуры Щербова являются страницами русской истории последних времён и должны быть изданы отдельным альбомом. Ведь все они появились в одном журнале у Голике и потому собрать их не трудно, а по краскам они вполне поддаются переизданию. Помню, что Шаляпин обижался на Щербова, но не будем судить, ибо оба они уже переселились в мир тонкий"*.

Нет сомнений, что Павел Фёдорович передал эти отклики Гущику, ибо активно общался с писателем в то время, о чём писал Николаю Константиновичу. В свою очередь, от Гущика к Рериху в июле 1938 г. пришли "самые лучшие отзывы" о Беликове[91]. Беликов делился с Владимиром Ефимовичем новыми материалами по вопросам рериховского и евразийского движений и, очевидно, помогал ему как-то преодолевать некоторые издержки его вспыльчивого и неустойчивого характера, из-за которого Гущик часто конфликтовал с коллегами по перу и окружающими[92]. "В середине 1930-х гг., — пишет С.Г. Исаков, — он был в оппозиции почти ко всем местным молодым литераторам, объединившимся в Ревельский цех поэтов и выпускавшим ценные сборники "Новь""[93].

Так или иначе, но в начале 1930-х гг. по инициативе Гущика создаётся литературная секция при таллиннском обществе "Витязь"[94], а в августе 1933 г. открываются два новых отдела: художественный и "Отдел имени профессора Н.К. Рериха в Эстонии". Второй отдел возглавил непосредственно сам Гущик. О создании этого отдела председатель общества "Витязь" полковник ***Бадендин***[95] лично известил самого Николая Константиновича, о чём последний, в свою очередь, сообщил барону М.А. Таубе: *"В их Обществе имеется более 300 членов, и, таким образом, это сообщение даёт нам деятельных сотрудников"*[96]. Из этих трёх сотен "деятельных сотрудников", кроме самих Бадендина и Гущика, можно отметить лишь коренного жителя Эстонии Беликова, в бумагах которого сохранились документы о "Витязе", отдельные высказывания Гущика, вообще примечательные сведения о культуре Эстонии 1920 — 1940-х гг.[97] О других "деятельных сотрудниках" ныне почти ничего неизвестно. Забегая вперёд, отметим, что совсем скоро – к 9 апреля 1934 г. – Гущик порвёт с "Витязем", о чём сообщит Рерихам. В ответном письме Елены Ивановны это его решение было поддержано: *"Хорошо, что Вы вышли из "Витязя"; конечно, что можно строить на невежестве? Истинно, нет большего преступления по последствиям своим, как невежество! Квасной патриотизм, квасная религия уходят, и на смену этим отживающим пугалам идёт Эра нового радостного строительства..."*[98]. "Отдел



Автограф П.Е. Щербова. Записка Н.К. Рериху. *"2 января 1904. На сегодня, голос передаю Н.К. Рериху. П. Щербов"*. МСССМ

имени профессора Н.К. Рериха в Эстонии" остался без руководителя и вскоре его деятельность сошла на нет...

Но начиналось это объединение с весьма обнадёживающих шагов. Прежде всего были заявлены следующие цели: "изучение религиозно-философских вопросов и проблем искусства и культуры"[99]. Гущик предпринимает попытки наладить связи с эстонскими литераторами, ведёт какие-то переговоры с Э. Хубелем (М. Метсанурком) и Х. Виснапуу. "Рериховский" и литературный отделы проводили заседания — "понедельники". Нередко они посвящались изучению личности и творчества Н.К. Рериха. Заседания сопровождались показом репродукций и даже копий его картин[100]. Выполненные весьма непрофессионально самим Гущиком, они порой вызывали справедливые нарекания у некоторых любителей искусства. На одном из заседаний проводилось сравнение творчества Рериха с творчеством другого, близкого ему художника, Михаила Врубеля. О Рерихе говорил Гущик: "Его [т. е. Н.К. Рериха. — *В. М.*] как художника нельзя рассматривать отдельно от мыслителя и писателя. <...> Четыре основных тезиса Николая Рериха: через культуру — ко всеобщему миру; лишь через синтез религий может быть создан подлинный двигатель культуры; национальность для народа то же, что индивидуальность для отдельного человека; общечеловеческая устремлённость ко благу ведёт по пути подлинной кульуры. <...> Рерих — борец за то, чтобы искусство стало достоянием не только избранных, но и широких масс, ибо лишь устремление к красоте может объединить всех людей, не взирая на разные политические и национальные перегород-

Портрет Е.И. Рерих кисти её сына С.Н. Рериха на мольберте в доме Рерихов в Кулу. 1937
В настоящее время портрет в собрании NRM

ки"[101]. Так характеризовали Николая Константиновича в таллиннском обществе "Витязь", в отделе его имени.

Религиозно-философские обобщения Рериха, связанные с традициями Востока, Гущик предпочитал на заседаниях не обсуждать, заявляя, что эта тема слишком сложна. В этом сказалась определённая ограниченность кругозора писателя. Более подробно этот момент в мировоззрении Гущика раскрывает Беликов в одном из писем своей будущей жене от 26 июля 1936 г.: "...Гущик. Человек вполне культурный и многознающий, через него я и получил все книги по Агни Йоге, но сам он прочёл только первые 3 книги, и то за объяснениями ко мне обращается, слишком много понять не может, слишком много противоречий у него получается, потому что подготовки не было. Между тем он был в личной переписке с Рерихом...". За два года до этого письма Елена Ивановна, уже зная эти особенности Гущика, делилась с мужем своими впечатлениями от его личности: *"Ты, должно быть, не очень внимательно прочёл письмо Гущ[ика]. Какой Гущ[ик] ни на есть, всё же он лучше кулачных бойцов с квасным патриотизмом"* (15 июня 1934)[102].

Ещё до создания литературного отдела Гущик задумал и осуществил издание литературной газеты "Витязь", но из-за нехватки финансовых средств вышел только один рождественский номер за 1932 г. Один из девизов этой газеты (*"Бойтесь варваров!"*) принадлежит Николаю Рериху. В номере была также впервые опубликована статья, присланная Рерихом: "Огнь претворяющий". Место и время написания статьи — Гималаи, 24 января 1932 г. (через год она вышла в книге статей Рериха "Твердыня пламенная")[103]. Статья повествует о духовном кризисе человечества, об апокалиптичности мира и общества в социальном смысле, затрагивается широкий круг проблем, вплоть до безработицы. В статье приводятся примеры и цитаты из Библии, Льва Толстого, Александра Блока и других авторов[104]. Со статьёй в номере соседствует рассказ Гущика "Святочной ночью", в который вставлены фразы-советы, созвучные мыслям Рериха: "Вперёд, ни шагу назад"; "Будь точным, владей собою"; "Держи своё слово" и другие, выделенные в тексте жирным шрифтом.

За свою жизнь Владимир Ефимович издал 11 книг рассказов. К сборнику "Забытая тропа", вышедшему в 1938 г. в эмигрантском издательстве "Петрополис", добавлены отзывы знаменитых писателей-эмигрантов на книги Гущика. Здесь же можно найти отзыв профессора Н.К. Рериха: *"Красота, значительность природы, слеза сердечных осознаний, зерно строительства и поиски героизма, все эти элементы Вашего творчества делают Ваши книги и близкими и нужными. Искренность и сердечная непреложность вносят ту убедительность, которая не заменится никакой искусственностью, хотя бы изысканной"*[105].

Несмотря на такое, казалось бы, полное приятие, дружеское общение Рерихов и Гущика едва не прервалось из-за уже отмеченных выше особенностей личности последнего. Конечно, вспыльчивость, заносчивость, иногда даже хаотичность поступков Гущика, о которых в конце концов узнал Н.К. Рерих, очень его насторожили. Об этом он поделился в письмах жене Елене Ивановне. На его опасения ещё в 1934 г. она отвечала: *"Г[ущик] из тех интеллигентов, которые любят творить на готовом"* (27 июня 1934)[106]. И более развёрнуто — в письме к Стуре: *"...Никто не мешал ему начать своё Общ[ество] имени Р[ериха]. Но думаю, что он не из организаторов. Порывы есть, но дисциплина духа отсутствует и не претворяется в полезные действия, и энергия рассеивается в бесплодных мечтаниях и сетованиях на судьбу. Чеховских типов много гуляет по лицу Земли"* (22 августа 1934)[107]. Эти выдержки весьма созвучны наблюдениям современного исследователя С.Г. Исакова, который пишет: "Вообще современников В.Е. Гущик удивлял многим. Он, например, утверждал, что не сегодня, так завтра Сталин ликвидирует компартию, "упившуюся кровью". Одни считали Гущика чуть ли не "идейным" большевиком, сторонником советских порядков, другие же не менее убеждённо считали его человеком, глубоко враждебным коммунизму и советскому строю"[108]. В какой-то момент что-то подобное произошло и с его отношением к Рерихам, несмотря на оказанное ему доверие и даже, по некоторым данным[109], материальную поддержку. Гущик, горячо пропагандировавший идеи Н.К. Рериха в Эстонии на протяжении ряда лет, вдруг стал отпускать в его адрес двусмысленные замечания, отказывался от ранее декларированных мнений, путался в оценках... Продолжая ранее начатую работу "Отдела имени профессора Н.К. Рериха в Эстонии", Гущик в то же время распускал самые несообразные слухи о семье великого художника и учёного и его организациях.

Реакция Е.И. Рерих была резкой и не замедлила себя ждать: *"...в таких лоцманах, как г-н Гущ[ик] <...>, мы не нуждаемся"* (30 августа 1934); *"Всюду столько почитателей Н. К., так что такие группы, как <...> Гущ[ик], **нам не нужны** и даже могут лишь **умалить** и **загрязнить** чудесное, светлое имя"* (в тот же день); *"Получила копии писем Гущ[ика]. Должна сказать, что за всю мою жизнь ничего более низкого и грубого не встречала. И это пишет интеллигентный человек и ещё писатель! Читая эти изверженья злобы и ужасающего самомнения, мне казалось, что я слышу голоса с самого дна. Чем скорее отойдём от таких типов, тем лучше. Разве с такими сознаниями можно строить Новый Мир!"* (15 ноября 1934)[110].

Приведём соответствующие фрагменты из писем Николая Константиновича Рудзитису и Беликову: *"Выкрики Гущика настолько безобразны и неосновательны, что о них не стоило бы и поминать, если бы он не жил в Таллинне и не мог бы косвенно влиять на Комитет [Пакта Рериха]. <...> В лучшем случае письмо Гущика производит ненормальное впечатление, ибо он адресуется ко мне как к Учителю, а затем погружается в совершенно необоснованные и неприличные наветы"* (24 ноября 1937)[111]; *"Весьма сожалею, что, как Вы пишете, хулителем оказался никто иной, как Гущик. Подумайте только, — мне он пишет "Дорогой Учитель", а в то же время за углом произносит хулу и клевету. Жаль видеть, когда способный человек допускает такую мрачную некультурность в своих действиях. <...> Одно дело, если клевещут какие-то гангстеры, а совсем другое, если в ту же грязную бездну ввергается способный русский писатель. Спрашивается, к чему Гущик портит свой собственный путь"* (19 октября 1938)[112]; *"Жаль, очень жаль, что Гущик, как Вы пишите, занимается нашёптыванием клеветы. Какое это позорное и недопустимое дело, а для способного писателя — в особенности. От нас он ничего дурного не видел"* (1 декабря 1938)[113]; *"Интересно, продолжает ли Ваш бывший знакомый свою клеветническую деятельность? Правильно делаете, воздерживаясь от таких общений, которые лишь могут расстраивать нервы. Жаль, очень жаль, когда способный человек нравственно падает"* (7 января 1939)[114]; *"...я вполне согласен с суждениями П.Ф. Б[еликова] о Гущике и Северянине. Именно не следует чем-либо осложнять этих отношений, но, конечно, невозможно поверить, чтобы сущность Гущика изменилась. П.Ф. Б[еликов] правильно замечает, что от Гущика всегда можно ожидать нежданных и необоснованных выпадов"* (24 июля 1939)[115].

Спустя годы, передавая письма Рериха в РГАЛИ, Павел Фёдорович так откомментирует поведение Гущика в 1934—1939 гг.: "Отличался крайне неуравновешенным характером. Похоже, что рассчитывал на некоторую материальную поддержку со стороны Нью-Йоркского музея Рериха, однако, не получив её, написал его руководителям весьма несдержанное письмо, о чём и было Н.К. Рериху сообщено. Последний запрашивал о Гущике несколько раз, так как Гущик переписки с ним не прекращал"[116]. Попутно отметим, что этот комментарий может служить прекрасной иллюстрацией к следующим словам Николая Константиновича из его письма к Рудзитису: *"...Беликов обнаруживает энергию и, по-видимому, находится вне влияния Гущика"* (8 января 1938)[117].

В конце концов полного разрыва всё-таки не произошло. Николай Константинович дал ещё одну возможность Владимиру Гущику продолжить общение и соединённую работу на Общее Благо. Видимо, на то были свои основания. Можно только поразиться той мере великодушия и всепрощения, которую являл Николай Константинович! Получение книги Гущика "Забытая тропа" (1938) быть может напомнило Рериху прошлогодние мысли Гущика "о необходимости бережности к нашим первейшим людям". Рерих писал Беликову: *"Не знаю, видаете ли Вы Гущика? Если Вам случится его уви-*

*дать, пожалуйста, передайте ему благодарность мою за присланную мне книгу "Забытая тропа". Книга, так же как и все его прежние, хороша; много в ней внимательности к природе и к человеческим обычаям. Право жаль, если даровитый человек так неразборчив на слова и оценки, как Вы о том пишете. Казалось бы, с годами человек должен становиться всё бережнее и умудрённее, а злость никаких добрых качеств человеку не прибавит"* (15 мая 1939)[118]. Как видим, тональность слов о Гущике мягче, чем прежде. В них — благодарность, сострадание и желание помочь запутавшемуся талантливому человеку... Рерих отметил важнейшие качества прозы Гущика. Произведения, построенные на этнографическо-мифологическом материале ("Полевик"), рассказы о животных ("О собаке", "Ворона") с тонким проникновением во "внутренний мир" меньших наших братьев, исторические новеллы и другие произведения, должно быть, понравились Рериху. Творчество, способность творить — вот то главное, что ценил Рерих в людях, пусть даже и несовершенных, пусть даже и заражённых на время коллективной *"позорной клеветой"*[119]. Он решает возобновить переписку и посылает Гущику поддерживающий отзыв о сборнике, в котором есть такие слова: *"...в каждом рассказе Вы умеете подчеркнуть наряду с житейской стороной и самую глубокую сущность. Такое вмещение редко выпадает на долю писателей и тем приятнее его отметить. И ещё одно качество нельзя замолчать. Вероятно, Вам, как и всем в нынешние трудные дни, живётся тяжело, и тем не менее Вы не теряете светлый взгляд в будущее. Преподобный Сергий, светлый воспитатель народа Русского, для Вас является оплотом будущего — именно так оно и есть..."*[120]. Эти строки опубликованы в последнем прижизненном сборнике рассказов В.Е. Гущика "Жизнь" (1939) и являются своеобразной итоговой оценкой его творчества. Нам представляется, не без влияния Рерихов и их последователя Беликова, в последних творениях Гущика воззрения на жизнь становятся несравнимо более добрыми, терпимыми, он готов простить людей, когда они впадают во грех, совершают дурные поступки. По верному замечанию С.Г. Исакова, "старая дореволюционная Россия ещё чаще выступает в ореоле красоты, добра, света, но уже не так резко противопоставляется грязному и тёмному настоящему. Добрые начала в русском человеке в центре первого же рассказа <...>, давшего название книге"[121].

Произошёл ли перелом в общественной позиции Гущика — об этом трудно судить по тем противоречивым данным, которые можно почерпнуть из его биографических материалов. Но надо отметить, что при непосредственном участии Гущика в 1939-1940 гг. возродилось издание "Витязь", на этот раз в виде объёмного сборника (всего успело выйти три книги). Н.К. Рерих, Г.Д. Гребенщиков и другие зарубежные писатели участвуют в "Витязе", публикуя на его страницах свои тексты[122].

Связи Владимира Гущика и Николая Рериха разорвала война с Германией. Позже они не возобновились, так как Гущик был отправлен в лагерь как политзаключённый, где в октябре 1947 г. умер от саркомы лёгких в больнице на станции Сухобезводное (центр Унжлага, Горьковская область).

## Борис Тагго-Новосадов

> ...Очень рад слышать, что Новосадов находится в местных добрых отношениях и, таким образом, вместе с П.Ф. Беликовым они могут оберегать добрые отношения.
>
> *Н.К. Рерих*
> *Письмо Р.Я. Рудзитису и его сотрудникам*
> *Наггар, Кулу. 24 июля 1939*[123]

Перечисляя поэтов и писателей Эстонии, корреспондентов Н.К. Рериха, нельзя обойти вниманием следующий факт: в июне 1938 г. поэт и публицист ***Борис Христианович Тагго*** (1907—1945), обычно выступавший под псевдонимом ***"Б. Новосадов"***, послал Рериху в Индию сборник своих стихов "По следам бездомных Аонид" (Таллинн: Русская книга, 1938)[124]. *"Поблагодарите, пожалуйста, Бориса Новосадова за его тетрадь звучных стихов.* — Последовал ответ Рериха. — *У него есть несомненный поэтический дар, — пусть он не впадает в пессимизм, ибо каждому удастся приложить свой талант"*[125].

В письмах Рериха к Беликову имя Тагго-Новосадова упоминается ещё дважды: *"О поэте Новосадове я уже Вам давно поминал — он талантливый, и очень хорошо, если Вы встречаетесь с ним и в Ваших прочих убеждениях. Вероятно, ему тоже живётся нелегко, и может ли сейчас легко житься писателю, да ещё поэту. Тем более необходимо, чтобы все художники слова, кисти и всех прочих областей хотя бы до известной степени держались вместе. И без того слишком много человеконенавистничества, а этим тёмным путём не пройти"* (14 февраля 1939)[126]; *"Читал я и радовался статье Новосадова в "Газете для всех". Передавайте ему мой привет. Он даровитый человек. Пусть навсегда удержит в себе широту взгляда и бодрость. В жизни много сложностей, но не в прошлое, а в будущее нужно устремлять взгляд"* (15 мая 1939)[127].

Что же известно о поэте, заслужившем такие высокие слова напутствия в жизни? С помощью С.Г. Исакова[128] кратко обобщим известные биографические сведения.

Борис Тагго родился в Петербурге. Его отец – сапожник высокой квалификации (занимался изготовлением ортопедической обуви) – по национальности был эстонцем, родом из Пярну, мать — русская из Петербурга, рождённая Мария Степанова. Сам Тагго — типичный билингв, по паспорту эстонец, хотя был воспитан на русской культуре и считал себя прежде всего человеком этой культуры. В 1920 г. семья Тагго оптировалась в Эстонию и поселилась в Пярну. С 1925 г. Борис учился на философском факультете Тартуского университета. Жилось ему нелегко, преследовали материальные трудности. Несколько раз юношу исключали из университета за невнесение платы за обучение; кое-как собрав деньги, он восстанавливался и продолжал учёбу. Всё же из-за бедности в 1931 г. учёбу пришлось прервать. Лишь в 1936 г. он смог окончить курс философии, избрав своей специальностью социальную этику.

Видимо, знание этических дисциплин помогло ему впоследствии принять многие идеи Учения Живой Этики, которые он часто обсуждал с Беликовым, его другом и коллегой по службе. В 1935 г. Тагго переехал в Таллинн, где стал работать агентом по распространению советской литературы в местном представительстве московской "Международной книги", — там же, с лета 1938 г., работал и Беликов.

Ещё в университетские годы Тагго увлёкся поэзией, много писал, стал активным членом Юрьевского цеха поэтов, возглавляемого его учителем Б.В. Правдиным. В сентябре 1931 г. был избран мастером цеха. Уже тогда он включился в жизнь Ревельского цеха поэтов, время от времени наезжая в Таллинн. В 1938 г. он женился на пианистке Сусанне Поска. С мая 1939 г. Тагго работал переводчиком в советском торгпредстве, причём в его обязанности входило и составление, на основе материалов эстонской печати, рефератов по эстонской экономике и бюллетеней-обзоров эстонской прессы.

В 1941-1942 гг., во время немецкой оккупации, Тагго редактировал выходившую в Печорах русскую газету "Новое время". Видимо, это послужило в 1944 г. поводом органам НКВД для его ареста. В 1945 г. Тагго умер в тюремной больнице.

По воспоминаниям современников, Борис Тагго был человеком нервным, очень болезненно реагировавшим на удары судьбы[129], но при этом живым и общительным. Отношение читателей к его творчеству было неоднозначным: некоторым стихи и статьи нравились, другие же их не принимали[130], но почти все признавали оригинальность и одарённость поэта. Если раннее творчество Тагго носит футуристско-имажинистский характер ("Шершавые вирши", 1935), то во втором сборнике стихов — "По следам бездонных Аонид" (1938), посланном Н.К. Рериху, его поэтическая манера в значительной степени меняется: от модернистско-авангардистских увлечений к более традиционной поэзии, к классической ясности.

Для рериховедов Тагго знаменателен своим конкретным вкладом в биобиблиографию семьи Рерихов. Он — автор статьи "О Рерихах", увидевшей свет 6 мая 1939 г. в чикагской газете "Рассвет".

## ПАКТ РЕРИХА И ЭСТОНИЯ

> Пример Таллинна показывает, что местные культурные деятели отозвались.
>
> *Н.К. Рерих. Письмо Р.Я. Рудзитису*
> *Наггар, Кулу. 2 января 1938*[131]

Переезд Н.К. Рериха после 1917 г. в Западную Европу, США, а позже в Индию не ослабил интереса художника к Прибалтике и, в свою очередь, интереса Прибалтики к Рериху. 30 сентября 1923 г. он советовал своему ближайшему сотруднику, рижанину ***Владимиру Анатольевичу Шибаеву*** (1898—1975): *"С Ревелем снестись полезно"*[132]. Что под этим имел в виду Николай Константино-

вич, ещё предстоит выяснить. Так или иначе, но первые рериховские культурные инициативы проникали в Эстонию именно через Шибаева. В 1925 г. в Риге по инициативе Рерихов он организовал группу изучающих Живую Этику, международную книготорговую фирму "World Service" и филиал издательства "Алатас". В 1928 г., когда Шибаев уехал в Индию работать секретарём Николая Константиновича, всю эту работу координировали врач ***Феликс Денисович Лукин*** (1875—1934), возглавивший "Латвийское общество друзей Музея Рериха в Нью-Йорке"[133], и его преемники — ***К.И. Стуре*** и ***Р.Я. Рудзитис***.

Пик активности рериховского движения в Прибалтике приходится на конец 1930-х гг. Этому в значительной мере способствовали созданный в 1937 г. при упомянутом выше обществе музей имени Рериха и местные комитеты Пакта Рериха, или Пакта Мира — Международного договора об охране художественных и научных учреждений и исторических памятников в период военных конфликтов.

Беспокойство художника за судьбу памятников культуры в то время было особенно острым: приближалась новая мировая война. Но Рерих мыслил и о далёком будущем, когда защита культуры будет не менее актуальной. В письме к Н.Ф. Рооту в Эстонию от 17 января 1938 г. он отмечал: *"Очень странно, что в некоторых странах плохо понимают значение Пакта о сохранении культурных ценностей. Ведь дело не в том, что в каждой стране хорошо или дурно заботятся о своих ценностях, но важно развить и международное понимание и охранение мировых сокровищ. Вот теперь в Китае разрушено более ста университетов и образовательных учреждений, японцы обратили Храм Неба в казармы и, как пишут газеты, разрушили превосходное изваяние Минской династии. Такие вандализмы недопустимы. Пусть и молодое поколение от первых школьных лет знает, как беречь такие народные достояния"*[134].

Утверждение Пакта Рериха в Эстонии поначалу проходило также весьма драматично. Осенью 1933 г. председатель Французского комитета Пакта Рериха, двоюродный брат Николая Константиновича, барон ***Михаил Александрович Таубе*** посетил Таллинн, о чём сообщил Рериху. Художник начал ответное письмо с благодарности: *"Спасибо большое за Ваше прекрасное обращение к Вашингтонской Конвенции*[135]*, за Вашу открытку с видом Ревеля и за письмо № 9. Вы правильно называете Вашу поездку таинственной. У нас сложилось такое впечатление, ибо по намёкам Вашим в открытке и в письме нужно ожидать чего-то очень значительного. Конечно, проехав столько городов, Вы могли и даже неминуемо должны были увидать множество людей, от которых по разным областям нашим, наверное, у Вас накопилось много данных. Какие у Вас разговоры были в Ревеле и в чём их благожелательность, если пока что правительство отлично уклонилось от Конвенции?"* (25 октября 1933)[136]. Таким образом, в 1933 г. Эстонская республика ещё не поддерживала Пакт Рериха.

В 1934—1936 гг. Карл Иванович Стуре координировал всю работу в Прибалтике, искал сторонников, связывал единомышленников, передавал им но-

вости от Европейского центра при Музее Рериха в Нью-Йорке и непосредственно от самого художника и его жены. В своих письмах к Г.Г. Шкляверу Елена Ивановна высоко оценивала его усилия по продвижению Пакта, называя его *"очень деятельным президентом"*[137]. В результате целый ряд влиятельных эстонцев уже в 1934 г. заявили о своей поддержке Пакта. Назовём тех, чьи имена упоминает Елена Ивановна в своих письмах: жена брата президента Эстонии ***госпожа Пятс***, журналист и издатель, глава Союза печатников Эстонии, брат госпожи Пятс ***Александр Вейлер*** (1887—1950), историк и просветитель, директор отдела науки и искусства министерства просвещения Эстонии ***Готлиб-Пеэтер Ней*** (1881—1973), министр иностранных дел, профессор международного права ***Ханс Пийп*** (1884—1942), дипломат и политик, бывший посол Эстонии во Франции ***Каарел Роберт Пуста*** (1883—1964), график ***Гюнтер-Фридрих Рейндорф*** (1889—1974)[138], художник, в дальнейшем председатель Эстонского инициативного комитета Пакта Рериха ***Эдуард Таска*** (1890—1942)[139], редактор ***Ламан***, переводчик Учения Живой Этики на немецкий язык ***К. Миллер***, медики ***Станкевич*** и ***Перль***[140]. Спустя какое-то время к ним присоединились: вице-президент и министр просвещения Эстонии, президент Эстонского культурного фонда искусств ***Владимир Пятс*** (1878—1958)[141], генеральный секретарь Эстонского культурного фонда искусств ***А. Кяли***, живописец и скульптор, преподаватель Эстонского государственного художественного института, в октябре 1937 г. официальный представитель от Эстонии на I конгрессе Прибалтийских обществ Рериха в Риге ***Иоганн Гринберг*** (1887—1951)[142], журналист, в дальнейшем секретарь Эстонского инициативного Комитета Пакта Рериха ***Альфред Тамм***[143], скульптор, декан и директор Тартуского государственного художественного института ***Антон Старкопф*** (1889—1966)[144] и другие.

Но нашлись и ярые противники, действовавшие под самыми "культурными" вывесками. Прежде всего это "евразиец" барон Андрей Владимирович Икскуль, руководитель эстонского общества "Круг Мысли"[145]. Без разрешения Рерихов он воспользовался знаком Музея Рериха в Нью-Йорке для своего общества, при этом активно дискредитировал как имя Рериха, так и саму идею Пакта, создав, по определению Елены Ивановны, *"предательское гнездо в Ревеле"*, по некоторым данным, инспирированное ГПУ[146]. Это послужило толчком для ограждающих действий со стороны Рерихов. Елена Ивановна просила Стуре официально зарегистрировать символику Музея в трёх прибалтийских странах — Латвии, Литве и Эстонии — и впредь внимательно отслеживать все подобные инциденты. В письме Г.Г. Шкляверу от 24 октября 1934 г. она писала: *"Недопустимо, чтобы сомнительные организации прикрывались нашим знаком. Вообще, мы должны быть очень осторожны с новыми группами. Так, в Приб[алтийских] странах они должны иметь апробацию К[арла] И[вановича] и чартр из Амер[ики] на право Им[ени] и знака, иначе мы расплодим такие ячейки, от которых потом не отделаемся"*[147].

В итоговой монографии о развитии движения Пакта Рериха и Знамени Мира во всём мире (1947)[148] зафиксированы самые ранние известные нам эс-

тонские публикации, посвящённые Пакту и связанным с ним событиям культурной жизни Эстонии:

1. ***Бушман Н.***[149] Участие женщин в борьбе за мир. Таллинн, 1934. На русском языке.

2. ***Paewalehy.*** Roerich pakt kultuuri Kaitseks. Tallinn, 1934. На эстонском языке.

Итак, первый прорыв в деле Пакта Рериха в масштабе Эстонского государства произошёл уже к концу 1934 г. Стуре и его сотрудники добились, что *"на ратификацию Пакта будет изъявлено согласие Трёх Прибалтийских Государств"*[150]. 21 апреля 1937 г. Рудзитис писал Рерихам, сообщая о достигнутых результатах в деле продвижения Пакта: "Мы показали, что ***наша*** идея о Культуре есть Сила <...> и впредь с нами как организацией не могут не считаться. С другой стороны, большое значение имеет и то, что все мы, все три страны, выступали коллективно..."[151]

28 апреля 1937 г. в газете "Вести дня" появилось сообщение под заголовком "Эстония объединилась с Пактом Рериха", а 18 декабря того же года в газете "Сегодня", круг распространения которой захватывал и Латвию, и Эстонию, была опубликована статья, информировавшая о создании в Таллинне постоянного Эстонского комитета Пакта Рериха.

В написанном Н.К. Рерихом в том же году очерке "Эстония" это событие нашло отражение: *"Слышу, что в Таллинне образовалась группа нашего Пакта по сохранению Культурных ценностей. Этот Красный Крест Культуры близок, или, вернее, должен быть близок, всем векам и народам. Во взаимной охране Культурных ценностей не может быть никаких разделений, соревнований и раздражений. Пашня Культуры является общею пашнею"*.

Эта же мысль, но применительно к организационным моментам создания Эстонского комитета Пакта Рериха, была высказана Николаем Константиновичем и в письме к Беликову от 5 ноября 1937 г.: *"Ваша мысль о создании группы моего имени в Ревеле должна быть координирована с несколькими подобными же пожеланиями, высказанными в том же городе. Чтобы не произошло невольного столкновения, очень советую Вам списаться с Председателем нашего Латвийского Общества Рихардом Яковлевичем Рудзитисом (Stokholmas 35, Mezaparks, Riga), который находится в курсе образования Балтийских групп. Хуже всего, когда доброе желание не встречается, но сталкивается с таким же"*[152]. Это пожелание Павел Фёдорович выполнил и в таком ключе сотрудничал в инициативном комитете Пакта Рериха в Таллинне. По его данным, в 1937 г. было лишь объявлено об организации инициативного комитета, но реально Эстонский комитет Пакта был создан только два года спустя[153]. Причина этого не в отсутствии участников, поддержки властей или активности, их было в избытке, а в том, что Н.К. Рерих сам придерживал процесс преждевременного расширения деятельности. Он желал большей координации, осмысленности и, если можно так выразиться, "чистоты" в делах своих друзей в Эстонии, составивших к 1938 г. четыре основных группы[154]. Поэтому в письмах к прибалтийским сотрудникам он предлагал действовать осмотрительно: *"С Эстонией, как Вы знаете, перепис-*

*ка была не сильна, ибо уже неоднократно приходилось наталкиваться на людей маложелательных. <...> При обществе "Витязь" был наш отдел, а затем неведомо как и почему это обстоятельство растворилось"* (29 июня 1937)[155]; *"Г[аральд] Ф[еликсович Лукин] совершенно правильно замечает, что главное будет в утверждении самого Общества. А актуальная деятельность выразится по местным условиям"* (30 апреля 1938)[156]; *"Что касается нашего общества в Таллинне, то, конечно, действуйте без излишней торопливости, избирая наилучшие моменты для полезных выступлений"* (22 июля 1938)[157]; *"Что касается до Общества, то, конечно, не столько важно его полицейское утверждение, сколько групповая работа, которая может быть полезна в культурном отношении. Очень желательно поддерживать связь с Латвийским и Литовским обществами. В конце концов Балтика так между собою связана, что и в отношении культурной работы нежелательно, чтобы Эстония как-то выпадала из неё"* (7 января 1939)[158].

В состав Эстонского комитета Пакта Рериха входили известные эстонские деятели культуры, искусства и литературы. Кроме уже отмеченных выше П. Беликова, И. Гринберга, А. Кайгородова, Р. Нимана, В. Пятса (почётного председателя комитета[159]), А. Старкопфа, А. Тамма, Э. Таски и других, в его работе участвовали ***И. Вазар*** и ***Б. Таго-Новосадов***. Своей задачей Эстонский комитет Пакта Рериха ставил пропаганду идей движения за сохранение культурного достояния в своей стране[160].

С комитетом было тесно связано и другое культурное начинание: 3 января 1939 г. в Таллинне было организовано Общество эстонско-советского сближения[161]. Павел Фёдорович Беликов принял самое активное участие в его работе, сразу же организовал в Таллинне выставку советской книги, за что Рерих его поблагодарил, ибо ценил в сотрудниках доброжелательное отношение к России: *"Приятно слышать, что в Таллинне была выставка книги, ибо книга есть истинный друг человека и нужно всячески проникаться уважением к ней"* (7 января 1939)[162]; *"Нравится нам и Ваше отношение к Родине..."* (14 февраля 1939)[163]. Очевидно, это направление в деятельности группы Беликова было тоже инициировано Николаем Константиновичем, мечтавшем о возвращении на Родину, о чём можно судить по следующим его словам в письме к Рудзитису и Лукину от 6 сентября 1938 г.: *"Не говорил ли Вам Беликов о налаживании сношений с Швецией* ? Я ему писал об этом..."*[164].

Конечно, Рерихи не питали иллюзий относительно жизни в сталинском СССР, они были хорошо информированы о жестокостях режима, о запуганности народа. Но создание обществ дружбы с Россией, подобных таллиннскому, или, скажем, Американо-русской культурной ассоциации, созданной в годы войны, должно было расширить сферу Пакта Рериха, способствовать защите культуры в России, в том числе и через защиту прав личности, нравственных ценностей и свободного творчества. Такие общества медленно, но необратимо изменяли отношение к Рерихам на родине, разрушали стену отчуждения со стороны официальной Москвы по отношению к Пакту.

* По соображениям цензуры Рерихи в своих письмах называли Россию Швецией.

## БИБЛИОГРАФИЯ ТЕМЫ "Н.К. РЕРИХ И КУЛЬТУРА ПЕРВОЙ ЭСТОНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ"

Смотрю на список почётных советников наших учреждений. <...> В Таллинне Беликов, Раннит, Новосадов.
*Н.К. Рерих. Лист. [1939]*[165]

В 1936-1937 гг. в Индии Н.К. Рерих особенно много пишет о Прибалтике; это статьи и листы дневника "Чюрлёнис", "Литва", "Доктор Ф.Д. Лукин", "Латвия", "Эстония", "Мои воспоминания о Латвии", "Наше Латвийское общество" и другие.

Из недавно изданных материалов журнала "Оккультизм и Йога" стало известно, что осенью 1937 г. Рерих консультировал его редактора А.М. Асеева по вопросам издательского дела в Эстонии, ибо в нём Рерих хорошо ориентировался: *"Вы пишите, что из Таллинна Вам предлагают издавать Ваш журнал. Скажем по-дружески, что такое предложение нам весьма нравится. Пусть так и будет"*[166].

Сведения о культурной жизни Эстонии систематически появлялись в журнале "Фламма", издававшемся в США на средства рериховских организаций всего мира. Как явствует из переписки Рериха с Беликовым, все эстонские материалы для "Фламмы" были получены от Беликова[167]. Ему же Николай Константинович поручил организовать подписку журнала в Эстонии, что и было сделано. Во втором номере "Фламмы" за 1938 г. помещено сообщение о публикации в эстонской печати статьи Н.Ф. Роота "Н.К. Рерих". В третьем номере за тот же год напечатан материал о проведённой в Нарве выставке репродукций картин Н.К. Рериха, в пятом номере за 1939 г. — сообщение о публикации статьи Рериха "Любите книгу" в эстонском переводе А. Раннита (в журнале "Päwaleht", 1938). В шестом номере за 1939 г. сообщается об интересе, проявляемом в Эстонии к творчеству Рериха; упомянуты несколько имён, в том числе ***А. Кайгородов***, ***Б. Таго-Новосадов***, ***В. Борхард***, ***П. Беликов***.

Огромный пласт "эстонских" упоминаний 1930-х гг. обнаруживается в переписке Рерихов с Прибалтикой, и прежде всего с сотрудниками Латвийского общества Рериха. Назовём имена тех жителей Эстонии, чья деятельность ещё не была названа выше: члены группы Беликова ***Екатерина Фёдоровна Гагемейстер***, ***Галина Васильевна Беликова***, ***Иванова***, ***Абрамов***; поэтесса и философ ***Нина Павловна Рудникова (фон Икскуль)*** (ум. 1940); эстонский художник, декоратор, иллюстратор книг ***Ант Муракин*** (1892—1975); врач-психотерапевт ***Вальтер Карлович Пабсон*** (1890—1959); руководитель молодёжной организации в Печорах ***Конев***; житель Изборска ***Макаровский***; эстонец ***Милленд***; член Общества психических исследований в Таллинне ***Шмит-Юргенс***[168].

Важнейшим источником по теме "Н.К. Рерих и Эстония" остаётся архив П.Ф. Беликова в Козе-Ууэмыйза, в особенности письма Н.К. Рериха к Беликову, уже много раз цитируемые выше. Уникальность этой переписки в том, что

она была начата по инициативе самого художника, с его обращения к Беликову 5 октября 1936 г.[169]

## Павел Фёдорович Беликов

С Николаем Константиновичем Беликов переписывался в период 1936—1940 гг.[170] В 1940 г. с разрешения Елены Ивановны Беликов получал доверительные копии её некоторых писем латвийским сотрудникам. С Юрием Николаевичем Рерихом Беликов переписывался в 1938, 1939, 1958—1960 гг., со Святославом Николаевичем и его женой Девикой Рани — в 1960—1982 гг. Таким образом, почти полвека интенсивной творческой работы с Рерихами!

Кроме затронутых выше тем и имён, в письмах к Беликову Рерих высоко оценил открытие по инициативе Беликова нового книжного магазина в Нарве (1939)[171], а также отреагировал на выпады эстонского теософа ***Раггиса***, недоброжелательно отозвавшегося о новом издании труда Е.П. Блаватской "Тайная доктрина" в переводе Е.И. Рерих: *"Казалось бы, каждый хороший теософ (а доброжелательство входит в кодекс теософии) должен бы приветствовать издание Т[айной] Д[октрины], тем более, что в Женеве никогда не найдётся средств для такого издания. Замечание Раггиса тем более странно, что почти одновременно с Вашим письмом мы получили чудесное письмо от Елены Фёдоровны Писаревой, в котором она приветствует жертвенный труд Елены Ивановны и издателей. Колоссальную работу Елены Ивановны она называет подвигом и говорит: "действительно Россия может гордиться своими женщинами, ведь это на-*

П.Ф. Беликов в своём рабочем кабинете в Козе-Ууэмыйза. 1970-е. АрхПФБ

*стоящий подвиг". Вот какова оценка по существу из уст старейшей преданнейшей делу русской теософки"* (2 февраля 1939)[172].

К сожалению, жизненный путь многих друзей Рерихов в Эстонии оказался трагичным. Счастливым исключением был Павел Фёдорович, чудом избежавший гибели в 1940—1953 гг., хотя некоторые члены его семьи были репрессированы органами НКВД и расстреляны фашистами[173]. Просветительская деятельность в довоенной Эстонии под фактическим руководством Н.К. Рериха оказалась для П.Ф. Беликова настоящей школой жизни. Все сложные "задания" и трудные "уроки" Беликов исполнял с горящим сердцем, был всегда готов прийти на помощь ищущим Света и Красоты. Его искреннее отношение к делу было высоко оценено Рерихами. Уже 19 октября 1938 г. Николай Константинович писал своим латвийским сотрудникам: *"Сейчас получили хорошее письмо от Беликова. Кажется, он оказывается наиболее активным из всех таллиннцев. Очень желаем, чтобы он удержался на нынешней своей работе и постепенно углублял полезные сношения. Может быть, и Ваш магазин может получить через него практичные советы"*[174]. Чувствуется, что у Павла Фёдоровича сложилась репутация надёжного и профессионального работника: *"П.Ф. Беликов, работая сейчас в книжном деле, наверное, будет рад поделиться всем своим опытом. Ведь это книжное дело, являясь столь почётным, сопряжено со многими специальными действиями, которые нужно знать, чтобы дело могло неустанно расширяться. Магазин должен быть доходным делом"* (17 марта 1939); *"Вот Беликов, по-видимому, отлично понимает положение и этим становится нам ещё дороже и ближе"* (25 марта 1939); *"Беликов пишет о растущем интересе к монографии*, к открыткам и ко всем нашим изданиям. Кстати, он получил из Швеции** краткое уведомление о возможности заказов — и это хорошо. Ведь каждый книжный рынок уже будет полезнейшим дополнением к деятельности. Очень отрадно, что Беликов получает возможность иностранных сношений и тем увеличится и наш оборот"* (27 апреля 1939); *"Пусть Беликов ещё порекомендует Вам кого-либо, с кем можно посоветоваться по книжному делу"* (10 июня 1939)[175]. Перед самой войной по просьбе Николая Константиновича Беликов смог организовать устойчивый канал распространения рериховской литературы в Советском Союзе, что ранее никому из сотрудников Рериха не удавалось. Более того, Беликов познакомился с советскими дипломатами и через них, как пишет Рерих, *"передал две монографии и сопроводил их очень удачной беседой. Таким образом, в разных местах выявляются правильные сведения"* (5 августа 1939)[176].

Уже в Советской Эстонии Беликов продолжил дело своего Учителя, а с начала 1960-х гг. и до самой смерти являлся доверенным лицом С.Н. Рериха и неформальным координатором всего рериховского движения на огромном пространстве СССР. Сама по себе жизнь и творчество этого крупнейшего писате-

* Имеется в виду упомянутая выше монография "Рерих. Часть I" (1939).

** То есть из России.

ля-рериховеда, философа, поэта, лектора, наставника многих исследователей рериховского наследия достойна отдельного монографического исследования[177]. Святослав Николаевич, находясь в 1984 г. в Москве, напомнил о Павле Фёдоровиче в послании, разошедшемся по всей Эстонии через газету "Вечерний Таллинн" (номер 21 ноября 1984 г.): *"Уважаемым и дорогим читателям газеты "Вечерний Таллинн"! Эстония и Ваш красивый и древний город всегда были близки нашей семье. Память о любимом Павле Фёдоровиче Беликове всегда горит и свежа в нашем сердце. Святослав Рерих"*.

Подводя итог нашему краткому, предварительному обзору влияния Н.К. Рериха на культуру Первой Эстонской республики (1918—1940 гг.), отметим, что представленным материалом не исчерпывается более общая тема "Рерих и Эстония". За рамками статьи остались материалы об интересных связях семьи Рерихов с Эстонией, относящиеся к концу XIX – началу XX века. Известно, что первое знакомство Николая Константиновича с Эстонией состоялось ещё в 1879 г., когда его, пятилетнего мальчика, привезли в большой старинной карете в Гапсаль (современное название этого местечка — Хаапсалу). В 1895 г. Рерих-студент снова посетил Гапсаль — во время летних каникул[178]. В 1910 г., во время его третьего известного нам пребывания в Эстонии, Рерихом были созданы прекрасные картины (такие, как *"Ста-*

Н.К. Рерих. Старый король. 1910. Первоначально в собрании М.Н. Нейшеллер. Настоящее местонахождение неизвестно
Воспроизводится по публикации на открытке Общины Св. Евгении (каталог, № 4181)

*рый король", "Варяжский мотив", "За морями земли великие", "Путь великанов", "Царица Небесная на берегу жизни"*) и заложены основы для будущих культурных связей[179].

Старые ученики и коллеги Николая Константиновича времён Рисовальной школы ИОПХ (1906—1917), новые последователи его эволюционных идей, просто любители его возвышающего искусства, обращаясь к нему, находили самые насущные для своего культурного развития мысли и образы. На языке Прекрасного, языке искусства Рерих обращался к народу Эстонии и всегда получал живой отклик. Ему этот отклик был дорог, ибо в 1937 г. он записал: *"Сколько радостных связей обнаруживается, как только подумаешь о древних таллинских башнях"*[180].

Порой он помогал своим эстонским друзьям и материально, но главная его помощь была в другом: Рерих оставил Эстонии великое наследие в сердцах тысяч людей, прикоснувшихся к его бессмертному творчеству.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Эстония. 1937. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 77.

[2] *Рерих Н.К.* Письмо П.Ф. Беликову. Нагтар, Кулу, Пенджаб, Британская Индия. 23 января 1939. Автограф. РГАЛИ, ф. 2408, оп. 2, № 2, л. 9 об.

[3] Жена известного эстонского художника, преподавателя Гос. высшей худ. школы в Таллинне Г.-Ф. Рейндорфа (Рейнсдорфа), который ещё осенью 1934 г. *"заинтересовался Пактом Охранения Культурных ценностей и обещал привлечь на этой почве всю организацию эст[онских] художников"* (см.: *Рерих Е.И.*, 2000. С. 422, 428).

[4] *Макаренко Н.Е.*, 1914. С. 113, 115. Художник Н.Ф. Роот преподавал в классе керамики с 1906 по 1910. К.Ф. Цейдлер преподавала в классе акварели с 1912.

[5] *Vahtra J.*, 1961. С. 124. Здесь и далее перевод цит. по публ.: *Рудзите Г.Р.*, 1978. С. 126-127.

[6] *Ламп Э.* О влияниях западноевропейского искусства на развитие эстонского искусства конца XIX – начала XX века. Таллинн, 1970. С. 129—131. Примечательно, что Э. Ламп (E. Lampi) ещё в апреле 1932 посетил в Нью-Йорке NRM и Международный центр искусств "Corona Mundi" при нём. В "Бюллетене Музея Рериха" он отмечен среди почётных посетителей выставки финского искусства, устроенной в музее (*Roerich Museum Bulletin.* Vol. II. N. Y., 1932. May – June. № 5-6. P. 10).

[7] *Vahtra J.*, 1973. С. 6.

[8] *Vahtra J.*, 1961. С. 124.

[9] *Pihlak E.*, 1969. С. 67, 178.

[10] *Waga A.*, 1938. С. 10.

[11] *Kangro-Pool R.*, 1961. С. 176.

[12] *Kallis O.*, 1968. С. 55.

[13] *Там же.*

[14] *Pihlak E.* Roerich mõjud eesti kunstis. Рукопись доклада в библиотеке Тартуского университета. Без даты. Здесь и далее цит. по: *Шиндяпин А.*, 1994.

[15] В свою очередь, в работах Рериха сказалось влияние живописи Куинджи.

[16] *Рудзите Г.Р.*, 1978. С. 132.

[17] *Pihlak E.* Указ. соч.

[18] *Надточий Н.*, 1974-75.

[19] *Попов Д.Н.*, 1994. С. 426. Возможно, письма Роота будут обнаружены в архиве МЦР, разборка и каталогизация которого ещё не закончена. О существовании писем Роота именно в индийском архиве Рерихов (значительная часть которого ныне в МЦР) свидетельствует след. высказывание Николая Константиновича в письме П.Ф. Беликову от 19 июля 1938: *"Н.Ф. Роот прислал мне номер журнала "Сельское Хозяйство" со своей статьёй"* (Автограф. РГАЛИ, ф. 2408, оп. 2, № 2, л. 1 об.).

[20] *Рудзите Г.Р.*, 1978. С. 123. Опубликовано: *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. I. С. 406-407.

[21] Автограф. РГАЛИ, ф. 2408, оп. 2, № 2, л. 10 об. В уже процитированном выше листе дневника "Эстония" (1937) читаем: *"В Таллинне живут и два преподавателя Школы — Клара Федоровна Цейдлер и Николай Феодорович Роот, а также и талантливый Анатолий Дмитриевич Кайгородов, который хотя и не был формально в нашей Мастерской Куинджи, но внутренне, конечно, был учеником Куинджи, а тем самым и нашим сотоварищем"* (*Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 77).

[22] *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 73. См. также: *Рерих Е.И.*, 2000. С. 422.

[23] *Zelta grāmata*, 1938. С. 108.

[24] *Э. М.* У художников Н. Роота и А. Калашниковой. // *Вести дня*. Таллинн. 27 октября 1930.

[25] Интересная выставка. // *Вести дня*. Таллинн. 6 мая 1938.

[26] *Роот Н.* Рерих. // *Вестник Союза русских просветительских и благотворительных обществ*. Таллинн, 1938. № 5. С. 72–75.

[27] Более подробно о деятельности этого объединения см.: *Исаков С.Г.*, 1996. С. 68, 101–104, 111, 115.

[28] Например, П.Ф. Беликов 5 ноября 1935 прочитал на собрании кружка доклад о Рерихе, вызвавший оживлённые прения, продолжавшиеся более часа; он же написал передовицу о Рерихе для "живой газеты" (жанр весьма популярный в то время в русскоязычной среде, и не только в эмиграции, но и в самой России), которая была прочитана 3 февраля 1936 (*Беликов П.Ф.* Письма Г.В. Беликовой. Таллинн. 5 ноября 1935, 24 января 1936. Автографы в АрхПФБ).

[29] Послания 6 октября 1937. От имени Русского Литературного кружка в Таллинне, кроме Н.Ф. Роота, подписал секретарь П. Богданов. См.: *Zelta grāmata*, 1938. С. 88, 90.

[30] Об этом можно судить и по упоминаниям его имени в переписке Н.К. и Е.И. Рерих с Р.Я. Рудзитисом и его сотрудниками: *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. I. С. 407, 520, 525. Т. II. С. 12, 15, 19-20, 61, 72, 87, 145, 155, 345.

[31] Автограф. Гос. архив Эстонии, ф. R-1633, оп. 1, № 10. Текст приводится по копии из АрхПФБ.

[32] *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. Автомонография. М.; Л., 1937.

[33] О том же Рерих писал П.Ф. Беликову в письме от 19 июля 1938: *"Получили мы книгу Грабаря и я очень сожалею, что обо мне сказано многое не отвечающее действительности. И даже приписаны мне слова, которых я никогда не произносил. Другой раз хочется собрать воедино всевозможные печатные выдумки и посмотреть, какая невероятная чепуха пускается по миру"* (Автограф. РГАЛИ, ф. 2408, оп. 2, № 2, л. 1 об.).

[34] Имеется в виду отзыв А.Н. Бенуа на рижскую монографию (альбом): *Рерих*. Часть I. Riga: Izdevis Reriha Muzejs, 1939. См. его переиздание: *Александр Бенуа размышляет*. М., 1968. С. 235. См. отдельный отклик Рериха в "Листах дневника": *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 199-200.

[35] *Лифарь (Lifar) Серж (Сергей Михайлович)* (1905–1986) — фр. артист балета, хореограф и педагог. В 1930–77 (с перерывами) балетмейстер, солист (до 1956) и педагог "Гранд-Опера".

[36] Об этом же Рерих писал Рудзитису 21 марта 1938: *"...было письмо от Н. Роота, в котором он выразил мысль о полезности, чтобы бывшие преподаватели и ученики Общества поощрения художеств, бывшие под моим директорством, написали свои воспоминания об этом периоде"* (*Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 61).

[37] *Вроблевский Константин Каэтанович* (1868–1939) — русский художник. Соученик Рериха по ИАХ, которую окончил в 1897. Преподаватель общерисовальных классов Рисовальной школы ИОПХ с 1906.

[38] *Щуко Владимир Алексеевич* (1878—1939) — архитектор, художник театра, рисовальщик и акварелист. Академик архитектуры, действительный член ИАХ (с 1914). Преподаватель класса композиции Рисовальной школы ИОПХ с 1908.

[39] *Собко Николай Петрович* (1851—1906) — искусствовед, историк искусства. Секретарь ИОПХ (до 1899), редактор "ИХП" (до 1900). См. о нём: *ПРС.* № 2-3. С. 191.

[40] *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. I. С. 391.

[41] *Северюхин Д., Лейкинд О.* Анатолий Кайгородов. // Художники русской эмиграции (1917—1941). Биографический словарь. СПб., 1994. С. 226.

[42] *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. I. С. 407.

[43] Из писем Рериха Рудзитису: *"Имейте в виду, что Кайгородов, хотя и принадлежит к антропософам, но откликнулся очень дружеским письмом"* (16 января 1937); *"Вероятно, у Вас разовьётся [сотрудничество] с Таллинном и, вероятно, послужит импульсом к созданию там Комитета или Общества. Ведь там живёт и Кайгородов, недавно мне сердечно писавший"* (30 апреля 1937). См.: *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. I. С. 305, 368.

[44] Автограф. РГАЛИ, ф. 2408, оп. 2, № 2, л. 3 об. В др. письме Беликову от 1 декабря 1938 Рерих пишет об этом же эпизоде более подробно: *"Относительно картины в Сааремаа в своё время Кайгородов писал мне, что директор Таллиннского Музея собирается перевести её в Музей, но с тех пор прошло много месяцев, и не по льду же директор собирается перевозить картину. От Кайгородова я давно уже не имел никаких вестей"* (*Там же*, л. 5). Об этой же картине Рерих сообщал и Рудзитису 1 февраля 1938 (*Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 21). Рудзитис выяснил, что имелась в виду картина Рериха в Аренсбурге (ныне Кингисепп): именно её видел директор Таллиннского художественного музея и собирался привезти в Таллинн. Кайгородов ему несколько раз об этом напоминал (*Там же*. С. 155).

[45] Автограф. РГАЛИ, ф. 2408, оп. 2, № 2, л. 9 об.

[46] Автограф в Мемориальном кабинете семьи Рерихов в ГМИЛИКА.

[47] *Шиндяпин А.*, 1994. С. 38. Со ссылкой на статью "В студии художника А. Кайгородова" (*Таллиннский русский голос.* [Вторая половина 1930-х]).

[48] *Шиндяпин А.*, 1994. С. 38.

[49] *Рерих Е.И.*, 2000. С. 423, 428.

[50] *Таска Эдуард* (1890—1942) — эстонский художник (преимущественно по коже), ученик Рисовальной школы ИОПХ. Владелец магазина худ. изделий в Таллинне. В 1933—35 — председатель Эстонского Союза прикладных художеств. Знакомый жены президента Эстонии. В дальнейшем — председатель Эстонского инициативного комитета Пакта Рериха. См. о нём в связи с Рерихом: *Рерих Е.И.*, 2000. С. 423-424; *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. I. С. 349, 356, 362-363, 481, 505, 540. Т. II. С. 31, 82, 153, 156, 176, 235, 387.

[51] Об *Алексисе Ранните* см. ниже.

[52] *Пятс (Päts) Владимир (Voldemar)* (1878—1958) — вице-президент, министр просвещения Эстонии. Президент Эстонского Культурного фонда искусств. Брат Константина Пятса, президента Эстонии. Высоко ценил Н.К. Рериха, помог собрать подписи под меморандумом Пакта Рериха. Почётный председатель комитета Пакта Рериха в Таллинне. Эмигрировал в Канаду. Его жена была активной участницей рериховского движения в Эстонии, в 1934 она — *"центр"* и *"сердце всего"*. См. о ***семье Пятсов*** в связи с Рерихами: *Рерих Е.И.*, 2000. С. 423, 428, 536, 537; *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. I. С. 133, 349, 363-364, 384, 390, 426, 511, 540, 551, 555. Т. II. С. 82, 579.

[53] "Рерих намекает на прогерманские настроения Кайгородова, женатого на прибалтийской немке и эмигрировавшего в 1940 г. в Германию" (*Беликов П.Ф.* Комментарии к письмам Н.К. Рериха к П.Ф. Беликову, переданным в РГАЛИ. Рукопись в АрхПФБ, л. 3-4). Умер Кайгородов в Австрии.

[54] *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. I. С. 406, 505. Т. II. С. 7, 82, 274-275, 296.

[55] Автограф в Мемориальном кабинете семьи Рерихов в ГМИЛИКА. Опубликовано: *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 327. Очевидно, в этих словах Николая Константиновича было желание оградить рериховское движение в Эстонии от "местных разлагателей" вроде юриста ***Ар-***

***тура Васильевича Пеаля (Пяэля)*** (ум. 1968), сделавшего себя руководителем одной из "рериховских" групп. Поговаривали, что он был агентом ГПУ, сотрудничал с одиозным ***бароном А.В. Икскулем***, спиритами, медиумами и пр. В середине 1930-х на некоторое время примкнул к группе П.Ф. Беликова. В 1938 уехал в Ригу и женился на ***Евгении Фрицберг***, члене Латвийского общества Рериха, но через какое-то время их брак распался из-за того, что он пил. Его деятельность рассматривалась Рерихами как предательская. См.: *Знамя Мира*. [Сб. документов и материалов о Пакте Рериха]. М., 1995. С. 271-272; *Рерих Е.И.*, 1996. Т. I. С. 118. Т. III. С. 539; *Рерих Е.И., Рерих Н.К., Асеев А.М.*, 1996. Т. II. С. 85; *Рерих Е.И.*, 2000. С. 333, 372 и др.; *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. I. С. 52, 57, 391, 498. Т. II. С. 19, 31, 152, 245.

[56] *Zelta grāmata*, 1938. С. 56.

[57] *Рерих Е.И., Рерих Н.К., Асеев А.М.*, 1996. Т. II. С. 85.

[58] *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. III. С. 191.

[59] *Рерих Н.К.*, 1964. С. 102-103, 106-107.

[60] О жизни и творчестве И. Северянина в Эстонии после 1917 имеется обширная литература; прежде всего, это труды Валмара Адамса, Сергея Исакова, Рейна Круусa, Юрия Шумакова. См. исчерпывающие сведения и библиографию: *Исаков С.Г.*, 1996. С. 51, 178-212 и др.

[61] *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 61.

[62] *Рерих Н.К.* Письмо П.Ф. Беликову. Наггар, Кулу. 31 марта 1939. Автограф в Мемориальном кабинете семьи Рерихов в ГМИЛИКА. Опубликовано: *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 328.

[63] *Там же*. С. 337.

[64] Игорь Северянин перевёл два сборника стихов А. Раннита: "В оконном переплёте" (1938) и "Via dolorosa" (1940). См.: *Исаков С.Г.*, 1996. С. 212.

[65] Местонахождение автографа неизвестно. Цит. по копии в АрхПФБ.

[66] *Шиндяпин А.*, 1994. С. 41.

[67] Г.Р. Рудзите в своём последнем иссл. на тему "Рерихи и Латвия" приводит цитату из письма Н.К. Рериха Ранниту от 18 апреля 1938, но не указывает местонахождение подлинника.

[68] *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 82, 137.

[69] *Rannit A.* M.K. Čiurlionis. // *Haritlane*. Tallinn, 1935-36. С. 21–25, 27. Ср. высказывания Рериха о Чюрлёнисе в "Листах дневника" 1936 и 1939 гг.: *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 34–37, 211.

[70] *Петрицкий В.* Судьба поэта. Источник сведений о статье: *Шиндяпин А.*, 1994. С. 43.

[71] На эстонском яз. – в газете "Päevaleht" (источник сведений об этом: *Шиндяпин А.*, 1994. С. 42), на русском яз. – в газете "Новая заря" (11 июня 1938).

[72] *Zelta grāmata*, 1938. С. 142-144.

[73] Вполне понятны строки Н. Надточий-Санниковой (в статье "Рерих и Эстония") о том, что в своей публ. Раннит якобы пытался представить Рериха как мистика, уводящего своими произведениями от жизни. В статье Н. Надточий-Санниковой Раннит назван "представителем буржуазной критики, давшим неверные сведения" (*Надточий Н.*, 1974-75). Такую вынужденную, насколько можно судить, оценку вполне объясняет то обстоятельство, что Раннит был эмигрантом (после присоединения Эстонии к СССР в 1940 он уехал в Западную Европу, а позднее – в США), и то, что статья Н. Надточий-Санниковой написана в советское время.

[74] *Zelta grāmata*, 1938. С. 47. *"Привет "Союза Эстонских Академических Художников" меня глубоко тронул, ибо область искусства всеобъемлюща, и художники трудятся поистине на мировой ниве. Давно, давно приходилось писать, что искусство является лучшим послом человечества"* (*Рерих Н.К.* Эстония. 1937. // *Zelta grāmata*, 1938. С. 22).

[75] *Rannit A.* Roerich Viiraldist. // *Kunst ja Kirjandus*. Tallinn, 1939. № 25. С. 99.

[76] *Rannit A.* Kuldne raamat. // *Kunst ja Kirjandus*. Tallinn, 1938. № 24. С. 94.

[77] *Zelta grāmata*, 1938. С. 187.

[78] *Рерих Н.К.* Письмо П.Ф. Беликову. Наггар, Кулу. 25 апреля 1938. Местонахождение автографа неизвестно. Цит. по копии в АрхПФБ.

[79] Автограф. РГАЛИ, ф. 2408, оп. 2, № 2, л. 5 об.

[80] *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 120.

[81] *Там же.* С. 75.
[82] *Там же.* С. 31, 60, 65, 83, 93.
[83] Автограф. РГАЛИ, ф. 2408, оп. 2, № 2, л. 5 об.
[84] *Kaaler A.* Aleksis Rannit. // *Rannit A.* Nii näen sind ikka. Tartu, 1994. С. 91.
[85] Переписка с Рерихами велась с начала 1930-х и до 1939 г. По крайней мере одно письмо Е.И. Рерих В.Е. Гущику (Урусвати, Наггар, Кулу. 2 июня 1934) сохранилось в архиве МЦР. Оно издано совсем недавно: *Рерих Е.И.*, 2000. С. 136-147. О существовании др. части переписки можно судить по упоминаниям в письмах Елены Ивановны и Николая Константиновича друг другу и своим сотрудникам (иногда это — изложение написанного Гущику и полученного от него): *Там же.* С. 53, 135, 166, 167, 181, 211, 331, 423, 447; *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 384.
[86] *Исаков С.Г.*, 1996. С. 239.
[87] С.Г. Исаков, выделяя Гущика как виднейшего представителя движения евразийцев в Эстонии, так охарактеризовал эту статью. В ней "декларируется, что главным элементом самопознания и служения общему делу следует считать церковь и семью, именно через них лежит путь утверждения в России евразийства. Причём Гущик уверен, что СССР уже идёт к евразийству, в реальной жизни отказываясь под руководством Сталина от идей коммунизма, марксизма" (*Там же.* С. 242).
[88] *Рерих Е.И.*, 1996. Т. II. С. 222–225. См. также слова Н.К. Рериха, взятые в качестве эпиграфа к очерку о Гущике.
[89] Кроме переписки с Рерихом, в то время Гущик завязывает переписку с др. деятелями евразийства, например, с П.Н. Савицким и Г.В. Вернадским.
[90] *Щербов Павел Егорович* (1866–1938) — художник-карикатурист, ученик А.И. Куинджи. В Гатчине открыт его дом-музей. В революционные годы Гущик отправился к М. Горькому (по совету А.И. Куприна) спасать арестованного П.Е. Щербова, у которого власти к тому же ещё конфисковали ценную коллекцию старинного оружия (*Исаков С.Г.*, 1996. С. 253).
[91] *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 127.
[92] Примечательно в связи с этим высказывание самого Беликова об участии в "Потоке Евразии": "...обещал Гущику из моего доклада "Пушкин и государственность" переделать статью для евразийского журнала. <...> Особенной охоты печатать статью у меня нет. Из-за Гущика. В журнале две статьи его будут. В обеих много правды, в корне с ними не согласиться нельзя, но написаны они так "по-гущиковски", т. е. ругательно, детски-наивно, хвастливо и неосновательно, что печататься рядом с ним прямо-таки не хочется" (Письмо Г.В. Беликовой. 10 июля 1937. Автограф в АрхПФБ).
[93] *Исаков С.Г.*, 1996. С. 242.
[94] Общество создано весной 1926 как спортивное, но с начала 1930-х очень расширило сферу своей деятельности (*Исаков С.Г.*, 1996. С. 60).
[95] В документах встречается и др. написание его фамилии: *Бадендик.*
[96] *Рерих Н.К.* Письмо барону М.А. Таубе. Урусвати. 20 сентября 1933. // *Знамя Мира.* М., 1995. С. 256. В след. письме барону Таубе от 25 октября 1933 Рерих писал: *"...наше общество открыто при обществе "Витязь" в Ревеле, которое существует благодаря широкой твёрдой инициативе полковника Бадендина"* (*Там же.* С. 258).
[97] Особенно это касается переписки Беликова с женой Галиной, которая входила в рериховскую группу, им руководимую. См., например, письма Павла Фёдоровича от 1 января и 3 апреля 1936 (АрхПФБ).
[98] *Рерих Е.И.* Письмо В.Е. Гущику. Урусвати, Наггар, Кулу. 2 июня 1934. // *Рерих Е.И.*, 2000. С. 138. Ср.: *Там же.* С. 171, 472.
[99] В обществе "Витязь". // *Вести дня.* Таллинн. 18 августа 1933. № 192. С. 1.
[100] Отклики на эти выставки, проводимые Гущиком и после разрыва с "Витязем", см. в письмах Елены Ивановны: *Рерих Е.И.*, 2000. С. 422, 429, 431, 469.
[101] *Н.* Вечер, посвящённый Рериху и Врубелю. // *Вести дня.* Таллинн. 12 декабря 1933.
[102] *Рерих Е.И.*, 2000. С. 172.

[103] *Рерих Н.К.*, 1991а. С. 13–17.
[104] *Рерих Н.* Огнь претворяющий. // *Витязь*. Таллинн. 24 декабря 1932.
[105] *Гущик Вл.* Забытая тропа. Берлин: Петрополис, [1938]. С. 358.
[106] *Рерих Е.И.*, 2000. С. 193.
[107] *Там же*. С. 307.
[108] *Исаков С.Г.*, 1996. С. 242.
[109] *Рерих Е.И.*, 2000. С. 211, 231.
[110] *Там же*. С. 334, 340, 469. См. также: *Рерих Е.И.*, 1996. С. 216, 265, 490, 491.
[111] *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. I. С. 549.
[112] *Рерих Н.К.* Письмо П.Ф. Беликову. Наггар, Кулу, Пенджаб, Британская Индия. Автограф. РГАЛИ, ф. 2408, оп. 2, № 2, л. 3 – 3 об.
[113] *Там же*, л. 5 – 5 об.
[114] *Там же*, л. 7 – 7 об.
[115] *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 406.
[116] *Беликов П.Ф.* Комментарии к письмам Н.К. Рериха к П.Ф. Беликову, переданным в РГАЛИ. Рукопись в АрхПФБ, л. 2.
[117] *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 7.
[118] Автограф. РГАЛИ, ф. 2408, оп. 2, № 2, л. 14.
[119] Самое утомительное. 1 мая 1939. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 199. Этот лист дневника был послан Беликову вместе с письмом 15 мая 1939.
[120] *Гущик Вл.* Жизнь. Брюссель: Петрополис, [1939]. С. 190.
[121] *Исаков С.Г.*, 1996. С. 249.
[122] *Там же*. С. 60.
[123] Письмо Р.Я. Рудзитису, Г.Ф. Лукину и И.Г. Блюменталю. // *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 404.
[124] *Беликов П.Ф.* Указ. соч. Л. 1.
[125] *Рерих Н.К.* Письмо П.Ф. Беликову. Наггар, Кулу, Пенджаб, Британская Индия. 19 июля 1938. Автограф. РГАЛИ, ф. 2408, оп. 2, № 2, л. 1.
[126] Автограф. РГАЛИ, ф. 2408, оп. 2, № 2, л. 10.
[127] *Там же*, л. 14 об.
[128] *Исаков С.Г.*, 1996. С. 356–359.
[129] Рерихи знали об этом от некоторых своих прибалтийских корреспондентов. Например, 29 мая 1939 г. Николай Константинович отвечал Рудзитису: *"Мы вполне согласны с мнением Р[ихарда] Я[ковлевича] относительно Новосадова. В нём и сейчас замечается неуравновешенность..."* (*Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 367).
[130] Как, например, И.Г. Блюменталь не принял его статьи об эстонской поэзии для рижского сборника "Мысль" (1940), найдя её "некультурной". Для Р.Я. Рудзитиса "она была местами даже грубой" (*Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 484).
[131] *Там же*. С. 4.
[132] Цит. по машинописной копии писем Н.К. Рериха к В.А. Шибаеву в МСССМ.
[133] Зарегистрировано 13 октября 1930 г., с мая 1938 – "Общество Музея Рериха". См.: *Рудзите Г.* "Словно цветущую ветвь внесли в комнату...". // *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. I. С. 5. См. также: *Там же*. Т. II. С. 85.
[134] Автограф. Гос. архив Эстонии, ф. R-1633, оп. 1, № 10. Текст приводится по копии из АрхПФБ.
[135] Третья конференция Международного Союза за Пакт Рериха, состоявшаяся в ноябре 1933 г.
[136] *Знамя Мира*. М., 1995. С. 258.
[137] *Там же*. С. 272, 273, 279, 281, 288, 289.
[138] См. о нём в примеч. 3.
[139] См. о нём в примеч. 50.
[140] *Рерих Е.И.*, 2000. С. 422 и др.; *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. I. С. 46 и др.
[141] См. о нём в примеч. 52.

[142] См. о нём в связи с Пактом Рериха в Эстонии: *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. I. С. 511. Т. II. С. 87, 155. И. Гринберг привёз официальное приветствие от 8 октября 1937, подписанное В. Пятсом и А. Кяли: *Zelta grāmata*, 1938. С. 47.

[143] *Там же.* Т. I. С. 362. Т. II. С. 152.

[144] *Там же.* Т. II. С. 153.

[145] *Знамя Мира.* М., 1995. С. 256, 258, 279. См. также: *Исаков С.Г.*, 1996. С. 131, 142.

[146] *Рерих Е.И.*, 2000. С. 360, 443 и др.

[147] *Знамя Мира.* М., 1995. С. 279.

[148] *The Roerich Pact and the Banner of Peace.* New York, 1947. P. 42, 48. Раздел "Библиография", № 11, 125.

[149] Инженер ***Николай Александрович Бушман*** проживал в Таллинне по адресу: Janseni 9. Короткое время переписывался с Н.К. Рерихом. Выступал с идеями грандиозных памятников и дворцов во имя Культуры, Мира и Труда, в условиях мирового кризиса тех лет нереальными и утопичными. В письме от 5 марта 1938 Николай Константинович советовал ему сосредоточиться на более достижимой идее памятника Женщине: *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. I. С. 48-49. 27 августа 1938 г. о нём писал Н.К. Рериху Рудзитис: *Там же.* Т. II. С. 154-155.

[150] *Рерих Е.И.* Письмо Г.Г. Шкляверу. 2 января 1935. // *Знамя Мира.* М., 1995. С. 289.

[151] *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. I. С. 361.

[152] Автограф. Отдел рукописей и редких книг Научной библиотеки Тартуского гос. университета. Поступление № 1972: 24. Ср.: *Рерих Н.К.* Письмо А.М. Асееву. 30 ноября 1937. // *Рерих Е.И., Рерих Н.К., Асеев А.М.*, 1996. Т. II. С. 84-85.

[153] *Беликов П.Ф.* Письмо в Отдел рукописей и редких книг Научной библиотеки Тартуского гос. университета. Козе-Ууэмыйза. 11 июля 1972. Автограф в АрхПФБ. См. также: *Ханклер Х.* Папка с надписью "Рерихи". // *Советская Эстония.* 30 ноября 1984; *Беликов К.П.* "В центре борьбы за свет и познание..." (Новые материалы о Павле Фёдоровиче Беликове). // *Библиография.* М. Ноябрь – декабрь 1993. № 6. С. 115–119. Последний автор, сын П.Ф. Беликова, вообще утверждает, что "официально Рериховское общество в Эстонии оформиться не успело".

[154] *Рудзитис Р.Я.* Письма Н.К. Рериху. Рига. 30 января 1938. Таллинн. 27 августа 1938. // *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 19, 151–156.

[155] *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. I. С. 408. См. также о недоразумениях среди некоторых "эстонцев" в связи с I-м конгрессом Прибалтийских обществ Рериха в Риге: *Рерих Е.И., Рерих Н.К., Асеев А.М.*, 1996. Т. II. С. 84-85.

[156] *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 82-83.

[157] *Рерих Н.К.* Письмо П.Ф. Беликову. Наггар, Кулу, Пенджаб, Британская Индия. Автограф в Мемориальном кабинете семьи Рерихов в ГМИЛИКА.

[158] *Там же.* Автограф. РГАЛИ, ф. 2408, оп. 2, № 2, л. 7.

[159] *Рудзитис Р.Я.* Письмо Н.К. Рериху. 12 ноября 1937. // *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. I. С. 540.

[160] *Надточий Н.*, 1974-75.

[161] *Молчанова К.* Эстония – Индия. // *Вперёд.* Тарту. 19 сентября 1987. № 111.

[162] Автограф. РГАЛИ, ф. 2408, оп. 2, № 2, л. 7 об.

[163] *Там же*, л. 10.

[164] *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 157.

[165] *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 254.

[166] *Рерих Е.И., Рерих Н.К., Асеев А.М.*, 1996. Т. II. С. 86. Ср.: *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. I. С. 564. Т. II. С. 69.

[167] *Рерих Н.К.* Письмо П.Ф. Беликову. Наггар, Кулу, Пенджаб, Британская Индия. 7 января 1939. Автограф. РГАЛИ, ф. 2408, оп. 2, № 2, л. 7 об.

[168] См.: *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000.

[169] Автограф. АрхПФБ.

[170] Самый ранний автограф Н.К. Рериха в его архиве – стихотворение "Владычица Знамени

Мира" – датирован ещё 10 апреля 1932. Письма П.Ф. Беликова Рерихам обнаружены в архиве МЦР.

[171] Письма 13 и 31 марта 1939. Автографы в РГАЛИ, ф. 2408, оп. 2, № 2, л. 12 об. и Мемориальном кабинете семьи Рерихов в ГМИЛИКА.

[172] Автограф. Мемориальный кабинет семьи Рерихов в ГМИЛИКА. Ср.: *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 17, 272, 317, 327.

[173] *Беликов К.П.* Указ. соч. С. 117.

[174] Письмо Р.Я. Рудзитису и Г.Ф. Лукину. // *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 186.

[175] Письма Р.Я. Рудзитису, Г.Ф. Лукину и И.Г. Блюменталю. // *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. Т. II. С. 315-316, 320, 343, 377.

[176] *Там же.* Т. II. С. 407.

[177] О жизни и творчестве П.Ф. Беликова уже писали следующие авторы: *Надточий Н.* "По специальности я не искусствовед..." // *ВТ.* 18 ноября 1972; *Городник Г.* "Рерих" и автор. // *Советская Эстония.* 20 мая 1973; *Lia Kevvai.* Kamina õhti Pavel Belikoviga. // *Edasi.* 27 veebruar 1977. № 27; *Андросова Л.А., Спирина Н.Д.* Павел Фёдорович Беликов – исследователь творчества Н.К. Рериха. Препринт. Новосибирск, 1983; *Молчанова К.* Пик Беликова. // *ВТ.* 8 декабря 1983; *Калугина Т.* Пути восхождения. // *Библиотека "Огонёк".* М.,1984. № 44; *Молчанова К.* 1) Талант на службе гуманизма. // *ВТ.* 12 октября 1984; 2) Творческое наследие художника-гуманиста. // *ВТ.* 21 ноября 1984; *Ханклер Х.* Указ. соч.; *Надточий-Санникова Н.* В Эстонию – к Рериху. // *Таллинн.* Ноябрь-декабрь 1984. № 6. С. 112–116; *Беликов К.П.* Архив доступный всем. // *Вечерний Кишинёв.* 26 марта 1987; *Молчанова К.* Эстония – Индия. // *Вперёд.* Тарту. 17, 19, 22, 24, 26 сентября 1987. № 110–114; *Письма С.Н. Рериха П.Ф. Беликову.* // *Рериховский Вестник.* Л.; Извара, 1991. № 3. С. 13–17; *Беликов К.П.* "В центре борьбы за свет и познание..." (Новые материалы о Павле Фёдоровиче Беликове). // *Библиография.* М. Ноябрь – декабрь 1993. № 6. С. 115–119; *Пинегин А.* "Рериховские университеты" Павла Беликова. // *Левша.* Нижний Новгород. Май 1997. № 4 (4). С. 5; *ПРС.* № 1. СПб., 1998. С. 191, 373, 386 и др.; *ПРС.* № 2-3. Самара, 1999. С. 150, 699 и др.; *Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000. / Вступительная статья, примечания и комментарии Г.Р. Рудзите. С. 545 и др.

[178] Об этом свидетельствует документ из его личного университетского дела: билет, разрешающий отпуск для поездки в г. Гапсаль с 19 мая по 20 августа 1895. ЦГИА СПб., ф. 14, оп. 3, № 29988, л. 14.

[179] Некоторые документы о поездке в 1910 г. опубликованы: *Рерих Н.К.*, 1999б. С. 271-273, 277, 278, 280, 295, 297 и др. См. также в материале В.П. Варунца, помещённом в наст. изд.

[180] Эстония. 1937. // *Рерих Н.К.*, 1995-96. Т. II. С. 77.

Н.К. Рерих. Ворон на трупе коня. Иллюстрация к стихотворению И.С. Никитина "Ни тучи, ни ветра". Рисунок. 1907. Оригинал ГТГ

Ю.В. БЕЛОВ

# СУЗДАЛЬ СНИМАЕТСЯ В КИНО

## (ГЛАВЫ ИЗ КНИГИ)

### ОТ РЕДАКЦИИ

*Не имея возможности целиком представить вниманию читателей книгу суздальского историка-краеведа, журналиста, создателя музея кино города Суздаля Юрия Васильевича Белова, мы, тем не менее, сочли возможным поместить из неё несколько фрагментов, в том числе главу, относящуюся к кинематографической пушкиниане. На карте "Держава Рерихов" Суздаль — один из важнейших пунктов, и это тоже определило наш интерес к данной работе. Следует отметить переклички с другими материалами сборника (например, с путевым очерком С.П. и В.К. Ивановых) и линию преемственности в нашей культуре: от Пушкина и его творений к современным кинематографистам, так вдохновенно воплотившим на экране пушкинских героев. Именно эту линию ищет, бережёт и продолжает автор. Очерки Ю.В. Белова мы предваряем отзывом выдающихся кинематографистов Реныты Андреевны и Юрия Валентиновича Григорьевых. Быть может, настоящая публикация поможет автору найти издателей его интересной книги...*

### ОБ АВТОРЕ И ЕГО КНИГЕ

*Об историческом прошлом Суздаля и его памятниках, музейных экспозициях и туристском комплексе написано много книг. Одной из последних был путеводитель Ю.В. Белова "Суздаль" (1986), изданный Верхне-Волжским книжным издательством. Стотысячный тираж легко разошёлся среди публики, интересующейся стариной и путешествующей по городам и весям. В книге Ю.В. Белова было много нового, особенно по истории города советского периода. Автор впервые предложил вниманию читателя главу "Суздаль в кино".*

*Прошло 10 лет: Юрий Васильевич написал отдельную книгу по этой теме. По сути это монография, представляющая историю развития кинематографа на Суздальской земле уникальным явлением современной культуры. Он рассказывает об открытии Суздаля в качестве прекрасной съёмочной площадки, как разнообразно и последовательно кинематографисты осваивали натуру при создании исторических картин, экранизаций литературной классики, фильмов-сказок, фильмов-опер, произведений киноискусства на современную тему.*

*Книга "Суздаль снимается в кино" (1996) стала итогом многолетней журналистской и искусствоведческой работы Ю.В. Белова, живущего в "богоспасаемом граде Суждали". Как видно из повествования, автор присутствовал на съёмках почти всех фильмов, снимавшихся в городе и его окрестностях, беседовал с режиссёрами и актёрами, всё самое интересное фотографировал, а иногда и сам принимал участие в съёмках массовых сцен.*

*Из всего обилия фактов Ю.В. Белов выбирает самые интересные, умеет обыграть и ярко преподнести, казалось бы, малозначительные подробности съёмок. В книге прослеживается определённая драматургия, переход от одного фильма к другому, от одной темы — к другой, и оказывается: всё было не случайным. Суздаль и его сре-*

Кинорежиссёр Ренита Андреевна Григорьева на Рериховских чтениях в Москве. 1970-е Фото Л.В. Мищенко. МСССМ

*да помогали создателям фильмов в достижении художественной достоверности. Автор фиксирует для истории кино и краеведения то, что осталось за кадром.*

*Новая книга Ю.В. Белова — вклад в киноведение. Это работа о Суздале и кино, об их творческом взаимодействии-сотрудничестве и взаимообогащении. Думаем, книга с большим интересом будет воспринята профессионалами и любителями кино. Необходимым дополнением к тексту явятся фотографии, сделанные Ю. Беловым на съёмочной площадке, а также найденные автором в архивах кинематографистов, работавших на Суздальской земле.*

*Р.А. Григорьева, Ю.В. Григорьев. Москва, 5 февраля 1997*

Для меня очень важно, где это было, когда, на каком фоне...

*Ф.М. Достоевский*

## Кони "чутко смотрят в тёмну даль, воздымая гривы..."

В начале 1960-х годов Суздаль жил тихой и спокойной жизнью маленького провинциального города, находящегося вдали от железных и больших автомобильных дорог. Как и тысячу лет назад, это была даль, к которой надо было приближаться среди полей, лугов, слегка холмистых российских просторов, любуясь природой и предвкушая встречу с рукотворной сказкой, имя которой ещё мало кому было известно: Суздаль. "Среди обычного луга притаилась сказка, — писал художник Н.К. Рерих. — Самоцветами горит подземная сила..."

Ощущение сказки усиливается зимой, когда всё окутывается белым снегом и городок тонет в сугробах, погружаясь в полусонное состояние — только купола соборов и церквей, шатры и шпили колоколен торчат. И — тишина. Но однажды в зиму 1964 года произошло событие, которое заставило Суздаль*, эту спящую красавицу, слегка вздрогнуть.

*Вдруг метелица кругом;*
*Снег валит клоками;*
*Чёрный вран, свистя крылом,*
*Вьётся над санями;*
*Вещий сон гласит печаль!*
*Кони торопливы*
*Чутко смотрят в тёмну даль,*
*Воздымая гривы...*

Сколько точных деталей, динамики, нарастающей тревоги, драматизма в этих поэтических строках В.А. Жуковского! А взяты они были (по памяти) другим русским поэтом А.С. Пушкиным из баллады "Светлана" в качестве эпиграфа при написании романтической повести **"Метель"**. Эту же выразительную картину использовал режиссёр Владимир Павлович Басов при экранизации замечательного произведения А.С. Пушкина, обеспечив связь времён. Он буквально воспринял строки про коней, которые "чутко смотрят в тёмну даль" и приехал в снимать "Метель" в... Суздаль. Для Суздаля это была благая весть, прямо как в первоисточнике — балладе В.А. Жуковского "Светлана": "Здесь несчастье — лживый сон; счастье — пробужденье".

*Кони мчатся по буграм,*
*Топчут снег глубокий...*
*Вот в сторонке Божий храм*
*Виден одинокий.*

Коней работники "Мосфильма" нашли на Владимирской госконюшне, договорились об участии в съёмках знаменитого мастера-наездника В.И. Фомина. "Уж совсем я не ожидал, что в кино сниматься придётся, — говорил Владимир Иванович. — Но, видно, без русской тройки здесь не обойтись". В.И. Фомин оказал творческой группе великую услугу.

Многие кадры снимались с воздуха. Вели вертолёт пилоты из Владимира. На роль "Божьего храма" столичные кинематографисты облюбовали Никольскую деревянную церковь, словно специально за пять лет до съёмок перевезённую в Суздаль из села Глотово Юрьев-Польского района Владимирской области. Церковь 1766 г. реставраторы поставили рядом с кремлёвским валом, но в сторонке от архи-

* Изначально город назывался *Суждаль*. Автор придерживается версии, что название перешло к городу от названия земли, как области проживания, оно женского рода и происходит от двух слов: "суженая", т. е. избранная людьми, дарованная Богом и "даль". В название Суждаль люди вложили характеристику местности. В женском роде Суздаль употребляли К.Н. Батюшков, современные поэты Е. Исаев, М. Матусовский, М. Ножкин и др., что, думается, неслучайно.

тектурного ансамбля кремля. Когда же творческая группа киностудии "Мосфильм" устроила "метель", то церквушка стала восприниматься "одинокой" — сельским храмом села Жадрино, где разыгралось ночью кульминационное событие.

Героиня пушкинской повести семнадцатилетняя Марья Гавриловна влюбилась в бедного армейского прапорщика Владимира, находившегося в отпуске в своей деревне, но родители запретили дочери даже думать о нём. Пылкий влюблённый стал в письмах умолять возлюбленную "предаться ему", тайно обвенчаться. Маша после долгих колебаний согласилась. За невестой прапорщик отправил своего кучера Терешку — на тройке, а для себя приказал заложить маленькие сани в одну лошадь, чтобы ехать в Жадрино. От его деревни до сельской церкви езды было всего 20 минут. Дорога Владимиру была хорошо знакома. Но едва жених выехал за околицу в поле, как поднялся ветер, и "сделалась такая метель, что он ничего не взвидел. В одну минуту дорогу занесло; окрестность исчезла во мгле мутной и желтоватой, сквозь которую летели белые хлопья снегу; небо слилось с землёю; Владимир очутился в поле и напрасно хотел снова попасть на дорогу; лошадь ступала наудачу и поминутно то взъезжала на сугроб, то проваливалась в яму; сани поминутно опрокидывались".

И вот эту картину, когда "небо слилось с землёю", надо было снять. "И сделать такую метель". Трудная задача стояла перед оператором С. Вронским, режиссёром В. Басовым, всей съёмочной группой. Отличную площадку для съёмок им удалось найти в поле недалеко от старинного села Кидекша. Милостей от природы ждать было некогда, и поэтому пришлось делать метель искусственную, используя ветродуи и измельчённую мипору. Вот как описывал съёмку в своём репортаже корреспондент местной газеты: "Хотя на небе не было ни облачка и ощущался лишь слабый ветерок (прогноз погоды на редкость оправдывался), метрах в ста от нас бушевала настоящая метель, ну точно, как у Пушкина... Владимир, роль которого играет студент третьего курса ВГИКа Олег Видов, уже в третий раз вываливался из саней и кубарем летел по довольно крутой стенке оврага, потом карабкался вверх. Но оператору Сергею Аркадьевичу Вронскому, видно, это казалось всё ещё недостаточно правдоподобным. Придётся ещё раз. Но ...стоп! Затихли так называемые ветродуи,

Кинорежиссёр Владимир Павлович Басов в период работы над фильмом "Метель" по одноимённой повести А.С. Пушкина 1960-е. Фото из архива Ю.В. Белова

послушно опустили глаза прожекторы и серебристо-серая метель угомонилась, опустившись к ногам оператора белым волнистым ковром. Причина остановки прозаическая: оглобля сломалась".

Дубль за дублем, кадр за кадром шли натурные съёмки, привлекая всё большее внимание суздальцев, которые, отродясь, не видели, как снимается кино. У провинциального городка, ещё не объявленного центром туризма, кинематограф вызывал удивление и любопытство. Местные жители толпами приходили на съёмочную площадку, в которую превращался то суздальский кремль, то овраг возле построек бывшего Александровского монастыря. Никольская церковь представляла село Жадрино, а два убогих дома, приютившихся у колокольни Александровского монастыря, — деревню, куда к рассвету добрался сбившийся с пути несчастный Владимир. На глазах реконструировались картины прошлой жизни, романтические отношения молодых людей и даже обряд венчания. Особенным вниманием любопытствующей публики пользовались актёры: бледная Валентина Титова, игравшая Машу, статный Георгий Мартынюк (офицер-гусар Бурмин), импульсивный Олег Видов (Владимир), строгий Николай Прокопович (немец-землемер Шмит), юный Коля Бурляев (сын капитан-исправника, "мальчик лет 16, недавно поступивший в уланы"). Все они только начинали творческий путь в кино.

...Пока ротозеи глазели на артистов, Никольская церковь, где должно было свершиться венчание, наполнилась светом. Мощные потоки света направляли в темноту специальные большие прожектора. Белый дым валил из разгорячённых ноздрей коней, поставленных недалеко от храма. Чуть-чуть в сторонке стояли машины, похожие на вагоны, а одна из них — самая большая — гудела как электростанция... Шли приготовления к съёмкам. Звучали незнакомые местным жителям слова "лихтваген", "камерваген", "тонваген", "пиротехник", "реквизитор" и другие. Была довольно суетливая обстановка и становилось понятно, что скоро сказка сказывается да не скоро кино снимается. Командовал на площадке мужчина среднего роста и возраста, худощавый, но с очень толстыми ногами — он был обут в унты. Лицо у него было продолговатое и малосимпатичное, но выразительное, голос зычный. Это был Владимир Павлович Басов, режиссёр-постановщик "Метели". Ему шёл 41-й год. Недавно он с блеском дебютировал, как актёр, в эпизодической роли полотёра в фильме Г. Данелия "Я шагаю по Москве" (1963), а вот как режиссёр он имел уже большой опыт, был автором таких фильмов, как "Школа мужества" (по книге А. Гайдара), "Первые радости", "Необыкновенное лето" (дилогия по роману К. Федина), "Случай на шахте восемь", "Жизнь прошла мимо", "Битва в пути" (по книге Г. Николаевой), "Тишина" (по Ю. Бондареву) и других экранизаций литературных произведений, остросоциальных картин на современную тему. Во время съёмок в Суздале из Москвы пришла весть о том, что Указом Президиума Верховного Совета РСФСР В.П. Басов удостоен почётного звания заслуженного деятеля искусств России. Вскоре фильм режиссёра "Тишина" (1964) на первом Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде был отмечен главным призом за "талантливое отражение правды жизни и труда советского человека".

И вдруг после "Тишины" Владимиру Басову захотелось — "Метели"! Он, мятежный, решил обратиться к классическому произведению литературы, где нет упоминания о социальных проблемах, классовой борьбе, "битвах" за план — как в его картине "Битва в пути", а есть только чистая романтическая любовь. Басов просто задумал отдохнуть некоторым образом перед постановкой многосерийной картины "Щит и меч" по книге В. Кожевникова. Снять фильм для души.

— Я решил рассказать о большой любви чистых человеческих сердец, о цельности и неподкупности чувств, искренности отношений, благородстве поступков, — говорил В.П. Басов. — В "Метели" меня привлекла возможность перенести на экран неторопливую, но полную глубокого внутреннего содержания жизнь современников Пушкина.

Однако вернёмся к Никольской церкви, на съёмочную площадку. Свидетели, находившиеся на крытой галерее, увидели в полумраке проезжавшую мимо тройку и закричали: "Сюда! Сюда!" А потом один из мужчин, подбежав к сидевшему в санях военному, запахнутому в шубу, сказал взволнованно: "Помилуй, где ты замешкался? Невеста в обмороке; поп не знает, что делать; мы готовы были ехать назад. Выходи же скорее". Это был не жених Владимир, а ветренный гусар Бурмин, которого метель случайно занесла в эту сторону. Свидетели, утомлённые ожиданием, и девушка-служанка были заняты невестой, торопились. Торопился и старый священник — взял да и обвенчал молодых, поскольку Бурмин как ни в чём не бывало встал подле Маши перед аналоем. "Поцелуйтесь", — сказал священник. Маша обратила своё бледное лицо с суженому, а это оказался — не он! Упала в обморок девица, а супруг её ...спокойно повернулся, вышел из церкви, бросился в кибитку и поспешил в Вильну, где находился его полк. Вновь они встретились после окончания войны 1812 года. Бурмин, влюбившись в Машу, томился тем, что он давно уже женат — на ней!

Не совсем правдоподобная наивная история, но, как справедливо отмечал В.П. Басов, А.С. Пушкин хотел в ней с грустью посмеяться над сентиментальным подходом героев к жизни.

— Сама метель становится той образной силой, что помогает удачно расстаться двум пылким влюблённым, — говорил режиссёр-постановщик, — воспитанным на французским романах, и соединяет тех, кто по-настоящему необходим друг другу. Фильм снимался цветным, широкоформатным, и всё богатство средств кино мы старались подчинить главной цели — создать своеобразную киносимфонию о России.

Зримый образ России в картине "Метель" должен был воплотить на экране Суздаль с его природой и архитектурными памятниками. Это была его "роль" и вклад в создание произведения киноискусства. Зимняя натура подавала большие надежды. На это обратил внимание специальный корреспондент журнала "Советский экран", отметив в репортаже спокойную и величавую, истинно русскую красу города, служащую не просто фоном, на котором разворачиваются события фильма, — "она как бы создаёт им аккомпанемент".

Это ещё одно сравнение с музыкой. Ну как тут не вспомнить высказывание классика о том, что архитектура это застывшая музыка. В кино она оживает и звучит! Киносимфония в "Метели" удалась в прямом смысле слова, потому что музыку к фильму написал композитор Георгий Свиридов. Она стала классической ещё при жизни автора.

## Суздаль и война

Суздаль уцелел как памятник градостроительства, искусства и седой старины, город-музей, из-за того, что со второй половины XVII века враг не вторгался в его пределы и не топтал Суздальскую землю. Поэтому и стали люди считать и называть город "богоспасаемым". При советской власти в 1920—30-е годы, к сожалению, со многих церквей полетели главы с крестами, некоторые, даже весьма ценные в художественном отношении (Троицкая церковь 1700 г.), были разрушены, но архитектурный ансамбль в основном сохранился. Разрушения и потери имели место из-за того, что государство было безбожным, а политику делали воинствующие безбожники. Великая Отечественная война 1941—45 годов, к счастью, прошла стороной, но дыхание войны город ощущал постоянно.

Суздальский краеведческий музей с началом войны был закрыт, из здания бывших архиерейских палат, где он находился, в 1942 г. выселили всех жильцов, а вместо них в громадном доме расквартировали... Винницкое военно-пехотное училище. У входа в архитектурный комплекс кремля был поставлен часовой. Оставшийся без работы директор музея А.Д. Варганов по рекомендации райкома партии был прикреплён к училищу в качестве культпросветработника.

Однажды Алексея Дмитриевича вызвал к себе комиссар училища И.С. Ткаченко.

— Товарищ Варганов, завтра в клуб привезут кинофильм "Александр Невский", — сказал он. — Не могли бы вы, как историк, рассказать перед сеансом нашим воинам о заслугах князя Александра Невского перед Родиной, о том, как он с дружиной разбил на Чудском озере немцев? Такая беседа будет иметь большой воспитательный характер.

— Конечно, — согласился А.Д. Варганов. — Александр Ярославович не только немецких рыцарей-псов и шведов громил — он позднее стал Владимиро-Суздальским великим князем, захоронен был на территории Рождественского монастыря во Владимире.

Фильм **"Александр Невский"**, снятый выдающимся кинорежиссёром С. Эйзенштейном в 1938 г., был сделан в патриотическом духе, созвучном ситуации и настроению военного лихолетья. Кровным и духовным братом ощущали зрители в дни Великой Отечественной войны русского полководца-богатыря Александра Невского, жившего в далёком XIII веке, вещими становились его слова: "Кто с мечом к нам придёт, от меча и погибнет". Вопрос был прост: сможет ли наше поколение, сможем ли мы защитить Родину?

*Вращался пропеллер,*
*Вздымая метель,*
*И вихри пропели:*
*"Мы те ли, мы те ль?"*

*Н. Глазков. Фильм "Александр Невский"*

...Стоял вьюжный февраль 1943 г. Дороги к Суздалю перемело. Кинофильм к назначенному времени в клуб не привезли. Все волновались. Наконец машина приехала. Пока сгружали жестяные коробки, налаживали проектор в кинобудке, комиссар сказал А.Д. Варганову: "Начинайте", а сам вышел в зрительный зал.

— Товарищи бойцы! — начал Алексей Дмитриевич. — Сегодня мы с вами посмотрим художественный фильм "Александр Невский" режиссёра... И тут лектора неожиданно кто-то дёрнул за рукав, а потом завклубом Борщевский смущённо пояснил, что вместо "Александра Невского" по ошибке привезли "Минина и Пожарского"... "Вы извините, пожалуйста..."

— Ничего страшного, — сказал Варганов и с лукавой улыбкой добавил: — Даже лучше!

Выйдя вновь на авансцену, Алексей Дмитриевич пояснил, что привезли историческую картину **"Минин и Пожарский"**, поставленную известным режиссёром В. Пудовкиным накануне войны. Если князь Александр Невский жил в XIII веке, защищая от врагов северные границы Русской земли, разбил шведов на Неве и немцев на Чудском озере, то Минин и Пожарский патриотизм и мужество проявили в годы Смуты, охватившей Россию в начале XVII столетия, вынуждены были бороться не только с польско-литовскими интервентами, но и русскими ворами, т. е. изменниками, предателями. Кузьма Минин был нижегородским купцом, а Дмитрий Пожарский — суздальским князем. Пожарский участвовал в первом — Дворянском — ополчении, которое весной 1611 г. было разбито, а потом по призыву К. Минина возглавил Нижегородское народное ополчение, освободившее Москву и всю Русскую землю от поляков. В Москве на Красной площади стоит памятник великим патриотам России.

Курсанты и преподаватели слушали А.Д. Варганова с замиранием сердца, сражены же были наповал сообщением о том, что один из героев национально-освободительной борьбы, полководец Д.М. Пожарский после смерти погребён был в Суздале на территории Спасо-Евфимиева монастыря, его могила находится здесь. Это было сенсацией.

Посыпались вопросы к лектору: "Пожарский родился в Суздале?! А почему он захоронен в монастыре? Есть ли на могиле какой-нибудь памятник? Можно ли это место посмотреть?"

А.Д. Варганов охотно ответил на все вопросы, а потом в зале погас свет и начался фильм, в котором курсанты и их боевые наставники в роли князя Д.М. Пожарского увидели замечательного актёра Б. Ливанова. Картина явилась яркой и интересной иллюстрацией к небольшой лекции местного историка. На

следующий день он водил группу в Спасо-Евфимиев монастырь, показал могилу полководца. Экскурсия тоже носила воспитательный характер, побуждала к размышлениям о судьбе Родины.

Во второй половине дня Алексея Дмитриевича пригласил к себе в кабинет комиссар училища. "Что бы это значило? — подумал он. — Уж не сказал ли я чего-нибудь лишнего?"

— Вот не перепутай кинофильмы, — сказал улыбаясь И.С. Ткаченко, — мы и не знали бы, что могила Пожарского у нас под носом.

С этими словами комиссар достал из стола журнал и показал напечатанную в нём фотографию, на которой были запечатлены коленопреклонённые автоматчики у надгробной плиты полководца А.В. Суворова с клятвой — "Бить врага по-суворовски!"

— Смотрите, как здорово!

— Да, — согласился А.Д. Варганов. — Тем более, что Суворов семь лет командовал Суздальским полком. Жаль вот только, что на могиле Д.М. Пожарского ничего нет... В 1885 г. на его могиле на деньги, собранные по всероссийской подписке, был сооружён мавзолей в виде часовни — из белого итальянского мрамора, по проекту академика И.И. Горностаева. Это был высокохудожественный памятник, достойный полководца-патриота! Однако начальник Суздальского политизолятора Брамбат посчитал, что поскольку Пожарский был князем и боярином, феодалом, то памятник-мавзолей можно... разобрать. Что и было сделано весной 1933 г. Куда ушёл мрамор? Я не знаю, говорили, что нужен был материал для сооружения московского метро...

Была совершена величайшая глупость, граничащая с преступлением, комиссар И.С. Ткаченко это сразу понял. И загорелся желанием восстановить справедливость. А именно: поставить новый памятник на могиле Дмитрия Михайловича Пожарского, и, если удастся, использовать его в военно-патриотическом воспитании младших командиров, срочно отправлявшихся из Суздаля на фронт. По просьбе комиссара А.Д. Варганов составил историческую справку о Д.М. Пожарском, отметив основные вехи военной биографии, полководческий талант и заслуги перед Отечеством, а также связь с Суздальской землёй. Справка была приложена к официальному ходатайству, которое командование Винницкого военно-пехотного училища отправило в Главное политическое управление Красной Армии.

Новый памятник Д.М. Пожарскому появился в Суздале благодаря тому, что в клуб вместо одного исторического фильма привезли другой. Бюст полководца был выполнен известным белорусским скульптором З. Азгуром, а установлен на постаменте, напоминающем часть стены Московского Кремля, в сквере у входа в Спасо-Евфимиев монастырь. На нём имеются символы воинской доблести (щит и меч) и надпись: "Дмитрию Пожарскому — благодарная Родина". Сквер носит имя Д.М. Пожарского.

Мы те ли? Мы — те. Только почему мы для осознания этого всякий раз дожидаемся метели?..

## "Война и мир"

В 1956 г. американский режиссёр К. Видор вместе с итальянскими кинематографистами экранизировал знаменитый роман русского писателя Л.Н. Толстого "Война и мир", фильм был отмечен профессиональным мастерством и значительными актёрскими работами. Картина пользовалась большим успехом за рубежом, демонстрировалась и в нашей стране. Это, видимо, задело советских кинематографистов: американцы с итальянцами могут, снимают русскую классику, а мы — что, хуже?!

Как бы там ни было, в начале 1960-х годов режиссёр Сергей Фёдорович Бондарчук на "Мосфильме" приступил к работе над фильмом **"Война и мир"**, причём решил сделать киноэпопею и тем самым превзойти иностранцев. Подобрал себе творческую группу, в которую вошли оператор В. Монахов, с которым снимал первую свою картину "Судьба человека", художник Е. Куманьков. Появились эскизы, наметки, в том числе по выбору натуры. И вот тут неожиданно на горизонте стали проступать черты Суздаля. Вспоминает народный художник России Евгений Иванович Куманьков:

—Моё первое посещение Суздали (Е.И. употреблял название в женском роде. — *Ю. Б.*) затерялось в памяти... А впервые я вспомнил о ней, когда начал работать над фильмом "Война и мир". Когда возникла необходимость воссоздать Москву 1812 г., стало очевидным, что сделать это собственно в столице не

Народный художник России Евгений Иванович Куманьков, участвовавший в работе над фильмами "Капитанская дочка" и "Метель" по произведениям А.С. Пушкина. 1988. Фото Ю.В. Белова

почти, а наверняка невозможно, кроме официальных примет. Обыкновенную улицу я имею в виду. И вот, значит, мы вынуждены были искать московские улицы в... провинциальных русских городах.

— Наиболее сохранившимся городом, в моём представлении, — продолжает Евгений Иванович, — была Суздаль. Это счастье, что Суздаль оказалась в стороне от проезжих дорог. И вот когда мы совершали поездку по старинным городам, то естественно попали сюда. Мне тогда стало совершенно очевидно, что именно здесь будет решаться Москва начала XIX века... Придётся что-то достраивать, пристраивать, смещая как-то типичнейшие приметы Ярославско-Суздальской, Ростово-Суздальской архитектуры, используя при этом подлинные дома, здания, предметы, а самое главное — умело сочетать памятники старины с декоративной достройкой. В общем, мы собирались в Суздали построить старую Москву. Этот проект прорабатывался, но не утвердился — волею судеб, так случилось, что я оставил эту затею и покинул творческую группу, о чём никогда не жалел.

Оператор В. Монахов тоже разошёлся во взглядах на постановку с С.Ф. Бондарчуком, тоже ушёл из группы. Его место занял А. Петрицкий. Картина "Война и мир" обошла стороной Суздаль. Жалеть об этом глупо. Провинциальный городок вряд ли подходил для съёмок киноэпопеи с грандиозными военными баталиями и пожарами (его затоптали бы) — это противоречит историческому прошлому Суздаля и особенностям архитектурного ансамбля, атмосферы города. Вряд ли целесообразно было дебютировать в кино произведением такого масштаба. Суздаль и война — "две вещи несовместные". Случаю было угодно предоставить Суздалю для дебюта **"Метель"** Александра Сергеевича Пушкина; камерность, интимность и романтизм пушкинской прозы как нельзя лучше отвечали внешнему облику и духу древнего города. В повести и соответственно фильме действие происходит в 1811-1814 гг. Великая Отечественная война с наполеоновской армией и победа над французами это не более чем фон повествования, характеристика эпохи. "Время незабвенное! Время славы и восторга! Как сильно билось русское сердце при слове Отечество!"

## Идеальный павильон под открытым небом

В.П. Басов, режиссёр-постановщик "Метели", пока строились декорации в Суздале, находился в Москве. Владимир Павлович имел неосторожность рассказать о прелестях суздальской натуры на киностудии "Мосфильм". По определению художника картины Е.И. Куманькова*, он "сболтнул" о Суздале режиссёру К. Воинову, который готовился к натурным съёмкам комедии **"Женитьба Бальзаминова"**. Поэтому когда В. Басов со своей группой приехал в Суздаль снимать летнюю натуру, то вскоре по соседству заработала "хлопушка", на которой белым по чёрному было написано "Женитьба Бальзаминова". А в августе к двум группам московс-

* Кстати, у Евгения Ивановича был уже опыт работы над пушкинским произведением — он участвовал в экранизации "Капитанской дочки", где героиню тоже звали Машей.

Съёмки фильма "Мой ласковый и нежный зверь" в Суздале. 1977. В центре режиссёр Э. Лотяну, справа исполнительница главной роли актриса Г. Беляева. Фото Ю.В. Белова

ким добавилась третья, приехавшая из Латвии, — проводить натурные съёмки фильма-оперы **"Царская невеста"**. Группу Рижской киностудии возглавлял, правда москвич, кинорежиссёр Владимир Гориккер.

Мелодрама "Метель", драма "Царская невеста", комедия "Женитьба Бальзаминова" — одновременно, но не мешая друг другу, работали кинематографисты, бок о бок, как в одном большом павильоне под открытым небом. Это был идеальный "павильон" с очень красивым названием Суздаль! Смешались жанры и эпохи, но композиционным стержнем трёх фильмов была любовь со сватовством, венчанием в храме и женитьбой. Об этом говорят даже названия. Была прекрасная музыка: Николая Римского-Корсакова ("Царская невеста"), Георгия Свиридова ("Метель"), Бориса Чайковского ("Женитьба Бальзаминова"). Ни одна картина не обошлась без коней, которые действительно чутко смотрели "в тёмну даль, воздымая гривы..." Резвая, лихая, весёлая тройка под звон бубенцов помчала Суздаль вперёд, вдаль, обещая счастливую жизнь в киноискусстве!

## Украшение фильма

В 1966 г. в селе Безводное Горьковской области режиссёр Андрей Сергеевич Кончаловский снимал художественный фильм **"История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж"**, в котором любовь показана на фоне унылой колхозной жизни, во время уборки урожая на полевом стане. В этой картине он решился на эксперимент: в ролях колхозников снимать не профессиональ-

ных актёров, а людей из народной гущи, используя типаж и яркую простонародную характерность. На поиски исполнителей режиссёр ещё зимой отправлял своих ассистентов в двухнедельную экспедицию по Ярославской и Костромской областям, но нашли "артистов" в основном во Владимирской. На главную мужскую роль — механизатора Чиркунова — был утверждён суздальский электрик Г.М. Егорычев, который сыграл её великолепно. Не случайно известный поэт, киноактёр и кинорежиссёр Евгений Евтушенко на подаренной Егорычеву книге "Почти напоследок" написал: "Дорогому Геннадию Егорычеву с благодарностью за великую роль в фильме об Асе-хромоножке".

Ещё до съёмок А.С. Кончаловский пояснял корреспондентам, почему главные роли в его новом фильме будут исполнять непрофессионалы: "Во-первых, не хочется, чтобы знакомые по другим фильмам лица в какой-то степени мешали восприятию образа. Во-вторых, я надеюсь, что это даст возможность выявить, подчеркнуть какие-то до сих пор не замеченные кинематографом особенности сельской жизни и человеческих характеров. И в то же время не исключено появление типажа, который может перевернуть представление об образе".

Этот метод оказался продуктивен. Его использовали многие режиссёры. В случае удачи он позволяет достичь авторам фильма художественной убедительности. А сколько талантливых актёров было открыто таким способом!

Любопытно, что одновременно с А. Кончаловским в 1966 г. путём эксперимента пошли молодые режиссёры Центральной киностудии детских и юношеских фильмов им. М. Горького Ренита и Юрий Григорьевы. Приступая к экранизации повести Э. Казакевича **"Сердце друга"**, герой которой капитан Павел Акимов родом из Коврова, они на выбор натуры поехали прежде всего туда. Посмотрели, кое-что подходящее нашли, но объекты оказались зажатыми современными зданиями и не давали возможности развернуться. Решили съездить на обратном пути в Суздаль, где ни разу не были.

— Дорога шла через большие поля со взгорьями и низинами, речушками, — вспоминает Ю.В. Григорьев. — Кое-где стояли снопы, но по горизонту ничего не видно, и вдруг стали всплывать, вырастать маковки церквей. Потрясающая красота! Мы были очарованы пейзажем, что-то родное в душе появилось. Когда приехали в Суздаль, то все наши внутренние, душевные и творческие проблемы были решены, потому что такой красоты мы не ожидали увидеть. Впервые в Суздале оказались. Мы его сразу как-то охватили взглядом — город маленький. Потом мы попали в Коровники, которые начинаются сразу за городом. Там мы уже остановились навсегда, потому что кадры, которые должны были снять для фильма, очень хорошо укладывались в этот пейзаж. Нам не нужно было много архитектуры — нужна была просто земля и какие-то элементы архитектурные. И там всего было достаточно.

— И потом сами люди, которые очень помогали нам в съёмках, — продолжает Юрий Валентинович. — Добрые, отзывчивые люди. Мы поселились с группой не в гостинице (единственная гостиница находилась в центре Суздаля, а туристского центра на краю Коровников не было ещё и в помине. — *Ю. Б.*), а

прямо в Коровниках. Мы с женой поселились в избе у двух бабушек, у них великолепный яблоневый сад был. Как-то очень хорошо было, душевно всё.

Творческая группа фильма "Сердце друга" нашла в Коровниках необитаемую уже избу, у которой не было крыши и вся верхняя часть отсутствовала. Но стены остались — настоящие, бревенчатые. Чем не съёмочный павильон под открытым небом! Мягкий свет падает...

Режиссёр-постановщик картины Ю. Григорьев самолично на заброшенном огороде, на свалке нашёл железную кровать, кованую сельским кузнецом, приказал почистить от ржавчины, привести в порядок и поставить в избу. Зеркало старое, немножко треснутое нашли. И вот в этом старом, временно обжитом кинематографистами из Москвы доме был отснят очень важный эпизод прощания капитана Акимова (В. Фролов) и переводчицы Анечки Белозёровой (А. Мещерякова). На той самой кованой кровати... Очень выразительный получился кадр. Одним из операторов фильма был Олег Мартынов — в то время начинающий, а позднее очень известный, признанный мастер ("Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо", "Лермонтов", "Королева Марго" и др.).

По сюжету постановщикам нужен был старик, у которого в избе останавливается герой картины. И тут Коровники помогли творческой группе.

— Там мы снимали большой эпизод под названием "Переформировка", — говорил Ю. Григорьев. — Это когда после боёв с немецко-фашистскими захватчиками воинская часть выходит на переформировку куда-то в тыл. И мне нужен был старик. И вот иду я однажды по Коровникам и вдруг вижу: на огороде, спиной ко

Кинорежиссёры Юрий Валентинович и Ренита Андреевна Григорьевы. Москва. Март 1996
Фото Ю.В. Белова

мне, склонённая фигура старичка небольшого росточка, который обрабатывает землю руками, не пользуясь никаким инструментом. У него руки были как клешни. Я постоял, посмотрел. Старик разогнулся, пристально на меня взглянул и продолжил заниматься своим делом. Когда я увидел лицо, оно мне показалось очень интересным, а когда старик заговорил, понял, что именно он должен у нас сыграть. Но реакция была интересная. Когда я подозвал его и сказал: "Дедушка, извините, мы кино сюда приехали снимать. Вы не хотите у нас сняться?" Он переспросил: "Чево? Какое ещё кино?" Я говорю: "Ну как, кино у вас в клубе показывают ведь?" Он говорит: "Знаешь, милый, пошёл бы ты..." Но ответ меня нисколько не смутил. Уходя, я решил про себя: всё-таки доберусь до этого деда!

Деда звали Фёдором Яковлевичем Быковым, но вся округа знала старика по прозвищу Колчак. За глаза, конечно. По внешнему виду Колчак был тщедушным, нескладным: правое плечо выше левого, длинные руки при коротком туловище, маленькое личико с жиденькой бородёнкой. Но какой сильный характер! Непримиримый ко злу и несправедливости.

Однажды пошёл Фёдор Яковлевич в город и увидел, что ломают паперть у холодной Коровницкой церкви — по приказу председателя колхоза. Подошёл к рабочим Колчак и решительно заявил: "Не ломать! Прекратите. Селецкую церковь (село Сельцо находилось на противоположном берегу Каменки. — *Ю. Б.*) сломали, чего от неё осталось — один щебень? Пусть меня сгноят в тюрьме, но я до тех пор не дам ломать церковь в Коровниках, пока не схороню свою мать по православному обряду, пока сороковой день по ней не справлю... Тогда — я... Не ломать!" Прибежал Фёдор Яковлевич домой и говорит жене Евфросинье Михайловне: "Мать, дай мне костюм, дай деньги — поеду во Владимир. Если во Владимире у меня ничего не выйдет, я уеду в Москву. Может и домой не вернусь". Собрался и поехал к бывшему директору Суздальского музея А.Д. Варганову, рьяно защищавшему в своё время памятники в городе. Вернулся с ним. "Паперть сломали, — говорит дочь Ф.Я. Быкова Анна Фёдоровна, — а саму церковь Варганов запретил ломать. Вот так Варганов и наш отец спасли церковь в Коровниках". Умер Ф.Я. Быков в январе 1969 г., и память о себе оставил добрую.

Но вернёмся к рассказу об участии Ф.Я. Быкова в съёмках.

— Пришёл я к нему во второй раз с бутылочкой, — продолжает воспоминания кинорежиссёр Ю.В. Григорьев. — Мы разговорились. Интереснейшая судьба! Оказывается, Быкова как крепкого хозяина в сталинские времена раскулачили, хотя никаким кулаком он не был. История обычная. И он страшно обиделся на несправедливость. Обиделся настолько, что когда вышел из тюрьмы (он 9 месяцев "отбывал наказание" в Кинешме. — *Ю. Б.*), перестроил избу и поставил её к улице... задом. Потрясающе! У него при доме был и сарай, где он ладил телегу свою или сани на зиму. Всё у него есть, и всё он делает сам, будучи уже весьма преклонного возраста. Старуха его в этот момент отсутствовала, потом смотрю в окошко, появилась: идёт и несёт на себе громадный пук травы, который сама сжала серпом и увязала — для козы своей. Труженики!

— Фёдор Яковлевич Быков снялся в нашем фильме "Сердце друга", — под-

водит итог Юрий Валентинович, — ничего не понимая, не играя роли. Он живёт в картине. Мы его просто провоцировали на какие-то разговоры, нужные нам по сюжету, чтобы он вёл себя естественно перед камерой. Да он и не обращал внимание на киноаппарат, ведь он работает бесшумно и синхронно. Суздалец великолепнейшим образом с нашими актёрами снялся, и эпизоды с его участием вошли как украшение фильма. Вот что порой происходит, когда профессиональные актёры играют с совершенно непрофессиональными, с простыми людьми, которые ничего и о кино толком не знают, да и в кинотеатр-то не ходят... Но являют собой яркие личности, типично народные характеры.

Режиссёры Ренита и Юрий Григорьевы с благоговением и восторгом вспоминают время работы над своим первым полнометражным фильмом "Сердце друга" в Коровниках. Как они купались по утрам в прохладной Каменке, пили чай из самовара в яблоневом саду... Ренита Андреевна на всю жизнь запомнила, что первый съёмочный день пришёлся на "Яблочный Спас" 19 августа, или праздник Преображения Господня, что хорошо дышалось и работалось.

— Я вот помню, — говорит Ренита Андреевна, — как Володя Фролов, игравший главную роль, как другие актёры лежали на этой земле. Снимали эпизод "формировки", они на травке, и действительно, как будто впитали в себя соки древней земли. У нас в картине есть сцена, когда Анечка (А. Мещерякова) и Акимов стоят на мосточке и беседуют. Анечка спрашивает, а Павел рассказывает о себе: "Родился я в древнем городе Коврове. Есть такой городок в России". А она говорит: "Да, древний вы человек, Акимов". Вот эта земля Суздальская даёт подобное ощущение: гудит буквально под ногами, как колокол...

## "Осенние колокола"

Под городом Муромом жил русский богатырь Финист — Ясный сокол, а снимать фильм-сказку о нём кинематографисты из Москвы приехали в Суздаль. На то они и сказки, чтобы творить чудеса. Вообще-то в русских народных сказках место действия редко обозначается географически точно. В тридевятом царстве, в тридесятом государстве... Чем дальше, тем страшнее, тем лучше, интереснее. Главное — само действие, взаимоотношения героев, борьба добра со злом, а в сказках добро всё равно одерживает победу.

Таким образом, в сказках *даль* имеет принципиальное значение.

*Спорить нечего. С царевной*
*Вот Чернавка в лес пошла*
*И в такую даль свела <...>.*

Эти строки из "Сказки о мёртвой царевне и семи богатырях" А.С. Пушкина, которую во второй половине 1970-х годов с помощью драматурга А. Володина решил перенести на экран режиссёр В.М. Гориккер, знакомый нам по фильму-опере "Царская невеста". Поскольку Владимир Михайлович работал в жанре музыкального фильма ("Соната Бетховена", "Музыка Верди", "Моцарт и Сальери", "Иоланта"), то и из пушкинской сказки он хотел сделать музыкальную художественную

картину, используя музыку Калинникова, Мусоргского, Рахманинова, Свиридова, и название ей дал музыкальное — **"Осенние колокола"**. Колокольному звону отводилась роль лейтмотива, образного камертона. Почему "осенние"? Потому что осень была любимым временем года великого поэта и именно осенью 1833 г. в Болдине он написал "Сказку о мёртвой царевне и семи богатырях". Обращение кинорежиссёра к творчеству А.С. Пушкина тоже было не случайным: будучи ещё студентом ГИТИСа, В.М. Гориккер поставил акт оперы "Сказка о царе Салтане", позднее на сцене Киевского театра оперы и балета вместе с режиссёром В. Скляренко осуществил постановку оперного спектакля "Руслан и Людмила", потом были две киноопереы "Моцарт и Сальери" и "Каменный гость".

Почему же творческая группа киностудии им. М. Горького в 1977 г. приехала снимать "Осенние колокола" в Суздаль? Во-первых, режиссёр уже бывал здесь с "Царской невестой", хорошо знал особенности суздальской натуры, город помог ему сделать хороший фильм, обошедший многие страны мира. Во-вторых...

— Мы не располагаем историческими сведениями относительно того, был ли А.С. Пушкин в Суздале или не был, — говорил В.М. Гориккер. — Однако когда я приезжаю сюда, то постоянно испытываю ощущение, что был! Поэзия Пушкина удивительно близка духу, характеру, настроению, атмосфере этого прекрасного места. Суздаль побуждает к творчеству. "Там русской дух... там Русью пахнет".

— В сказках Пушкина всегда есть сказочные города, — продолжает режиссёр. — Они представляются нам стоящими на холмах, у сказочных рек. И всегда они белокаменные: с лёгкими изящными палатами, дворцами, окружены крепостными стенами с башнями, там устремлены ввысь шатровые колоколенки, задумчиво стоят белые вежи. Суздаль — чем не такой город! — улыбается Владимир Михайлович. — Если бы Пушкин увидел сегодняшний Суздаль, то, мне кажется, в его облике непременно узнал бы то, что рисовала ему фантазия.

*И дивясь, перед собой*
*Видит город он большой,*
*Стены с частыми зубцами,*
*И за белыми стенами*
*Блещут маковки церквей*
*И святых монастырей.*

Во времена Пушкина Суздаль был довольно большим городом, с обилием каменных храмов. Именно храмы придавали ему величие. Так что для съёмок киносказки город годился. Съёмки "Осенних колоколов" велись в кремле, монастырях, во дворах и на открытых площадках, галереях, на Ильинском лугу, Ивановой горе (королевич Елисей ищет царевну), на крутых склонах и в поймах рек. Отреставрированные, побеленные памятники архитектуры снимались крупно. Стояла отличная солнечная погода. Вполне сказочная. Кроме того, кино располагает богатыми возможностями сопоставлять и достраивать в воображении зрителя целые картины. В фильме чередование кадров и планов, монтаж, ритм способны воссоздать целый "пушкинский" город — город-сказку, а игра

Свадебный пир. Кадр из фильма-сказки "Осенние колокола" по мотивам "Сказки о мёртвой царевне и семи богатырях" А.С. Пушкина. Королевич Елисей — В. Вихров, царевна — Л. Чиркова. Съёмки полностью проводились в Суздале в 1977 г. Фото Ю.В. Белова

актёров наполнить его интересной и увлекательной жизнью, мёртвую царевну (актриса Л. Чиркова) оживить... Кино творит чудеса — это ясно каждому.

Интересно, что сцену, когда сенная девушка (актиса Н. Сайко) по приказу злой царицы-мачехи с царевной "в лес пошла и в такую даль свела", снимали в Суздале, у заросшего Царицына пруда (названного в честь опальной царицы Евдокии Лопухиной, сосланной Петром I в Покровский монастырь).

— Я подумал: зачем думать о каком-то лесе, если в кино его можно снять локально и дать почувствовать зрителю по атмосфере, а не по глубине, — вспоминает В.М. Гориккер. — Мы снимали у пруда другой эпизод, когда начало темнеть, группа после съёмки уехала, а я остался на некоторое время. Увидел пруд, водная поверхность которого затянута ряской, упавшее дерево, через которое надо перелезать, другие деревья, частично поваленные — что-то вроде бурелома. А главное — когда начали сгущаться сумерки, глубины не видно. Ощущение леса. Начали падать листья (осень). Брожу я и вдруг оказываюсь в таком месте, точке, когда могу мысленно исключить факт, что это круг деревьев, обрамляющих пруд, понимаете? Увидел как бы и аллею из них. Подумал: а что если на этой аллее поставить знаменитую скамеечку Пушкина и снять ещё и этот кадр? Мы планировали найти аллею где-нибудь в Архангельском, другой усадьбе Подмосковья и никак не думали, что найдём подходящее место в Суздале. В Михайловское директор Семён Гейченко не пускал киношников, зная, с чем это может быть сопряжено для Пушкинского заповедника...

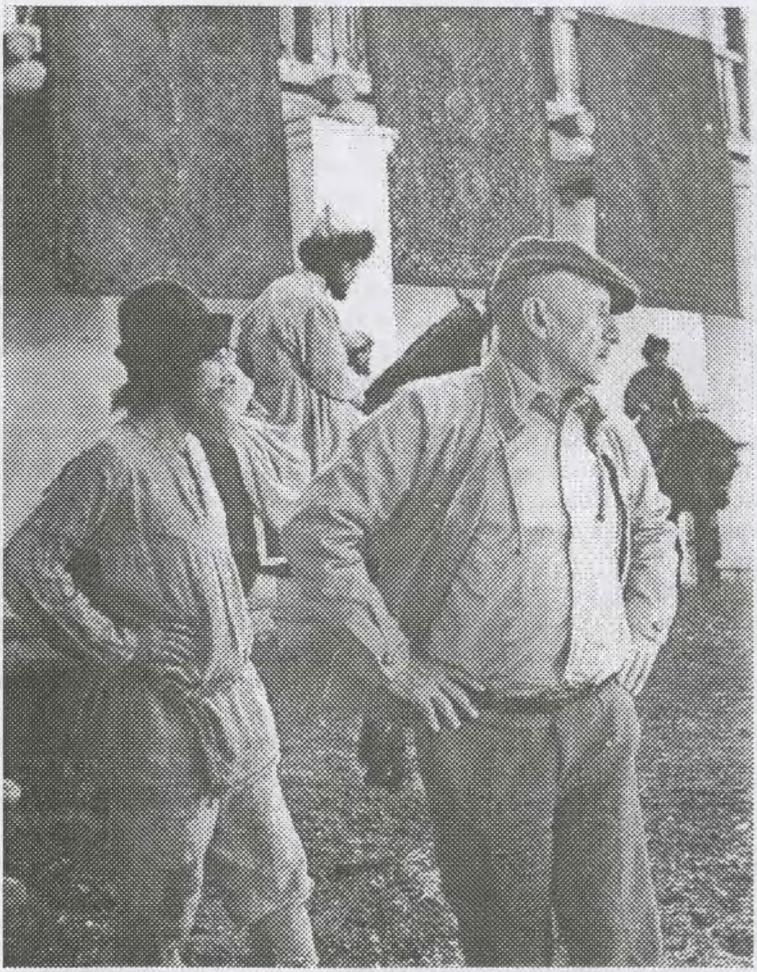
По эскизам художников А. Попова и А. Кочурова на высоком берегу Каменки, напротив Покровского монастыря была построена маленькая декорация "Комната поэта", в которую были помещены письменный стол с разложенными на нём рукописями, лампой, гусиным пером, кресло, на стенах повешены портреты современников Александра Сергеевича. По замыслу авторов зритель в этой атмосфере должен был ощутить присутствие А.С. Пушкина, который выглядывает в окно и видит среди чарующей осенней природы сказочный город (архитектурный ансамбль Покровского монастыря), где жила царевна, где разыгрались события "Сказки о мёртвой царевне и семи богатырях", рассказанной ему Ариной Родионовной. В фильме "Осенние колокола" сказку от автора за кадром рассказывает народный артист СССР И.М. Смоктуновский. В конце картины раздаётся гром, сверкает молния, начинается дождь и капли его смывают за окном очертания сказочного города...

Получается, что А.С. Пушкин в Суздале был! И мёд, пиво пил, наслаждаясь рукотворной сказкой.

## "Юность Петра" снимать пора

Однажды на съёмках гримёр киностудии им. М. Горького В.Н. Пустовалова сказала мне по секрету, что, возможно, скоро в Суздаль приедет Сергей Аполлинарьевич Герасимов, планирующий снять исторический фильм **"Юность Петра"** по книге А.Н. Толстого. Я очень обрадовался — это же виднейший мас-

Режиссёр Сергей Аполлинарьевич Герасимов (в середине) в Суздале. Выбор натуры для очередного кадра. 1980. Фото Ю.В. Белова



Режиссёр Сергей Аполлинарьевич Герасимов и суздальский звонарь Юрий Юрьевич Юрьев на съёмках фильма "Юность Петра". 1980. Фото Ю.В. Белова

тер отечественного кино, опытнейший педагог, профессор ВГИКа, вместе со своей женой и коллегой Т.Ф. Макаровой воспитавший несколько поколений актёров и режиссёров. Удивляло только, как это Сергей Аполлинарьевич после стольких картин на современную тему вдруг решил погрузиться в такую отдалённую от нас эпоху...

И в феврале 1978 г. действительно С.А. Герасимов и Т.Ф. Макарова приехали в Суздаль — но не на съёмки, не на выбор натуры, а просто посмотреть достопримечательности города. В том числе только что появившуюся на севе-

ро-западной окраине Суздаля, в Коровниках, новостройку — главный туристский комплекс, авторы которого (группа московских архитекторов и местных строителей) были выдвинуты на соискание Государственной премии СССР в области архитектуры. Сопровождали чету учёный секретарь Комитета по ленинским и государственным премиям И. Васильев, а также двое соискателей премии: московский архитектор профессор Ю. Ранинский и главный инженер Генеральной дирекции турцентра В. Брунцев. Сергей Аполлинарьевич тоже, как оказалось, был членом Комитета.

Экскурсия была продолжительной, неторопливой и очень интересной. Ближе к вечеру гостям подробнее показывали службы и помещения комплекса, С.А. Герасимов и Т.Ф. Макарова сыграли даже партию в бильярд. Настроение было прекрасным. Несмотря на то, что мастеру было уже за 70, выглядел он очень крепким и бодрым. Это человек высокой культуры. Когда он узнал, что у меня есть к нему вопросы, как у журналиста, то пригласил меня с приятелем к себе в номер, представляющий небольшую комфортабельную квартиру.

Что меня поразило: мне не пришлось лихорадочно, как обычно, записывать рассказ гостя в блокнот, потому что С.А. Герасимов очень чётко, не спеша, формулировал каждую свою мысль. А когда я с согласия Сергея Аполлинарьевича стал его фотографировать и оказалось, что плёнка у меня кончилась (днём много снимал), то он терпеливо ждал, пока я перезаряжу камеру. Доброжелательность просто подкупала в этом человеке. С самого начала беседы меня ожидал сюрприз:

— Мне в силу профессии приходилось много ездить, путешествовать, видеть. Но, дожив до зрелых лет, должен сознаться в "грехе": в Суздале оказался в первый раз, хотя о нём был наслышан и имел словесный образ города, передающий отношение к нему русского человека.

— Я приехал сюда, чтобы поближе приглядеться к Суздалю в интересах будущей постановки — фильма "Юность Петра", — продолжал Сергей Аполлинарьевич. Город меня не только не разочаровал, но дал столько впечатлений, сколько я не мог и ожидать. В семье древнерусских городов, в нашем русском заповедном историко-архитектурном и музейном фонде Суздаль, на мой взгляд, имеет особое привилегированное положение: такого плотного сосредоточения памятников, связанных едва ли не с тысячелетней историей России, пожалуй, нигде более не найдёшь. Суздаль, опередив Москву по своей истории, умудрился избежать жестокости времени, разрушающего и дерево, и камень, и металл, сохранил памятники XII-XIII веков, щедро — памятники XVI-XVII-XVIII веков, много старинных зданий. Для нас он представляет особую ценность, так как его памятники великолепно отражают петровскую эпоху. Естественно, что меня как постановщика очень сложной по производственным требованиям картины о Петре I город необыкновенно порадовал своими, я бы сказал, декоративными возможностями... Суздаль представляет собой цельный архитектурный комплекс, имеющий много памятников, построек, не требующих дополнительной декорировки, и поэтому можно снять любую сцену из романа А.Н. Толстого.

— Все подспудные патриотические чувства при первой встрече с удивительным русским образом – Суздалем – открываются с новой силой, — продолжает С.А. Герасимов. Одно дело, когда история Руси открывается для тебя на уровне учебника средней школы или даже специального исследования, и другое, когда ты входишь сам в эти древние стены, где жили, страдали, думали, надеялись, умирали наши далёкие предки. В Суздале я вдвойне ощущаю необходимость работы, которую мы намерены осуществить коллективом киностудии имени Горького, призванной создавать фильмы для детей и юношества. Укрепилась мысль: современник может быть настоящим борцом за наше дело, будучи просвещённым, духовно связанным со всей судьбой минувших поколений, человек, понимающий цену общественного труда, нравственных усилий, вложенных в понятие Родины...

Н.К. Рерих. Монастырь Александра Невского в Суздале. Этюд из "Архитектурной серии". 1903
Частное собрание, США

## Открытие Суздаля

Фильмы, снимавшиеся в Суздале, получили хорошую оценку как произведения киноискусства у специалистов и широкого зрителя. Вместе с тем эти картины побуждали по-новому взглянуть на город и его достопримечательности. Даже сами суздальцы, считавшие свой город столицей огуречного промысла, стали по-другому относиться к обшарпанным церквам и монастырским стенам, мимо которых они ежедневно проходили, не обращая никакого внимания. А теперь, увидев памятники и виды города на экране ожившими и симпатичными, зауважали и прониклись чувством гордости: это Суздаль, это город, где мы живём, а вот там в кадре кучер с приклеенной окладистой бородой — так это наш, суздальский мужик, я его хорошо знаю!

Средства массовой информации тоже с воодушевлением приветствовали освоение Суздаля кинематографом. "Суздаль из резиденции русских князей стал... резиденцией мастеров кино!" — такими словами заканчивалась одна из статей. Начавшуюся в 1964 г. кинометель нельзя уже остановить. Вступивший в неё кинорежиссёр не собьётся с пути, как пушкинский прапорщик Владимир.

# ПРАВОСЛАВНАЯ КУЛЬТУРА В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ РЕРИХОВ

30 сентября 2000 г. в Музее-усадьбе Н.К. Рериха в Изваре открылась новая тематическая выставка, посвящённая одному из малоизученных вопросов жизни и творчества Н.К. Рериха и членов его семьи: "Православная культура в жизни и творчестве Рерихов". В то же время необходимо признать, что без объективного анализа этого вопроса нельзя в полной мере оценить вклад Н.К. Рериха в русскую культуру.

На выставке представлены работы Н.К. Рериха из частных собраний Санкт-Петербурга: *"Эскиз для двери"* (Крестный ход), 1903 г., один из архитектурных этюдов знаменитой серии 1903-1904 гг. *"Ростов Великий"*, а также эскиз декорации к "Князю Игорю" А. Бородина — *"Путивль"* (*"Затмение"*), 1914 г.

Редкие издания конца XIX — начала XX века предоставили на выставку Российская Национальная библиотека и Библиотека Академии наук.

Основу выставки составляют материалы, собранные в течение нескольких лет: документы, фотографии, репродукции, издания — более 100 экспонатов из собственных фондов и около 50 единиц из архивов Международного центра Рерихов, Государственного музея Востока (Москва), фондов Российского государственного исторического архива, Центрального государственного архива кинофотофонодокументов, Центрального государственного исторического архива Санкт-Петербурга, Мемориального собрания С.С. Митусова, Художественного училища имени Н.К. Рериха (Санкт-Петербург), Культурного центра "Сокровище Мира" (Витебск), собраний Ю.Я. Букреева, О.К. Войнюш и др.

Среди экспонатов — эскизы фресок и мозаичных икон Н.К. Рериха, эскизы храмов и часовен, выполненные им в разные годы, в том числе и для имения Императора Николая II в Скерневицах, переписка Н.К. Рериха с иерархами православной церкви, публикации Н.К. Рериха в дореволюционных изданиях на темы иконописи, публикации харбинских газет о деятельности Н.К. Рериха в Харбине в 1934 г. и т. д.

Экспонаты выставки дают возможность проследить влияние православной культуры на традиции семьи художника, на мировоззрение, творчество и общественную деятельность Н.К. Рериха. Особое внимание уделено теме храмостроения и защиты православных святынь, которая проходит через всю жизнь Н.К. Рериха.

Выставка затрагивает тему отношения к Вере, Православию и других членов семьи — родителей Н.К. Рериха Марии Васильевны и Константина Фёдоровича, его брата Бориса, жены Елены Ивановны и её отца Ивана Ивановича Шапошникова, а также обоих сыновей Н.К. Рериха — Юрия и Святослава, свято хранивших любовь к России, завещанную родителями, и пронесших исповедание православной веры через всю жизнь.

Н.К. Рерих. Покров Богородицы. Фрагмент мозаики на фасаде Покровской церкви в селе Пархомовка под Киевом. 1906. Мастерская В.А. Фролова

Широко используя на выставке цитаты из листов дневника, статей и интервью Николая Константиновича, организаторы выставки дают возможность высказаться самому Н.К. Рериху. Одна из цитат Николая Константиновича стала своеобразным эпиграфом к выставке:

*Где желать вершину красоты, как не в храме, высочайшем создании нашего духа?*

*Н.К. Рерих*

*Проезд из Санкт-Петербурга в Музей-усадьбу Н.К. Рериха в Изваре: автобус № 840 от Балтийского вокзала (9.40, время в пути 2 часа) или поезд Санкт-Петербург – Ивангород от Варшавского вокзала (7.39, время в пути 2 часа 10 минут) – до Волосово, далее – автобус № 34 до Извары (10.15, 12.30, время в пути 30 минут).*

*Время работы музея: ежедневно, с 10.30 до 17.00, кроме понедельника и вторника. Принимаются заявки на экскурсии по музею и выставкам. Телефон для справок – (81273) 73-273.*

*Музей-усадьба Н.К. Рериха в Изваре.*

# СЕМИНАР "ПЕТЕРБУРГСКОГО РЕРИХОВСКОГО СБОРНИКА"

## Программы заседаний I–XVI

*Заседания I-VI прошли в Академической гимназия СПбГУ (Васильевский остров, пер. П.Г. Каховского, 9), заседание VII – во Всероссийском музее А.С. Пушкина (Мойка, 12), заседания VIII, X-XVI – в главном здании СПбГУ ("Двеннадцать коллегий"), заседание X – в музее-квартире актёрской династии Самойловых, филиале Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.*

### I
### *20 марта 1999*

1. Е.А. Рябинин (доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник ИИМК РАН). Н.К. Рерих и Императорская Археологическая комиссия.
2. С.М. Вонский (кандидат сельскохозяйственных наук). Документы из архива Антонины Антоновны Маковской (Плевако), ученицы Н.К. Рериха по Рисовальной школе ИОПХ.

### II
### *26 апреля 1999*

1. Л.А. Малашевская (научный сотрудник Отдела научной каталогизации ГРМ). Педагогическая деятельность Н.К. Рериха. Петербургский период.
2. Т.М. Мокина (кандидат искусствоведения, заведующая научно-экспозиционным отделом Музея-памятника "Исаакиевский собор"). Фонд Н.К. Рериха в научном архиве Государственного Эрмитажа. Обзор документов.
3. Н.И. Попович (китаист, сотрудник ТАСС в Китае в 1949—1955 гг.). Воспоминания об учениках Е.И. Рерих.
4. В.Л. Мельников (редактор-составитель ПРС, сотрудник МСССМ). Новые материалы об Иннокентии Ивановиче Ельцове, ученике Е.И. Рерих.

### III
### *17 октября 1999*

1. А.А. Бондаренко (главный редактор ПРС, сотрудник МСССМ) Представление "Петербургского Рериховского сборника", выпуск II–III.
2. Е.П. Маточкин (кандидат искусствоведения, СО РАН). Леонардо да Винчи и Николай Рерих. Художественные параллели.
3. С.В. Иванов (Российское генеалогическое общество в СПб.). Генеалогия духовенства погоста Грызово в Водской пятине.

## IV
### *29 ноября 1999*

1. Г.С. Лебедев (доктор исторических наук, СПбГУ). Основания регионалистики. Коллективная разработка учёных СПбГУ.
2. В.В. Петров (кандидат культурологических наук, Санкт-Петербургский университет культуры и искусств). Памяти коллекционера В.И. Петрова (1911—1997).
3. В.А. Брунцев (кандидат архитектуры, лауреат Государственной премии СССР). Воспоминания о С.Н. Рерихе.

## V
### *20 декабря 1999*

1. Е.П. Яковлева (доктор искусствоведения, заведующая Отделом научной каталогизации ГРМ). Н.К. Рерих и "Содружество".
2. И.С. Аникина (Университет Санкт-Петербурга). У истоков семьи Рерихов. Архитектор Иван Иванович Шапошников.

## VI
### *21 января 2000*

1. В.Л. Мельников. О влиянии Н.К. Рериха на культуру Первой Эстонской республики (1918—1940 гг.).
2. О.Н. Чеглаков (руководитель общественной организации "Знамя Культуры"). Патриотизм в творчестве Н.К. Рериха.
3. О.Н. Пелевин (руководитель общественного объединения "Созвучие"). Аналогии на Земле и в Космосе.

## VII
### *18 февраля 2000*

1. О.В. Клюканова (научный сотрудник Отдела древнерусского прикладного искусства ГРМ). Новгородский амвон 1533 года: символический замысел и литургическое использование.
2. Т.С. Мишина (заведующая Отделом "Пушкин и современность" ВМП). А.С. Пушкин и "Мир искусства".
3. А.Г. Рабинянц (старший научный сотрудник Отдела "Пушкин и современность" ВМП). Из частных коллекций Петербурга. О выставках Всероссийского музея А.С. Пушкина, посвящённых культуре Серебряного века.
4. Ю.Ю. Будникова (сотрудник МСССМ). Иррациональные мотивы в "Пиковой даме".

## VIII
### *17 марта 2000*

1. Л.С. Конова (старший научный сотрудник Отдела научной каталогизации ГРМ). Н.К. Рерих и художественные общества Петербурга – Петрограда.
2. В.Л. Мельников. О рериховеде П.Ф. Беликове.
3. П.И. Крылов (кандидат биологических наук, Зоологический институт РАН). Некоторые малоизвестные произведения Н.К. Рериха в художественных собраниях Индии.

## IX
### *24 марта 2000*

1. Н.Ю. Перова (научный сотрудник Отдела научной каталогизации ГРМ). Н.К. Рерих и В.В. Верещагин.
2. Ю.Ю. Будникова. С.С. Митусов и "Мир искусства".
3. Л.С. Митусова (владелица Мемориального собрания С.С. Митусова). Приветственное слово.

По окончании заседания — выступление пианиста Алексея Цыпкина. Прозвучали сочинения Шопена.

## X
### *21 апреля 2000*

1. А.Д. Столяр (доктор исторических наук, профессор СПбГУ). "Ахиллесова пята" археологии в свете идей статьи Н.К. Рериха "Искусство и археология" (1898-1899).
2. П.И. Крылов. Художественное наследие Н.К.Рериха и С.Н. Рериха в Аллахабаде.

## XI
### *19 мая 2000*

1. М.И. Воробьёва-Десятовская (кандидат филологических наук, Санкт-Петербургский филиал Института востоковедения РАН). Воспоминания о Ю.Н. Рерихе.
2. П.И. Крылов. Художественное наследие Н.К. Рериха в Варанаси (Индия).

## XII
### *23 июня 2000*

1. В.Л. Мельников. Князь П.А. Путятин и его бологовская усадьба.
2. П.И. Крылов. Художественное наследие Н.К. Рериха в Тривандруме (Индия).

## XIII
*15 сентября 2000*

1. В.Л. Мельников. По местам жизни и творчества Рерихов на Валдае. Итоги летней экспедиции по маршруту: Санкт-Петербург – Самара – Москва – Вышний Волочёк – Академическая дача – Берёзка – Валдай – Бологое – Мшенцы – Фирово – Жабны – Удомля – дача "Чайка" – Вышний Волочёк – Санкт-Петербург.
2. Б.П. Коваленко, Н.А. Фролова (Русское Географическое общество). Результаты видеоэкспедиции по маршрутам Рерихов в Северном Поволжье.

## XIV
*20 октября 2000*

1. Е.П. Яковлева. Современники Н.К. Рериха. Аркадий Вениаминович Руманов.
2. В.Л. Мельников. Н.К. Рерих и князь П.А. Путятин.

## XV
*17 ноября 2000*

1. Л.С. Митусова, В.Л. Мельников. Наследие семьи Рерихов в Мемориальном собрании С.С. Митусова.
2. Н.В. Благово (заведующий музеем школы К.И. Мая). Из истории школы К.И. Мая. Документы Рерихов-учеников.
3. Е.Ю. Иванов (член Союза художников Санкт-Петербурга, преподаватель Санкт-Петербургского Художественного училища имени Н.К. Рериха). Утраченные витражи Серебряного века. Новые данные.

## XVI
*15 декабря 2000*

1. П.И. Крылов. О картине Н.К. Рериха "Мудрость Ману" (1916).
2. Н.Н. Сафонова (Пулковская обсерватория РАН). О встречах Сергея Александровича и Андрея Владимировича Кондратьевых с Ю.Н. Рерихом.
3. П.И. Крылов. Некоторые малоизвестные фотодокументы о С.Н. Рерихе.

# УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

## I.

1. Йеллингский камень. Дания. Установлен около 986 г. — *203*
2. *То же.* Воспроизводится по изд.: *Vikingetidens kunst.* Ole klindt — Jensen, David M. Wilson. Nationalmuseet. Kovenhavn, 1965. Pl. XLVIII — *204*
3. Николай Кузанский (Nicolaus von Cues). Фрагмент средневековой фрески — *198*
4. Сен-Жермен. Гравюра XIX в. — *189*
5. Герб рода князей Одоевских — *95*
6. Герб Санкт-Петербургского государственного университета — *1, 8*

## II. А.С. ПУШКИН И ЕГО СОВРЕМЕННИКИ

7. Портрет А.С. Пушкина, гравированный художником М.В. Рундальцовым с оригинала, писанного В.А. Тропининым. Воспроизводится (с автографом) по изд.: *Пушкин А.С.*, 1903 (т. I) — *31*
8. Портрет А.С. Пушкина, гравированный художником М.В. Рундальцовым с оригинала, писанного О.А. Кипренским. Воспроизводится (с автографом) по изд.: *Пушкин А.С.*, 1903 (т. VII) — *40*
9. Портрет полковника лейб-гвардии Гусарского полка Н.И. Бухарова. Акв. художника А. Клюндера. 1838 — *110*
10. Г.Р. Державин. Портрет работы Васильевского. Масло. 1816 г. Воспроизводится по изд.: *Пушкин А.С.*, 1959-62 (т. VII) — *53*
11. Портрет Н.В. Гоголя, гравированный художником Ф. Иорданом с оригинала, писанного Ф. Моллером. Воспроизводится по изд.: *Гоголь Н.В.*, 1884 (т. III) — *37*
12. Портрет Н.В. Гоголя, гравированный на стали художником Ф.А. Брокгаузом. Воспроизводится по изд.: *Гоголь Н.В.*, 1898 (т. I) — 42
13. А. Покровский. Портрет В.Ф. Одоевского. 1844. Собрание ВМП — *89*
14. Портрет В.Ф. Одоевского. Воспроизводится по изд.: *Дворянские роды Российской империи* (т. I, СПб., 1993) — *92*
15. Портрет А.П. Римского-Корсакова из альбома его жены Софьи Васильевны. 15 апреля 1828. Рис. неизвестного художника, чёрный кар. — *145*

## III. МЕСТА, СВЯЗАННЫЕ С ЖИЗНЬЮ И ТВОРЧЕСТВОМ А.С. ПУШКИНА И ЕГО СОВРЕМЕННИКОВ

16. Р.В. Тронин. Пушкинский Петербург. Рисунок. Около 1935. МСССМ — *260*
17. Л.М. Корсаков. Михайловское. Дали. Издано в 1981 г. — *79*
18. Л.М. Корсаков. Михайловское. Общий вид усадьбы с домом поэта. Издано в 1981 г. — *77*

19. Л.М. Корсаков. Святогорский монастырь. Могила А.С. Пушкина. Издано в 1981 г. — *62*
20. Л.М. Корсаков. Тригорское. Парк. "Диван Онегина". Издано в 1981 г. — *102*
21. Вышгород в Порховском уезде Псковской губернии. Открытка конца XIX в. — *106*
22. Церковь Св. Архистратига Михаила в Вышегороде 1863 г. Фото Б.С. Скобельцына 1967 г. — *116*
23. Надгробие на могиле Н.И. Бухарова в Вышегороде. Фото В.В. Калиниченко 1988 г. — *119*
24. Дом Миллеров в Горках. Фото Б.С. Скобельцына. 1960-е гг. — *114*
25. Усадебный дом в Михалёво, где, по преданию, в 1825 г. бывал А.С. Пушкин. Открытка конца XIX в. — *108*
26. Михалёво. Всё, что сохранилось от старого парка. Современное фото — *122*
27. Михалёво. Озеро Локно. Фото Б.С. Скобельцына 1984 г. — *123*
28. Пушкин-камень в Михалёво. Фото Б.С. Скобельцына 1984 г. — *125*
29. Тихвин. Дом А.П. Римского-Корсакова на берегу реки Тихвинки. Фото начала XX в. — *143*
30. Ансамбль Дома-музея Н.А. Римского-Корсакова в Тихвине. На переднем плане отреставрированный дом, где родился композитор. В отдалении Полковая церковь — выставочный зал музея, где в 1998 г. проходила выставка "Театрально-декорационное искусство Н.К. Рериха в собраниях США". Современное фото — *157*

## IV. ДЕЯТЕЛИ КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

31. Д.В. Григорович. Фото конца XIX в. МСССМ — *39*
32. Ф.М. Достоевский. Фотопортрет с ретушью. Около 1880. МСССМ — *70*
33. Н.А. Римский-Корсаков. Портрет кисти англ. художника Куна Келли. Конец XIX в. Собрание семьи Римских-Корсаковых в СПб. — *150*
34. В.С. Соловьёв. Фото 1890-х гг., изд. в качестве почтовой открытки — *236*
35. Портрет графа А.К. Толстого с его факсимиле, гравированный В. Класеном в СПб. Фототипия 1899 г. — *72*
36. Граф Л.Н. Толстой. Фотогравюра "Шерер, Набгольц и К°", сделанная в М. Воспроизводится по изд. из МСССМ: *Толстой Л.Н.*, 1887 — *49*
37. М.Ф. Фрейденберг. 1890-е гг. Оригинал в ЦМС — *256*

## V. "МИР ИСКУССТВА" И ДЕЯТЕЛИ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

38. Годовое собрание членов "Мира искусства". Пг., 1914. Слева направо сидят: К.С. Петров-Водкин, Е.Е. Лансере, Н.Д. Милиоти, М.В. Добужинский, А.П. Остроумова-Лебедева, Н.К. Рерих, А.Н. Бенуа, А.Ф. Гауш; стоят: А.Т. Матвеев, князь А.К. Шервашидзе, С.П. Яремич, П.В. Кузнецов, О.Э. Браз, М.И. Рабинович, И.Я. Билибин, А.И. Таманов, Н.Е. Лансере, В.В. Кузнецов, Б.М. Кустодиев. Оригинал в ОР ГРМ — *398*
39. *То же*. На лестнице. Оригинал в ОР ГРМ — *399*

## Л.Н. Андреев

40. Фото около 1909 г. Частное собрание, СПб. — *57*

## Л.С. Бакст

41. Заставка из изд.: *Кутепов Н.* Царская и императорская охота на Руси. Конец XVII и XVIII век. Т. 3. СПб.: Экспедиция Заготовления Гос. Бумаг, 1902. С. 79 — *542*
42. Лист-оглавление в изд.: *Светлов В.* Современный балет. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1911 — *545*
43. Л.С. Бакст. Фото 1890-е гг. Оригинал в ОР ГРМ — *358*

## А.Н. Бенуа

44. Заставка из изд.: *Кутепов Н.* Царская и императорская охота на Руси. Конец XVII и XVIII век. Т. 3. СПб.: Экспедиция Заготовления Гос. Бумаг, 1902. С. 96 — *542*
45. Всадник преследует Евгения. Ил. к поэме А.С. Пушкина "Медный всадник". 1903. Собрание ВМП — *58*
46. Ил. к поэме А.С. Пушкина "Медный всадник". 1916. Собрание В.И. Петрова — *511*
47. Затопленная улица. Вариант. Ил. к поэме А.С. Пушкина "Медный всадник". Внизу на изображении: *Памяти родительского дома на Никольской. Алекс. Бенуа. 1916.* Собрание ВМП — *589*
48. Портрет А.Н. Бенуа. Автолит. Н.С. Войтинской. 1909. Собрание ГРМ — *271*

## И.Я. Билибин

49. Титульный л. изд.: *Царевна-лягушка.* СПб.: Экспедиция Заготовления Гос. Бумаг, 1901 (фрагмент) — *546*
50. Начальная с. изд.: *Сестрица Алёнушка и братец Иванушка. Белая уточка.* СПб.: Экспедиция Заготовления Гос. Бумаг, 1903 (фрагмент) — *546*
51. Царь Дадон и Звездочёт. Ил. к "Сказке о золотом петушке" А.С. Пушкина. 1906. Собрание ВМП — *587*
52. Обложка и с. изд.: *Пушкин А.С.* Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди. СПб.: Экспедиция Заготовления Гос. Бумаг, [1907] — *547*
53. Рисунки в письме С.С. Митусову. [1909—1913]. Оригинал в ОР РНБ — *469–470*
54. Обложка изд.: *Пушкин А.С.* Сказка о золотом петушке. СПб.: Экспедиция Заготовления Гос. Бумаг, [1910] — *547*

## А.А. Блок

55. Университетская наб., № 9: ректорский дом, в котором род. Александр Блок. Вход в главное здание ИПУ — "Двенадцать коллегий". Фото 1890-х гг. Оригинал в Гос. музее истории СПб. — *249*
56. Александр Блок. Фото 1916 г. Оригинал в Гос. литературном музее, М. — *231*
57. Ольга Форш. Поэты. Блок и Данте. Б. д. Воспроизводится по монографии М.З. Долинского "Искусство и Александр Блок" (1985) — *245*

## А.М. Васнецов

58. Письмо Н.К. Рериху. Декабрь 1903. МСССМ (фрагмент) — *283*

## Н.С. Войтинская

59. Портрет Н.С. Войтинской. Автолит. В. Шварца. Берлин. 1906—1908. Собрание А.Л. Левидовой, СПб. — *262*
60. Портрет Н.С. Войтинской. Рис. Е.Ю. Кузьминой-Караваевой (Пиленко). 8 февраля 1908. Собрание А.Л. Левидовой, СПб. — *269*
61. Портрет В.Д. Семёновой-Тян-Шанской. Автолит. Н.С. Войтинской. 1908—1910. Собрание ГРМ — *270*
62. Портрет А.Н. Бенуа. Автолит. Н.С. Войтинской. 1909. Собрание ГРМ — *271*
63. Портрет М.В. Добужинского. Автолит. Н.С. Войтинской. 1909. Собрание ГРМ — *265*
64. Портрет Н.С. Гумилёва. Автолит. Н.С. Войтинской. 1909. Собрание ГРМ — *267*
65. Портрет К.И. Чуковского. Автолит. Н.С. Войтинской. 1909. Собрание ГРМ — *266*
66. Портрет Андреевой. Автолит. Н.С. Войтинской. [1910]. Собрание ГРМ — *268*
67. Н.С. Войтинская. Автопортрет. Фанера, м. [1917]. Собрание А.Л. Левидовой, СПб. — *264*
68. Н.С. Войтинская работает над портретом А.А. Ахматовой. 1910-е (Портрет не сохранился). Собрание А.Л. Левидовой, СПб. — *275*
69. Н.С. Войтинская. Сибирь. Фото 1912 г. Собрание А.Л. Левидовой, СПб. — *263*
70. Н.О. Лосский со студентками историко-филологического отделения Высших женских (Бестужевских) курсов: Н.С. Войтинской, М.Л. Генкиной, Петровой и др. 1915-1916. Собрание А.Л. Левидовой, СПб. — *272*

## М.А. Врубель

71. Ангел с кадилом и свечой. Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве. 1887. Собрание КМРИ — *531*
72. Орнаменты в соборе Св. Владимира в Киеве. 1889. В публ. ошибочно приписаны В.М. Васнецову: *ИХП*. 1898. № 3. С. 137 — *529*
73. Демон летящий. 1894. Собрание В.И. Петрова — *515*

74. Пророк. Эскиз. 1898. Собрание ГТГ — *534*
75. Ил. к трагедии А.С. Пушкина "Каменный гость". 1898-1899. Собрание ВМП — *535*
76. Гармония. 1890-е. Собрание В.И. Петрова — *525*
77. Голова пророка. 1904-1905. Собрание В.И. Петрова — *514*
78. Шестикрылый серафим. 1905. Собрание ВМП — *538*
79. Голова Демона. Б. д. Собрание В.И. Петрова — *514*

## А.Я. Головин

80. Жилище гномов. Эскиз декорации к балету А.Н. Корещенко "Волшебное зеркало". 1903. Постановка Мариинского театра. II акт, 3 картина. Собрание ВМП — *484*
81. Шаляпин в роли Бориса Годунова (Голова). Собрание В.И. Петрова — *511*
82. Записка Н.К. Рериху. СПб., Мариинский театр. 8 января 1904. МСССМ — *486*

## Б.Д. Григорьев

83. Ил. к повести А.С. Пушкина "Дубровский". 1912. Собрание ВМП — *590*

## М.В. Добужинский

84. Фронтиспис и титульный л. изд.: *Карамзин Н.М.* Бедная Лиза. Пг.: Аквилон, 1921 — *552*
85. Титульный л. изд.: *Андерсен Г.Х.* Свинопас. [Пг. – Берлин]: изд. З. Гржебина, 1922 (фрагмент) — *551*
86. Обложка изд.: *Пушкин А.С.* Скупой рыцарь. Пг.: Аквилон, 1922 — *553*
87. Обложка изд.: *Лесков Н.С.* Тупейный художник. Пг.: Аквилон, 1922 — *554*
88. Титульный л. изд.: *Достоевский Ф.М.* Белые ночи. Пг.: Аквилон, 1923 — *555*
89. Портрет М.В. Добужинского. Автолит. Н.С. Войтинской. 1909 — *265*

## Н.К. Калмаков

90. Обложка к кн. Н. Кронидова "Принцесса Лера". Хромолит. 1910 — *579*
91. Ил. в кн. Н. Кронидова "Принцесса Лера" (с. 1, 7, 35). Хромолит. 1910 — *580–582*
92. Заставка к стихотворению В.Я. Брюсова "Дедал и Икар". Ил. к сб. стихов для отрочества "Утренняя Звезда" (с. 5). 1912 — *584*
93. Заставка к стихотворению М.А. Кузмина "Солнце, солнце...". Ил. к сб. стихов для отрочества "Утренняя Звезда" (с. 90). 1912 — *583*
94. Обложка кн. Н.С. Гумилёва "Шатёр". 1922 — *585*

## К.А. Коровин

95. Окиян-море. Эскиз декорации к опере Н.А. Римского-Корсакова "Садко". 1915. Собрание В.И. Петрова — *512*

## Б.М. Кустодиев

96. Постановка натуры в мастерской И.Е. Репина. Этюд. 1899. Собрание В.И. Петрова — *512*
97. Пушкин на набережной Невы. Около 1910. Собрание ВМП — *63*
98. Эскиз группового портрета членов "Мира искусства". Слева направо: И.Э. Грабарь, Н.К. Рерих, Е.Е. Лансере, Б.М. Кустодиев, И.Я. Билибин, А.П. Остроумова-Лебедева, А.Н. Бенуа, Г.И. Нарбут, К.С. Петров-Водкин, Н.Д. Милиоти, К.А. Сомов, М.В. Добужинский. 1916–1920. Собрание ГРМ — *405*

## Е.Е. Лансере

99. Заставка и три инициала из изд.: *Кутепов Н.* Царская и императорская охота на Руси. Конец XVII и XVIII век. Т. 3. СПб.: Экспедиция Заготовления Гос. Бумаг, 1902. С. 79, 96, 157 — *542*
100. Петербург начала XVIII века. 1906. Собрание ГРМ — *383*
101. Две заставки из изд.: *Бенуа А.* Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1910. С. 29, 75 — *543*
102. Рис. из путевого альбома, предположительно, Е.Е. Лансере. Кавказский фронт, 1914-1915. МСССМ — *400*
103. Рис. из путевого альбома, предположительно, Е.Е. Лансере. Портрет офицера Б.Л. Томашевича. Кавказский фронт, 1914-1915. МСССМ — *401*

## С.С. Митусов

104. С.С. Митусов. Путешествие по Африке. Из рис. к "Петрушиной Горе" для дочерей Златы и Людмилы. 1916-1917. МСССМ (фрагмент) — *466*
105. С.С. Митусов с супругой Е.Ф. Митусовой. Фото 1907-1908 гг. МСССМ — *459*
106. С.С. Митусов и его дочери Злата и Людмила. Фото 1917 г. МСССМ — *461*
107. С.С. Митусов с дочерью Татьяной. Снимок, сделанный в Л. 20 августа 1936. Оригинал в МСССМ — *473*
108. С.С. Митусов. Снимок, сделанный в Л. в 1936 г. МСССМ — *475*

## Г.И. Нарбут

109. Фронтиспис изд.: *Дикс Б.* Игрушки. М.: изд. И. Кнебель; [СПб.: тип. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг"], 1911. Кн. 1 — *548*
110. Обложка изд.: *Дикс Б.* Игрушки. М.: изд. И. Кнебель; [СПб.: тип. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг"], 1911. Кн. 1 — *549*
111. Страница из изд.: *Крылов И.А.* Басни: Стрекоза и муравей; Лисица и виноград; Кукушка и петух. М.: изд. И. Кнебель; [СПб.: тип. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг"], 1912 — *549*

112. Обложка изд.: *Андерсен Г.Х.* Соловей. М.: изд. И. Кнебель; [СПб.: тип. "Товарищества Р. Голике и А. Вильборг"], 1912 (фрагмент) — *550*

## М.В. Нестеров

113. Видение отроку Варфоломею. 1889-1890. Собрание ГТГ — *489*
114. Святая Варвара. 1895. Эскиз для иконы Владимирского собора в Киеве. Собрание В.И. Петрова — *513*
115. Великий постриг. 1898. Собрание ГРМ — *498*
116. Женская голова [в платке]. Этюд к картине "За Волгой". 1905. Собрание В.И. Петрова — *519*
117. Соловей поёт. [1921]. Вариант одноимённой картины 1917 г. Собрание В.И. Петрова — *512*
118. Тихие воды. 1937. Собрание В.И. Петрова — *515*
119. Закат над озером. Лето (Тихая заводь). Этюд. Б. д. Собрание В.И. Петрова — *519*

## А.П. Остроумова-Лебедева

120. Заставка в изд.: *Курбатов В.* Петербург. Художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы. СПб.: Община Св. Евгении, 1913. С. 133 — *544*
121. Заставка в изд.: *Анциферов Н.* Душа Петербурга. Пг.: Брокгауз и Ефрон, 1922 — *556*

## Л.О. Пастернак и Б.Л. Пастернак

122. Л.О. Пастернак. Портрет Саши Фрейденберга. 1886. Собрание ГРМ — *258*
123. Б.Л. Пастернак. Фото М.С. Наппельбаума. 1920-е гг. — *255*

## К.С. Петров-Водкин

124. Наброски (А.С. Пушкин). Б. д. Собрание ВМП — *32*

## И.Е. Репин

125. На концерте (В дворянском собрании?). Б. д. Собрание В.И. Петрова — *511*

## Н.К. Рерих: живопись, графика, мозаика

126. Сова над стопкой книг. Рис. из "Литературного сборника произведений студентов Императорского С.-Петербургского университета...". 1896 — *6*

127. Могила при деревне Подлипье. 1899. Рис. из статьи "Некоторые древности Шелонской пятины и Бежецкого конца" (1899) — *147*
128. Рис. к стихотворению А.С. Пушкина "Пир Петра Первого". 1901. Воспроизводится по публ. на открытке Общины Св. Евгении (каталог, № 181). Макет открытки находится в ВМП: Б., акв., белила, кар.; 9,3×14,9; КП-26370 — *294*
129. Заморские гости. Вариант. 1902. Местонахождение неизвестно. Воспроизводится по публ. на открытке Общины Св. Евгении (каталог, № 484) — *295*
130. Вид с церковью на окраине города. 1903. Собрание В.И. Петрова — *519*
131. Смоленская башня. 1903. Собрание В.И. Петрова — *521*
132. Монастырь Александра Невского в Суздале. Этюд из "Архитектурной серии". 1903. Частное собрание, США — *661*
133. На Дальнем Востоке. 1904. Рис. для открытки Общины Св. Евгении. Воспроизводится по публикации на открытке (каталог, № 596) — *296*
134. Сокровище ангелов. 1904-1905. Репродукция в изд. *Рерих Н.К.*, 1916. Первоначально в собрании Е.И. Рерих. Ныне в собрании М.Л. Растроповича и Г.П. Вишневской — *193*
135. Сокровище ангелов. 1904-1905. Снимок 1997 г. (до реставрации) из архива МОО ЦДК — *194*
136. Виньетка для кн. "Талашкино". 1905. Страница из изд.: *Рерих Н.К.*, 1916 — *558*
137. Ил. к пьесе М. Метерлинка "Сестра Беатриса". 1905. Страница из изд.: *Рерих Н.К.*, 1916 — *560*
138. Смотрит. Рисунок-заставка. 1905. Б., тушь. 14×24,4. Оригинал в собрании Г.Б. Смирнова, М. Страница из изд.: *Рерих Н.К.*, 1916 — *559*
139. Покров Богородицы. Фрагмент мозаики на фасаде Покровской церкви в с. Пархомовка под Киевом. 1906. Мастерская В.А. Фролова — *663*
140. Горный пейзаж. Альпы. 1906. Собрание В.И. Петрова — *515*
141. Горный пейзаж. [Альпы (в жёлтой гамме). 1906]. Собрание В.И. Петрова — *516*
142. Италия (Город на холме). 1907. Рис., подаренный А.А. Блоку. Собрание ИРЛИ — *232*
143. Ворон на трупе коня. Ил. к стихотворению И.С. Никитина "Ни тучи, ни ветра". Рисунок. 1907. Оригинал в ГТГ — *639*
144. Эскиз декорации пролога к опере Н.А. Римского-Корсакова "Снегурочка". 1908. Открытка, изд. Общиной Св. Евгении в 1909 г. (каталог, № 3191). Оригинал в МСССМ (на обороте автограф Н.К. Рериха) — *297*
145. Ангелы у райского древа. Акв. 1900-е. По атрибуции авторов "Сборника новых поступлений в Отдел рукописей РНБ за 1952—1966 гг." является эскизом росписи церкви в Талашкине. Оригинал в ОР РНБ — *201*
146. Баян. Эскиз панно из "Богатырского фриза". 1910. Собрание ГХМ — *76*
147. Витязь. 1910. Собрание В.И. Петрова — *516*
148. Старый король. 1910. Первоначально в собрании М.Н. Нейшеллер. Наст. местонахождение неизвестно. Воспроизводится по публ. на открытке Общины Св. Евгении (каталог, № 4181) — *631*

149. Обложка сборника "Под Благодатным Небом" (М., 1911) — *12*
150. Ангел последний. 1912. Собрание NRM — *233*
151. Двор перед замком короля Марка. Эскиз декорации ко II акту оперы Р. Вагнера "Тристан и Изольда". 1912. Оригинал в ГЦТМБ — *425*
152. Древо преблагое глазам утешение (Гнездо преблагое). 1912. Собрание СГОИАХМЗ — *173*
153. Меч мужества. 1912. Собрание Л.А. Руслановой, М. Воспроизводится по публ. на открытке Общины Св. Евгении (каталог, № 5249) — *301*
154. Слобода Берендея. Эскиз декорации к весенней сказке А.Н. Островского "Снегурочка". 1912. Местонахождение неизвестно — *426*
155. Щеголиха. Эскиз костюма к "Весне священной" (I акт). 1912. Оригинал в ГЦТМБ — *444*
156. Древо жизни. Эскиз мозаики для памятника А.И. Куинджи. 1913. Собрание ГРМ — *178*
157. Короны. 1914. Собрание КМРИ. Воспроизводится по публ. на открытке Общины Св. Евгении (каталог, № 5947) — *303*
158. Веления неба. 1915. Собрание ГРМ — *80*
159. Тайник. 1915. Автолит. Оригинал принадлежал И.М. Степанову. Публ. по оттиску из Отдела эстампов РНБ — *298*
160. У рубежа. Эскиз. Около 1915. Собрание В.И. Петрова — *520*
161. Крестьянин, сидящий на берегу реки. До 1916. Собрание ГРМ — *83*
162. Горная долина. Этюд. До 1917. Собрание В.И. Петрова — *520*
163. Ландшафт первозданный. До 1917. Собрание В.И. Петрова — *515*
164. На родине предков. Скандинавия. До 1917. Собрание В.И. Петрова. (Авторство работы, по мнению редакции, требует дополнительной экспертизы) — *521*
165. Птица. Заставка. До 1917. МСССМ — *1*
166. Город Леденец. 1919. Эскиз декорации к опере Н.А. Римского-Корсакова "Сказка о царе Салтане". Собрание Кина, Нью-Йорк — *59*
167. Леденец. Эскиз декорации к опере Н.А. Римского-Корсакова "Сказка о царе Салтане". 1919. Собрание Кумминга, Лос-Анджелес — *151*
168. Берег Леденец. Эскиз декорации к опере Н.А. Римского-Корсакова "Сказка о царе Салтане". 1919. Музей искусств Макней, Сан-Антонио — *154*
169. Царица. Эскиз костюма к опере Н.А. Римского-Корсакова "Сказка о царе Салтане". 1919. Местонахождение неизвестно — *155*
170. Шамбала идёт. Из сюиты "Майтрейя". 1925-1926. Местонахождение неизвестно — *70*
171. Агни Йога. Проект фрески. 1928—1930. Собрание В. Боллинга, США, Грэнд Хэйвен, Мичиган — *22*
172. Преподобный Сергий Радонежский. 1932. Собрание ГТГ — *251*
173. София — Премудрость Божия. 1932. Собрание NRM — *9*
174. Мадонна-защитница (Madonna protectrix). 1933. Местонахождение неизвестно — *28*
175. Странник Светлого Града. 1933. Собрание NRM — *101*
176. Огненные мысли. 1934. Местонахождение неизвестно — *81*

177. Радовашеся Ярослав Граду Киеву. 1938. Местонахождение неизвестно — *52*
178. Ангел последний. 1942. Собрание ГМВ — *234*
179. Весна священная. 1945. Собрание ГРМ — *453*

## Н.К. Рерих: автографы

180. Подписной лист петербургской группы СРХ в архиве координатора группы Н.К. Рериха. 1903-1904. В правой половине л. рукой Н.К. Рериха записаны фамилии художников и их адреса. В левой половине — подписи художников (сверху вниз): А. Бенуа, К. Сомов, А. Головин, И. Билибин, А. Обер, И. Браз (?), Я. Ционглинский, князь П. Трубецкой, А. Остроумова-Лебедева, Л. Бакст. Оригинал в МСССМ — *378*
181. Письмо к Е.И. Рерих. Вержболово. 9 мая 1913. На открытке, изданной Общиной Св. Евгении в 1909 г. (каталог, № 3191). Оригинал в МСССМ — *297*
182. Бринк. Проект блюда (?) в память 300-летия Дома Романовых. Конкурсная работа в школе ИОПХ. 1913. В левом нижнем углу — автограф Н.К. Рериха. МСССМ — *216*
183. Черновик приветствия русским художникам, застигнутым войною во Франции, для изд. в монографии Е.С. Кругликовой "Париж накануне войны" (Пг., 1916). 16 сентября 1915. Оригинал в ОР ГТГ — *224*

## Н.К. Рерих: фотоматериалы

184. Университетская наб., № 25: дом напротив быв. Николаевского моста (ныне мост лейтенанта Шмидта), в котором род. Н.К. Рерих. Фото 1980-х гг. МСССМ — *248*
185. Н.К. Рерих. 1900-е. Фото из МСССМ — *15*
186. Н.К. Рерих и Е.И. Рерих. 1908—1910. Оригинал в ГМИЛИКА — *17*
187. Николай Рерих и Александр Блок на похоронах Михаила Врубеля. 3 апреля 1910. От Блока направо — Н.И. Забела-Врубель, вдова художника, Н.К. Рерих, Б.М. Кустодиев, Л.С. Бакст, И.Я. Билибин, В.А. Серов, А.Н. Бенуа. Оригинал в Гос. архиве кинофонофотодокументов, СПб. — *243*
188. Н.К. Рерих с братом Б.К. Рерихом, сыновьями Юрием и Святославом и помощниками у фрески *"Царица Небесная над рекой жизни"* в церкви Св. Духа в Талашкине. 1914. МСССМ — *238*
189. Торжественный акт в день празднования 75-летия ИОПХ в 1914 г. В руках участников юбилейная монография Н.Е. Макаренко, посвящённая истории общества. По левую руку от Н.К. Рериха сидит С.Н. Митусов. Вторая справа в первом ряду сидит Т.В. Бакулина, стоят Я.Ф. Ционглинский и В.И. Зарубин (12-й и 11-й справа в верхнем ряду). Оригинал в ГМИЛИКА — *218*
190. Н.К. Рерих. Фото 1910-х гг. Оригинал в АрхПФБ — *434*
191. Н.К. Рерих. Фото 1926—1928 гг. Оригинал в АрхПФБ — *26*
192. Н.К. Рерих. Чикаго. 1921. Снимок *Fernand de Gueldre* из АрхПФБ — *608*

193. Н.К. Рерих. Март — апрель 1934 г. Фото *Underwood & Underwood*, USA. Оригинал в NRM — *455*
194. Картина "Сокровище ангелов" в экспозиции NRM. Фото середины 1920-х гг. из АрхПФБ — *207*
195. Н.К. Рерих и А.В. Щусев. Москва. 1926. Оригинал в АрхПФБ — *411*
196. Н.К. Рерих (со статуэткой Будды). 1929-1930. Оригинал в АрхПФБ — *613*
197. Н.К. Рерих. Около 1929. Оригинал в АрхПФБ — *615*

## Е.И. Рерих: фотоматериалы и иконография

198. Е.И. Шапошникова (с 1901 — Рерих). Декабрь 1895. Фото из МСССМ — *190*
199. Н.К. Рерих и Е.И. Рерих. 1908–1910. Оригинал в ГМИЛИКА — *17*
200. Портрет Е.И. Рерих кисти В.А. Серова. 1909. Частная коллекция, Лондон(?) — *394*
201. Портрет Е.И. Рерих кисти её сына С.Н. Рериха на мольберте в доме Рерихов в Кулу. 1937 — *618*
202. Е.И. Рерих в своём кабинете на втором этаже дома в Крукети (Калимпонг, Индия). 1950-е. Фото из архива NRM — *24*

## Ю.Н. Рерих и С.Н. Рерих: фотоматериалы

203. Ю.Н. Рерих и С.Н. Рерих. 1909-1910. Оригинал в ГМИЛИКА — *18*
204. С.Н. Рерих и Ю.Н. Рерих в Крукети (Калимпонг, Индия). 1956. Фото из МСССМ — *19*

## Н.К. Рерих: работы учеников

205. Эмалированная линейка русской работы XVII-XVIII вв. в музее ИОПХ. Фототипия А.И. Вильборга, копия с рис. очерком. Воспроизводится по публ.: *Рерих Н.К.*, 1898-99а. С. 259, 263 — *210*
206. Копии предметов каменного века из музея ИРАО, выполненные студентами ИПАИ под руководством Н.К. Рериха. 1898—1900. Молотки, найденные в Вятской губернии; автор копий В.М. Григорьев. Орудия из кремня, кости и сланца. Частное собрание, Петрозаводск. Фотографии предоставил С.М. Шамин — *212*
207. Публикация материалов отчётной выставки ученических работ Рисовальной школы ИОПХ в СПб. Книжные украшения А. Вестфален, Р. О'Коннель и М. Завадской. Фото большого зала ИОПХ — В.К. Булла (*Огонёк.* 19 октября 1908. № 42. С. 12) — *386*
208. *То же.* Книжные украшения И. Бибиевой, Р. О'Коннель и Н. Гадд (*Огонёк.* 19 октября 1908. № 42. С. 13) — *387*
209. Бринк. Проект блюда (?) в память 300-летия Дома Романовых. Конкурс-

ная работа в школе ИОПХ. 1913. В левом нижнем углу — автограф Н.К. Рериха. МСССМ — *216*

210. Бринк. Проект блюда (?) в память 300-летия Дома Романовых. Конкурсная работа в школе ИОПХ. 1913. МСССМ — *217*
211. Моллер. Проект блюда (?) в память 300-летия Дома Романовых. Конкурсная работа в школе ИОПХ. 1913. МСССМ — *214*

## В.А. Серов

212. Зарисовка посмертной маски А.С. Пушкина. 1880. Собрание ВМП — *588*
213. Пётр I на псовой охоте с князем И.Ф. Ромодановским, Лефортом, Бутурлиным и Зотовым. 1902. Ил. в изд.: *Кутепов Н.* Царская и императорская охота на Руси. Конец XVII и XVIII век. Т. 3. СПб.: Экспедиция Заготовления Гос. Бумаг, 1902 — *566*
214. Портрет Е.И. Рерих. 1909. Частная коллекция, Лондон (?) — *394*
215. Пётр Великий в Монплезире. Пятый вариант. 1910-1911. Собрание В.И. Петрова — *513*

## К.А. Сомов

216. Титульный л. и заставка в изд.: *Le Livre De La Marquise. [Книга Маркизы].* Recueil de Poesie el de Prose. SPb.: R. Golicke et A. Wilborg, 1918 — *557*

## И.Ф. Стравинский

217. Фото около 1904 г. Оригинал в архиве Т.В. Римской-Корсаковой в СПб. — *432*
218. Фото, сделанное в Париже в 1936 г. Воспроизводится с открытки, предоставленной Т.В. Римской-Корсаковой, СПб. — *456*

## Княгиня М.К. Тенишева

219. Фото 1890-х гг. Оригинал в ОР ГРМ — *314*

## А.М. Фрейденберг и О.М. Фрейденберг

220. О.М. Фрейденберг. 1900-е гг. Оригинал в ЦМС — *257*
221. Л.О. Пастернак. Портрет Саши Фрейденберга. 1886. Собрание ГРМ — *258*

## Я.Ф. Ционглинский

222. Записка Н.К. Рериху. Январь 1904. МСССМ — *281*

## П.Е. Щербов

223. Записка Н.К. Рериху. 2 января 1904. МСССМ — *617*

224. СПб. Большая Морская ул., д. 38 — быв. здание ИОПХ (ныне Союз художников СПб.). Фото 1980-х гг. МСССМ — *376*
225. СПб. Университетская наб. Академия художеств. Фото 1980-х гг. МСССМ — *379*
226. Историко-худ. выставка русских портретов. СПб., Таврический дворец. 1905. Оригинал в фотоархиве ИИМК — *380*

## VI. ДЕЯТЕЛИ КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

227. В.И. Петров. 1950-е. Фото из архива В.В. Петрова — *509*
228. В.И. Петров (в центре) дома в окружении родных и картин. Справа — сын В.В. Петров. 1960-е. Фото из архива В.В. Петрова — *510*
229. В.П. Басов в период работы над фильмом "Метель" по одноимённой повести А.С. Пушкина. 1960-е. Фото из архива Ю.В. Белова — *643*
230. В. Вихров и Л. Чиркова на съёмках фильма-сказки "Осенние колокола" по мотивам "Сказки о мёртвой царевне и семи богатырях" А.С. Пушкина в Суздале в 1977 г. Фото Ю.В. Белова — *657*
231. Э. Лотяну и Г. Беляева на съёмках фильма "Мой ласковый и нежный зверь" в Суздале. 1977. Фото Ю.В. Белова — *651*
232. П.Ф. Беликов в своём рабочем кабинете в Козе-Ууэмыйза. 1970-е. АрхПФБ — *629*
233. Р.А. Григорьева на Рериховских чтениях в Москве. 1970-е. Фото Л.В. Мищенко. МСССМ — *641*
234. С.А. Герасимов в Суздале. Выбор натуры для очередного кадра. 1980. Фото Ю.В. Белова — *658*
235. С.А. Герасимов и Ю.Ю. Юрьев на съёмках фильма "Юность Петра". 1980. Фото Ю.В. Белова — *659*
236. Е.И. Куманьков. 1988. Фото Ю.В. Белова — *649*
237. Ю.Б. Ласкин-Ростовский в Михалёве на Пушкин-камне. Фото 1988 г. — *135*
238. Ю.В. и Р.А. Григорьевы. М. Март 1996. Фото Ю.В. Белова — *653*

## VII. КНИЖНЫЕ УКРАШЕНИЯ

239. Концовки из журнала *"ИХП"*. 1898. № 1—3 — *146, 150, 155, 210, 212, 220–222, 226, 240, 244–246, 274, 429, 461, 465, 468, 572, 591, 631, 679*
240. Книжное украшение из журнала *"СГ"*. Февраль 1908. № 2 — *288*

# ОБ АВТОРАХ

***Балыбина Юлия Викторовна*** — аспирант Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Российской Академии художеств.

***Белов Юрий Васильевич*** — историк-краевед, журналист, создатель музея кино Суздаля, главный редактор просветительской газеты "Вечерний звон". Автор книг о Суздале.

***Бондаренко Алексей Анатольевич*** — кандидат физико-математических наук, директор Рериховского центра Санкт-Петербургского государственного университета. Сотрудник Мемориального собрания С.С. Митусова в Санкт-Петербурге.

***Будникова Юлия Юрьевна*** — филолог-романист, сотрудник научной редакции Рериховского центра Санкт-Петербургского государственного университета и Мемориального собрания С.С. Митусова в Санкт-Петербурге. Тема исследований — культура Серебряного века.

***Варунц Виктор Пайлакович*** — родился в 1945 г. Доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории по кафедре истории зарубежной музыки. Основная область научных интересов — западноевропейская музыка XX века, музыкальное источниковедение и текстология. Автор исследования "Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки" (М., 1998), составитель сборников "Н.П. Аносов. Литературное наследие, переписка, воспоминания современников" (М., 1978) и "Лео Гинзбург. Избранное" (М., 1981). Опубликовал в научных и энциклопедических изданиях около 100 статей. В.П. Варунц впервые собрал и научно откомментировал выступления в периодической печати И.Ф. Стравинского и С.С. Прокофьева, которые составили содержание сборников "И. Стравинский — публицист и собеседник" (М., 1988) и "Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью" (М., 1991). Он же составитель и комментатор издания "И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии" (пока вышли два тома: М., 1998, 2000).

***Власова Раиса Ивановна*** — доктор искусствоведения, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Российской Академии художеств, автор монографий "Константин Коровин. Творчество" (1969), "Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров" (1984), "С.М. Юнович" (1988) и более 150 статей по русскому искусству конца XIX – начала XX в.

***Голубева Ольга Дмитриевна*** — доктор филологических наук, заслуженный работник культуры Российской Федерации, автор 18 монографий и более 150 статей по истории книги, Российской национальной библиотеки (РНБ), ли-

тературы. Последние книги посвящены деятелям РНБ: М.А. Корфу, В.В. Стасову, В.Ф. Одоевскому, А.Н. Оленину, И.А. Крылову, А.Ф. Бычкову, в издательстве РНБ на выходе книга о Н.И. Гнедиче.

***Григорьева Ренита Андреевна*** — кинорежиссёр, лауреат Государственной премии СССР, премии имени А.П. Довженко.

***Григорьев Юрий Валентинович*** — кинорежиссёр, лауреат Государственной премии СССР, премии имени А.П. Довженко.

***Густова Людмила Ивановна*** — заведующая отделом культурно-массовой работы и эстетического воспитания Государственного мемориального историко-литературного и природно-ландшафтного музея-заповедника А.С. Пушкина "Михайловское".

***Делюкин Дмитрий Витальевич*** — выпускник филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета, филолог-романист, переводчик. Сотрудник Мемориального собрания С.С. Митусова в Санкт-Петербурге. Область научных занятий — итальянская поэзия XIX в., круг "Мир искусства", философские аспекты искусства.

***Жилкин Владимир Александрович*** — родился в 1937 г. Закончил Московский специальный техникум Гознака, историко-филологический факультет Казанского государственного университета, специализировался по историографии (вопросы философии истории). Печатался в журналах "Молот" (Ижевск), "Советская школа" (Казань), "Культура и жизнь" (Москва), в альманахе "Истоки". Автор многочисленных публикаций в эстонских газетах по вопросам истории, культуры, образования и воспитания. В последнее время работает преподавателем общественных дисциплин в политехникуме г. Кохтла-Ярве и в Межгосударственном университете "Рутения".

***Иванов Сергей Петрович*** — старший научный сотрудник Государственного мемориального историко-литературного и природно-ландшафтного музея-заповедника А.С. Пушкина "Михайловское" (работает в музее-заповеднике с мая 1981 г.).

***Иванова Валентина Кузьминична*** — заведующая научно-просветительным отделом Государственного мемориального историко-литературного и природно-ландшафтного музея-заповедника А.С. Пушкина "Михайловское" (работает в музее-заповеднике с июня 1981 г.).

***Ивлева Светлана Евгеньевна*** — научный сотрудник Сектора редкой книги Государственного Русского музея.

***Иконникова Светлана Николаевна*** — доктор философских наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, заведующая кафедрой теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, автор монографий "Диалог о культуре" (Л., 1987), "История культуры. Идеи и судьбы" (СПб., 1996), "Очерки по истории культуры" (СПб., 1998) и многих других; более 230 печатных работ по вопросам философии культуры, культурологии и истории культуры.

***Климов Павел Юрьевич*** — ведущий научный сотрудник Отдела русской

живописи второй половины XIX – XX в. Государственного Русского музея. Автор публикаций по проблемам русского искусства второй половины XIX – начала XX в. и монографий-альбомов "Генрих Семирадский", "Михаил Врубель" и "Михаил Нестеров" (готовятся в печати в московском издательстве "Арт-Родник").

***Князева Валентина Павловна*** — кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX – XX в. Государственного Русского музея. Автор более 30 публикаций. Среди них монографии о Н.К. Рерихе и З.Е. Серебряковой, статьи о А.Е. Яковлеве, В.И. Шухаеве, Б.М. Кустодиеве, И.Е. Репине, В.И. Сурикове и других.

***Конова Лидия Степановна*** — искусствовед, старший научный сотрудник Отдела научной каталогизации Государственного Русского музея. Основная тема исследований — история художественных объединений России конца XIX – XX в. Автор статей, посвящённых истории Императорского Общества поощрения художеств, Общества имени А.И. Куинджи и других. Член Санкт-Петербургского союза художников России.

***Короткина Людмила Васильевна*** — кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея, автор книг о Н.К. Рерихе и научных статей по проблемам русской художественной культуры конца XIX – начала XX в.

***Лапина Ирина Павловна*** — один из старейших сотрудников Государственного Русского музея: учёный секретарь (1959—1980), заведующая Отделом рукописей (с 1980 г. по настоящее время). Автор альбомов "Фёдор Васильев" и "Борис Кустодиев", исследований о русских художниках XIX-XX вв.

***Левидова Ада Львовна*** — кандидат исторических наук. Специалист по истории СССР. Начиная с 1940 г., преподаватель общественных дисциплин в ВУЗах Ленинграда. В 1980—1990-е гг. экскурсовод Городского экскурсионного бюро и лектор общества "Знание" и общества книголюбов.

***Малашевская Лариса Владимировна*** — искусствовед, научный сотрудник Отдела научной каталогизации Государственного Русского музея. Основные темы исследований — история художественных учебных заведений России и художественные коллекции полковых музеев.

***Маточкин Евгений Палладиевич*** — физик, искусствовед, кандидат искусствоведения. В 1970-е гг. вместе с академиком А.П. Окладниковым и Н.Д. Спириной стоял у истоков сибирского рериховедения. Был организатором и участником восхождений на пики Рерихов на Алтае. Соавтор книг "Петроглифы Алтая" и "Рерих и Сибирь". Специалист по искусству каменного века и петроглифам, автор более 50 публикаций по ядерной физике, различным вопросам естествознания, философии и истории отечественного искусства конца XIX – начала XX века.

***Мельников Владимир Леонидович*** — физик, заместитель директора Рериховского центра Санкт-Петербургского государственного университета. Преподаватель Санкт-Петербургского государственного универси-

тета культуры и искусств, где ведёт спецкурс "Н.К. Рерих и мировая культура". Сотрудник Мемориального собрания С.С. Митусова в Санкт-Петербурге.

***Мишина Тамара Симоновна (Тамара Буковская)*** — поэт, автор 5 поэтических сборников, пушкинист, художник. Ведущий научный сотрудник Всероссийского музея А.С. Пушкина.

***Перова Наталья Юрьевна*** — сотрудник Отдела научной каталогизации Государственного Русского музея. Основная тема исследований — история русской культуры XX века.

***Перцов Пётр Петрович*** (1868—1947) — критик, эссеист, поэт, журналист, издатель. В 1890—1910-е гг. был близок кругу "Мира искусства". С 1942 г. — член Союза писателей СССР.

***Петров Валерий Витальевич*** — родился в Ленинграде 1 июня 1938 г. После окончания школы поступил в Политехнический институт, который и закончил в 1962 г. Затем закончил Ленинградский Театральный институт и работал актёром и режиссёром в театрах России. До последнего времени — преподаватель кафедры режиссуры и мастерства актёра Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Кандидат культурологических наук. В 1997 г. защитил диссертацию "Взаимодействие любительского и профессионального театра в культуре Франции конца XIX века (ранние опыты Андре Антуана)".

***Петров Виталий Иванович*** (9 мая 1910 — 25 сентября 1997) — петербургский коллекционер. В 1937 г. закончил Ленинградский Государственный Политехнический институт и поступил на работу в ЦНИИ имени академика А.Н. Крылова, в котором и работал до выхода на пенсию, пройдя путь от инженера до начальника отдела института. Защитил кандидатскую диссертацию. В 1950—1990-е гг. как владелец коллекции картин художников конца XIX – первой воловины XX века участвовал в выставках "Пейзаж в русской живописи" (ГРМ), "Персональная выставка произведений Б.М. Кустодиева" (АХ), "Выставка произведений В.А. Серова" (ГРМ), "Выставка частных собраний (ЦВЗ), "Персональная выставка Б.Д. Григорьева" (Псковская картинная галерея) и в ряде выставок в ЛОСХ и московских музеях. Работы из собрания В.И. Петрова воспроизведены в монографиях о В.А. Серове, Б.М. Кустодиеве, Союзе русских художников, в десятках журнальных публикаций.

***Прокофьева Анна Александровна*** — выпускница кафедры истории искусства исторического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. С 1992 г. — сотрудница Отдела рукописей Государственного Русского музея.

***Пролет Елена Владимировна*** — филолог-русист, хранитель фонда оригинальной графики Всероссийского музея А.С. Пушкина. Автор ряда статей по материалам фондов этого музея. Область научных занятий — изобразительная пушкиниана XIX-XX вв.

***Рабинянц Алла Григорьевна*** — окончила театроведческий факультет Ле-

нинградского Государственного института театра, музыки и кинематографии. Автор исследований о М.А. Булгакове ("Из творческой истории пьесы М. Булгакова "Александр Пушкин", "Двух голосов перекличка", "Размышления о булгаковском Дубельте", "Острое чувство зависти", "Булгаков и пушкинисты"), а также статей о П.Е. Щёголеве, М.А. Цявловском, Николае Гатилове, В.А. Комаровском и других. Участвовала в организации выставок — "Романтический Мастер" (к 100-летию со дня рождения М. Булгакова), "Судьбы скрещенья" (Б. Пастернак и Петербург), "Коридор вечности" (неизвестные страницы Серебряного века по материалам частных собраний Петербурга), "Живые лица" (посвящена пушкинистам), "Живопись и графика Н. Войтинской" и других, созданных во Всероссийском музее А.С. Пушкина, где она работает старшим научным сотрудником в Отделе "Пушкин и современность".

***Руднева Ирина Владимировна*** — выпускница кафедры истории искусства исторического факультета Санкт-Петербургского государственного университета, искусствовед, автор десятка статей в профессиональных изданиях, а также сценариев научно-популярных фильмов. Возглавляла Отдел архитектуры и искусства Ленинградского городского отделения Всероссийского общества охраны памятников искусства и культуры. Является экспертом-консультантом Северо-Западного таможенного управления. В последнее время занимает должность заведующей кафедрой искусствоведения и научной экспертизы Санкт-Петербургского института декоративно-прикладного искусства.

***Тареев Вадим Михайлович*** — выпускник Санкт-Петербургского государственного университета, журналист, редактор, автор сотен публикаций в газетах, журналах, сборниках. В течение 20 лет заведовал Отделом архитектуры и искусства журнала "Строительство и архитектура Ленинграда" ("Ленинградская панорама", "Санкт-Петербургская панорама"). Лауреат премии Союза архитекторов СССР.

***Третьяков Виталий Петрович*** — доктор психологических наук, коллекционер открыток, исследователь истории Общины Св. Евгении, автор статей и книги об Общине Св. Евгении — "Открытые письма Серебряного века" (СПб., 2000).

***Фадеева Татьяна Михайловна*** — историк, старший научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам РАН, автор монографий по истории культуры Крыма и исследований по истории общественных движений во Франции.

***Щепеткова Ирина Анатольевна*** — театровед, младший научный сотрудник Отдела "Пушкин и современность" Всероссийского музея А.С. Пушкина.

## ЛИТЕРАТУРА

*Алёхин А.Д.*, 1993 — Как начинался художник Николай Рерих. // *УЗ*. 1993. № 1. С. 86–97.

*Алёхин А.Д.*, 1994 — Когда начинается художник. М., 1991. 2-е изд.

*Андреев Д.Л.*, 1991 — Роза Мира. М., 1991.

*Беликов П.Ф., Князева В.П.*, 1973 — Рерих. М., 1973. 2-е изд. Серия "Жизнь замечательных людей".

*Беликов П.Ф., Князева В.П.*, 1996 — Николай Константинович Рерих. Самара, 1996. 3-е изд. (1-е изд. в 1972).

*Бенуа А.Н.*, 1928 — Возникновение "Мира искусства". Л., 1928.

*Бенуа А.Н.*, 1993 — Мои воспоминания. М., 1993. 2-е изд., в 2-х т.

*Берберова Н.*, 1997 — Люди и ложи. Русские масоны XX столетия. Харьков; М., 1997.

*Билибин И.Я.*, 1970 — Иван Яковлевич Билибин. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. Л., 1970.

*Блок А.*, 1960-63 — Собр. соч. В 8 т. М.; Л., 1960—1963.

*Блок А.*, 1978 — Избранное. М., 1978.

*Бондаренко А.А.*, 1997 — Идея и программа самообразования Николая Рериха периода учёбы в гимназии К.И. Мая. // *Путник*. Ярославль, 1997. № 2 (8). С. 7.

*Бондаренко А.А.*, 1998 — Слово к 100-летию окончания Н.К. Рерихом Санкт-Петербургского университета. // *ПРС*. 1998. № 1. С. 11–27.

*Брокгауза и Ефрона ЭС* — Российская универсальная энциклопедия. Выпущена акционерным издательским обществом Ф.А. Брокгауз – И.А. Ефрон (СПб., 1890—1907, 82 основных, 4 доп. т.; первые 8 т. под ред. И.Е. Андриевского, остальные — под ред. К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского). В 1911—16 выпускался Новый энциклопедический словарь (вышло 29 т. из намеченных 48). В наст. изд. использовано современное мультимедийное переиздание биографий из этих т., названное "Биографии России" (1997).

*БЭС*, 1998 — Большой энциклопедический словарь. 2-е изд., переработанное и доп. М.; СПб., 1998.

*Вольфрам фон Эшенбах*, 1974 — Парсифаль. // *Средневековый роман и повесть*. Библиотека всемирной литературы. Серия первая. М., 1974. Т. 22.

*Гнатюк-Данильчук А.П.*, 1994-97 — Рабиндранат Тагор и Николай Рерих. // *УЗ*. 1994-1997. № 2-3. С. 75—91.

*Гоголь Н.В.*, 1884 — Полное собр. соч. Н.В. Гоголя. Пятое изд. его наследников. М., 1884.

*Гоголь Н.В.*, 1898 — Соч. Н.В. Гоголя. Изд. 14-е. / Под ред. Н.С. Тихонравова. СПб., 1898.

*Григорьев С.Л.*, 1993 — Балет Дягилева. 1909 — 1929. М., 1993.

*Гурвич И.Н.*, 1962-69 — Учитель Академик Николай Константинович Рерих. 1962—1969. // Экз. рукописи в ОР РНБ и ЦГАЛИ СПб., препринт в МСССМ.

*ДР*, 1994 — *Держава Рериха*. / Сост. Д.Н. Попов. М., 1994.

*Дягилев С.П.*, 1982 — Сергей Дягилев и русское искусство. В 2-х т. М., 1982.
*Жук А.В.*, 1997 — "Художественная техника для археологов" Н.К. Рериха. // *Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля*. Омск, 1997. С. 78—102.
*Журавлёва Л.С.*, 1994 — Княгиня Мария Клавдиевна Тенишева. Смоленск, 1994.
*Записи Б.Н. Абрамова*, 1961 — Грани Агни Йоги. [Т. II] 1961 г. Записи Бориса Николаевича Абрамова, ближайшего ученика Н.К. Рериха, полученные из Высокого Источника, о чём имеется подтверждение Е.И. Рерих. / Сост. Б.А. Данилов. Новосибирск, 1994.
*Записи Б.Н. Абрамова*, 1962 — Грани Агни Йоги. [Т. III] 1962 г. Записи Бориса Николаевича Абрамова, ближайшего ученика Н.К. Рериха, полученные из Высокого Источника, о чём имеется подтверждение Е.И. Рерих. / Сост. Б.А. Данилов. Новосибирск, 1994.
*Зеньковский В.В.*, 1991 — История русской философии. Л., 1991. В 2 т., 4 ч.
*Зильманович И.*, 1977 — Прошлое кельтского мира. // *Знание — сила*. 1977. № 1.
*Иванов М.А.*, 1992 — Краеведческий материал по истории г. Бологое (в помощь преподавателям). Бологое, 1992.
*Иконникова С.Н.*, 1996 — История культурологии. Идеи и судьбы. СПб., 1996.
*Исаков С.Г.*, 1996 — Русские в Эстонии (1918—1940). Историко-культурные очерки. Тарту, 1996.
*Князева В.П.*, 1963 — Николай Константинович Рерих. Л.; М., 1963.
*Конова Л.С.*, 1996 — Общество поощрения художеств. // *ЖЛИ*. Декабрь 1996. № 4. С. 48—55.
*Конова Л.С.*, 1997 — Музей русского искусства при Школе Императорского общества поощрения художеств. // *ЖЛИ*. 1997. № 4-5. С. 63—68.
*Короткина Л.В.*, 1985 — Рерих в Петербурге — Петрограде. Л., 1985.
*Короткина Л.В.*, 1998а — Образ "древа жизни" в творчестве Н.К. Рериха. // *ПРС*. СПб., 1998. № 1. С. 213—222.
*Короткина Л.В.*, 1998б — Картина Н.К. Рериха "Сокровище ангелов" (1904-1905). // *ПРС*. СПб., 1998. № 1. С. 280—292.
*Кузьмин Е.*, 1994 — Триады бардов. // *Вестник теософии*. М., 1994. № 1-2.
*Латышев В.В.*, 1947 — Известия древних писателей о Скифии и Кавказе. // *ВДИ*. 1947. № 1.
*Лифарь С.М.*, 1993 — Дягилев. Монография. СПб., 1993.
*Лосский Н.О.*, 1994 — История русской философии. М., 1994.
*Лотман Ю.М.*, 1983 — Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий. Л., 1983.
*Макаренко Н.Е.*, 1914 — Школа Императорского общества поощрения художеств. 1839—1914. Очерк, составленный по поручению Комитета ИОПХ. Пг., 1914.
*Мельников В.Л.*, 1994 — Памятник (К юбилеям Н.А. Римского-Корсакова и Н.К. Рериха). // *Музыкальная Академия*. М., 1994. № 2. С. 164—169.
*Мельников В.Л.*, 1997а — Николай Рерих и Императорское Русское Археологическое Общество. // *СПбУ*. 1997. № 3 (3437). С. 22.

*Мельников В.Л.*, 1997б — Союз Муз и Закон Прекрасного. // *ПВ*. 1997. № 4 (36). С. 8—10. № 5 (37). С. 6—9.

*Мельников В.Л.*, 1998а — О наследии Н.К. Рериха в ИИМК РАН. // *Левша*. Нижний Новгород. 1998. № 1 (9). С. 3. № 2 (10). С. 2-3.

*Мельников В.Л.*, 1998б — Н.К. Рерих и Санкт-Петербургская палеоэтнологическая школа. // *ПРС*. СПб., 1998. № 1. С. 102—118.

*Мельников В.Л.*, 1998в — Н.К. Рерих и издательство "Свободное искусство" (1916—1918). // *ПРС*. СПб., 1998. № 1. С. 293—340.

*Мельников В.Л.*, 1999а — Комм. в изд.: *Рерих Н.К.*, 1999б.

*Мельников В.Л.*, 2000 — Князь Павел Арсеньевич Путятин и его бологовская усадьба. СПб.; Вышний Волочёк, 2000. 72 с.

*Митусов С.С., Стравинский И.Ф.*, 1994-97 — Фрагменты из переписки С.С. Митусова и И.Ф. Стравинского (1909—1925). / Публ. Ю.Ю. Будниковой и В.Л. Мельникова. // *УЗ*. М., 1994—1997. № 2-3.

*Митусова Л.С.*, 1994-97 — Воспоминания. 1926—1995. // *УЗ*. № 2-3. М.: МЦР, 1994—1997.

*МНМ*, 1980-82 — Мифы народов мира. В 2-х т. М., 1980—1982.

*Мура Ж., Луве П.*, 1999 — Сен-Жермен, бессмертный розенкрейцер. М., 1999.

*Надточий Н.*, 1974-75 — Рерих и Эстония. // *Советская Эстония*. Таллинн. 31 августа 1975. Публ. на эст. яз.: Roerich ja Eesti. // *Лооминг*. 1974. № 12.

*Надточий-Санникова Н.*, 1984 — В Эстонию — к Рериху. // *Таллинн*. Ноябрь-декабрь 1984. № 6. С. 112—116.

*Николай Кузанский*, 1980 — Соч. В 2-х т. М., 1980.

*Новалис*, 1995 — Генрих фон Офтердинген. СПб., 1995.

*Новосельский К.И.*, 1989 — Проект карты "Держава Рерихов". // *Матерь Агни Йоги*. Материалы конференции, посв. 110-летию со дня рождения Е.И. Рерих. Новосибирск, 1989.

*Пайман А.*, 1988 — История русского символизма. М., 1988.

*Пастернак Б.Л.*, 1981 — Переписка с Ольгой Фрейденберг. Нью-Йорк, 1981.

*Пастернак Б.Л.*, 1990 — Переписка Бориса Пастернака. М., 1990.

*Пастернак Б.Л.*, 1991-92 — Собр. соч. В 5 т. М., 1991-1992.

*Полевая М.И.*, 1989 — Римский-Корсаков в Петербурге. Л., 1989.

*Полякова Е.И.*, 1973 — Николай Рерих. М., 1973. Серия "Жизнь в искусстве".

*Попов Д.Н.*, 1994 — Литературное наследие Николая Константиновича Рериха. // *ДР*, 1994. С. 400—430.

*Прокопий Кесарийский*, 1993 — Война с персами. Война с вандалами. Тайная история. / Пер., сост., комм. А.А. Чекаловой. М., 1993.

*Пропп В.Я.*, 1948 — Исторические корни волшебной сказки. Л., 1948.

*Путеводитель по Пушкину*, 1997 — *Путеводитель по Пушкину*. СПб., 1997.

*Путятин П.А.*, 1888 — Воспоминания и заметки князя Павла Арсеньевича Путятина. 1854—1881. "Оттиски из исторического журнала "Русская Старина" издания 1887 и 1888 гг. Село Бологое, Валдайского уезда, Новгородской губернии". СПб., 1888.

*Пушкин А.С.*, 1903 — Соч. А.С. Пушкина в 8 т. / Ред. П.А. Ефремов. СПб., 1903.

*Пушкин А.С.*, 1937-49 — Собр. соч. в 16 т. М., 1937—1949.
*Пушкин А.С.*, 1949 — Собр. соч. в 10 т. М.; Л., 1949.
*Пушкин А.С.*, 1959-62 — Собр. соч. в 10 т. М., 1959—1962.
*Пушкин А.С.*, 1974-78 — Собр. соч. в 10 т. М., 1974—1978.
*Пушкин А.С.*, 1985-86 — Соч. в 3 т. М., 1985-1986.
*Репин И.Е.*, 1969 — Избранные письма. 1867—1930. В 2 т. М., 1969.
*Рерих Е.И.*, 1991 — *Н. Яровская [Е.И. Рерих].* Преподобный Сергий Радонежский. Очерк. // *Знамя Преподобного Сергия Радонежского.* Новосибирск, 1991.
*Рерих Е.И.*, 1992 — *Ж. Сент-Илер [Е.И. Рерих].* Криптограммы Востока. 2-е изд. Рига, 1992.
*Рерих Е.И.*, 1992-93 — Письма. 1929—1955. В 3-х т. Новосибирск, 1992-1993.
*Рерих Е.И.*, 1993 — У порога Нового Мира. М., 1993.
*Рерих Е.И.*, 1996 — Письма в Америку. 1929—1955. В 3-х т. М., 1996.
*Рерих Е.И.*, 2000 — Письма. Т. II (1934 г.). М., 2000.
*Рерих Е.И., Рерих Н.К.*, 2000 — *Письма с гор.* Переписка Елены и Николая Рерих с Рихардом Рудзитисом. В 2-х т. Минск, 2000.
*Рерих Е.И., Рерих Н.К., Асеев А.М.*, 1996 — "Оккультизм и Йога". Летопись сотрудничества. В 2-х т. М., 1996.
*Рерих Н.К.*, 1898-99а — Искусство и археология. // *ИХП.* 1898. № 3. С. 185—194. 1899. № 4-5. С. 251—266.
*Рерих Н.К.*, 1898-99б — Художественная техника в применении к археологии. Художники Древней Руси. "Лекции, читанные в С.-Петербургском Археологическом Институте в 1898/9 г. Н.К. Рерихом". СПб.: изд. слушателя ИПАИ С.Н. Чельцова, [1898-1899]. 69 с.
*Рерих Н.К.*, 1898-99в — Художественная техника в применении к археологии. Конспект по консервации и реставрации художественных произведений. СПб.: изд. слушателя ИПАИ А. Коротаева, [1898-1899]. 20 с.
*Рерих Н.К.*, 1899 — Некоторые древности Шелонской пятины и Бежецкого конца (Раскопки, произведённые в 1899 г. по поручению ИРАО). СПб., 1899. Отд. оттиск из "Записок ИРАО" (Т. XI. Вып. 1-2. С. 349—377).
*Рерих Н.К.*, 1914 — Собр. соч. Кн. 1. М., 1914 (Отпечатано к ноябрю 1913).
*Рерих Н.К.*, 1916 — РЕРИХ. Пг., 1916. Доп. тираж в 1917. Текст А.Н. Бенуа, Ю.К. Балтрушайтиса, А.И. Гидони, А.М. Ремизова, Н.К. Рериха, С.П. Яремича и В.Н. Левитского.
*Рерих Н.К.*, 1924 — Пути Благословения. New York; Paris; Riga; Harbin, 1924.
*Рерих Н.К.*, 1936а — Врата в Будущее. Рига, 1936.
*Рерих Н.К.*, 1936б — Нерушимое. Рига, 1936.
*Рерих Н.К.*, 1958 — Листы дневника. // *Октябрь.* М., 1958. № 10. С. 212—239. / Комм. Н.Г. Прокофьевой, Ю.Н. Рериха.
*Рерих Н.К.*, 1964 — Неизвестные письма (Письма Н.К. Рериха И. Северянину и М.В. Бабенчикову). / Публ. В.П. Нечаева. // *Наш современник.* 1964. № 5. С. 102—112.
*Рерих Н.К.*, 1974 — Из литературного наследия. М., 1974.
*Рерих Н.К.*, 1975 — Зажигайте сердца! М., 1975.

*Рерих Н.К.*, 1977 — Письмена. М., 1977.
*Рерих Н.К.*, 1986 — Н.К. Рерих и народное искусство (Письма Н.К. Рериха к М.К. Тенишевой). / Публ. В.П. Нечаева. // *Встречи с прошлым.* Сб. материалов ЦГАЛИ. М., 1986. № 2. С. 96—111.
*Рерих Н.К.*, 1991а — Твердыня Пламенная. Рига, 1991.
*Рерих Н.К.*, 1991б — Врата в Будущее. Рига, 1991.
*Рерих Н.К.*, 1991в — Глаз добрый. М., 1991.
*Рерих Н.К.*, 1991г — Нерушимое. Рига, 1991.
*Рерих Н.К.*, 1992а — Держава света. Священный дозор. Рига, 1992.
*Рерих Н.К.*, 1992б — Сердце Азии. СПб., 1992.
*Рерих Н.К.*, 1992в — Алтай — Гималаи. Путевой дневник. Рига, 1992.
*Рерих Н.К.*, 1992г — Н.К. РЕРИХ. Сб. М., 1992.
*Рерих Н.К.*, 1992д — Цветы Мории. Пути Благословения. Сердце Азии. Рига, 1992.
*Рерих Н.К.*, 1993а — Письма к А.Н. Бенуа (1917—1939). СПб., 1993.
*Рерих Н.К.*, 1993б — Берегите старину. М., 1993.
*Рерих Н.К.*, 1993в — Художники жизни. М., 1993.
*Рерих Н.К.*, 1994а — Шамбала. М., 1994.
*Рерих Н.К.*, 1994б — О Вечном... М., 1994.
*Рерих Н.К.*, 1994в — Культура и цивилизация. / Сост. С.А. Пономаренко. 2-е изд. М., 1994.
*Рерих Н.К.*, 1995 — Химават. Самара, 1995.
*Рерих Н.К.*, 1995-96 — Листы дневника. 1931—1947. В 3-х т. М., 1995-1996.
*Рерих Н.К.*, 1996 — Гималаи — Обитель Света. Адамант. Самара, 1996.
*Рерих Н.К.*, 1997 — Цветы Мории. Минск, 1997.
*Рерих Н.К.*, 1998а — Из неопубликованной переписки Н.К. Рериха с петербургскими учёными (1896—1917). / Публ. В.Л. Мельникова. // *ПРС.* СПб., 1998. № 1. С. 129—181.
*Рерих Н.К.*, 1998б — Письма в Америку (1923—47). М., 1998.
*Рерих Н.К.*, 1998в — Из сборника "Моя жизнь. Листы дневника (вторая подборка)". / Публ. В.Л. Мельникова. // *ПРС.* СПб., 1998. № 1. С. 28—46.
*Рерих Н.К.*, 1999а — Николай Константинович Рерих. Биобиблиографический указатель. К 125-летию со дня рождения. М., 1999. / Сост. В.И. Шишкова, М.С. Бухаркова, Н.К. Воробьёва.
*Рерих Н.К.*, 1999б — Археология: Кн. 1: Материалы Императорской Археологической комиссии. 1892—1918. // *ПРС.* Самара, 1999. № 2-3. / Главный ред. А.А. Бондаренко, сост. В.Л. Мельников.
*Рерих Н.К.*, 1999в — Пути Благословения. М., 1999.
*Рерих Н.К., Антокольский Л.М.*, 1993 — Письма к Л.М. Антокольскому. Письма к Н.К. Рериху. СПб., 1993. / Ред. В.А. Росов. Подготовка материала, примеч. Л.В. Короткина, А.А. Малыгин, В.В. Храмченко.
*Рерих Н.К., Стасов В.В.*, 1993 — Письма к В.В. Стасову. Письма к Н.К.Рериху. СПб., 1993. / Ред. В.А. Росов. Подготовка материала, примеч. Е.В. Алексеева, Л.В. Короткина, А.А. Малыгин.

*Римская-Корсакова Т.В.*, [1980-е] — Андрей Петрович Римский-Корсаков. Рукопись. Ксерокопия в МСССМ, ф. Н.А. Римского-Корсакова.

*Римская-Корсакова Т.В.*, 1995 — Детство и юность Н.А. Римского-Корсакова (из семейной переписки). СПб., 1995.

*Римская-Корсакова Т.В.*, 1998 — История одного памятника. // *ПРС*. СПб., 1998. № 1. С. 208—212.

*Римский-Корсаков А.Н.*, 1937 — Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. IV. М., 1937.

*Ростиславов А.А.*, 1918 — Н.К. Рерих (Современное искусство. Серии иллюстрированных монографий). Пг., 1918.

*Рудзите Г.Р.*, 1978 — Н.К. Рерих и Прибалтика. // *Н.К. Рерих. Жизнь и творчество*. Сб. статей. М., 1978. С. 123—136.

*Румянцева О.В.*, 1985 — Письма к другу. // *Аврора*. 1985. № 8. С. 110—120.

*Рылов А.А.*, 1940 — Воспоминания. / Под ред. М.А. Сергеева. Л.; М., 1940.

*Стравинский И.Ф.*, 1963 — Хроника моей жизни. Л., 1963.

*Стравинский И.Ф.*, 1971 — Диалоги. Л., 1971.

*Стравинский И.Ф.*, 1988 — Игорь Стравинский — публицист и собеседник. / Ред.-сост. В.П. Варунц. М., 1988.

*Стравинский И.Ф.*, 1998 — Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. I. 1882—1912. / Ред.-сост. и автор комм. В.П. Варунц. М., 1998.

*Стравинский И.Ф.*, 2000 — Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. II. 1913—1922. / Ред.-сост. и автор комм. В.П. Варунц. М., 2000.

*Сушкова И.В.*, 1999 — Орденское окружение А.С. Пушкина (1815—1825 гг.). М., 1999. Рукопись в архиве Л.И. Густовой (Пушкинские Горы).

*Тенишева М.К.*, 1991 — *Княгиня М.К. Тенишева*. Впечатления моей жизни. Л., 1991.

*Толстой А.К.*, 1899 — Полное собр. стихотворений гр. А.К. Толстого. СПб., 1899.

*Толстой И.И.*, 1918 — Остров Белый и Таврика на Евксинском Понте. Пг., 1918.

*Толстой Л.Н.*, 1887 — Соч. графа Л.Н. Толстого. Ч. 12. М., 1887.

*Тютчев Ф.И.*, 1957 — Стихотворения. Письма. М., 1957.

*Холл М.П.*, 1992 — Энциклопедическое изложение масонской, герметической, кабалистической и розенкрейцеровской символической философии: интерпретация секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времён. / Пер. с англ. В.В. Целищева. 2-е изд. Новосибирск, 1992.

*Хоммель Х.*, 1981 — Ахилл-Бог. // *ВДИ*. 1981. № 1.

*Храмченко В.В.*, 1991а — Научное описание документов личного фонда Н.К. Рериха в Отделе рукописей ГТГ. М., 1991. Препринт в научном архиве МУРИ и в ОР ГТГ.

*Храмченко В.В.*, 1991б — Синтез, Культура, Община. О кружке самообразования Н.К. Рериха. // *РВ*. 1991. № 2. С. 8.

*Черейский Л.А.*, 1999 — Современники Пушкина. М.; СПб., 1999.

*Шиндяпин А.*, 1994 — Рерих и Эстония. Курсовая работа студента 2-го курса филологического факультета Тартуского университета. Ч. 2: Контакты

Н.К. Рериха с Эстонией. Рукопись в архиве Г.К. Беликовой в Таллинне. Ксерокопия, переданная в 1994 г. в МСССМ.

*Шюре Э.*, 1914 — Великие посвящённые. Калуга, 1914.

*Юферова А.*, 1970 — [Вступительная статья к альбому репродукций "Рерих"]. М., 1970.

*Яковлева Е.П.*, 1993 — Н.К. Рерих и балет И.Ф. Стравинского "Весна священная". // *Памятники культуры. Новые открытия*. Ежегодник 1992 г. М., 1993. С. 275–285.

*Яковлева Е.П.*, 1996 — Театрально-декорационное искусство Н.К. Рериха. Самара, 1996.

*Graves R.*, 1977 — White Goddess. London, 1977.

*Dubois de Montpereux F.*, 1843 — Voyage autour du Caucase, chez les Tcherkesses et les Abkhases, en Georgie, en Armenie et en Crimee. T. VI. Paris, 1843.

*Kallis O.*, 1968 — [Монография]. Tartu, 1968.

*Kangro-Pool R.*, 1961 — Kristjan Raud. 1865–1943. Looming ja mõtteavalolused. Tallinn, 1961.

*Moreau de Jonnes A.*, 1873 — L'Ocean des Ancients. Les peuples prehistoriques. Paris, 1873.

*Pihlak E.*, 1969 — Nikolai Triik. 1884–1940. Tallinn, 1969.

*Stravinsky I.*, 1978 — Stravinsky in pictures and documents. N. Y., 1978.

*Stravinsky I.*, 1982-85 — Stravinsky. Selected correspondence. Vol. 1–3. N. Y., 1982–1985.

*Vahtra J.*, 1961 — Valitud tööd. // *Eesti Riiklik Kirjastus*. Tallinn, 1961.

*Vahtra J.*, 1973 — Ja kubism eesti kunstis. Tallinn, 1973.

*Waga A.*, 1938 — Aleksandr Uurits. Tallinn, 1938.

*Zelta grāmata*, 1938 — *Zelta grāmata*. In dedication to Fifty years of creative activity of Nicolas Roerich and the First Baltic Congress of Roerich societies. 10-X-1937. Rigā, 1938.

# ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

## Список основных сокращений

автолит. — автолитография
автореф. — автореферат
акв. — акварель
англ. — английский
археол. — археолог, археологический
б. — бумага
б/г — без года
б. д. — без даты
быв. — бывший
в. — век
вв. — века
веч. — вечерний
вып. — выпуск, выпуски
г. — год, город, господин
гг. — годы, господа
г-жа — госпожа
гл. — глава
г-н — господин
гос. — государственный
гр. — граф, графиня
дис. — диссертация
др. — другой
ед. хр. — единица хранения
ж. д. — железная дорога
ж.-д. — железнодорожный
изд. — издание, издатель
ил. — иллюстрация, иллюстрации, иллюстрирование
им. — имени
имп. — император, императорский
инв. — инвентарный
К° — компания
к. — картон
кар. — карандаш
кв. — квартира
кн. — книга, книги, князь, княгиня
комм. — комментарий
кон. — конец
Л. — Ленинград
л. — лист, листы
лат. — латинский
лит. — литография
М. — Москва
м. — масло
м-м — мадам
мн. — многие
н. ст. — новый стиль
н. э. — наша эра
наб. — набережная
наст. — настоящий
нач. — начало
нем. — немецкий
нрзб — неразборчиво
об. — оборот (листа)
обл. — область
оп. — опись, описи
п. — пастель
Пг. — Петроград, Петроградский
пер. — перевод, переулок
период. — периодический
пр. — проспект, прочее
прил. — приложение
примеч. — примечание
проф. — профессор
проч. — прочее
публ. — публикация, публикуемый, публикуется
р. — река, рубль
Р. Х. — Рождество Христово
разд. — раздел
ред. — редакция
рис. — рисунок, рисунки
р-н — район
род. — родился
с. — страница, страницы
с. г. — сего года
сб. — сборник
св. — святой, святая

сл. — слово, слова
см. — смотри
собр. — собрание
сост. — составитель, составление
соч. — сочинение
СПб. — Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский
ср. — сравни
ст. ст. — старый стиль
стр. — страница
т. — том, тома, темпера
т. д. — так далее
т. е. — то есть
т. к. — так как
т. п. — тому подобное
т. ч. — том числе
театр. — театральный
ул. — улица
ум. — умер
упом. — упоминается, упоминает, упомянутый, упоминание
урожд. — урождённая
ф. — фонд
ф-но — фортепьяно
фр. — французский
х. — холст
хромолит. — хромолитография
худ. — художественный, художественно
церк. — церковный
цит. — цитируется
ч. — часть, части
экз. — экземпляр
эст. — эстонский
яз. — язык

etc. — et coetera (лат.)
Inc. — Incorporation (англ.)
Mr. — monsieur (фр.)
N. Y. — New York (англ.)
op. — opus (лат.)
p. — page (англ.)
P. S. — Post scriptum (лат.)
SPb. — Sankt-Petersburg (нем.)
vol. — volume (англ.)

## Сокращённые обозначения единиц величин

арш. — аршин
км — километр
см — сантиметр (размеры всех художественных произведений указаны в см)

## Основные аббревиатуры, встречающиеся в тексте

АН — Академия наук
АРКА — Американо-русская культурная ассоциация, Нью-Йорк
АрхПФБ — Архив П.Ф. Беликова в Эстонии (Козе-Ууэмыйза)
АрхСБ — Архив И.Ф. Стравинского в Базеле (Фонд Пауля Захера)
АХ — Академия художеств
БГО — Архив С.П. Дягилева в Париже (Библиотека Гранд-Опера, Фонд Б. Кохно)
ВДИ — "Вестник древней истории", издание АН
ВМП — Всероссийский музей А.С. Пушкина, СПб.
ВТ — "Вечерний Таллин", газета
вуз — высшее учебное заведение
ВХУ — Высшее художественное учи-

лище при Императорской Академии художеств, СПб.

ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские, М., 1920–26

ГАТО — Государственный архив Тверской области

ГИМ — Центральный Государственный исторический музей в М. (до 1917 — Императорский Российский исторический музей)

ГИМП — Государственный институт музыкального просвещения, Пг.

ГИТИС — Государственный институт театрального искусства, М.

ГИХЛ — Государственное издательство художественной литературы

ГМВ — Государственный музей Востока в М. (до 1992 — Музей искусства народов Востока)

ГМИ — Государственное музыкальное издательство

ГМИЛИКА — Государственный музей истории литературы, искусства и культуры Алтая, Барнаул

ГПУ — Главное политическое управление (СССР)

ГРМ — Государственный Русский музей, СПб.

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, М.

ГХМ — Художественный музей, г. Горловка (Украина)

ГЦТМБ — Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина

ЖЛИ — "Журнал любителей искусства", СПб.

ЗОРСА ИРАО — "Записки Отделения русской и славянской археологии Императорского Русского Археологического общества", период. изд., СПб.

ЗР — "Золотое Руно", журнал, М.

ИАК — Императорская Археологическая комиссия

ИАХ — Императорская Академия художеств

ИИМК — Институт истории материальной культуры РАН, СПб.

ИОПХ — Императорское общество поощрения художеств

ИПАИ — Императорский Петербургский (с 1914 — Петроградский) Археологический институт

ИПУ — Императорский Петербургский (с 1914 — Петроградский) университет

ИРАО — Императорское Русское археологическое общество

ИРЛИ — Институт Русской литературы (Пушкинский дом) РАН, СПб.

ИХП — "Искусство и художественная промышленность", период. изд. ИОПХ, СПб.

КМРИ — Киевский музей русского искусства

КП — книга поступлений в музей

КПСС — Коммунистическая партия Советского союза

КПХИ — Комитет популяризации художественных изданий

ЛГУ — Ленинградский государственный университет

ЛИФЛИ — Ленинградский институт философии, литературы и искусства

ЛОСХ — Ленинградское отделение Союза художников СССР

МГУ — Московский государственный университет

МЖ — "Музыкальная жизнь", журнал, М.

МОО ЦДК — Межрегиональная общественная организация "Центр Духовной Культуры", Самара

МСССМ — Мемориальное собрание С.С. Митусова, СПб.

Музгиз — Музыкальное государственное издательство
МУРИ — Музей-усадьба Н.К. Рериха в Изваре (Волосовский р-н Ленинградской обл.)
МХТ — Московский художественный театр
МЦР — Международный центр Рерихов, М.
НБА — Научно-библиографический архив
НКВД — Народный комиссариат внутренних дел (СССР)
ОЗСРПИС — Общество защиты и сохранения в России памятников искусства и старины, СПб.
ОР — Отдел рукописей
ОРА — Общество русских акварелистов
ПВ — "Перед Восходом", издание СибРО
ПГ — "Петербургская газета"
ПРС — "Петербургский Рериховский сборник", иллюстрированное научно-художественное издание (издаётся СПбГУ и МСССМ с 1998)
РА — Рукописный архив
РАН — Российская Академия наук
РВ — "Рериховский Вестник", бюллетень МУРИ (издаётся с 1989)
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства в М. (до 1992 — ЦГАЛИ)
РГИА — Российский государственный исторический архив, СПб.
РГНФ — Российский гуманитарный научный фонд
РИИИ — Российский институт истории искусств РАН, СПб.
РНБ — Российская национальная библиотека (быв. Государственная Публичная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина) в СПб.
РСФСР — Российская советская федеративная социалистическая республика
СГ — "Старые годы", журнал, СПб. (Пг.)
СГОИАХМЗ — Смоленский государственный объединённый историко-архитектурный художественный музей-заповедник им. С.Т. Коненкова
СибРО — Сибирское Рериховское общество, Новосибирск
СМ — журнал "Советская музыка", М.
СП — Союз писателей
СПбГУ — Санкт-Петербургский государственный университет
СПбУ — "Санкт-Петербургский университет", журнал
СРХ — Союз русских художников
СССР — Союз Советских Социалистических Республик
США — Соединённые Штаты Америки
ТАСС — Телеграфное Агенство Советского Союза
ТеМП — Техникум музыкального просвещения (до 1925 — ГИМП), Л.
ТПХВ — Товарищество передвижных художественных выставок
ТЮЗ — Театр юного зрителя
УЗ — "Утренняя Звезда", альманах МЦР, М.
ХРМ — Художественно-ремесленные мастерские
ЦВЗ — Центральный выставочный зал "Манеж", Л. – СПб.
ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства (с 1992 — РГАЛИ), М.
ЦГАЛИ СПб. — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга
ЦГИА СПб. — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга
ЦДРИ — Центральный дом работников искусства, М.

ЦМС — Центральный музей связи им. А.С. Попова, СПб.

ЦНИИ — Центральный научно-исследовательский институт

NRM — Nicolas Roerich Museum, New York

## УКАЗАТЕЛЬ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ*


Абастуман — 489, 491, 502
Абрамцево — 527, 528
Абхазия — 692
Авлида — 182
Австрия — 319, 634
Адриатика — 174
Азия — 20, 253, 690
Академическая дача — 667
Аккад — 168
Александрия — 174
Александровская — 213
Александровский монастырь — 661, 644, 675
Александро-Невская лавра — 41
Аллахабад — 61, 158, 666
Алма-Ата — 157
Алма-Кермен — 181, 182
Алмалык — 181
Алтай — 19, 522, 683, 690, 695
Альбион — 169, 592
Альма — 181, 182
Альмитис Таврический — 182
Альпы — 521, 675
Амастрида — 165
Америка — 9, 19, 74, 138, 140, 195, 422, 435, 477, 593, 599, 601, 612, 625, 627, 649, 689, 695
Амис — 165
Англия — 19, 91, 93, 176, 187, 357, 367, 417
Аполлоний — 166
Аренсбург — см. *Кингисепп*
Арзрум — 37, 41
Арктика — 273
Армения — 278, 692
Архангельская губ. — 216, 292
Архангельское — 568, 657
Ассиро-Вавилония — 364
Атлантида — 240
Атлантический океан (Атлантика) — 169, 174, 181
Афинеон — 181
Афины — 165
Африка — 466, 477, 673
Ашево — 113
Аю-Даг, или *Бараний лоб*, или *Криуметопон*, или *Бююк Кастель*, или *Медведь-гора* — 181, 182

Бад Нойнар — 439, 440
Базель — 432, 694
Байкал — 139
Балаклава, или *порт Символов* — 181
Балтийское море, см. также *Варяжское море* — 437
Балтика — 377, 400, 416, 626, 627, 692


* Указатели географических названий и имён подготовили В.Л. Мельников, Л.С. Митусова, Т.Э. Павлова и Н.Н. Трофимова.

Бангалор — 433
Бараний лоб — см. *Аю-Даг*
Барнаул — 12, 695
Батурин — 292
Бахчисарай — 36, 60
Башкирия — 69
Бежецкий конец — 147, 675, 689
Безводное — 651
Беликова пик — 639
Беловодье — 167
Белоруссия — 62, 112, 274
Белый остров — см. *Левка*
Бельгия — 303, 304, 402, 577
Берёзка — 667
Берлин — 60, 262, 308, 359, 361, 384, 415, 435, 444, 445, 447, 462, 473, 550, 551, 586, 592, 600, 637, 671
Биюк Кастель — см. *Аю-Даг*
Блаженный остров — 167
Болгария — 16
Болдино — 656
Бологое — 146—149, 159, 160, 299, 667, 687, 688;
Бологое II, см. также *Высокое* — 160; окрестности — 160
Больё — 433
Боровичи — 112
Бородино — 68, 70, 96
Босния — 65
Боспорское царство — 183
Братское — 476
Бреславль — см. *Вроцлав*
Бретань — 169, 170, 174, 433, 438
Британия — 69, 171, 172, 174—176
Брюгге — 27, 29
Брюссель — 392, 436, 637
Брянск — 316, 334, 337
Будапешт — 444
Бур де Бац — 437
Буян — 154, 162, 167, 183

Валдай — 105, 667
Валдайский уезд — 159, 160, 688
Варанаси — 666
Варшава — 97, 290, 315, 397, 435, 439, 440, 481, 608
Варяжское море, см. также *Балтийское море* — 423, 424
Васильевский остров — 18, 269, 330, 664
Вашингтон — 9, 624
Великая, р. — 105
Великий Новгород — 117, 139, 159, 160, 216, 226, 287, 288, 298, 302, 385, 435, 436, 665; пригороды — 113
Великий Устюг — 427
Вена — 115, 308, 315, 316, 388, 442, 444, 448, 595, 600
Венеция — 244, 253, 315, 316, 352, 353, 384, 526, 529, 598
Вержболово — 297, 677
Верона — 359
Версаль — 323, 363, 409, 481, 570, 576
Весьегонский уезд — 546
Вечаша — 146, 153, 476
Византий — 166
Византия — 133, 202, 377, 524
Вильна — 315, 645
Вильнюс — 614-615
Винница — 646
Витебск — 328—332, 335—354, 662
Владимир — 642, 646, 654
Владимиро-Суздальское княжество — 646
Владимирская губ. (обл.) — 573, 642, 652
Водская пятина — 664
Волга, р. — 333, 334, 504, 520, 640, 674
Вологда — 4, 276, 278
Вологодская губ. — 216
Волосово — 663
Волосовский р-н — 696
Волхов, р. — 420
Волынская губ. — 292
Воронежская губ. — 422
Воскресенский монастырь в Угличе — 302
Восток — 14, 16, 19, 20, 23, 44, 59, 60, 78, 240, 273, 424, 618, 662, 689, 695
Вроцлав — 444, 446
Высокое, см. также *Бологое II* — 149, 160

Вышегород (Вышгород) — 101, 104—106, 113, 115—121, 128, 136, 139, 669
Вышегородская волость — 118, 122, 132
Вышневолоцкий уезд — 159, 482
Вышний Волочёк — 4, 667, 688
Вятская губ. — 212, 678

Гаага — 9, 27
Галата — 169
Галатия — 169
Галац — 169
Галисия — 169
Галиция — 96, 169, 402
Галлия — 169, 170
Гапсаль — см. *Хаапсалу*
Гатчина — 562, 573, 636
Гельсингфорс — см. *Хельсинки*
Гераклея — 165
Германия — 53, 88, 93, 133, 179, 187, 219, 228, 319, 361, 367, 417, 446, 556, 586, 596, 621, 634
Герцеговина — 65-66
Гималаи — 20, 21, 29, 46—48, 64, 67, 138, 159, 209, 307, 600, 610, 618, 690
Гиперборея — 179, 205
Глазго — 540
Глотово — 642
Глубокое — 147
Глубочиха — 147
Горки — 112—115, 669
Горловка — 695
Городище — см. *Рюриково Городище*
Горьковская обл. — 621, 651
Готия Крымская — 184
Готланд — 204
Греция — 75, 76, 78, 162, 163, 166, 167, 172, 180—182
Грузия — 96, 278, 502, 692
Грызово — 664
Грэнд Хэйвен — 22, 676

Дальний Восток — 296, 302, 519, 675
Дания — 203, 205, 367, 668
Дедовический р-н — 104, 127
Дели — 307
Делос — 174, 176
Динабургская крепость — 112
Дионисополь — 166
Днепр, р. — 170, 205
Долмация — 65
Дрезден — 277, 442
Дунай — 174
Дюссельдорф — 364, 604

Евпатория — 256
Евразия — 195, 615, 616, 636
Европа — 45, 60, 105, 169, 172, 173, 188, 281, 283, 333, 342, 363, 367, 370, 383, 384, 388, 487, 568, 585, 603, 623, 625, 635
Египет — 87, 237, 263, 364
Екатеринбург — 351
Елисейские острова — 174
Елисейские поля — 235, 361, 363, 365, 447, 449—452
Ереван (быв. *Эривань*) — 97, 278

Жабны — 667
Жадрино — 642, 644
Женева — 9, 629

Заимка — 149
Залазы — 112
Запад — 20, 52, 60, 65, 128, 140, 152, 161, 363, 367, 369, 424
Запорожье — 42, 311, 353
Звенигород — 302
Здравнево — 328—332, 335, 353
Зелёный остров — 167
Змеиный — см. *Левка*
Змейка — 159

Ивангород — 609, 663
Иерусалим — 103, 356
Ижевск — 682
Ижора — 31
Изборск, см. также *Старый Изборск* — 609, 628

Извара — 12, 41, 67, 303, 480, 481, 639, 662, 663, 696
Измайловское — 564
Индия — 9, 14, 19, 20, 24, 28, 48, 50, 53, 61, 64, 74, 140, 152, 153, 156, 179, 223, 305, 307, 309, 420, 422, 428—430, 433, 457, 601, 607, 611, 622—624, 628, 632, 637—639, 666, 667, 678
Иран — 166, 429
Иркутск — 271
Ирландия — 169—172, 174—176
Иртыш — 477
Испания — 59, 111, 169, 306, 358
Италия — 51, 59, 88, 185, 187, 195, 231—233, 244, 262, 263, 314, 316, 349, 352, 358, 360, 504, 507, 524, 596, 649, 675

Йеллинг — 194, 196, 203—205, 668

Кавказ — 60, 279, 305, 336, 337, 400, 402, 490, 502, 673, 687, 692
Кавказские Минеральные Воды — 305, 306, 309
Казань — 95, 522, 560, 682
Казбек — 306
Калимпонг — 19, 24, 678
Калинин, см. также *Тверь* — 160
Калка, р. — 67
Калласте — 612
Калуга — 456, 692
Калькутта — 307, 309
Каменка — 655, 658
Канада — 634
Канны — 592
Карелия — 224, 429
Карнут — 171
Карпаты — 169, 170
Каунас — 614
Кельтика — 174
Керженец — 140, 425
Кёльн — 278
Кидекша — 643
Киев — 34, 36, 52, 95, 103, 179, 278, 310, 344, 394, 415, 423, 488, 490, 492, 502, 520, 525—529, 531, 542, 543, 547, 656, 663, 671, 674, 675, 677, 695
Киевская губ. — 286
Кингисепп — 634
Кинешма — 654
Кировск (быв. *Хибиногорск*) — 11, 474, 476, 478
Кисловодск — 592, 600
Китай — 19, 45, 549, 571, 624, 664
Китайско-Восточная ж. д. — 45
Кишинёв — 639
Кларан — 441—448, 479
Ковров — 652, 655
Козе-Ууэмыйза — 451, 628, 629, 638, 680, 694
Колона — 378
Константинополь — 169, 343
Копенгаген — 204, 454, 668
Коровники — 652, 653, 655, 660
Корсунь — 420
Косово — 52
Кострома — 508
Костромская обл. — 652
Кохтла-Ярве — 682
Краков — 315, 316
Крит — 176
Криуметопон — см. *Аю-Даг*
Кроация — см. *Хорватия*
Кронштадт — 68
Крукети — 19, 24, 678
Крым — 163, 170, 181, 182, 184, 279, 305, 306, 685, 692
Куба — 305
Куйбышев, см. также *Самара* — 73, 74
Кукейнос — 67
Куликово поле — 67, 205, 247—250, 252, 254
Кулу (Кулута) — 9, 20, 74, 156, 161, 606, 607, 612, 615, 618, 622, 623, 632, 635—638, 678
Кучук-Ламбат — 181

Ладога (Ладожское озеро) — 19
Ламбада (Ламбат) — 181

Лампады — 181, 182
Лампас — 182
Латвия — 577, 609, 611, 614, 624—630, 635, 651
Левка, он же *Белый остров, остров Ахилла, Фидониси* и *Змеиный* — 163—168, 174, 183, 184, 691
Лейпциг — 542—547, 549
Лемнос — 174
Ленинград — 10—12, 34, 99, 139, 159—161, 184, 224, 225, 228—230, 253, 257, 261, 269, 273—278, 291, 292, 320, 328, 343, 365, 413, 415, 431, 475, 478, 487, 488, 493, 509, 516, 517, 520, 522, 540, 574, 577, 639, 644, 673, 682—689, 691, 693, 695, 696
Ленинградская обл. — 482, 696
Ливонский орден — 67, 139
Литва — 10, 593, 625, 627, 628, 647
Лицей — см. *Царское Село*
Лозанна — 433, 448
Локно — 107, 117, 122, 123, 126, 669
Ломоносов — 433, 513, 570, 571
Лондон — 19, 140, 152, 161, 209, 278, 308, 394, 395, 399, 441, 453—457, 589, 678, 679, 692
Лос-Анджелес — 151, 152, 676
Лубны — 97
Лувен — 402
Лужский р-н — 482
Луссин (быв. *Цирцеи Эйя*) — 174
Любенск — 133, 482
Ля Боль — 433—438

Мадрид — 360, 364
Македония — 169
Максаков Бор — 113
Малая Азия — 169, 176, 184
Мальмё — 400, 416
Мальта — 585
Маньчжурия — 38, 44, 519
Марсово поле — 361, 365
Медведь-гора — см. *Аю-Даг*
Мекка — 103
Меотида — 163
Мец — 577
Мещёра — 316
Милет — 166
Минск — 689, 690
Мирожский монастырь — 105
Митава — 302
Михайловское — 30, 77—80, 86, 100—104, 106, 113—115, 117, 121, 123, 134, 138, 148, 657, 668, 682, 683
Михалёво — 101, 104, 106—108, 112—117, 120—129, 131, 134—137, 669, 680
Мичиган — 22, 676
Мойка, р. — 11, 64, 152, 385, 389, 411, 462, 481, 587, 588, 591, 664
Монголия — 19
Монсальват, или *Мунсальвеш* — 196
Монте-Карло — 185, 186, 392, 447
Москва — 10—12, 16, 20, 34—36, 45, 46, 49, 57, 62, 64, 69, 87, 96, 97, 99, 103, 139, 140, 144, 155, 157—161, 202, 208, 209, 228, 230, 231, 252—255, 259, 261, 269, 276—278, 283, 284, 290, 291, 294, 301, 304, 305, 309, 313, 315, 320, 321, 323, 325, 328, 330, 331, 341, 345, 347, 365—367, 371—378, 380—382, 384, 385, 388—399, 401—405, 408, 411, 412, 414—417, 420, 422, 423, 425, 427, 430, 431, 441, 445, 450, 481, 482, 487, 488, 492, 493, 496, 502, 507, 508, 520, 521, 525, 528—534, 541, 550, 559, 560, 564, 568, 575, 586, 587, 589, 594, 598—600, 605, 627, 631, 641, 644, 647—650, 653—655, 660, 662, 667, 669, 671, 674—676, 678, 680—684, 686—693, 695—697
Московия — 574
Морж — 454, 455, 457
Мурманская обл. — 474
Муром — 655
Мшенцы — 667
Мюнхен — 261, 308, 315, 316, 319, 365, 556, 604

**Н**аггар — 253, 433, 606, 607, 615, 622, 623, 632, 635—638
Нарва — 62, 606, 607, 611, 629
Нарова, р. — 609
Неаполь — 316
Нева, р. — 40, 63, 261, 277, 322, 323, 331, 518, 556, 603, 647, 673
Непал — 20
Непрядва, р. — 249, 250
Нестрино — 114, 133—135
Нефтекамск — 4
Нижний Новгород — 139, 323, 326—328, 333—335, 361, 529, 537, 639, 647
Нил, р. — 168
Ницца — 114, 134, 135, 185, 344, 433
Новгород — см. *Великий Новгород*
Новгородская губ. — 105, 159, 160, 688
Новоржев — 105, 106, 139
Новосибирск — 11, 209, 639, 687—689, 691, 696
Норвегия — 19, 135-136, 205, 367, 602
Нью-Грейндж — 174, 175
Нью-Йорк — 4, 9, 11, 19, 29, 59, 74, 152, 193, 207, 231, 309, 440, 593, 599, 620, 624, 625, 632, 676, 688, 689, 692, 694, 695, 697

**О**гигия — 174
Одесс — 166
Одесса — 165, 184, 228, 256, 305, 390, 415, 416
Одоев — 95
Олафсборг — 302
Олимпия, гора — 83
Олонецкая губ. — 97
Ольвия — 164, 165, 169
Омск — 277, 278, 477, 478, 687
Опочецкий уезд — 128
Опочка — 106
Оптина пустынь — 44, 50
Ораниенбаум — см. *Ломоносов*
Орда — 95
Оредеж — 477, 482
Ортигия близ Делоса — 174
Ортигия близ Сицилии — 174
Остров — 105, 106
Островки — 40

**П**авловск — 296, 412
Палермо — 316
Палестина — 305, 354
Пантикапея — 165
Париж — 9, 26, 41, 51, 68, 140, 151, 161, 185, 221, 224, 229, 261, 262, 273, 281, 283, 284, 291, 303, 311, 316, 320, 322, 323, 338, 339, 341, 349, 352, 358—365, 367, 372, 383—385, 389, 391, 395, 397, 403, 407, 412—416, 423, 433—437, 439—441, 443, 446—450, 453, 454, 456, 457, 462, 465, 472, 478, 535, 576, 577, 589, 592, 597, 598, 612, 677, 679, 689, 692, 695
Партенит — 181, 182
Партениум — 181
Пархомовка — 286, 663, 675
Пекин — 30, 37, 39, 40, 43—45, 138
Пенджаб — 457, 607, 632, 637, 638
Пергам — 169
Пергамское царство — 169
Переделкино — 265
Персия — 319, 422, 688
Петербург — см. *Санкт-Петербург*
Петергоф — 409, 570, 572
Петергофский уезд — 212
Петровское — 128
Петроград, см. также *Санкт-Петербург* и *Ленинград* — 19, 138, 158, 159, 192, 220, 221, 224, 254, 255, 256, 259, 269, 276, 279, 281, 283—285, 287, 289—292, 296, 300, 309, 398—404, 406, 408—413, 417, 458, 473, 481, 508, 520, 551, 552, 560, 575, 599, 666, 669, 672, 674, 677, 687, 691—693, 695, 696
Петрозаводск — 212, 678
Петропавловск — 305
Петропавловская крепость — 321, 352
Петрушина Гора — 477, 673
Печоры — 606, 609, 628

Пирос — 299
Плюсский р-н — 133, 482
Поволжье — 667
Подлипье — 147, 149, 675
Подмосковье — 325, 657
Подунавье — 169
Пожеревицы — 104, 105, 113, 139
Покровский монастырь — 657, 658
Полоцк — 148
Полоцкая земля — 117
Полтава — 58
Польша, см. также *Речь Посполитая* — 34, 96, 278, 364, 402, 446, 596, 647
Полюстрово — 213
Порт-Артур — 304, 308
Понт Эвксинский (Евксинский), см. также *Чёрное море* — 162—164, 166, 185, 691
Порт Символов, или *Балаклава* — 181, 182
Порхов — 103—106, 108, 112—115, 117, 122, 130, 133—135, 137—140
Порховский край (уезд) — 99, 100, 103—106, 112, 114, 118, 128, 134, 138, 139, 669
Починок — 147
Прага — 60, 325, 395, 423
Приамурская губ. — 45
Прибалтийский край — 437
Прибалтика — 10, 606, 609, 610, 623—626, 628
Причерноморье — 162, 164, 169, 181, 184
Причудье — 612
Псков — 41, 77, 100, 105, 106, 133, 138, 139, 216, 288, 684
Псковская обл. (губ., край, земля, епархия) — 100, 104—107, 116—119, 122, 127, 128, 132, 133, 136, 139, 183, 482, 669
Пулково — 667
Пунка-Харью — 302
Путивль — 662
Пушкинские Горы (Пушкиногорье) — 103, 128, 139, 152, 691
Пушкинский заповедник — 101, 128, 131, 657
Пярну — 622

Равенсбрюк — 268
Рамонь — 422
Ревель — см. *Таллинн*
Реймс — 402
Рейн, р. — 169
Рерихов пики — 683
Речь Посполитая — 139
Рига — 9, 10, 39, 105, 122, 139, 158, 229, 253, 276, 302, 602, 605, 606, 610, 614, 624, 625, 626, 633, 635, 637, 638, 651, 689, 690
Рим — 59, 175, 316, 392, 398, 416, 536
Рион — 174
Рождественский монастырь — 646
Россия — 7—11, 13, 14, 16, 18—20, 24, 30, 31, 33—37, 39, 41, 43—45, 47—51, 53—55, 57—61, 63—72, 74, 85, 86, 91—97, 99, 100, 102—107, 109, 111, 113, 115, 117—123, 125, 127, 129, 131—139, 142, 144, 152, 156, 158, 159, 161, 170, 176, 202, 205, 207, 209, 211, 216, 219—221, 223, 226—231, 233, 235—237, 239, 244, 245, 247—253, 262, 263, 268, 270, 276—281, 283, 286—293, 296, 299, 303—305, 310, 327, 333, 334, 339, 345, 361, 362, 364, 367—369, 372—375, 380, 381, 383, 384, 386, 389, 398, 402, 403, 411, 420, 421, 423, 430, 431, 438, 454, 457, 458, 468, 483, 489, 490, 494, 496—498, 501, 502, 508, 520, 523, 528, 529, 541, 542, 544, 561—563, 565, 567, 569, 571, 573, 575, 576, 584, 586, 588, 590, 596, 597, 599—601, 611, 621, 626, 627, 629, 630, 633, 636, 641, 644—650, 655, 656, 660—662, 670, 673, 679, 681—684, 686, 687, 689, 695, 696
Ростов Великий — 47, 216, 302, 650, 662
Ростов-на-Дону — 325
Румыния — 169

Русь — см. *Россия*
Рым-гора — 592
Рюриково Городище — 226, 287, 435, 436

Сааремаа — 609, 634
Саввино-Сторожевский монастырь — 302
Саламин — 163
Самара, см. также *Куйбышев* — 4, 61, 74, 639, 667, 690, 692, 695
Самарканд — 292
Самофракия — 174
Сан-Антонио — 152, 154, 676
Сан Джеминьяно — 302
Сандомужа — 263
Санкт-Петербург (иногда *Питер*), см. также *Петроград* и *Ленинград* — 1, 3, 4, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 27, 35, 36, 38, 39, 44, 45, 57, 68, 72, 87, 92, 99, 106, 108, 112, 117, 119—121, 132, 139, 140, 143, 150, 152, 158—160, 185, 191, 192, 208, 209, 211—213, 215, 217, 219, 221, 223, 225, 227—230, 243, 249, 250, 254—263, 269—271, 276—281, 283—287, 289—294, 296, 298—300, 303—309, 311, 313, 314, 316—318, 320, 322—327, 332—344—346, 348—356, 361—363, 365—368, 370, 371, 373—380, 382—398, 404, 405, 409, 410, 412, 414—419, 422, 423, 425, 427—429, 431, 432, 435—439, 442—449, 456, 458, 461, 462, 470, 472, 482, 483, 487, 488, 493, 494, 496, 508, 517—519, 521, 522, 528, 532, 537, 541—548, 554—556, 561, 568, 573—577, 579, 586, 587, 589, 591, 592, 594—596, 598—600, 602—605, 608, 615, 622, 634, 639, 662—675, 677—692, 694—697
Санкт-Петербургская губ. — 105, 212, 292
Санта Фе — 138
Саратов — 323
Святогорский монастырь — 62, 668
Свято-Михайлоархангельский монастырь — 117
Севастополь — 365
Север — 276, 323, 420
Северная Двина — 305
Северный р-н — 221
Сердоболь — см. *Сортавала*
Сестрорецк — 213
Сибирь — 95, 142, 263, 271, 296, 519, 671, 683
Сицилия — 174
Скандинавия — 176, 204, 367, 417, 421, 522, 579, 602, 604, 676
Скерневицы — 662
Скифия — 163, 166, 167, 170, 179, 181, 687
Сменцово — 138
Смоленск — 106, 142, 302, 310, 318, 328, 332, 337, 338, 344, 349, 352, 439—441, 521, 675, 687, 696
Соединённые Штаты Америки (США), см. также *Америка* — 22, 45, 62, 152, 157, 158, 306, 402, 437, 600, 623, 628, 635, 661, 669, 675, 676, 678, 696
Советский Союз (СССР) — 10, 11, 140, 310, 627, 630, 635, 636, 658, 660, 665, 684, 695—697
Сортавала (Сердоболь) — 19, 224, 450
Спас-Нередица — 288, 298, 302
Спасо-Евфимиев монастырь — 647, 648
Средиземное море (Средиземноморье) — 176, 365
Старая Русса — 139
Старый Изборск — 606
Стеклянный остров — 167
Стокгольм — 353, 454
Стрелка — 255
Стрельна — 615
СССР — см. *Советский Союз*
Судома, гора — 104, 117, 132
Судома, р., она же *Судомирь* — 105, 117, 140
Судомская возвышенность — 113, 117
Суздаль — 216, 640—661, 675, 680, 681

Суздальская земля — 648
Сумы — 502, 508
Сухобезводное — 621
США — см. *Соединённые Штаты Америки*

Таврида, или *Таврика*, см. также *Крым* — 181—183, 518, 691
Талашкино — 201, 202, 215, 238, 311, 328, 329, 331, 336, 352, 353, 356, 378, 403, 404, 415, 427, 439—441, 443, 558, 560, 675, 676, 677
Таллинн — 352, 585, 586, 604, 607—611, 613—616, 622—624, 626, 627, 631—639, 688, 692, 694
Таманский полуостров — 182
Тамань — 183
Тарту — 601, 605, 612, 623, 632, 636, 638, 639, 687, 691
Татария — 35
Тбилиси (быв. *Тифлис*) — 278, 337, 338, 493
Тверская губ. (край, обл.) — 105, 146, 159, 160, 482, 546, 695
Темза — 333
Тибет — 19, 20, 74, 420, 429
Тимур Хада — 138, 208
Тифлис — см. *Тбилиси*
Тихвин — 143, 144, 152, 156—158, 669
Тихвинка, р. — 143, 669
Тмутаракань (Тмутараканское княжество) — 152, 154, 183
Томы — 166
Торри Айленд — 174
Транзунд — 348
Трапезус — 181
Тривандрум — 667
Тригорское — 101, 102, 128, 132, 669
Троя — 162, 175, 176
Туркестан — 305
Турция — 96, 169, 305
Тюбинген — 162

Углич — 301, 302
Удомельский р-н — 482
Удомля — 667
Украина (Малороссия) — 274, 322, 695
Унжлаг — 621
Урал — 159, 325, 494
Урусвати — 48, 253, 636
Устилуг — 433, 435, 439—441
Уфа — 494
Уэльс — 169, 177

Фарос — 174
Феодосия — 181
Ферапонтов монастырь — 288, 292
Фессалоники — 166
Фидониси — см. *Левка*
Филадельфия — 47, 74, 138
Филиппины — 305, 306, 308
Финикия — 75, 181
Финляндия — 19, 289, 325, 326, 368, 369, 417, 454, 490, 528, 601—603, 605, 609, 632
Финский залив — 477
Фирово — 667
Флёново — 336, 440
Флоренция — 315, 316, 349, 551, 552
Фонтанка — 267
Фракия — 75, 166
Франция — 27, 53, 93, 134, 141, 169, 174, 187, 188, 224, 268, 281, 310, 312, 323, 337, 361, 363, 365, 370, 380, 383, 402, 422, 433, 438, 472, 523, 556, 570, 574, 576, 577, 596, 612, 624, 625, 684, 685

Хаапсалу (быв. *Гапсаль*) — 435, 437, 438, 609, 631, 639
Харбин — 9, 44, 45, 662, 689
Харьков — 158, 415, 686
Харьковская губ. — 502
Хеллерау — 442
Хельсинки — 269, 270, 276, 368, 454
Херсонес — 165
Хибиногорск — см. *Кировск*
Химават — 48, 61, 144, 158, 690
Ходынское поле — 328
Холм — 139

Хорватия — 65
Хотылёво — 334, 353

**Ц**аган Куре — 45, 138
Царское Село (в т. ч. *Лицей*) — 78, 104, 108, 109, 111, 139, 266, 543, 544, 568, 572
Царскосельский уезд — 41
Царьград — 207
Центральная Азия — 11, 19
Цирцеи Эйя (в устье Риона) — 174
Цирцеи Эйя (ныне Луссин) — 174
Цюрих — 452

**Ч**айка — 667
Челябинск — 278
Черкесия — 692
Чернигов — 95
Чехия — 66
Черноморское побережье — 165
Чёрное море — 163, 164, 166, 169, 183, 184
Чикаго — 19, 50, 140, 161, 333, 608, 623, 677
Чудское озеро — 646, 647

**Ш**амбала — 20, 21, 676, 690
Шантиникетон — 30, 48
Шантиньи — 402
Шартр — 171
Шахматово — 241, 247
Швейцария — 10, 117, 262, 439, 441, 607
Швеция — 19, 96, 135, 277, 367, 400, 602, 627, 630
Шелонская пятина — 147, 675, 689
Шлиссельбург — 209, 286, 509
Шлиссельбургская крепость — 112
Шотландия — 169
Шувалово — 513

**Э**вксинский Понт — см. *Понт Эвксинский*
Элизий — 167
Эллада — 59
Эрзрум — 78
Эривань — см. *Ереван*
Эстония — 10, 437, 451, 601—607, 609, 611—617, 619, 621—639, 665, 687, 688, 691, 695

**Ю**гославия — 52
Юрьев — см. *Тарту*
Юрьев-Польской р-н — 642
Ютландия — 194

**Я**лта — 325
Ям Запольский — 139
Ямбург — 292
Ярославль — 216, 288, 650, 686
Ярославская обл. — 652
Япония — 225, 299, 301, 305, 306, 430, 463—465, 479, 518
Ясная поляна — 69

**A**bkhases — см. *Абхазия*
Allahabad — см. *Аллахабад*
America — см. *Америка*
Armenie — см. *Армения*

**B**eaulieu — см. *Больё*
Belgique — см. *Бельгия*
Bretagne — см. *Бретань*

**C**ambridge (Mass.) — 185
Caucase — см. *Кавказ*
Clarens — см. *Кларан*
Crimea — см. *Крым*

**D**resden — см. *Дрезден*

**F**rance, Françe — см. *Франция*

**G**eorgie — см. *Грузия*

**H**aapsalu — см. *Хаапсалу*
Harbin — см. *Харбин*
Himavat — см. *Химават*

**K**ovenhavn — см. *Копенгаген*

La Baule — см. *Ля Боль*

Malmö — см. *Мальмё*
Monhegan — 138
Moscou — см. *Москва*

New York — см. *Нью-Йорк*

Paris — см. *Париж*

Riga — см. *Рига*

Russia — см. *Россия*

Suisse — см. *Швейцария*

Tallinn — см. *Таллинн*
Tartu — см. *Тарту*
Tcherkesses — см. *Черкесия*

USA — см. *Соединённые Штаты Америки*

Wrocław — см. *Вроцлав*

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

Абаза — 148
Абрамов, участник группы П.Ф. Беликова — 628
Абрамов Б.Н. — 81, 84, 687
Абрамов В.А. — 416
Аванцо, или *Авацо* — 320, 321
Авелан — 359, 361, 364, 365
Аверченко А.Т. — 595
Адамини — 401
Адамович М.М. — 410, 413
Адамс В. — 635
Адан А. — 391
Адлерберг А.В., гр. — 292
Азгур З. — 648
Аид — 163, 164, 166
Айвазовский И.К. — 511
Акахито Я. — 464, 465
Акки — 168
Акопян Н.Т. — 521
Аладжалов М.Х. — 290, 390
Алданов М.А. — 45
Александр, слуга — 335
Александр I, имп. — 380
Александр II, имп. — 98, 320, 325, 326
Александр III, имп. — 306, 323, 334, 363, 365, 419, 562, 574
Александр Невский Ярославович, Св., кн. — 41, 117, 491, 502, 603, 646, 647, 661
Александра Фёдоровна, имп. — 403
Александровский С.Ф. — 319, 345, 346
Алексеева Е.В. — 690
Алексей Александрович, вел. кн. — 359
Алексей Михайлович, царь — 95, 542
Алёхин А.Д. — 227, 686
Алёшин А.Б. — 292
Алкей — 163, 184
Аллах — 584, 586
Альберт — 317
Альбрехт — 340
Альварес (Альварец) Л. — 359, 364
Альтман Н.И. — 404, 408, 409, 598
Алянский Ю. — 276
Амаев М. — 160
Аммиан Марцеллин — 170
Амос, пастырь Фекойский — 234
Амфион — 76
Амфитрита — 163
Андерсен Г.Х. — 463, 548—551, 579, 672, 674
Андерсен Н. — 604
Анджелико фра Джованни да Фьезоле — 501, 508
Андреев, кандидат в ученики И.Е. Репина — 317, 318
Андреев Д.Л. — 236, 237, 238, 240, 245, 253

Андреев Л.Н. — 51, 53, 57, 66, 71, 234, 239, 454, 593, 670
Андреева — 268, 671
Андрей апостол — 68
Андрей, слуга кн. М.К. Тенишевой — 343, 348
Андрие — 472
Андриевский И.Е. — 686
Андронов или *Андропов* — 317, 318, 340
Андросова Л.А. — 639
Аникина И.С. — 665
Аникины — 4
Анисфельд Б.И. — 290, 382, 396, 398, 404, 409, 412, 414, 593
Анна, Св. — 573
Анна Иоанновна, имп. — 564, 572, 574
Анненко А. (псевдоним *Пинегин А.*) — 639
Анненков П.В. — 85, 87
Анненков Ю.П. — 269, 270, 413
Аннибал А.А. — 228
Аносов Н.П. — 681
Антиопа — 182
Антокольская Е.П. — 354
Антокольский Л.М. — 210, 227, 690
Антоний, архиеп. Волынский (А.П. Храповицкий) — 508
Антоний, еп. Псковский — 119
Антропов — 317—320, 340
Антуан А. — 684
Анциферов Н.П. — 555, 674
Аплаксин А.П. — 292
Аполлон, или *Феб* — 75, 82, 126, 148, 171, 220, 229, 262, 264, 267, 268, 277, 291, 292, 379, 388, 390, 391, 395, 404, 406, 415, 416, 427, 430, 431, 544, 545, 593, 594, 600;
Аполлон Гиперборейский — 179
Апраксин А.Ф., гр. — 96
Апраксина Н.И., гр., она же *Одоевская Н.И.* — 96
Апраксины, гр. — 97, 291
Арапов А.А. — 409, 414, 423
Арен П. — 601
Арбатов Н.Н. — 400
Ариадна — 175, 587
Арианрод — см. *Богиня-Мать*
Арий, или *Орий* — 179
Аристотель — 272
Армида — 323
Арнштам А. — 407
Арриан — 181, 182, 185
Арсеньев К.К. — 686
Артемида — 180, 182, 183
Артур, король — 579, 580
Архипов А.Е. — 290, 376, 390, 489, 517
Асеев А.М. — 69, 158, 610, 628, 635, 638, 689
Астеропа — 182
Астрюк Г. — 451, 453
Атлас — 182
Аумов Н. — 277
Ауслендер С.А. — 264, 267, 597
Афанасьев А.Н. — 431, 546
Афанасьев А.Ф. — 35
Афина — 8, 169, 180, 182
Ахилл, он же *Ахилл-Понтарх* и *Ахилл-Бог* — 162—166, 168, 174, 179, 180, 183, 691
Ахматова А.А. — 254, 255, 259, 261, 266, 275, 277, 671
Ашбе А. — 319, 604
Ашкинази З. — 416

Бабенчиков М.В. — 230, 600, 689
Бабёф Г. — 273
Бабинцев С. — 301, 304
Бабкин П.И. — 349, 350
Багаева Е.Ф. — 220—222, 225, 226, 228, 229, 593
Бадендин, или *Бадендик* — 616, 636
Базанкур О. — 301, 304
Байрон Д.Н.Г. — 156
Бакст Л.С., он же *Розенберг Л.С.* — 243, 290, 345, 357—366, 368, 369, 375—381, 383—385, 388—397, 406, 409, 412, 415, 420, 422, 434, 436, 437, 468, 517, 533, 541—543, 545, 576, 582, 587, 593, 599, 670, 677

Бакулина Т.В. — 218, 219, 471, 481, 677
Бакунина Т.А. — 143, 158
Балакирев М.А. — 395
Балиев Н.Ф. — 599
Балтрушайтис Ю.К. — 241, 407, 427, 430, 431, 557, 689
Балыбина Ю.В. — 576, 681
Бальзак О. де — 30, 58, 256
Бальзамо Д. — см. *Калиостро А., гр.*
Бальмонт К.Д. — 370, 422, 430, 577
Баратынский Е.А. — 107, 123
Барутчева Э.С. — 159
Барщевский И.Ф. — 356
Барятинские, кн. — 291
Басевич К.К. — 512
Басов В.П. — 642—645, 650, 680
Батурин А.Б. — 475, 482
Батюшков К.Н. — 642
Батюшков Ф.Д. — 599
Бах — 462
Бахрушин А.А. — 528, 695
Бебутова Е.М. — 218, 228
Беггров А.К. — 310, 319, 322, 323
Беклемишев В.А. — 286, 346, 347
Белая Богиня — см. *Богиня-Мать*
Белевские, кн. — 95
Беликов К.П. — 601, 639
Беликов П.Ф. — 4, 16, 29, 52, 230, 312, 431, 451, 540, 601, 606, 608—610, 612, 614—616, 618, 620—623, 626—639, 666, 680, 686, 694
Беликова А.П., дочь П.Ф. Беликова — 601
Беликова А.П., жена К.П. Беликова — 601
Беликова Г.В. — 601, 618, 628, 633, 636
Беликова Г.К. — 601, 692
Белинский В.Г. — 59, 110
Белкин В.П. — 413, 595, 597
Белов С. — 554
Белов Ю.В. — 640, 643, 649, 651—654, 657—661, 680, 681
Белогрудов А.Е. — 292
Белый — 299
Белый Александр Ф. — 216, 224
Белый Андрей, псевдоним *Б.Н. Бугаева* — 241, 246, 370, 423, 424, 426, 577
Бельский В.И. — 152, 153, 156
Беляев — 157
Беляева Г. — 651, 680
Бенар Р.А. — 359, 360, 365
Бентам И. — 91, 99
Бенуа Александр Н. — 8, 19, 48, 58, 64, 148, 243, 263, 264, 269, 271, 275, 279, 280, 283, 287, 289, 291—297, 305, 322, 336, 339, 344, 347, 357—360, 361—369, 371—381, 383—386, 388—399, 401, 403, 405—420, 422, 428, 431, 434, 436, 440, 450, 459, 460, 463, 465, 471—474, 479—483, 486, 488—493, 495, 503, 508, 511, 517, 528, 530 — 533, 535—544, 548, 557, 561, 563—565, 568, 570—573, 575, 576, 581, 585, 587—589, 591, 593, 594, 599, 607, 633, 669—671, 673, 677, 678, 686, 689, 690
Бенуа Альберт Н. — 319, 322, 334, 342, 343, 348, 357, 361, 363, 412
Бенуа Л.Н. — 291, 367
Бенуа Н.А. — 413, 414
Бенуа Н.Л. — 322, 363
Бенуа, семья — 358
Берберова Н.Н. — 46, 47, 158, 686
Берг Б.Г. — 292
Бергсон А. — 271
Бердяев Н.А. — 44, 45, 459, 478, 479
Берлиоз Г. — 393, 447
Бернхейм — 391
Бернштам Ф.Г. — 295, 297
Бернштейн М.Д. — 262
Бертельс Ганс фон — 348
Бертенсон С.Л. — 292
Бертини Ф. — 263
Бессель И.В. — 161
Бестужев (Марлинский) А.А. — 78, 109
Бестужевы — 264, 271, 272, 672
Беттани — 431
Бетховен, Л. ван — 66, 83, 84, 281, 655
Бёклин А. — 173, 357, 360, 363, 370

Бёме Я. — 50
Бёрдсли (Бердслей) О. — 576, 578—580
Бёрн-Джонс Э. — 360, 364, 365
Бибиева И. — 387, 601, 678
Бибиков А.П. — 117
Бибиков В.П. — 117
Бибиков Н.П. — 117
Бибиков П.И. — 115, 117;
его дочь — 117
Бибикова А.А. — 117
Бизюкин Д.Н. — 128—130
Бизюкин Н. — 128—130
Бизюкина А.Ю. — 111, 121, 128, 131, 132, 139
Билибин И.Я. — 19, 159, 215, 218, 222, 225, 243, 282, 289, 290, 377, 378, 385, 387, 388, 390, 391, 393—396, 398, 402—407, 409, 411, 414, 416, 429, 468—471, 474, 480—482, 517, 518, 541, 546—548, 578, 579, 582, 587, 589—591, 593, 594, 669, 670, 673, 677, 678, 686
Бильбасов В.А. — 564
Биргер, ярль — 603
Биттерманн К. — см. *Одоевский В.Ф.*
Бихтер М.А. — 400
Бичем Т. — 152, 453, 454, 456, 457
Блаватская Е.П. — 142, 143, 629
Благово Н.В. — 667
Бланш Ж.Э. — 452
Блей Ф. — 556
Блок А.А. — 7, 8, 46, 51, 53, 66, 76, 77, 80, 85—87, 133, 230—255, 259, 268, 277, 278, 370, 391, 416, 423, 424, 426, 475, 481, 499, 507, 510, 539—541, 590, 596, 597, 600, 618, 671, 675, 677, 686;
его мать — 241
Бломстед В. — 368, 369
Блох Г.С. — 517, 522
Блуменфельд С.М. — 480
Блуменфельд Ф.М. — 415, 480
Блюменталь И.Г. — 609, 637, 639
Бобоний, Св. — 148
Бобровский Г.М. — 215, 218, 604
Боброк-Волынский Д.М., кн. — 248
Богаевский К.Ф. — 383, 395, 396, 409, 517, 518, 532
Богданов П. — 633
Богданов-Березовский Ф.В. — 299, 304
Богиня-Мать, или *Белая Богиня,* или *Арианрод* — 170, 174, 175, 179
Боголюбов А.П. — 115, 322, 323
Богоматерь — см. *Мария*
Бодуэн де Куртуне С.И. — 269, 270, 278
Божерянов — 36
Болан С. — 599
Болдырев А.В. — 172
Боллинг В. — 22, 676
Бондарев Ю. — 644
Бондаренко А.А. — 4, 13, 227, 290, 664, 681, 686, 690
Бондарчук С.Ф. — 649, 650
Бонна Л.Ж.Ф. — 323, 345
Борис Владимирович, кн. ростовский, Св. — 67
Борисов-Мусатов В.Э. — 377, 380, 382, 383, 415, 511, 517
Борисова Е.А. — 533, 540
Боровиковский В.Л. — 371, 383
Боровка И. — 478
Бородин А.П. — 47, 71, 278, 384, 389, 399, 662
Борхард В. — 628
Борщевский — 647
Боссе Г. — 438
Боткин — 299
Боткин А.П. — 383
Боткин М.П. — 290, 308
Боткин С.С. — 383
Боткин Ф.Б. — 366
Боткина А.П. — 517
Боттичелли С. — 502
Боулт Д.Э. — 586, 600
Бошняк А.К. — 106
Браз И.Э. (О.Э.) — 257, 318, 337, 342, 348, 378, 398, 407, 409, 412—414, 578, 669, 677
Браиловский — 375

Брама — 428
Брамбат — 648
Брамс И. — 462
Брандт А. — 479
Брандт Р.Ж. (Ю., И.) — 359, 364
Браун Ф.А. — 184, 185
Брендо — 472
Брехт Б. — 274
Брик Л.Ю. — 254, 261
Брики — 254
Бринк — 216, 217, 677—679
Бродский И.А. — 522
Бродский И.И. — 336, 411, 514, 519
Брокгауз Ф.А. — 42, 323, 555, 674, 668, 686
Бруни Л. — 254, 405
Бруни Н.А. — 254, 518, 535
Брунцев В.А. — 660, 665
Брусано — 384
Брэгдон К. — 158
Брюллов Б.П. — 273
Брюллов К.П. — 39, 70, 148, 348, 349, 371, 535
Брюсов В.Я. — 241, 370, 377, 381, 422—424, 577, 584, 672
Будберг М., баронесса — 47
Будда, Сиддхартха Гаутама — 20, 240, 678
Будинов Д.Г. — 507
Будникова Ю.Ю. — 4, 185, 458, 459, 665, 666, 681, 688
Букреев Ю.Я. — 662
Булашева Г.О. — 34
Булгаков М.А. — 685
Булгаков С.Н. — 506
Булгарин Ф.В. — 93, 99
Булла В.К. — 386, 387, 678
Бунин И.А. — 45, 46, 57, 137
Бурбоны, королевская династия — 364
Бурджалов Г.С. — 395
Буренин В.П. — 431
Бурлюк Д.Д. — 307, 309, 388, 395, 396, 423, 593
Бурляев Н. — 644
Бурова Г. — 309
Бутурлин А.Б. — 566, 679
Бутурлин Д.П. — 95
Буфа — 317
Бухаркова М.С. — 690
Бухаров Д.Н. — 133
Бухаров И.Н. — 120
Бухаров И.Т. — 124, 126, 137
Бухаров Н.И. — 106—112, 114—116, 118—122, 124, 125, 127—135, 138—140, 668, 669
Бухаров Н.Н. — 115, 133, 134
Бухаров П.Н. — 119
Бухарова Е.И. — 127
Бухарова Ж.З., из рода *Д'Армансиа* — 111, 130, 134, 139
Бухарова З.Д. — см. *Казина З.Д.*
Бухарова О.Н., она же *Миллер О.Н.* — 115, 121, 130, 34
Бухаровы — 113, 130, 133
Бушен Д.Д. — 310, 312, 409, 413, 414
Бушман Н.А. — 626, 639
Быков Ф.Я. — 653—655;
его мать — 654
Быкова А.Ф. — 654
Быкова Е.М. — 654
Бычков А.Ф. — 682
Бхаван Р. — 48
Бялыницкий-Бируля В.К. — 517

**В.** А. — 615
Вавилина Г.И. — 12
Вага А. — 602, 632, 692
Вагнер Г.К. — 479
Вагнер Р. — 242, 302, 375, 425, 452, 453, 676
Вадковская М.Ф., она же *Одоевская М.Ф., кн.* — 96
Вазар И. — 627
Вайтенс А.П. — 221
Вальбель — 472
Ван дер Фельде Ф.-К. — 188
Варвара, Св. — 519, 520, 674
Варганов А.Д. — 646—648, 654
Варунц В.П. — 415, 432, 440, 447, 448, 450—453, 480, 481, 639, 681, 691

Варфоломей — см. *Сергий Радонежский, Св.*
Василий, слуга кн. М.К. Тенишевой — 343
Василий Иванович — 521
Васильев Б.А. — 158
Васильев И. — 660
Васильев М. — 184
Васильев Ф.А. — 282, 334, 683
Васильева Е.П. — 508
Васильева Л.Т. — 137, 138
Васильева М.М. — 517
Васильева Н.М. — 542
Васильевский — 53, 668
Васнецов А.М. — 283, 284, 290, 324, 325, 344, 366, 368, 369, 373, 374, 384, 390, 561, 564, 671
Васнецов В.М. — 35, 36, 151, 155, 289, 290, 310, 325, 343, 344, 348, 355, 369, 371, 396, 402, 403, 415, 491, 494—496, 499, 503, 507, 528, 529, 543, 546, 561, 563, 564, 569, 588, 671
Ватто А. — 593
Вахрамеев А.И. — 412
Вахтра Я. — 601, 602, 632, 692
Вебер К.М. фон — 393
Вебер Ханс фон — 556
Вега Карпьо Л.Ф. де — 303
Вежер — 317
Вейлер А. — 625
Вейнберг П.И. — 315, 316
Вейнер П.П. — 280, 291, 292, 295
Вейнерт Э. — 274
Веласкес (Веласкез, Родригес де Сильва Веласкес) Д. — 360, 362, 364, 365
Величко В.Л. — 337
Вель — 139
Венецианов А.Г. — 159, 371, 383
Вера, Св. — 224
Вергилий М.П. — 64, 179, 236
Верди Д. — 655
Верейский Г.С. — 304, 409, 412—414
Веренскиольд (Вереншелль) Э. — 367, 369
Верещагин В.А. — 291, 292, 586
Верещагин В.В. — 289, 304—309, 430, 517, 574, 666
Верещагина Л.В. — 305, 307, 308
Верёвкина М.В. — 316, 321
Вержбилович А.В. — 324, 325, 342, 350, 351
Веригина В.П. — 597
Верлен П. — 438, 463
Вернадский В.И. — 73
Вернадский Г.В. — 72, 73, 593, 636
Вершинина И.Я. — 433, 436
Веселовский Н.И. — 65
Вестфален А. — 386, 678
Ветрова М.Ф. — 351, 352
Вёльфлин Г. — 272
Видов О. — 643, 644
Видор К. — 649
Виельгорский М.Ю. — 143
Вийральт Э. — 612, 614, 635
Вийройя Л. — 602
Викгоф Ф. — 272
Виктория — см. *Нордман-Северова Н.Б.*
Вильборг А.И. — 36, 210, 291, 302, 303, 542—545, 548, 550, 552, 556, 557, 568, 670, 673, 674, 678, 679
Вилье Э.С. — 319
Винклер П.П. — 159
Виноградов А.Н. — 148
Виноградов С.А. — 374, 390, 391, 517
Виснапуу Х. — 617
Витовт, литовский кн. — 106
Витол Я. — 478
Витте С.Ю., гр. — 333, 334
Вихров В. — 657, 680
Вишневская Г.П. — 193, 194, 675
Вишну, божество в ведической религии — 428
Владимир I Святославович, вел. кн., Св. — 205, 310, 344, 420, 488, 529, 573, 671, 674
Владимир II Всеволодович Мономах, вел. кн. — 563
Владимир Александрович, вел. кн. — 319, 320, 346, 347

Владыки, или *Махатмы* — 20, 23, 159, 240, 246
Власов А.А. — 229
Власова Р.И. — 561, 569, 681
Власьев Б.Г. — 600
Власьев Г.А. — 99, 600
Власьевы — 592, 600
Воинов В.В. — 276, 413, 414
Воинов К.Н. — 650
Войнюш О.К. — 662
Войтинская Е. — 274
Войтинская Н.С., она же *Войтинская-Левидова Н.С.* — 262—278, 670—672, 685
Войтинская Э.С. — 278
Войтинская-Хвостенко А. — 263, 265, 271, 276
Войтинские — 263, 265, 266, 274
Войтинский В.С. — 263, 271, 278
Войтинский С.И. — 262, 271
Волков Е.Е. — 489
Волков Е.Н. — 291, 292
Волкова В.А. — 291
Волконский, кн. — 587
Волконский М., кн. — 596
Волконский С.М., кн. — 419, 431
Володин (наст. фамилия *Лифшиц*) А.М. — 655
Волошин (наст. фамилия *Кириенко-Волошин*) М.А. — 407, 414, 474
Волынский (Флексер) А. — 264
Вольга — 582
Вольтер — 557
Вольф Ф. — 274
Вонский С.М. — 664
Воробьёва Н.К. — 690
Воробьёва-Десятовская М.И. — 666
Воропанов В. — 276, 278
Воротынские, кн. — 95
Воскресенский А. — 518
Востряковы — 390
Врангель Н.Н., барон — 280, 292, 374
Вроблевский К.К. — 223, 229, 285, 595, 608, 633
Вронский С.А. — 643
Врубель А.А. — 525, 540
Врубель М.А. — 51, 71, 155, 161, 192, 208, 243, 282, 290, 329, 334, 335, 368, 369, 371—377, 380, 383, 385, 388, 390, 391, 395—397, 403, 415, 417, 418, 482, 488, 491, 494, 495, 503, 514, 515, 517, 518, 523—541, 587—589, 591, 593, 607, 617, 636, 671, 677, 683, 687
Всеволожский И.А. — 482, 487
Высотская О.Н. — 600
Высоцкий В.С. — 127
Вяземский П.А. — 85

Гагарины, кн. — 291
Гагемейстер Е.Ф. — 628
Гадд Н. — 387, 678
Гайдар (наст. фамилия *Голиков*) А.П. — 644
Галлен-Каллела А. — 368—370, 418, 602, 604, 605
Гальс (Халс) Ф. — 360, 365
Ган Р. — 395
Ганка В. — 65, 66
Ганнибал А.А. — 113
Ганнибал И.А. — 113
Гарнак — 317
Гартман В.А. — 36
Гаршин В.М. — 311
Гатилов Н. — 685
Гауш А.Ф. — 290, 291, 395, 398, 408, 409, 412, 413, 669
Ге Е.И. — 532
Ге Н.Н. — 282, 320, 321, 489, 495
Гейне Г. — 274
Гейченко С.С. — 657
Геката — 182, 183
Гельцер Е.В. — 521
Генкина М.Л. — 264, 272, 671
Георгиани С. — 269
Георгиевский В.Т. — 292
Георгий Михайлович, вел. кн. — 322, 323
Георгий Победоносец, Св. Великомученик — 154, 429, 502
Георгий Спасский — 68
Геракл — 180

Герардов Н.Н. — 36, 217, 223
Герасимов С.А. — 658—661, 680
Герасимова М.А. — 119, 120
Геродник Г. — 639
Геродот — 167, 182
Герчук Ю. — 541, 560
Гефтлер К.Э. — 348
Гёте И.В. — 30, 58, 66, 69, 83, 93
Гибшман К. — 595, 597
Гидони А.И. — 407, 430, 431, 557, 689
Гильгамеш — 179
Гильдебрандт — 273
Гиляровский В.Л. — 519
Гинзбург (или *Гинцбург*) И.Я. — 48, 160, 305, 599
Гинзбург Л. — 681
Гиппиус З.Н. — 242, 265, 370, 377, 492, 493, 577
Гиршман В.О. — 383
Гиршман Г.Л. — 383
Гитри Л. — 472
Глаголева — 340
Глаголин Б. — 595
Глаголь С. — см. *Голоушев С.С.*
Гладкий А. — 139
Гладков А.К. — 260, 261
Глазков Н.И. — 647
Глазунов А.К. — 71, 384, 460, 480, 482
Глеб, муромский кн., Св. — 67
Глинка М.И. — 32, 36, 70, 148, 230, 231, 349, 358, 384, 389, 447
Глухов — 317, 340
Гнатюк-Данильчук А.П. — 29, 48, 686
Гнедич Н.И. — 682
Гнедич П.П. — 283, 290
Гнесин М.Ф. — 144, 159, 480
Гнесина Г.М. — 159
Гоголь Н.В. — 30, 37 — 39, 41 — 43, 45, 46, 53, 69, 70, 152, 156, 230, 231, 239, 243, 247, 362, 668, 686
Годебская М. — см. *Серт М.*
Годунов Борис Фёдорович, царь — 60, 64, 74, 144, 385, 415, 519, 589, 672
Гойя Ф.Х. де — 364
Голенищев-Кутузов А.А. — 71
Голенищев-Кутузов М.И., светлейший кн. Смоленский, он же *Зеленеющий Лавр* — 18, 44, 67, 142, 159, 478
Голенищева-Кутузова Е.В. — см. *Путятина Е.В., кн.*
Голиаф — 429
Голике Р.Р. — 35, 36, 291, 302, 303, 542—545, 548, 550, 552, 556, 557, 568, 616, 670, 673, 674, 679
Голицын, кн. — 388
Голлербах Э.Ф. — 492, 493, 612
Головин А.Я. — 284, 290, 366, 369, 371—374, 376—378, 385, 388, 389, 391, 392, 396, 397, 400, 403, 409, 411, 412, 414, 422, 434—436, 450, 482—488, 511, 514, 517—519, 576, 587, 589, 591, 672, 677
Голоушев С.С. (псевдоним *Глаголь С.*) — 368, 373, 414, 500, 507, 508, 566, 574, 575
Голубева О.Д. — 87, 681
Голубкина А.С. — 374, 377, 409
Гольдони К. — 399
Гомер — 64, 66, 84, 162, 180
Гомозейко И.М. — см. *Одоевский В.Ф.*
Гондатти Л.Н. — 44, 45
Гонтаренко А. — 277
Гончарова Н.С. — 267, 290, 390, 392, 395, 397, 402, 406, 409, 412, 423, 427, 482, 589, 591—593
Гончарова Н.Н., она же *Пушкина Н.Н.* и *Ланская Н.Н.* — 98
Гордин А.М. — 121, 123, 230, 416
Гордин М.А. — 230
Гордон А.В. — 521, 522
Гориккер В.М. — 651, 655—657
Горм — 205
Горностаев И.И. — 648
Горнунг Л. — 266
Городецкий С.М. — 462, 479, 577, 597
Горский А.А. — 435, 437
Горчаков А.М., светлейший кн. — 148, 160
Горчаков М.К., светлейший кн. — 292

Горький М. (наст. имя и фамилия *А.М. Пешков*) — 46—48, 51, 53, 57, 60, 66, 68, 71, 207, 236, 239, 255, 382, 407, 408, 410, 478, 530, 569, 636, 652, 656, 658, 661
Горюнов В.С. — 541
Готье Т. — 389
Гофман И.К. — 319, 342, 415
Гофман Э.Т.А. — 468, 480
Гоцци К. — 598
Грабарь И.Э. — 223, 229, 290, 309, 311, 312, 315, 321, 369, 374, 377, 380, 383, 385, 388, 391, 392, 398, 400, 401, 405, 407, 417, 507, 509, 510, 522, 568, 574, 575, 587, 593, 607, 633, 673
Граве — 317, 319, 320, 340
Грачёв — 375
Гребельский П. — 99
Гребенщиков Г.Д. — 45, 621
Гребенщикова Т.Д. — 45
Гревс И.М. — 278
Грейвс Р. — 174, 175, 185, 692
Грессман — 168
Греффюль Э., гр. — 435—437
Греч Н.И. — 93, 99
Гржебин З.И. — 382, 550, 551, 672
Грибоедов А.С. — 41, 97, 142, 399; его мать — 97
Грибоедов А.Ф. — 97
Грибоедова Е.А., она же *Паскевич Е.А.* — 97
Грибоедова С.А., она же *Римская-Корсакова С.А.* — 97
Грибоедова А.С., она же *княжна А.С. Одоевская* — 97
Грибоедовы — 97
Григ Э. — 395
Григорович В.И. — 290
Григорович Д.В. — 39, 43, 57, 71, 214, 228, 280, 282, 290, 669
Григорьев А.Г. — 98, 229
Григорьев Б.Д. — 405, 407—409, 412, 414, 517, 590—593, 672, 684
Григорьев В.М. — 212, 678
Григорьев Г.Г. — 97, 98
Григорьев С.Л. — 442, 446, 686
Григорьев Ю.В. — 640, 641, 652—655, 680, 682
Григорьева М.И., она же *княжна М.И. Одоевская* — 97, 98
Григорьева Р.А. — 12, 640, 641, 652, 653, 655, 680—682
Гримм, братья: Я. и В. — 482, 483, 487
Гринберг И. — 625, 627, 638
Гриценко Л.П. — 376
Гроссман Л.П. — 188
Грот Я.К. — 61, 62
Грюнведель А. — 20
Гужон Ж. — 364
Гумилёв Л.Н. — 254, 273, 577
Гумилёв Н.С. — 264—267, 277, 584—586, 590, 596, 597, 671, 672
Гумпердинк — 536
Гурвич И.Н. — 215, 217, 218, 225, 227—229, 465, 480, 686
Гуревич А.Я. — 209
Густова Л.И. — 34, 75, 682, 691
Гущик В.Е. — 615—621, 636, 637

Давид, царь Израильско-Иудейского государства — 429
Да Винчи — см. *Леонардо да Винчи*
Давыдов Д.В. — 109, 110
Давыдова Н. — 369, 375
Давыдовы — 107
Д'Адемар — 188
Далькроз — см. *Жак-Далькроз*
Д'Амарсиа, род — 139
Данелия Г.Н. — 644
Данилов Б.А. — 687
Данилыч, слуга Н.И. Бухарова — 128—132
Данишевский — 340
Данзас Б.К. — 148
Данзас К.К. — 36, 148
Д'Аннунцио Г. — 452, 453
Данте А. — 30, 58, 236, 245, 246, 342, 671
Даньян-Бувре П.А.Ж. — 360, 365
Дафнис — 395

Дациаро — 518
Дашков П.Я. — 574
Дворжицкий М.И. — 292
Де Боссе В. — 599
Де Бросс С. — 364
Дебюсси К. — 442, 443, 451, 461, 462, 599
Дева — 182, 183
Дега Э. — 370
Дедал — 176, 584, 672
Дедлов В. — 527
Де Жанлис — 188
Де Жонн М.А. — 181, 182, 185, 692
Де Лакло Ш. — 557
Дельвиг А.А., барон — 75, 148
Делюкин Д.В. — 592, 594, 682
Демидов — 160
Де Монпере Д.Ф. — 181, 182, 185, 692
Де Пуртале, гр. — 452
Дерен А. — 390
Державин Г.Р. — 53, 54, 60—62, 71, 668
Дерюжинский — 593
Детаиль Э. — 348
Джефферсон — 74
Джотто ди Бондоне — 507
Диана — 517, 571
Дидро Д. — 557
Дикс Б. — 548, 549, 673
Диодор Сицилийский — 170, 184
Дионис — 180
Дионисий Галикарнасский — 75
Дионисий Периэгет — 163
Диоскуры — 164
Дистервег — 363
Дичаров З. — 277
Д'Лапрадель А.Ж. — 26
Дмитриев В., критик — 404, 406, 416, 417, 600
Дмитриев В.М. — 518
Дмитриева Н.А. — 528, 540
Дмитрий Самозванец — 44
Дмитрий Иванович, царевич, Св. — 302
Добринская Л.Б. — 160
Добролюбов Н.А. — 116
Добужинский М.В. — 19, 227, 229, 263—265, 290, 345, 377, 380, 381—383, 385, 388, 389, 391—399, 401—403, 405, 407—415, 422, 461, 468, 479, 517, 519, 533, 541, 544, 550—555, 572, 585, 587, 591, 593, 594, 599, 669, 671—673
Добычина Н.Е. — 269, 270, 276, 396, 401, 402, 404, 406, 408, 462, 465, 466, 478
Довженко А.П. — 682
Дойль К. — 274
Долгоруков А.Н., кн. — 111
Долгоруков П.В., кн. — 99
Долгоруковы, кн. — 97
Долгошев А. — см. *Раннит А.*
Долина (Горленко) М.И. — 343
Долинский М.З. — 230, 245, 671
Досекин Н.В. — 290, 310, 322, 323, 374, 517
Достоевский Ф.М. — 43, 45, 53, 56, 68—70, 74, 101, 102, 128, 131, 156, 231, 239, 258, 370, 426, 504, 541, 554, 555, 585, 641, 669, 672
Драгомиров М.И. — 324, 325
Дражевская — 267
Древин А.Д. — 412
Дресслер А. — 302
Дриго Р. (Р.Е.) — 486
Дризен Н.В., барон — 385
Дубельт Л.В. — 685
Дуглас — 431
Дудин (Дудин-Марцинкевич) С.М. — 318
Дудле — 561
Дукшта-Дукшинская В.А. — 68, 158
Думин С. — 99
Дункан А. — 472, 473, 481
Дурново Г.И. — 97
Дурново Е.С., она же *княжна Е.С. Одоевская* — 97
Дыдышко — 407
Д'Энди В. — 462
Дюк П. — 462
Дюмезиль Ж. — 167
Дюнан А.Ж. — 28
Дюрер А. — 518
Дягилев С.П. — 8, 19, 64, 140, 152, 161,

278, 279, 283, 284, 290, 343, 344, 348, 351, 354–356, 361, 363, 366–377, 380–386, 392, 395, 397–399, 403, 414, 415, 417–419, 422, 430, 431, 434–437, 439–443, 445–451, 453, 454, 456–459, 461, 465, 479, 483, 488, 490–492, 495, 528, 530, 531, 533, 535, 536, 588, 599, 686, 687, 694

Евгения, Св. – 138, 293–297, 299–301, 303–305, 309, 321, 393, 396, 401, 446, 544, 631, 674–677, 685
Евреинов – 317
Евреинов И.М. – 143
Евреинов Н.Н. – 289, 385, 422, 505, 508, 520, 597, 600
Еврипид – 375, 564
Европа, дочь финикийского царя Агенора – 182
Евтушенко Е.А. – 652
Егоров А.О. – 561, 573
Егорова Л. – 488
Егорычев Г.М. – 652
Екатерина I Алексеевна, имп. – 96, 570–572
Екатерина II Великая, имп. – 96, 354, 514, 564, 567, 568, 575
Екатерина, Св. – 382
Елена, жена царя Спарты Менелая – 163, 179
Елизавета (Елисавета) Петровна, имп. – 395, 416, 543, 564, 566, 568, 572–575, 673
Елисеев Ф.П. – 289, 330, 331
Елисеевы – 411
Ельцов И.И. – 664
Ендогуров И.И. – 324, 325
Ермак Тимофеевич – 44
Ермаков Н.Д. – 568, 575
Ермолаева – 317
Ершов П.П. – 35, 522
Есенин С.А. – 243
Ефремов П.А. – 688
Ефрон И.А. – 323, 555, 674, 686

Жак-Далькроз Э. – 442, 445
Жевержеев Л.И. – 404
Жегин Л.Ф. – 412
Желтовский И.В. – 409
Жером Ж.-Л. – 357, 360, 361, 364
Жилкин В.А. – 230, 261, 541, 682
Жолтовский И.В. – 412
Жук А.В. – 227, 687
Жуковский В.А. – 30, 31, 109, 429, 642
Жуковский С. – 380
Жумар – 472
Журавлёва Е.В. – 523
Журавлёва Л.С. – 228, 312, 354, 441, 687
Журден Ф. – 592
Жюльен Р. – 322, 323, 361

Забела-Врубель Н.И. – 243, 531, 536-537, 541, 677
Забочень М. – 301, 304
Завадская М. – 386, 678
Закревские – 97
Замирайло В.Д. – 395, 409, 413, 423
Замойский Я., польский вел. коронный гетман – 139
Замятин Д.Н. – 148
Занько Т.М. – 4
Зарубин В.И. – 218, 223, 283, 285, 305, 346, 595, 678
Захер П. – 694
Званцева Е.Н. – 344, 345, 390
Зверев А. – 517
Зевс, в греческой мифологии верховный бог – 83, 163, 169, 179
Зеленеющий Лавр – см. *Голенищев-Кутузов М.И., светлейший кн. Смоленский*
Зеленой К. – 276
Земпере (или *Земпер*) Г. – 272
Зеньковский В.В. – 99, 687
Зигестед К.Р. – 188
Зилоти А.И. – 436
Зильбершейн И.С. – 366
Зильманович И. – 170, 184, 687
Зимин С.И. – 425, 589

Зихель Н. — 357, 364
Зичи М. (М.А.) — 338, 339
Зноско-Боровский Е.А. — 595
Золя Э. — 357, 364
Зороастр (греческая передача им. *Заратуштра*), пророк — 234
Зосима, Св. — 498, 508
Зотов Н.М. — 566, 679
Зреляков А.И. — 518

Ибн Фадлан — 173
Ибсен Г. — 255, 395
Иван I Калита, вел. кн. — 245
Иван III, вел. кн. — 227
Иван IV Грозный, царь — 227, 311, 415, 448, 563
Иванов А.А. — 39, 66, 70, 230, 495, 499, 503, 507, 508, 517
Иванов А.П. — 540
Иванов В.В. — 208
Иванов В.И. — 241, 246, 423
Иванов В.Н. — 426, 431, 612
Иванов В.Ф. — 44, 45, 158
Иванов Е.Ю. — 667
Иванов М.А. — 160, 687
Иванов С.В., художник — 290, 377
Иванов С.В., член Российского генеалогического общества — 664
Иванов С.П. — 99, 105, 640, 682
Иванова, участница группы П.Ф. Беликова — 628
Иванова В.К. — 99, 105, 640, 682
Иveченко В.Я. — см. *Светлов В.Я.*
Ивлева С.Е. — 541, 682
Игнатий, архимандрит (Мальшев) — 326
Игорь Святославич, кн. новгород-северский, черниговский — 19, 54, 67, 278, 339, 389, 399, 448, 451, 457, 662
Игумнова — 348
Ида — 340
Изгой Р. — см. *Рерих Н.К.*
Изгой Ростислав — см. *Ростислав, кн.*
Издебский — 269
Изида (Исида) — 171, 240
Измайлова А.И., она же *Одоевская А.И., кн.* — 96
Иисус Христос — *Христос*
Иконникова Е.И. — 16
Иконникова С.Н. — 14, 16, 682, 687
Икскуль А.В. фон, барон— 625, 635
Икскуль Н.П. фон, баронесса — см. *Рудникова Н.П.*
Икскуль фон Гильдебрандт В.И., баронесса — 344, 345
Илличевский — 160
Ильин А. — 277
Ильин А.А. — 36, 302
Ильин И.А. — 508
Ильин Л.А. — 221
Илья Муромец — 582
Илья Пророк — 429
Императорская Фамилия или *Императорский Дом* — см. *Романовы*
Ингегерда — 67
Иоанн Креститель (Предтеча) — 116, 288, 302
Иоанн Кронштадтский (Сергиев И.И.), Св. — 68
Иоккен — 317
Иолко А.В. — 521
Иордан Ф.И. — 37, 668
Исаев Е. — 642
Исаков С.Г. — 601, 615, 616, 619, 621, 622, 633, 635–638, 687
Ифигения — 163, 164, 166, 179, 182-183, 564
Иштар, или *Истар* — 168, 179, 240

Кавелин А.Н.— 70, 292
Каверин П.П. — 107—109, 112, 139
Кадушин И. — 299, 302, 303
Казакевич Э. — 652
Казанова Д.Д. — 186, 187, 191
Казанская Л.В. — 466, 479, 480
Казина З.Д., она же *Бухарова З.Д.* — 133
Кайгородов А.Д. — 606, 608—610, 627, 628, 633, 634;
его жена — 610, 634

Кайсаров П.С. — 143
Калафати В. — 478
Калашникова А.П. — 606, 633
Кали — 240
Калиниченко В.В. — 119, 669
Калинников В.С. — 656
Калиостро А., гр., он же *Джузеппе Бальзамо* — 188
Каллис О. — 605, 632, 692
Калмаков Н.К. — 402, 576—586, 672
Калугина Т. — 639
Камм Е. — 208
Кангро-Пооль Р. — 601, 632, 692
Кандауров А.И. — 36
Кандауров К.В. — 423, 431
Кандинский А.И. — 146, 159
Кандинский В.В. — 267, 388, 412, 423, 533
Канкрина В.П. — 300, 304
Канудо Р. — 445
Капнист С.П. — 292
Капралов Б.А. — 519
Каразин Н.Н. — 293, 319, 322, 323, 344, 345
Карамзин Н.М. — 142, 541, 551, 552, 585, 672
Карамышев А.Н. — 114, 115, 127
Карамышева Е.А. — см. *Миллер Е.А.*
Каратыгин В.Г. — 463, 479
Кардовский Д.Н. — 382, 406, 519
Карев А.Е. — 408, 409, 413, 414, 517
Карелин А.О. — 334
Кармен-Тиранти — 354
Карпова В.П. — 117, 137, 138
Каррик — 265
Каррьер Э. — 359, 360, 365, 370
Каррэ — 161
Карсавина Т.П. — 391, 598—600
Картавцева М.В., она же *Крестовская М.В.* — 350, 351
Карташёв О.В. — 11, 475, 482
Карташёва Н.О. — 11
Касаткин Н.А. — 324
Катин-Ярцев М. — 99
Каховский П.Г. — 664
Кац — 407
Кезем-Бек — 44
Келли К. — 150, 669
Кент Р. — 19
Керн А.П. — 158
Киарди Г. — 359, 364
Кибела — 169, 182
Кий — 179
Кикн — 179
Кин — 59, 676
Кипренский О.А. — 40, 371, 383, 668
Киреевский И.В. — 91, 99
Киреевский П.В. — 91, 99
Кирилл Владимирович, вел. кн. — 44
Киселёв А.А. — 323—325, 606
*Киселёва Е.П.* — см. Яковлева Е.П.
Китаева — 600
Класен В. — 72, 669
Клизовский А.И. — 158
Клико — 127
Климов П.Ю. — 488, 494, 682
Клодт Н.А. — 290, 395, 512
Клюканова О.В. — 665
Клюндер А. — 110, 140, 668
Ключевский В.О. — 70, 307
Кнаус Л. — 359, 364
Кнебель И.Н. — 391, 507, 548—550, 673, 674
Кнуф — см. *Одоевский В.Ф.*
Князева В.П. — 16, 64, 230, 312, 366, 383, 404, 430, 431, 514, 516, 540, 683, 686, 687
Кобак А.В. — 291
Коваленко Б.П. — 667
Ковтун Е.Ф. — 265, 267, 268, 275—277
Ковылов А.П. — 521
Коган Д. — 600
Коганович А.Л. — 431
Кожевников В.М. — 645
Козлов И.И. — 86
Кокто Ж. — 451, 452, 457
Колзаков — 71
Коллонтай А.М. — 133
Колосов С.П. — 441
Комаровский В.А. — 685

Комиссаржевская В.Ф. — 255
Комиссарова — 317
Комовский А.Д. — 141
Компуновская — 317
Конашевич В.М. — 410, 412—414
Кондаков Н.П. — 385
Кондаков С.Н. — 410
Кондратенко Г.П. — 293
Кондратьев А.В. — 667
Кондратьев С.А. — 667
Конев — 628
Коненков С.Т. — 408, 409, 412, 696
Конлан Б. — 440
Конова Л.С. — 209, 228, 279, 289, 290, 416, 666, 683, 687
Констан Б.Ж.-Ж. — 361, 365
Константин Константинович, вел. кн. (псевдоним *К. Р.*) — 332, 341
Константин Николаевич, вел. кн. — 332
Константинович Е.О. — 291
Конфуций — 20
Кончаловский А.С. — 651, 652
Кончаловский П.П. — 390, 393, 405—409, 412, 416, 427, 429, 517, 588
Кончаловский П.П. (1838—1904), отец художника П.П. Кончаловского — 588
Коорт Я. — 606
Корешок — 477
Корещенко А.Н. — 372, 482—484, 487, 488, 672
Кормон Ф. — 283
Коровин К.А. — 323, 329, 345, 366—369, 371—377, 383—385, 403, 414, 415, 422, 482, 484, 488, 489, 495, 511, 512, 514, 517, 519, 533, 565, 588, 591, 593, 673, 681
Коровин С.А. — 290, 369, 374, 377
Коротаев А. — 689
Короткина Л.В. — 157, 158, 161, 208, 227, 230, 284, 417, 431, 683, 687, 690
Корсаков А. — см. *Римский-Корсаков А.Н.*
Корсаков Л.М. — 62, 77, 79, 102, 668, 669
Корф М.А. — 95, 148, 682
Корчагина-Александровская Е.П. — 133, 140;
её дочери Катя и Дина — 133
Костенко К.Е. — 413
Костомаров Н.И. — 70, 574
Кострец — 340
Коутс А.К. — 295, 454
Кохно Б. — 694
Кочубей В.П. — 292
Кочуров А. — 658
Кошелев А.И. — 91, 99
Кравченко Н.И. — 319, 320, 353, 568, 575
Краевский А.А. — 94
Крамской И.Н. — 66, 282, 330, 331, 351, 495, 496, 507
Крафт Р. — 462
Крестовская М.В. — см. *Карпавцева М.В.*
Кривенко В.С. — 351
Кривенко Е.В. — 350, 351
Критский — 165
Кришна — 20
Кронидов Н. — 578—582, 586, 672
Кругликова Е.С. — 406, 407—409, 411, 413, 414, 677
Круус Р. — 635
Крыжановский И.И. — 479
Крыжицкий К.Я. — 285
Крылов А.Е. — 103, 104, 137
Крылов А.Н. — 512, 684
Крылов И.А. — 72, 87, 548, 549, 673, 682
Крылов П.И. — 666, 667
Крымов Н.П. — 412
Кугушев Тениш, мурза — 316
Кузин Б.С. — 260
Кузмин М.А. — 259, 264, 265, 267, 583, 594, 595, 597, 598, 672
Кузнецов В.А. — 213, 228
Кузнецов В.В. — 398, 409, 669
Кузнецов Н.В. — 225, 229
Кузнецов Н.Д. — 331, 346, 347
Кузнецов П.В. — 382, 383, 390, 396, 398, 405, 408, 409, 412, 423, 517, 669

Кузьмин Е. — 184, 687
Кузьмин-Караваев — 597
Кузьмина-Караваева Е.Ю., она же *Пиленко Е.Ю.* и *мать Мария* — 268, 269, 276, 671
Куинджи А.И. — 18, 71, 178, 222, 223, 229, 279, 282, 284—286, 289, 291, 305, 311, 331, 345—347, 410, 418, 431, 601, 606, 609, 610, 616, 632, 633, 636, 676, 683
Кукольник Н.В. — 289
Куликов И.С. — 519
Кульбин Н.Н. — 595, 597
Кульженко — 529
Куманьков Е.И. — 649, 650, 680
Кумминг — 151, 152, 676
Кунин И.Ф. — 161
Купавон — 179
Куперен — 462
Куприн А.В. — 393, 408, 409, 412, 517
Куприн А.И. — 595, 615, 636
Куракин А.Б., кн. — 141-142
Куренной А.А. — 318, 326, 327, 330—333, 335—338, 341, 349, 352
Курбатов В.Я. — 287, 297, 407, 410, 544, 545, 674
Куров Н.Н. — 384, 415
Кусевицкий С.А. — 445, 464, 480
Кустодиев Б.М. — 63, 243, 382, 388—390, 392, 393, 396—398, 401, 403, 405, 407—410, 412—414, 417, 512, 517, 519, 541, 561, 587, 591, 669, 673, 677, 683, 684
Кутепов Н.И. — 542—544, 561—576, 670, 673, 679
Кутузов М.И. — см. *Голенищев-Кутузов М.И., светлейший кн. Смоленский*
Кутузова — 317, 318, 327, 340
Кучумов В.Н. — 412
Кшесинская М.Ф. — 483
Кшижановский — 346, 347
Кюрт Э.А. — 217, 219
Кюхельбекер В.К. — 112
Кяли А. — 625, 638
Лажечников И.И. — 372
Лазарь (Лазар Хребелянович), сербский кн. — 52
Лазо А.С. — 267
Лайкмаа А. — 604
Лалуа Л. — 443
Ламан — 625
Ламбин П.Б. — 517
Ламп Э. — 602, 632
Лангер В.П. — 148
Ландау М.А. — см. *Алданов М.А.*
Ландовска В. — 461, 479
Лансбери — 152
Лансере Е.Е. — 19, 290, 363, 374—376, 381—383, 385, 390, 393—403, 405, 407, 409, 410, 413, 415, 420, 422, 429, 431, 474, 481, 495, 517, 519, 541—545, 561, 564, 569—573, 575, 578, 585, 587, 591, 593, 594, 669, 673
Лансере Н.Е. — 221, 222, 225, 292, 398, 413, 414, 669
Ланская В.И., она же *княжна В.И. Одоевская* — 98
Ланская М.В., она же *Шатилова М.В.* — 98
Ланская Н.Н., она же *Гончарова Н.Н.* и *Пушкина Н.Н.* — 98
Ланская О.С., она же *Одоевская О.С., кн.* — 98
Ланской П.П. — 98, 143
Ланской Сергей С. — 98
Ланской Степан С. — 98
Лао-цзы (Ли Эр) — 20
Лапин И.С. — 303
Лапина И.П. — 310, 326, 332, 347, 683
Лапицкий И.М. — 400
Лапшин В.П. — 415, 591
Лапшин Н.Ф. — 517
Ларионов М.Ф. — 290, 383, 390, 395, 412, 517, 592, 593
Ласкин Г.А. — 133
Ласкин-Ростовский Ю.Б. — 114, 122, 133—135, 139, 680
Ласкина В.Н. — 133, 134
Латышев В.В. — 164, 184, 687

Лебедев А. — 309
Лебедев В.В. — 410
Лебедев Г.С. — 665
Лебедев К.В. — 343
Лебедева С. — 409
Лебединцев П.Г. — 520
Левенфиш Е.Г. — 277
Левенштейн Е.Б. — 140
Левидова А.Л. — 262, 274, 277, 671, 671, 683
Левик С.Ю. — 480
Левинсон А. — 407
Левитан И.И. — 324, 366, 368, 369, 371—373, 397, 406, 417, 418, 423, 489—491, 495, 496, 507, 517, 533, 535
Левитский В.Н. — 407, 521, 557, 559, 689
Левицкий Д.Г. — 371, 374, 375, 383
Левицкий П.П. — 107, 114, 115, 118, 121, 124, 129, 139
Легат С. — 483
Лейкинд О. — 634
Лейхтенбергский Н.Н., герцог — 304
Лемерсье Ж. — 364, 402
Лемонте — 87
Лемох К.В. — 489
Ленбах Ф. фон — 370
Ленин В.И. — 69
Лентулов А.В. — 290, 408, 409, 412
Леонардо да Винчи — 51, 60, 593, 664
Леонидов В. — 208
Леонов Я.С. — 411
Леонтьев К.Н. — 43, 231
Лермонтов М.Ю. — 38, 46, 47, 54, 66, 68, 69, 73, 106, 109—112, 115, 120, 123, 129, 139, 140, 230, 243, 247, 339, 510, 518, 524, 527, 539, 653
Леско П. — 364
Лесков Н.С. — 523, 552, 554, 672
Лефорт Ф.Я. — 566, 567, 575, 679
Либкнехт К. — 273
Ливанов Б.Н. — 647
Лившиц Б. — 598
Лидваль Ф.И. — 382, 396
Лильефорс Б. — 367
Линберг А. — 609
Линдеман А.Э. — 215, 216, 300, 387
Линник В.А. — 462
Липпи Ф. — 501, 508
Липранди — 112
Литвин Ф. — 415
Литовченко А.Д. — 330, 331
Литте, гр. — 31
Лифарь С.М. — 370, 389, 414, 415, 448, 607, 633, 687
Лихачёв Д.С. — 136, 523
Лихачёв Н.П. — 289, 402
Лихоносов В.И. — 127
Лихтман З.Г. — см. *Фосдик З.Г.*
Лобанов В.М. — 569, 571, 575, 576
Лобановы-Ростовские Никита и Нина — 600
Ломоносов М.В. — 47, 54, 279, 395
Лопе де Вега — см. *Вега Карпьо Л.Ф. де*
Лопухин И.В. — 141, 142
Лопухина Е., царица — 657
Лоранс Ж.-П. — 361, 365
Лосский Н.О. — 44, 45, 99, 271, 272, 671, 687
Лотарев И.В. — см. *Северянин Игорь*
Лотман Ю.М. — 158, 159, 687
Лотяну Э. — 651, 680
Луве П. — 187, 188, 190, 688
Луг — 170
Луговская — 383
Лукин Г.Ф. — 606, 609, 613, 627, 637, 639
Лукин Ф.Д. — 138, 624, 628
Лукницкая В. — 277
Лукницкие — 277
Лукницкий П.Н. — 266
Лукомский Г.К. — 287, 412
Лукш-Маковская Е.К. — 319, 322, 324, 345, 409
Луначарский А.В. — 20, 410, 417, 478
Лурье А. — 454
Лыбедь — 180
Лыкова М.А. — 96
Львова Е.А., кн., она же *Одоевская Е.А., кн.* — 96

Львовы, кн. — 97
Любовь, Св. — 224
Людовик XV, фр. король — 190
Людовики, фр. короли — 576
Люксембург Р. — 273
Лютш К. — 478
Люцифер, см. также *Сатана* — 240
Лядов А.К. — 11, 71, 462, 478, 480
Лялевич М.С. — 221
Лянда Н.Ю. — 229

Магомет (Мухаммед) — 20
Мадонна — см. *Мария*
Мадсен К. — 369
Мазов В.М. — 518
Май К.И. — 18, 41, 43, 357, 363, 667, 686
Майков А.Н. — 290
Майтрейя — 21, 676
Макаренко Н.Е. — 217, 218, 226—229, 282, 287, 290, 295, 415, 632, 677, 687
Макаров А.А. — 45
Макаров Е.К. — 334
Макаров С.О. — 305, 308
Макарова Т.Ф. — 659, 660
Макаровский — 628
Макинтош Ч.Р. — 375
Маккарт Г. — 357, 364
Макней — 152, 154, 676
Маковская — 338, 345
Маковская-Лукш Е.К. — см. Лукш-Маковская Е.К.
Маковская (Плевако) А.А. — 664
Маковские — 345
Маковский В.Е. — 331, 343, 347, 489, 496
Маковский К.Е. — 306, 319, 322, 324, 334, 335, 338, 343, 357, 364
Маковский С.К. (псевдоним *Essem*) — 192, 208, 223, 231, 264, 267, 287, 292, 383, 388, 391, 403, 405—407, 415, 416, 423, 501, 508, 518, 546, 560, 600
Максимов А.Ф. — 36, 317
Максимов В.М. — 36
Малашевская Л.А. — 209, 228, 416, 664, 683
Малашевский С.И. — 518
Малевич К.С. — 267
Малоствов — 322
Малыгин А.А. — 690
Малышев (архимандрит Игнатий) — 326
Малышев Г.И. — 215
Мальтус Т.Р. — 91, 99
Малютин С.В. — 35, 155, 329, 356, 368, 369, 371, 400, 402, 415, 418, 546, 578, 579, 588
Малявин Ф.А. — 310, 318, 370—372, 374, 377, 382, 406, 495, 517, 593
Мамай — 249
Мамонов — 567, 568
Мамонтов А.И. — 35, 155
Мамонтов М.А. — 290
Мамонтов С.И. — 151, 161, 284, 334, 335, 354, 367, 368, 418, 529, 530
Мандельштам О.Э. — 273, 458
Мане Э. — 365
Манзей — 148
Манизер Г.М. — 325, 326
Манн Т. — 28
Мантель А. — 560
Ману — 428, 431, 667
Маратов А. — 160
Марго, фр. королева — 653
Марджанов (Марджанишвили) К.А. — 395, 450, 478, 480
Мария (Богородица, Богоматерь, Дева Мария, Мадонна), мать Иисуса Христа — 28, 286, 502, 526, 527, 663, 675, 676
Мария-Антуанетта — 188
Мария Медичи — 364
Мария Фёдоровна, имп. — 322, 323
Марке А. — 523
Маркова Е.М. — 74
Маркс К. — 272, 274, 636
Марс — 171
Мартынов О. — 653
Мартыновская М.И. — 508
Мартынюк Г. — 644

Масацуме — 479
Маслов Николай — 97
Маслов Н.Н. — см. *Одоевский-Маслов Н.Н., кн.*
Маслова С.И., она же *княжна С.И. Одоевская* — 97, 98
Масон И. — 144
Матвеев А.Т. — 398, 409, 413, 414, 669
Матейко Я.-А. — 359, 364
Матерь Мира, см. также *Царица Небесная* — 237, 238, 240, 249, 253, 293
Матисс А. — 390
Маточкин Е.П. — 192, 664, 683
Матусовский М. — 642
Матфей апостол — 205
Матэ В.В. — 217, 222, 223, 282, 305, 311, 347, 350, 522
Матэ И.С. — 522
Матюшкин Ф.Ф. — 148, 149, 160
Махатмы, или *Владыки* — 20, 23, 159, 240, 246
Мацулевич Ж.А. — 511
Мацулевич Л.А. — 511
Машков И.И. — 390, 393, 406, 407—409, 412, 416, 427
Маяковский В.В. — 254, 278, 510, 596
Мгебров — 597
Медведев С.В. — 4
Медем А.Д. — 353, 354, 479
Медея — 163, 164, 179
Мейер К.-А.-Э. — 359, 364
Мейергейм П. — 348, 349
Мейерхольд В.Э. — 255, 261, 597
Мейрик С. — 171
Мейссонье (Месонье) Ж.Л.Э. — 343, 344, 348, 357, 364
Мелетинский Е.М. — 209
Мельников В.Л. — 4, 8, 30, 51, 105, 138—140, 157—161, 208, 227, 230, 290, 292, 295, 296, 298, 301, 417, 433, 440, 449, 451, 476, 480—482, 517, 561, 601, 602, 614, 616, 617, 664—667, 683, 687, 688, 690, 697
Мельников П.И. (псевдоним *Андрей Печерский*) — 497, 508
Менделеев Д.И. — 47, 70
Менделеева Л.Д. — 596, 597
Менелай — 174
Менцель А.Ф.Э фон — 357, 359, 360, 362, 363
Меншиков А.С., светлейший кн. — 423
Мережковский Д.С. — 45, 51, 53, 57, 68, 242, 370, 377, 423, 426, 490, 492, 577
Мериме П. — 65, 66
Меркина С.Я. — 487
Меркурий — 171
Меропа — 182
Метерлинк М. — 202, 304, 400, 559—561, 675
Метнер Н.К. — 460
Метсанурк М. — см. *Хубель Э.*
Мешков В.В. — 517
Мещерская Е.А., княжна — 109
Мещерский А.В., кн. — 109, 139
Мещерякова А. — 653, 655
Микеланджело Б. — 360, 526, 536
Микешин М.О. — 42, 43
Миклаев К. — 597
Микула Селянинович (Буянович) — 45, 50, 334, 342, 530, 582
Милиоти В.Д. — 283, 284, 290, 578
Милиоти Н.Д. — 290, 382—384, 396, 398, 405, 409, 414, 593, 594, 669, 673
Милле Ж.Ф. — 359, 360, 362, 365
Милленд — 628
Миллер Е.А., она же *Карамышева Е.А.* — 114, 115, 121
Миллер К. — 625
Миллер Н.И. — 114, 134
Миллер О.Н. — см. *Бухарова О.Н.*
Миллеры — 114, 669
Миллес Д.Э. — 364
Милорадовичи — 107
Мильман А.И. — 408, 409, 412, 414
Милютин Д.А., гр. — 71
Мингард — 204

Минин К.М. — 67, 334, 335, 647
Минкус А.Ф. — 373
Минне Ж. — 561
Миносиянц М. (возможно, она же *Тер-Митосьян*) — 319
Минская династия — 624
Минский (наст. фамилия *Виленкин*) Н.М. — 377
Минцлов С.Р. — 107, 122, 123, 139
Минченков Я.Д. — 540
Мирвис А. — 99
Митрохин Д.И. — 401, 405, 406, 407—411, 413, 414, 541
Митусов С.Н. — 218, 478, 677
Митусов С.С. — 1, 3, 4, 8, 11, 146—148, 219, 438, 442, 443, 454, 458—481, 662, 666, 667, 670, 673, 681, 682, 684, 688, 695
Митусова Е.В. — см. *Путятина Е.В., кн.*
Митусова Е.Ф., она же *Потоцкая Е.Ф.* — 11, 443, 459, 470, 477, 481, 673
Митусова З.С. — 11, 461, 466, 477, 478, 482, 673
Митусова Л.С. — 4, 11, 159, 461, 466, 475—478, 480, 482, 666, 667, 673, 688, 697
Митусова Т.С. — 11, 473, 475, 478, 673
Митусовы — 11, 12, 147, 458, 482
Митурич П.В. — 409
Михаил Архангел — 116, 117, 202, 669
Михаил Всеволодович, кн. черниговский— 95
Михаил Николаевич, вел. кн. — 323
Михайлов А. — 520
Михайлов А.Д — 208
Михайлов Н.М. — 522
Михайловский И.Б. — 287
Мишина Т.С. (псевдоним *Тамара Буковская*) — 64, 304, 587, 591, 665, 684
Мищенко Л.В. — 12, 641, 680
Модзалевский Б.Л. — 34
Мозалевский И.И. — 468, 470, 481
Моисей — 168
Мокина Т.М. — 664
Молас Л.П. — 220
Молева Н.М. — 519
Моллер М. — 214, 679
Моллер Ф. — 37, 668
Молчанова К.А. — 638, 639
Монахов В. — 649, 650
Монтеверди К. — 462
Монтеклер — 462
Монтё П. — 447, 448
Мордвинов И.П. — 142
Мордовцев Д.Л. — 42, 43
Мореас Ж. — 423
Мория Махатма — 23, 253, 254, 690
Морозов И.А. — 383
Морозов С.Т. — 530
Морозова О. — 226, 228, 229
Морриган — 170
Моцарт В.А. — 403, 655, 656
Моэт — 127
Мунк Э. — 603, 604
Мура Ж. — 187, 188, 190, 688
Муравьёв А.В. — 291, 292
Муракин А. — 628
Мурзакевич Н.А. — 165, 184
Мурильо Б.Э. — 364
Муромцев С.А. — 431
Мусина-Пушкина В.В., гр. — 292
Мусоргский М.П. — 38, 70, 71, 156, 384—386, 415, 589, 656
Мухина В.И. — 412
Мэлори Т. — 579, 580
Мюссар Е.И. — 285, 291
Мяги К. — 605
Мясин Л.Ф. — 398, 441, 454, 455
Мясоедов Г.Г. — 351, 352, 489
Мясоедов П.Е. — 332, 336
Мячков — 129, 140

**Н.** — 636
Набгольц — 36, 49, 669
Надежда, Св. — 224
Надточий-Санникова Н. — 605, 632, 635, 638, 639, 688
Назарова Н.В. — 517

Налбандян (Налбандиянц) О.А. (И.Р.) — 319, 320
Наполеон I (Наполеон Бонапарт), фр. имп. — 305, 597, 650
Наппельбаум И. — 259
Наппельбаум М.С. — 255, 259, 674
Нарбут Г.И. (Е.И.) — 227, 396, 401, 405, 407, 410, 468, 481, 541, 548—550, 557, 673, 674
Нарышкин С.К. — 567
Наумов П.С. — 215, 226, 395, 602
Нащокин П.А. и его потомки — 112
Неведомский М.П. — 291
Ней Г.-П. — 625
Нейшеллер М.Н. — 631, 675
Неклюдова М.Г. — 209
Некрасов, издатель — 586
Некрасов Н.А. — 53, 57, 73, 99, 508
Некрасов С.М. — 591
Немирович-Данченко В.И. — 248, 395
Непомнящий В. — 86
Нерадовский П.И. — 287, 292, 304, 384, 412, 414
Нестеров М.В. — 116, 289, 290, 310, 324, 368, 369, 373, 374, 377, 382, 415, 418, 488—508, 511—514, 517, 519—521, 674, 683
Нестерова Е.П. — см. *Васильева Е.П.*
Нестерова М.И. — см. *Мартыновская М.И.*
Нестерова О.М., она же *Шретер О.М.* — 508
Нестор, еп. — 68
Нестор летописец — 52
Неф (Нефф) Т.А. — 321
Нечаев В.П. — 611, 689
Нижинская — 441
Нижинский В.Ф. — 391, 395, 397, 439, 441, 442, 444—448, 451
Низами Гянджеви Абу Мухаммед Ильяс ибн Юсуф — 69
Никандр — 183
Никита — 477
Никитин И.С. — 73, 74, 639, 675
Никиш А. — 415
Николаев Н. — 34—36
Николаева Г. — 644
Николаева М.К. — см. *Тенишева М.К., кн.*
Николаи Е.Л. — 522
Николай I, имп. — 31, 213, 304, 332
Николай II, имп. — 50, 217, 306, 309, 327, 328, 332, 337, 341, 343, 344, 380, 662
Николай Велимирович, еп. — 52
Николай Кузанский — 198—201, 206, 208, 209, 668, 688
Николай Мирликийский, Св. — 334, 364, 429
Николай Михайлович, вел. кн. — 291, 380
Ниман Р. — 605, 627
Нобель А.Б. — 19, 45, 57
Нобель Э.Л. — 289
Новалис (наст. имя и фамилия *Фридрих фон Харденберг*) — 76, 81, 86, 87, 688
Новиков — 97
Новиков В.И. — 158
Новиков Н.И. — 141, 142, 144
Новикова Н.И., она же *княжна Н.И. -Одоевская* — 97, 98
Новожилова Т.Я. — 463, 479
Новосадов Б. — см. *Таггo Б.Х.*
Новосельский К.И. — 159, 688
Новосильский Ю.Р., кн., первый кн. *Одоевский — 95*
Ножкин М. — 642
Ной праведник — 428
Нолле-Коган Н.А. — 245
Нордман-Северова Н.Б. (здесь также *Шехерезада* и *Виктория*) — 313—316, 338, 339, 346, 349, 351, 354
Носовы Е.П. и В.В. — 598
Нострадамус (Мишель Нотрдам) — 234-235
Нотгафт Ф.Ф. — 551
Нувель В.Ф. — 8, 290, 361, 363, 461, 479
Нурок А.П. — 290, 363, 461,479, 480

Обер А. — 369, 378, 677
Оболенская О.А., кн. — 291

Оболенский А.В., кн. — 291, 292
Оболенский С.В., кн. — 291, 292
Овидий, Публий Овидий Назон — 64
Один — 205
Одоевская А.И., кн., она же *Измайлова А.И.* — 96
Одоевская А.И., княжна, она же *Шувалова А.И., гр.* — 96
Одоевская А.С., княжна, она же *Грибоедова А.С.* — 97
Одоевская В.И., княжна, она же *Ланская В.И.* — 98
Одоевская В.И., княжна, она же *Трубецкая В.И., кн.* — 96
Одоевская Е.А., кн., грузинская царевна — 96
Одоевская Е.А., кн., она же *Львова Е.А.* — 96
Одоевская Е.А., кн., она же *Филиппова Е.А., Сеченова Е.А.* — 97
Одоевская Е.С., княжна, она же *Дурново Е.С.* — 97
Одоевская М.И., княжна, она же *Григорьева М.И.* — 97, 98
Одоевская М.С., кн. — 97
Одоевская М.Ф., кн., она же *Вадковская М.Ф.* — 96
Одоевская Н.И., княжна, она же *Апраксина Н.И., гр.* — 96
Одоевская Н.И., княжна, она же *Новикова Н.И.* — 97, 98
Одоевская О.С., кн., она же *Ланская О.С.* — 98
Одоевская П.И., кн., она же *Толстая П.И., гр.* — 96
Одоевская П.С., княжна, она же *Щербатова П.С., кн.* — 97
Одоевская С.И., княжна, она же *Маслова С.И.* — 97, 98
Одоевские, кн. — 95, 97, 98, 668
Одоевский А.И., кн. (1738—1806) — 96
Одоевский А.И., кн. (1802—1839) — 97, 98
Одоевский В.Ф., кн. (псевдонимы *Биттерманн К., Гомозейко И.М., Кнуф, Пуф М.К.*) — 87—99, 668, 682
Одоевский В.Ю., кн. — 96
Одоевский И.В., кн. — 96
Одоевский И.И., кн. — 96, 98
Одоевский И.С., кн. — 96
Одоевский Никита И., кн. — 95
Одоевский Николай И., кн. (умер в 1798) — 96
Одоевский Николай И., кн. (род. в XIX в.) — 97
Одоевский П.С., кн. — 97
Одоевский С.И., кн. (1769—1839) — 96
Одоевский С.И., кн. (род. в XIX в.) — 97
Одоевский Ф.С., кн. — 97
Одоевский Ю.М., кн. — 95
Одоевский Ю.Р., кн., он же *Новосильский Ю.Р.* — 95
Одоевский-Маслов Н.Н., кн. — 98
Озирис (Осирис) — 171
Окладников А.П. — 683
О'Коннель Р.Р. — 386, 387, 468—470, 480, 678
Окунев Б.Н. — 512, 519
Олег, древнерусский кн. — 563, 569
Олен — 75
Оленин А.Н. — 682
Ольбрих И. — 375
Ольга, кн., Св. — 67
Ольга Александровна, вел. кн. — 422
Ольга Фёдоровна, вел. кн. — 323
Ольденбург С.Ф. — 395, 416
Ольденбургская Е.М., принцесса — 289, 293, 299, 300, 304, 309, 321, 343
Онорэ — 185
Онуфриева С. — 488
Орий, или *Арий* — *179*
Орлов, автор мебели — 375
Орлов, ученик И.Е. Репина — 317
Орлов В.Н. — 230, 416
Орлов Г.В., гр. — 97
Орлова О.К., гр. — 393
Осанин М. — см. *Фрейденберг М.Ф.*
Ослабя — 67

Осмёркин А.А. — 408
Островский А.Н. — 70, 255, 426, 676
Остроумова-Лебедева А.П. — 269, 290, 363, 374, 376—378, 384, 388, 390, 392, 394—396, 398, 401, 405, 408—415, 431, 517, 544, 545, 555, 556, 593, 594, 669, 673, 674, 677
Остроухов И.С. — 289, 290, 369, 431, 532

Пабсон В.К. — 628
Павел апостол — 169, 523
Павленков — 35
Павлов И.В. — 68
Павлова А. — 389, 483, 486
Павлов Н.Ф. — 91, 99
Павлова Т.Э. — 697
Падеревский И.Я. — 281, 290
Пайман А. — 241, 245, 253, 688
Панаев И.И. — 88, 98, 537
Пантелей (Пантелеймон) целитель, Св. — 66, 429
Парацельс (наст. имя *Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм*) — 142, 235
Парланд А.А. — 326
Парни Э. — 557
Парнис А.Е. — 598, 600
Паскевич Е.А., она же *Грибоедова Е.А.* — 97
Паскевич И.Ф., кн. Варшавский, гр. Эриванский — 97
Пастернак А.Л. — 258, 259, 261
Пастернак А.О., она же *Фрейденберг А.О.* — 256
Пастернак Б.Л. — 254—261, 325, 674, 675, 685, 688
Пастернак Е.В. — 259, 261
Пастернак Л.О. — 256—258, 290, 324, 374, 390, 587, 674, 679
Паяр — 452
П. Г. — 431
Пеаль (Пяэль) А.В. — 634-635
Педенко М.И. — 522
Пелевин О.Н. — 665
Первухин К.К. — 290
Переплётчиков В.В. — 284, 368, 374, 375, 381, 390, 391
Пересвет Александр, герой Куликовской битвы — 67
Перетяткович Л.М. — 291
Перль — 625
Перов В.Г. — 495, 496, 507
Перова Н.Ю. — 209, 304, 307, 666, 684
Перхалёв Б.Я. — 159
Перцов П.П. — 360, 365, 490, 492—494, 507, 508, 684
Перютко Ю.М. — 291
Пестолаци — 363
Петер К. — 597
Петёфи Ш. — 339
Петипа В. — 488
Петипа Мариус И. — 391, 482, 483, 485—488
Петипа Мария — 483
Петренко Е.Г. — 228
Петренко Е.Ф. — 479
Петрицкий А. — 650
Петрицкий В. — 613, 635
Петров А.А. — 395
Петров В. — 229
Петров Валерий В. — 509, 510, 522, 523, 665, 680, 684
Петров В.И. — 509—523, 525, 665, 670, 672—676, 679, 680, 684
Петрова — 272, 671
Петров-Водкин К.С. — 32, 229, 345, 390—392, 395, 396, 398, 400, 401, 405, 407—409, 412—414, 417, 423, 512, 517, 521, 533, 591, 593, 594, 669, 673, 674
Петрушевский Ф.Ф. — 686
Пётр апостол — 197
Пётр I Великий, имп. — 8, 45, 67, 73, 96, 156, 222, 286, 294, 302, 323, 512, 515, 522, 556, 566—568, 570—573, 575, 608, 657—660, 675, 679, 680
Пётр II, имп. — 564—566, 574, 575
Петтенкофер М. — 211

Петтер — 265
Печерский Андрей — см. *Мельников П.И.*
Пийп Х. — 625
Пиленко Е.Ю. — см. *Кузьмина-Караваева Е.Ю.*
Пимен — 128, 144, 386
Пиндар — 75, 163, 184
Пиндемонти И. — 79
Пинегин А. — см. *Анненко А.*
Пирогов Н.И. — 71
Пирожков М.В. — 561
Писарева Е.Ф. — 629
Пихлак Э. — 601, 605, 632, 692
Платер Н.Г. — 295
Платон — 75, 179
Плетнёв П.А. — 292
Плотин — 103
Плотников В.А. — 217
Плюшкин Ф.М. — 288
По Э.А. — 436
Погодин М.П. — 86
Подобедова О.И. — 569, 573, 575
Пожарский Д.М., кн. — 67, 647, 648
Пономаренко С.А. — 690
Поозен (Рейндорф) А. — 601, 632
Покровский А. — 87, 89, 668
Покровский В.А. — 287, 409, 427
Покровский И.В. — 461, 462, 479
Покровский Н.В. — 211, 212, 289
Полевая М.И. — 157, 161, 480, 688
Полевой П.Н. — 574
Поленов В.Д. — 369, 529, 540
Поленова Е.Д. — 369, 371, 408, 546, 578
Поленова Н.Д. — 540
Половцев (Половцов) А.А. — 292
Половцев (Половцов) А.В. — 420, 431, 567, 574
Полонский Я.П. — 290
Полякова Е.И. — 16, 230, 430, 431, 688
Поляновская — 478
Поляр Э. — 267
Помяловский И.В. — 574
Попов А., художник — 658
Попов А.С., физик — 257, 697
Попов Д.Н. — 52, 633, 686, 688
Попов М.И. — 118, 119
Попова А.М. — 118, 119
Попова Х.И. — 118, 119
Попович Н.И. — 664
Посейдон — 163, 180
Поска С. — 623
Поссевино А. — 139
Потёмкин Г.А. — 567
Потёмкин П.П. — 597, 598
Потоцкая Е.Ф. — см. *Митусова Е.Ф.*
Потоцкий Н.Ф. — 468, 470, 477, 481
Правдин Б.В. — 623
Прахов А.В. — 290, 374, 520
Прахова Е.А. — 520
Прахова Э.Л. — 525—527
Премацци Л.О. — 319
Пресняков В. — 597
Прокопий Кесарийский — 180, 181, 185, 688
Прокопий Праведный, Св. — 427
Прокопович Н. — 644
Прокофьев С.С. — 19, 681
Прокофьева А.А. — 357, 684
Прокофьева Н.Г. — 689
Пролет Е.В. — 64, 304, 587, 591, 684
Пронин Б. — 595—597, 599
Пропп В.Я. — 174, 179, 184, 185, 688
Пружан И.Н. — 514, 518
Пугачёв Е.И. — 128, 132, 273
Пудовкин В.И. — 647
Пунин Н.Н. — 254, 261
Пурвит В.Ю., он же *Пурвитис В.* — 409
Пуста К.Р. — 625
Пустовалова В.Н. — 658
Путятин М.П., кн. — 149, 299
Путятин П.А., кн. — 7, 146—148, 159, 160, 377, 478, 667, 688, 689
Путятина Е.В., кн., она же *Голенищева-Кутузова Е.В. и Митусова Е.В.* — 478
Путятины, гр. — 159
Путятины, кн. — 146-147, 159, 482
Пуф М.К. — см. *Одоевский В.Ф.*

Пушкин А.С. — 5, 7, 13, 30—41, 43—49, 51—55, 57—69, 71—82, 85—87, 91, 93, 98—104, 106—109, 111—129, 131—149, 151—153, 155—161, 167, 175, 177, 184, 186—188, 191, 209, 230, 239, 243, 247, 254, 258—261, 278, 279, 294, 302, 304, 323, 339, 371, 385, 386, 389, 403, 482, 487, 517, 528, 530, 535, 541, 547, 552, 563, 569, 579, 582, 587—591, 596, 616, 636, 640, 642, 643, 645, 649, 650, 655—658, 661, 664, 665, 668—670, 672—675, 675, 679, 680, 682, 684—689, 694, 695
Пушкин В.Л. — 143
Пушкин Л.С. — 148, 160
Пушкин С.Л. — 143
Пушкина Н.Н., см также *Гончарова Н.Н.* и *Ланская Н.Н.* — 31, 98
Пушкины — 107
Пущин И.И., он же *Рыцарь Правды* — 149, 160
Пырин М.С. — 409
Пюви де Шаванн П. — 360, 365, 370
Пясецкий П.Я. — 319, 320
Пяст В.А. — 597
Пятс В. — 610, 625, 627, 634, 638;
его жена — 625, 634
Пятс К. — 612, 625, 634;
его жена — 634
его сын — 612
Пяэль А.В. — см. *Пеаль А.В.*

Рабинович М.И. — 398, 669
Рабинянц А.Г. — 254, 262, 277, 665, 684
Равель М. — 395, 451
Раггис — 629
Радаков А.А. — 385, 597
Радж-Раджесвари — 161
Радищев А.Н. — 323
Радлов Н.Э. — 407, 413, 416, 417, 431, 545, 560
Радхакришнан С. — 28
Раевский Н.Н. — 108
Разумовский А.Г., гр. — 41
Рамбер М. (наст. имя *Мириам Рамберг*) — 445, 451
Ранинский Ю. — 660
Раннит А., он же *Долгошев А.* — 610, 612—614, 628, 634—636
Растрелли К.Б. — 571
Растропович М.Л. — 193, 194, 675
Рауд К. — 604, 692
Рафаэль Санти — 273, 364, 395, 508
Рахманинов С.В. — 19, 384, 415, 461, 656
Ревалд Д. — 431
Ревильон — 544
Регер М. — 461, 462
Рейндорф (Рейнсдорф) Г.-Ф. — 625, 632
Рейнеке А.К. — 425, 598
Рейссиг К.Х. — 212
Рембрандт Х. ван Рейн — 360, 362, 365
Реми — 592
Ремизов А.М. — 45, 51, 53, 57, 231, 289, 304, 407, 557, 561, 597, 612, 689
Ремизов Н.В. — 385
Ренуар О. — 360, 365
Репин И.Е. — 71, 160, 227, 265, 277, 289, 291, 310—356, 359, 364, 367, 369—372, 384, 396, 407, 414, 415, 431, 489, 495, 511, 512, 517, 519, 521, 543, 561, 563, 564, 588, 593, 673, 674, 681, 683, 689
Репин Ю.И. — 315, 316, 335, 593
Репнин Н.В. — 141, 142
Рерих (Рёрих) Б.К. — 11, 158, 219, 222, 226, 238, 287, 662, 677
Рерих (Рёрих) В.К. — 44, 45
Рерих (Рёрих) Е.И., она же *Шапошникова Е.И.* и *Урусвати* (псевдонимы *Н. Яровская* и *Ж. Сент-Илер*) — 10, 11, 14, 17, 23, 24, 41, 50, 62, 68, 69, 100, 142, 146, 158, 159, 185, 186, 190, 191, 193, 194, 219, 222, 229, 238, 242, 252—254, 297, 394, 436, 438, 440, 442, 444, 450—452, 458, 478, 479, 609, 615, 616, 618, 619, 625, 629, 632—639, 662, 664, 675, 677—679, 687—689

Рерих (Рёрих) К.Ф. — 18, 662
Рерих (Рёрих) М.В. — 662
Рерих (Рёрих) Н.К. (псевдоним *Изгой Р.*) — 4, 8—12, 14—31, 33—39, 41, 43—53, 55, 57, 59, 61—71, 73, 74, 76, 80, 81, 83, 84, 100—103, 105, 116, 118, 138—161, 173, 178, 192—239, 241—245, 247, 249, 251—253, 269, 278—301, 303—312, 329, 335, 345—347, 356, 363, 375—378, 382—409, 411, 412, 415—434, 436—457, 465, 466, 468, 474, 478, 480, 481, 486, 488, 491, 493, 494, 508, 514—517, 519—522, 533—537, 539—541, 557—561, 576, 585, 587, 591—594, 599—639, 641, 661—667, 669, 671—680, 683, 684, 686—692, 696, 697
Рерих (Рёрих) С.Н. — 12, 14, 16, 18, 19, 29, 238, 466, 618, 629—631, 639, 662, 665—667, 677
Рерих (Рёрих) Ф.И. — 70, 142
Рерих (Рёрих) Ю.Н. — 10—12, 14, 18, 19, 68, 238, 454, 481, 629, 662, 666, 667, 677, 689
Рерих (Рёрих) Девика Рани — 629
Рерихи (Рёрихи) — 10—12, 14, 18—20, 29, 41, 45, 62, 141, 142, 146, 147, 149, 186, 209, 247, 252, 279, 481, 592, 600, 614, 618, 621, 629, 631, 633, 635, 638—640, 662—665, 667, 678, 684, 696
Рибера Х. — 364
Ригль А. — 272
Римская-Корсакова Н.Н. — 159
Римская-Корсакова С.А., она же *Грибоедова С.А.* — 97
Римская-Корсакова С.В. — 145, 668
Римская-Корсакова С.Н. — 159
Римская-Корсакова Т.В. — 140, 158, 159, 432, 456, 679, 691
Римские-Корсаковы — 11, 140, 143, 144, 146, 148—150, 159, 473, 669
Римский-Корсаков А.Н. — 159, 161, 435, 436, 691
Римский-Корсаков А.П., он же *Рыцарь Пчелы* — 141—145, 150, 158, 668, 669, 691
Римский-Корсаков В.Н. — 147, 148, 159
Римский-Корсаков М.Н. — 147
Римский-Корсаков Н.А. — 11, 48, 59, 71, 133, 140—147, 149—161, 297, 302, 315, 371, 384, 389, 391, 403, 415, 436, 462, 467, 480—482, 519, 537, 651, 669, 672, 675—677, 687, 691
Римский-Корсаков С.А. — 97
Рихтер Н.И. — 435, 436, 462
Риччони А.А. — 536
Ровинский Д.А. — 575
Рождественский В.В. — 393, 408, 409
Розанов В.В. — 242, 377, 492, 493, 503, 508
Розен Е.Ф., барон — 447
Розенберг И. — 453
Розенберг Л.С. — см. *Бакст Л.С.*
Роллан Р. — 28
Романов А. — 149
Романов Б. — 597
Романов К.К. — 292
Романовская А.В. — 112, 124—126, 140
Романовы (*Императорский Дом или Императорская Фамилия*) — 39, 44, 214, 216, 217, 402, 573, 574, 677—679
Ромодановский И.Ф. — 566, 575, 679
Роот Н.Ф. — 601, 606, 607—610, 624, 628, 632, 633;
его супруга — 608
Росметра — 170
Росов В.А. — 690, 691
Россетти Д.Г. — 364
Россетти У.М. — 364
Ростислав, кн. — 67
Ростиславов А.А. — 192, 208, 287, 291, 372, 401, 416, 691
Ростоворовский С. — 518
Ростовцев М.И. — 166, 593
Рощина-Инсарова Е.Н. — 596
Рубенс П.П. — 360, 362, 365
Рубинштейн А.Г. — 71, 230, 374

Рубинштейн И.Л. — 393
Рудаков К.И. — 517
Рудбек О. — 181
Руденская М.П. — 160
Руденская С.Д. — 160
Рудзите Г.Р. — 606, 614, 632, 633, 635, 637, 639, 691
Рудзитис Р.Я. — 606, 608, 609, 613, 614, 620, 622, 623, 626, 627, 633, 634, 637—639, 689
Руднева И.В. — 528, 685
Рудникова Н.П., она же *Икскуль Н.П. фон* — 628
Рудницкий К.Л. — 600
Рузвельт Ф.Д. — 9
Руманов А.В. — 230, 282, 667
Румянцева О.В. — 227, 691
Рундальцов (Рундальцев) М.В. — 31, 40, 570, 576, 668
Русакова А.А. — 415, 493, 507
Русланова Л.А. — 301, 676
Руссо Т. — 359, 362, 365
Руставели Ш. — 339
Рушиц Ф.Э. — 229
Рыбников К.В. — 508
Рыкачёв — 148
Рылеев К.Ф. — 73, 74
Рылов А.А. — 213—215, 218, 222, 223, 228, 229, 285, 290, 346, 517, 602, 691
Рыцарь Правды — см. *Пущин И.И.*
Рыцарь Пчелы — см. *Римский-Корсаков А.П.*
Рюрик, кн. — 95—97, 99
Рюриковичи, династия русских кн. — 97—99
Рябинин Е.А. — 664
Рябушинский М.П. — 390
Рябушинский С.П. — 402, 540
Рябушкин А.П. — 343, 368, 377, 495, 517, 543, 561, 564, 568
С. — 431
Сабанеев Е.А. — 212, 214, 223, 343, 344
Савинов А.И. — 409
Савинов А.Н. — 219
Савинский В.Е. — 518
Савицкий П.Н. — 636
Саврасов А.К. — 282, 565
Садко — 160, 336, 537, 672
Садовской Б. — 596
Сайко Н. — 657
Сала П. — 345
Салимов Р.С. — 4
Салтыков-Щедрин М.Е. — 696
Сальери А. — 403, 655, 656
Самарина — 317
Самков В.А. — 366
Самойловых династия — 664
Самокиш Н.С. — 222, 563, 570
Самокиш-Судковская — 36
Санин (наст. фамилия *Шёнберг*) А.А. — 385, 399, 451
Сапунов Н.Н. — 290, 392, 395, 396, 399, 400, 423, 517, 522, 594, 595, 597
Саргон Древний, царь Аккада — 168, 179
Сарьян М.С. — 390, 392, 395, 398, 405, 409, 414, 423
Сатана — 195, 311, 325, 354
Сафонова Н.Н. — 667
Сахаров — 521
Сахарова Е.В. — 540
Сахновская А.В. — 465
Сведенборг Э. — 186, 188, 235
Светлов В.Я. — 484, 488, 545, 670
Свиньин В.Ф. — 289
Свиридов Г.(Ю.)В. — 646, 651, 656
Святогор — 582
Святополк I Окаянный, кн. туровский, киевский — 67
Святополк-Четвертинская Е.К., кн. — 313, 314, 335—338, 350—352
Святослав I, вел. кн. киевский — 67
Северюхин Д. — 634
Северянин Игорь (наст. имя *И.В. Лотарев*) — 599, 611, 612, 614, 620, 635, 689
Севостьянович — 299
Селиванов В.В. — 230

Селицкий И.Н. — 517
Семёнов-Тян-Шанский Л. — 233
Семёнов-Тян-Шанский П.П. — 269
Семёнова-Тян-Шанская В.Д. — 269, 270, 671
Семирадский Х. (Г.И.) — 357, 364, 683
Сен-Жермен, гр. — 142, 186—191, 668, 688
Сенковский О.(Ю.)И. — 93, 99
Сен-Санс К. — 342
Сент-Илер Ж. — см. *Рерих Е.И.*
Серафим, вышегородский игумен — 117, 120, 121
Серафим, Св. — 502
Сергеев М.А. — 275, 691
Сергей Александрович, вел. кн. — 507
Сергиев И.И. — см. *Иоанн Кронштадтский, Св.*
Сергий Радонежский, Св. — 20, 67, 68, 205, 247, 251, 252, 489, 497, 499—502, 508, 621, 674, 676, 689
Серебрякова З.Е. — 19, 390, 393, 396, 401, 409, 411, 413, 414, 517, 594, 683
Серов А.Н. — 325
Серов В.А. — 156, 243, 262, 282, 290, 311, 312, 324, 325, 343, 345, 358, 367—369, 371—377, 380—385, 388—394, 397, 402, 403, 406, 407, 416, 417, 418, 423, 488, 489, 495, 509, 511, 512—515, 517, 522, 532—535, 541, 561, 564—568, 574, 575, 587, 588, 591, 593, 594, 677, 679, 684
Серова О.В. — 574
Серова О.Ф., она же *Трубникова О.Ф.* — 522
Серт М., она же *Эдвардс М.* и *Годебская М.* — 437, 453
Сеченов И.М. — 71
Сеченов П.Д. — 97
Сеченова Е.А., она же *Одоевская Е.А., кн. и Филиппова Е.А.* — 97
Сидоров А.А. — 522, 560
Сидоров В.М. — 16, 230
Сидоровский Л. — 277
Сизов В.И. — 372
Симечкевиус — 267
Синякова М. — 254
Ситроен — 229
Скимн Хиосский — 181, 182
Скляренко В. — 656
Скобельцын Б.С. — 103, 114, 116, 123, 125, 669
Скотт В. — 42
Скрябин А.Н. — 156, 234, 384, 461, 480, 585
Смирнов — 386
Смирнов Г.Б. — 559, 675
Смирнова (Россет) А.О. — 32, 82, 140
Смирнов-Русецкий Б.А. — 458, 475, 482
Смит С. — 579
Смит Ч. — 71
Смоктуновский И.М. — 658
Смукрович П.П. — 317, 520
Собко Н.П. — 281, 608, 634
Соболевский А.И. — 289
Соболевский С.А. — 66, 95, 96, 99
Сойкин П.П. — 217
Соколов А.П. — 319, 342, 343, 367
Соколов И.С. — 600
Соколов М.Н. — 208
Соколов Н.А. — 480
Соколов Павел Ф. — 343
Соколов Пётр П. — 343, 369
Соколов Пётр Ф. — 343
Соколова Н. — 230, 522
Соколовская Т.О. — 143
Соколовский В.В. — 300
Сократ — 243, 250
Соловьёв В.С. — 70, 207, 209, 236—238, 251, 253, 427, 504, 615, 669
Соловьёв С.М. — 564
Сологуб Л.Н. — 408, 409, 414
Сологуб Л.Р. — 291
Сологуб Ф. — 577, 578, 586, 597, 599
Соломон, царь Израильско-Иудейского царства — 234
Соломыкова И. — 601
Сомов А.И. — 282

Сомов К.А. — 19, 283, 290, 347, 363, 368, 369, 371, 373—375, 377, 378, 381—383, 388, 390, 392, 394, 396, 397, 401, 402, 405—407, 411—414, 416—418, 420, 422, 495, 513, 517, 522, 533, 541, 544, 556, 557, 578, 583, 587, 588, 591, 593, 594, 673, 677, 679
Сомова (Михайлова) А.А. — 461, 479
Сорин С.А. — 414, 592
София, Св. — 8, 9, 47, 224, 676
Софокл — 378
Софья Алексеевна, царевна — 311
Спартак — 273
Сперанский М.М., гр. — 142
Спирина Н.Д. — 157, 639, 683
Спицын А.А. — 65, 159, 160
Сталин И.В. — 619, 636
Станислав, Св. — 573
Станиславский К.С. — 248, 389, 399, 415, 516, 522
Станкевич — 625
Старкопф А. — 625, 627
Стасов В.В. — 48, 70, 140, 160, 161, 281, 289, 305, 307, 309, 311, 312, 315, 316, 352, 368, 370, 373, 418, 431, 480, 500, 529, 530, 574, 682
Стасов Д.В. — 36
Стахович А.А. — 513, 517
Ст. Б. — 448
Стеллецкий Д.С. — 292, 395, 396, 409, 412, 592, 594
Степанов А.Н. — 322, 323
Степанов А.С. — 290, 390, 517, 561, 564
Степанов И.М. — 293, 295, 298, 304, 401, 676
Степанова М. — см. *Таггo М.*
Стерлигов В.В. — 475
Стернин Г.Ю. — 366, 415, 431, 468, 480, 533, 540
Стефенс Ф.Д. — 364
Столица Е.И. — 285
Столпянский П.Н. — 395
Столяр А.Д. — 666
Страбон — 75, 169, 184
Стравинская Е.Г. — 438, 441, 446
Стравинский Г.Ф. — 438
Стравинский И.Ф. — 11, 159, 229, 323, 391, 393, 397, 411, 415, 432—458, 460—465, 468, 472, 477—481, 522, 593, 599, 679, 681, 688, 691, 692, 694
Стратановский Г.А. — 184
Стриндберг — 269, 276
Строганов П.С., гр. — 289
Строгановы, гр. — 71
Струве В.В. — 431
Струговщиков А.Н. — 289
Стуре К.И. — 609, 619, 624—626
Суворин А.С. — 350, 351, 578
Суворов А.В. — 67, 68, 141, 142, 317, 648
Судейкин С.Ю. — 219, 221, 226, 229, 390, 395, 401, 402, 407—409, 411, 412, 517, 592—600
Сулимо-Самойло Н.П. — 518
Сурбаран Ф. — 364
Суреньянц В.Я. — 36, 324, 325
Суриков В.И. — 71, 369, 371, 390, 423, 495, 497, 503, 508, 517, 543, 561, 564, 683
Суслов В.В. — 427
Сухотина Т.Л., она же *Толстая Т.Л., гр.* — 348, 349
Сушкова И.В. — 158, 691
Сыромятников С.Н. (псевдоним *Сигма*) — 336, 337, 343
Сысоев П.М. — 228
Сытин И.Д. — 46, 397
Сытова А.С. — 268, 269, 276—278
Сычёв В.В. — 159, 160
Сюзор П.Ю., гр. — 280, 291

Таганцевы — 262
Таггo Б.Х. (псевдоним *Б. Новосадов*) — 622, 623, 627, 628, 637
Таггo М. — 622
Таггo Х. — 622
Тагор Р. — 19, 28, 30, 48, 161, 430, 593, 686
Таиров А.Я. — 594, 598

Талиезин — 172, 176, 177
Таманов (Таманян) А.И. — 398, 409, 669
Тамм А. — 625, 627
Танеев А.С. — 384
Танеев С.И. — 459, 460, 463
Тарабукин Н.М. — 525
Таранис — 170
Тарасенков А.К. — 260, 261
Тареев В.М. — 528, 685
Тартаков И.В. — 319, 320
Тарханов И.Р. — 315
Тархов Н.А. — 396, 409, 412
Таска Э. — 609, 610, 625, 627, 634
Таубе М.А., барон — 616, 624, 636
Таулоу Ф. — 367
Таши Лама III — 20
Тезей (Тесей) — 176, 180
Теляковский В.А. — 482, 485—488
Тенишев В.Н., кн. — 315, 316, 326, 328, 332, 334
Тенишева М.К., кн., она же *Николаева-М.К.* — 71, 202, 209, 215, 284, 287, 289, 291, 310—356, 362, 368, 377, 378, 403, 418, 440, 530, 536, 541, 679, 687, 690, 691
Теплов А.Ф. — 131
Теребенев М. — 371
Терехов — 317
Терещенко И.Н. — 334
Тер-Митосьян — 317
Теутатес — 170
Тименчик Р.Д. — 598, 600
Тир — 340
Тира — 205
Титова В. — 644
Тихонов И.Л. — 230
Тихонравов Н.С. — 686
Тициан (Тициано Вечеллио) — 565
Ткаченко, рисовальщик — 36
Ткаченко И.С. — 646, 648
Товеци Э. — 352
Толстая П.И., гр., она же *Одоевская П.И., кн.* — 96
Толстая Т.Л., гр. — см. *Сухотина Т.Л.*
Толстой А.К., гр. — 66, 71—73, 83, 131, 325, 326, 669, 691
Толстой А.Н., гр. — 596, 597, 600, 658, 660
Толстой И.И., гр. — 162—164, 166, 180, 184, 185, 339, 343, 346, 347, 353, 517, 691
Толстой И.П., гр. — 96
Толстой Л.Н., гр. — 45, 48, 49, 53, 57, 68, 69, 71, 72, 104, 107, 109, 117, 140, 151, 156, 160, 161, 230, 239, 348, 349, 370, 426, 504, 505, 508, 541, 572, 618, 649, 669, 691
Толстые, гр. — 97
Томашевич Б.Л. — 401, 673
Томашевский Б.В. — 159
Томишко А.О. — 346, 347
Томсон (Д.Ж. или Д.П.) — 257
Топоров В.Н. — 208
Тоскин Ф.П. — 521, 522
Третьяков, ученик И.Е. Репина — 340
Третьяков В.П. — 293, 685
Третьяков П.М. — 322, 323, 330, 344, 500
Третьяковы — 375, 419, 695
Трийк Н. — 601—605
Тройницкий С.Н. — 280
Тронин Р.В. — 11, 260, 668
Тропинин В.А. — 31, 371, 668
Трофимова Н.Н. — 4, 697
Трояновский А.П. — 521
Троянский П.Н. — 382
Трубецкая В.И., кн., она же *княжна В.И. Одоевская* — 96
Трубецкие, кн. — 97, 291
Трубецкой Д.Ю., кн. — 96
Трубецкой Е.Н., кн. — 202, 209
Трубецкой П.П., кн. — 329, 369, 370, 378, 677
Трубникова О.Ф. — см. *Серова О.Ф.*
Трунов — 317, 340
Тубли М.П. — 541
Тугендхольд Я.Д. — 405, 416, 600
Тургенев А.И. — 33
Тургенев И.С. — 39, 45, 53, 57, 64—66, 70, 71, 74, 137, 156

Туржанский Л.В. — 517
Турыгин А.А. — 520
Турьян М.А. — 97, 99
Тьерри А. — 170
Тэффи (наст. фамилия *Лохвицкая*) Н.А. — 577, 578, 595
Тюлин Д.М. — 217, 222
Тюльпинк К. — 29
Тютчев Ф.И. — 66, 71, 243, 691
Тютюгина Н.В. — 493

Уальд О. — 579
Уистлер Д. — 370
Ульянов Н.П. — 345, 408, 409, 517, 522
Уриен — 176
Урусвати — см. *Рерих Е.И.*
Уткин П.С. — 396, 408, 409
Ууритс А. — 601, 604, 692
Уэллс Г. — 28

Фаберже А.К. — 291
Фабрициус М.П. — 291
Фадеева Т.М. — 162, 171, 685
Фалилеев В.Д. — 409, 414
Фальк Р.Р. — 290, 390, 408, 409, 517
Фармаковский М.В. — 497, 508
Фасмер М. — 166
Феб — см. *Аполлон*
Федин К.А. — 644
Федоровский Ф.Ф. — 591
Фейнберг И. — 161
Фелькнер А. — 148
Феофилактов И.П. — 409
Феофилактов Н. — 578
Фет (наст. фамилия *Шеншин*) А.А. — 230
Фешин Н.И. — 517
Фёдор, священник — 494
Фёдоров, ученик И.Е. Репина — 317, 327, 340
Фёдоров Н. — 484, 488
Фидий — 83
Филатова И. — 208
Филипп IV, испанский король — 365
Филиппов Александр А., дядя В.Ф. Одоевского — 97
Филиппов Алексей, дед В.Ф. Одоевского — 97
Филиппов Алексей А., дядя В.Ф. Одоевского — 97
Филиппов А.И. — 388, 415
Филиппов Т.И. — 342, 343
Филиппова А.П. — 97
Филиппова Е.А., она же *Одоевская Е.А., кн.* и *Сеченова Е.А.* — 97
Филонов П.Н. — 267
Философов Д.В. — 8, 242, 290, 361, 407, 431, 459, 479, 532, 537, 578
Филострат — 164
Финдейзен Н.Ф. — 445
Фишер К.А. — 36, 345
Фламенг Ф. — 357, 364
Флоренский П.А. — 506
Фокин М.М. — 389, 391, 393, 395, 434—439, 442, 472, 481, 483, 486, 597
Фомин В.И. — 642
Фомин И.А. — 291, 292, 375, 408, 409, 413, 414
Фонвизин М.А. — 149
Фонвизина Н.Д. — 149, 160
Форе Г. — 462
Фортуни М.Х.М. — 357, 364
Форш О.Д. — 245, 671
Фосдик З.Г., она же *Лихтман З.Г.* — 11
Франк Г.И. — 563
Франк Ц.(С.) — 461, 462
Франклин Б.(В.) — 74
Франциск Ассизский, Св. — 20
Фребель Ф. — 363
Фредерик Л. — 370
Фрей — 530
Фрейденберг А.М. (псевдоним *Михайлов*) — 258, 674, 679;
его жена — 258
Фрейденберг А.О., она же *Пастернак А.О.* — 256, 258
Фрейденберг М.Ф.(псевдоним *М. Осанин*) — 255—257, 669

Фрейденберг О.М. — 255—259, 261, 680, 688
Фрицберг Е. — 635
Фролов А.В. — 291
Фролов В., актёр — 653, 655
Фролов В.А. — 286, 291, 356, 663, 675
Фролова Н.А. — 667

Хаджи-Мурат — 572
Халкиопа — 182
Халс Ф.— см. *Гальс Ф.*
Хаммерсхей — 367
Ханенко Б.И. — 292
Ханклер Х. — 638, 639
Хант Х. — 364
Харальд Синезубый — 194, 205
Харденберг Ф. фон — см. *Новалис*
Харитоненко П.И. — 508
Хейдок А.П. — 69
Хейт сёстры — 336, 352
Химона Н.П. — 219, 222—224, 285
Хлоя — 395
Хлудова — 390
Ходасевич В.Ф. — 47, 62, 405
Ходосевич В.М. — 517
Хокусай К. — 548
Холл М.П. — 172, 185, 691
Хольдер — 604
Хоммель Х. — 162, 166, 184, 691
Хомутов М.Г. — 108, 109;
его сестра, Анна Григорьевна — 108
Хомяков А.С. — 43, 44, 91, 99
Хорив — 179
Храмченко В.В. — 227, 690
Храповицкий А.П. — см. *Антоний, архиеп. Волынский*
Христос (Иисус Христос) — 38, 183, 195—198, 200, 205, 206, 240, 247, 326, 351, 502—505, 528, 538, 693
Хубель Э., он же *Метсанурк М.* — 617

Царевская — 600
Царица Небесная, см. также *Матерь Мира* — 202, 632, 677
Цезарь, Гай Юлий Цезарь — 171, 172
Цейдлер К.Ф. — 601, 606, 609, 632, 633
Цейль С.В. — 292
Цекалин И.Я. — 522
Целищев В.В. — 691
Цернуннос — 170
Цеткин К. — 273
Цехновицер О.В. — 94, 99
Цибульский — 597
Ционглинский Я.Ф., он же *Цион* или *Сион* — 215, 218, 222, 281, 282, 284, 290, 317, 320, 321, 324, 329, 334, 336, 351, 377, 378, 387, 403, 677, 679;
его брат — 320
Цорн А. — 367
Цураюки К. — 479
Цуркис — 522
Цыпкин А. — 666
Цявловский М.А. — 685

Чаадаев П.Я. — 80, 108, 158
Чайковский Б.А. — 651
Чайковский М.И. — 372
Чайковский П.И. — 47, 70, 230, 231, 315, 316, 321, 347, 372, 384, 476, 588, 589
Чамберс (Чемберс) В.Я. — 593
Чахров — 340, 341
Чашин О.Т. — 518
Чеботаревская А. — 586
Чеглаков О.Н. — 665
Челлини Б. — 447
Чельцов С.Н. — 689
Чемберс В.Я. — см. *Чамберс В.Я.*
Черейский Л.А. — 139, 691
Черепнин Н.Н. — 323, 389, 436, 452
Черкасова О.А. — 158
Черненко Г. — 276
Чернецов Г.Г. — 371
Чернецов Н.Г. — 371
Чернова — 470, 481
Чернышевский Н.Г. — 43
Чернягин Н.Н. — 295
Четвертинская — см. *Святополк-Четвертинская Е.К., кн.*

Чехов А.П. — 46, 53, 57, 69, 125, 156, 255, 377, 619
Чехонин С.В. — 221, 229, 407—413, 423
Чечина Т. — 159
Чиркова Л. — 657, 680
Чирятьев М.Н. — 4
Чистяков П.П. — 345, 536
Чичагов — 36
Чичерин Г.В. — 20
Чугунов Г.И. — 551
Чуковская Л.К. — 254, 261
Чуковский К.И. — 238, 253, 259, 261, 264—266, 275, 277, 671
Чупятов — 409
Чюрлёнис М.К. — 393, 395, 541, 594, 613, 628, 635

Шабрие — 462
Шабунин Н.А. — 317, 321, 322
Шагал М. — 269
Шагинян М.С. — 69
Шакти — 179
Шаляпин Ф.И. — 385, 386, 389, 408, 415, 519, 589, 616, 672
Шамин С.М. — 212, 678
Шампольон Ж.Ф. — 182
Шапошников И.И. — 18, 662, 665
Шапошникова Е.В. — 185, 186
Шапошникова Е.И. — см. *Рерих Е.И.*
Шапошникова Л.В. — 16
Шаров Н.Ф. — 598
Шатилова М.В., она же *Ланская М.В.* — 98
Шатунов Б. — 160
Шварц Вилли — 262, 263, 671
Швембергер С.В. — 230
Шебеко — 598
Шебуев В.К. — 282
Шебуевы, отец и сын, журналист и артист — 73
Шевченко Т.Г. — 42, 69
Шевырёв С.П. — 91, 99
Шегаль Г.М. — 215, 228
Шекспир У. — 30, 58, 260
Шенк П. — 575
Шерар М. — 322
Шервашидзе А.К., кн. — 398, 409, 414, 669
Шервуд Л.В. — 588
Шереметев П.С., гр. — 289
Шереметевы, гр. — 97
Шерер — 36, 49, 669
Шеридан Р.Б. — 579
Шестопалов — 407
Шехерезада — см. *Нордман-Северова Н.Б.*
Шехтель Ф.О. — 534, 536, 540
Шибаев В.А. — 623, 624, 637
Шидловский С.И. — 295
Шиллер И.Ф. — 69, 93
Шильдер А.Н. — 324, 325
Шиндяпин А. — 601, 602, 632, 634, 635, 691
Шишкин И.И. — 331, 511, 512
Шишкова В.И. — 690
Шквариков В.А. — 228
Шклявер Г.Г. — 26, 625, 638
Шмак — 335
Шмид В. — 187—189, 191
Шмидт П.П. — 247, 677
Шмитт Ф. — 599
Шмит-Юргенс — 628
Шнейдер В.П. — 403
Шоломова С.Б. — 230
Шопен Ф. — 389, 481, 666
Шостак О.Г. — 230
Шоу Д.Б. — 28
Шретер Е.Ф. — 287
Шретер О.М. — см. *Нестерова О.М.*
Штальбер (Шталбергс) Э.Я. — 221
Штейнберг М.О. — 447, 480
Штиглиц А.Л., барон — 222, 223, 291, 332, 349, 355, 366, 368, 370, 371, 431, 603, 608
Шуберт Ф. — 476
Шубин В.Ф. — 277
Шубинский С.Н. — 574
Шувалов П.И., гр. — 96
Шувалова А.И., гр., она же *княжна А.И. Одоевская* — 96

Шувалова Е.В., гр. — 292
Шуваловы, гр. — 97, 291
Шумаков Ю. — 635
Шумков А. — 99
Шухаев В.И. — 226, 407—409, 411, 412, 414, 591, 593, 683
Шюре Э. — 86, 692

**Щ**авинский В.А. — 219, 292, 295
Щедровский И.С. — 348, 349
Щек — 179
Щекатихина В.В. — 477
Щекатихина-Потоцкая А.В. — 412—414, 470, 474, 476, 477, 481
Щепеткова И.А. — 482, 685
Щербатов А.А., кн. — 97
Щербатова Н., кн. — 91
Щербатова П.С., кн., она же *княжна П.С. Одоевская* — 97
Щербатовы, кн. — 97
Щербиновский Д.А. — 332, 356
Щербов П.Е. — 284, 290, 530, 616, 617, 636, 680
Щёголев П.Е. — 599, 685
Щуко В.А. — 215, 219—222, 225, 229, 290, 291, 377, 381, 387, 409, 468, 481, 608, 634
Щусев А.В. — 222, 225, 286, 287, 290, 291, 377, 387, 393, 402, 409, 411, 412, 423, 427, 678

**Э**ант — 163
Эдвардс М. — см. *Серт М.*
Эдельфельт А.А. — 361, 365, 368—370
Эдип — 378
Эдризи — 182
Эзус — 170
Эйзенштейн С.М. — 646
Эйнштейн А. — 19, 28
Экк А.Э. — 12
Элкин (Елкин) А.Е. — 221
Эллис — 422
Эль — 439
Эль Греко (Т.)Д. — 364
Эльманович С.Д. — 431
Эльснер В. — 584
Э. М. — 633
Энгр Ж.О.Д. — 272
Эней — 176
Эпиктет — 509
Эпона — 170
Эристов Д.А., кн. — 34, 148, 149, 160
Эрлих А.М. — 518, 522
Эрнефельд Э.Н. — см. *Эрнефельт Е.(Э.)Н.*
Эрнст С.Р. — 287, 303, 310, 312, 349, 431, 521, 522, 565, 567, 568, 574, 575
Эссен Н.К. фон — 292
Эсхил — 75, 179
Эткинд М.Г. — 417, 519
Эфрос А.М. — 589
Эшенбах В. фон — 196, 197, 205, 208, 209, 686

**Ю**денич Н.Н. — 615
Юдин А.Н. — 322, 323
Юзефович М.В. — 85
Юнович С.М. — 681
Юон К.Ф. — 376, 377, 384, 517, 587, 589, 591, 593
Юпитер — 171
Юргенс — 437
Юрицын С.П. — 382
Юрьев Ю.Ю. — 659, 680
Юстиниан I, византийский имп. — 180
Юсуповы, кн. — 291
Юферова А. — 157, 692

**Я**вленский А.Г. — 388
Языков Н.М. — 109, 132
Яковенко — 317
Яковлев А.Е. — 226, 229, 385, 396, 407—409, 412, 414, 592, 593, 683, 692
Яковлева А.Р. — 36, 37, 60, 123, 658
Яковлева Е.П., она же *Киселёва Е.П.* — 152, 157, 158, 161, 209, 230, 415, 433, 443, 454, 665, 667
Якулов Г.Б. — 390, 409, 423
Якунчикова М.В. — 369, 371, 578

Янсен А. — 601, 602, 605, 606
Яремич С.П. — 19, 219, 282, 283, 290, 297, 324, 395, 398, 407, 409, 413, 414, 522, 525, 531, 532, 544, 557, 593, 669, 689
Ярнефельт (Эрнефельд) Е.(Э.)Н. — 368, 369
Яровская Н. — см. *Рерих Е.И.*
Ярослав Мудрый, вел. кн. киевский — 52, 67, 677
Ярошенко Н.А. — 489, 495
Ярустовский Б.М. — 479
Ясинский И.И. — 586
Ястребцев В.В. — 146, 159, 481
Ятманов — 473
Ящичко А. — 519

Andrieux — см. *Андрие*

Blei F. — см. *Блей Ф.*
Böcklin — см. *Бёклин А.*
Brindeau — см. *Брендо*
Burne-Jones — см. *Бёрн-Джонс Э.*

De Gueldre F. — 608, 677
De Jonnes M.A. — см. *де Жонн М.А.*
De Montpereux D.F. — см. *де Монпере Д.Ф.*
De Sergy — 414

Edelfelt — см. *Эдельфельт А.А.*
Essem — см. *Маковский С.К.*

Golike R. — см. *Голике Р.Р.*
Graves R. — см. *Грейвс Р.*
Greffuhle — см. *Греффюль Э.*

Hals — см. *Нальс Ф.*
Hardenberg — см. *Новалис*
Hittemans — 472
Hunt H. — см. *Хант Х.*

Kaaler A. — 636
Kallis O. — 602
Kangro-Pool R. — см. *Кангро-Пооль Р.*
Kevvai Lia — 639
Koutun J. — см. *Ковтун Е.Ф.*

Joumard — см. *Жумар*
Julian — см. *Жюльен Р.*

Lampi E. — см. *Лампи Э.*

Meissonier — см. *Мейссонье (Месонье) Ж.Л.Э.*
Menzel — см. *Менцель А.Ф.Э фон*
Millais J.E. — см. *Миллес Д.Э.*

Nicolaus von Cues — см. *Николай Кузанский*

Päts V. — см. *Пятс В.*
Pihlak E. — см. *Пихлак Э.*
Puvis de Chavennes — см. *Пюви де Шаванн П.*

Raud K. — см. *Рауд К.*
Roerich — см. *Рерих (Рёрих)*

Spectator — 291
Strawinsky, Stravinsky — см. *Стравинский И.Ф.*

Triik N. — см. *Трийк Н.*

Underwood — 455, 678

Vahtra J. — см. *Вахтра Я.*
Valbel — см. *Вальбель*
Vassilieff M. — см. *Васильев М.*
Victoria Collonna — см. *Нордман-Северова Н.Б.*

Waga A. — см. *Вага А.*
Wilborg A. — см. *Вильборг А.И.*
Wilson D.M. — 204, 668

Zichy — см. *Зичи Михай (М.А.)*
Zola — см. *Золя Э.*

## СОДЕРЖАНИЕ

**Музей (От редакции)** ..... 7

*Введение*

**С.Н. Иконникова.** Н.К. Рерих о Мире через Культуру ..... 14

*Творческое наследие*

**Н.К. Рерих о А.С. Пушкине и русской литературе.** *Вступительная статья Л.И. Густовой. Комментарий В.Л. Мельникова* ..... 30

*Современные исследования*

**Л.И. Густова.** "Поэзии таинственная сила" (о назначении поэта и поэзии) ..... 75
**О.Д. Голубева.** "Господин Пуф, доктор энциклопедии и других наук о куханном искусстве" ..... 87
*Приложение.* Библиотекарь-рюрикович: князь Владимир Фёдорович Одоевский (1804–1869) ..... 95
**С.П. Иванов, В.К. Иванова.** "Россия слишком мало известна русским" (Путевой очерк о малоизвестных пушкинских местах Порховского края) ..... 99
**В.Л. Мельников.** Римский-Корсаков и Рерих: пушкинские реминисценции ..... 140
**Т.М. Фадеева.** Античные и кельтские истоки "Сказки о царе Салтане..." ..... 162
**Ю.Ю. Будникова.** Чудесное: соотношение между жанром и реальностью. Заметки по поводу выигрышных номеров *(Опыт разбора литературоведческой статьи)* ..... 185

*Страницы творческой биографии*

**Е.П. Маточкин.** Н.К. Рерих. "Сокровище ангелов" ..... 192
**Л.А. Малашевская.** Педагогическая деятельность Н.К. Рериха. Петербургский период ..... 209

*Современные исследования*

**В.А. Жилкин.** Николай Рерих и Александр Блок ..... 230
**А.Г. Рабинянц.** Борис Пастернак и Петербург ..... 254

*Свидетельствуют современники*

**А.Л. Левидова.** Воспоминания о Н.С. Войтинской ..... 262
*Приложение.* Н.С. Войтинская: краткая биобиблиография ..... 276

*Страницы творческой биографии*

**Л.С. Конова.** Н.К. Рерих и художественные общества Петербурга–Петрограда ..... 279
**В.П. Третьяков.** Из истории сотрудничества Н.К. Рериха и Общины Святой Евгении ..... 293
**Н.Ю. Перова.** Н.К. Рерих и В.В. Верещагин ..... 304
*Приложение.* Интервью с Н.К. Рерихом по поводу посмертной выставки произведений В.В. Верещагина ..... 307

*Творческое наследие*

**Письма И.Е. Репина к княгине М.К. Тенишевой.** *Публикация И.П. Лапиной* ..... 310

*Страницы творческой биографии*

**А.А. Прокофьева.** Из переписки Л.С. Бакста с А.Н. Бенуа 1891—1897 гг. (По материалам Отдела рукописей ГРМ) ..... 357
**В.П. Князева.** Краткая хроника деятельности "Мира искусства" (1897—1927) ..... 366
**Л.В. Короткина.** Н.К. Рерих на выставках "Мира искусства" ..... 417

*Творческое наследие*

**Вокруг "Весны священной".** Переписка И.Ф. Стравинского и Н.К. Рериха. *Публикация В.П. Варунца* ..... 432

*Современные исследования*

**Ю.Ю. Будникова.** С.С. Митусов и "Мир искусства" ..... 458
*Приложение.* Живопись и графика С.С. Митусова ..... 476
**И.А. Щепеткова.** Страсти по "Волшебному зеркалу" ..... 482
**П.Ю. Климов.** М.В. Нестеров и "Мир искусства" ..... 488

*Свидетельствуют современники*

**П.П. Перцов.** Михаил Васильевич Нестеров. *Публикация П.Ю. Климова* ..... 494
**В.В. Петров.** Памяти коллекционера В.И. Петрова (1910—1997) ..... 509
*Приложение.* Живопись и графика из собрания В.И. Петрова ..... 516

*Творческое наследие*

**В.И. Петров.** К исследованию "Гармонии" М.А. Врубеля. *Публикация В.В. Петрова* ..... 523

*Современные исследования*

**И.В. Руднева, В.М. Тареев.** М.А. Врубель и "Мир искусства" ..... 528
**С.Е. Ивлева.** Заметки о книге "Мира искусства" ..... 541
**Р.И. Власова.** Иллюстрации и художественное оформление очерков Н.И. Кутепова "Царская и императорская охота на Руси" ..... 561
**Ю.В. Балыбина.** Книжная графика Н.К. Калмакова ..... 576

*Выставки*

**Т.С. Мишина, Е.В. Пролет.** А.С. Пушкин и "Мир искусства" ..... 587

*Страницы творческой биографии*

**Д.В. Делюкин.** С.Ю. Судейкин и "Бродячая собака" ..... 592
**В.Л. Мельников.** О влиянии Н.К. Рериха на культуру Первой Эстонской республики ..... 601

*Свидетельствуют современники*

**Ю.В. Белов.** Суздаль снимается в кино (главы из книги). *Р.А. Григорьева, Ю.В. Григорьев об авторе и его книге* ..... 640

*Выставки*

Православная культура в жизни и творчестве Рерихов ..... 662

*Современные исследования*

**Семинар "Петербургского Рериховского сборника"**
Программы заседаний 1—16 ..... 664

*Справочный аппарат*

**Указатель иллюстраций** ..... 668
**Об авторах** ..... 681
**Литература** ..... 686
**Принятые сокращения** ..... 693
**Указатель географических названий** ..... 697
**Указатель имён** ..... 707

*Публикуемые в сборнике статьи и материалы посвящены 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина и 100-летию художественного объединения "Мир искусства". Издание предназначено для всех, кто интересуется творчеством А.С. Пушкина и Н.К. Рериха, кто хочет открыть для себя новые грани русской художественной и музыкальной культуры XIX — XX веков, ощутить связь искусства Серебряного века с пушкинским Золотым веком.*

*В книге помещено 240 иллюстраций, значительная часть которых воспроизводится впервые.*

Иллюстрированное
научно-художественное издание

**ПЕТЕРБУРГСКИЙ РЕРИХОВСКИЙ СБОРНИК**

Выпуск IV

Главный редактор А.А. Бондаренко
Ответственный секретарь и выпускающий редактор В.Л. Мельников
Художник Т.А. Обатнина
Научный редактор Н.Н. Трофимова
Литературные редакторы Ю.Ю. Будникова, Т.М. Занько
Компьютерная верстка А.М. Вейштторт
Корректор В.К. Измайлович

Лицензия ЛР № 040050 от 15.08.96
Подписано в печать 24.05.2001. Формат 60×90 1/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 43,48. Тираж 500 экз. Заказ 81

Издательство СПбГУ.
199034, С.-Петербург, Университетская наб., 7/9.

Типография Издательства СПбГУ.
199061, С.-Петербург, Средний пр., 41.

**Санкт-Петербургский государственный университет**
**Рериховский центр**

*Никто не имеет права сложить с себя высокую*
*и прекрасную обязанность добротворчества*
Н.К. Рерих

Рериховский центр Санкт-Петербургского государственного университета является научно-издательским центром в структуре Издательства СПбГУ, созданным в 2000 г. на базе Редколлегии научно-художественного издания "Петербургский Рериховский сборник".

**Цели:**

- выявление, изучение и сохранение наследия семьи Рерихов;
- его научное и художественное освоение и популяризация;
- создание условий для широкого ознакомления, прежде всего петербуржцев и жителей Северо-западного региона России, с жизнью и творчеством семьи Рерихов, их университетского окружения, современников, соответствующим культурным контекстом.

**Основные виды деятельности:**

- проведение научных исследований в области рериховедения и других сферах науки и культуры, освещение его актуальных проблем и достижений;
- публикация материалов наследия семьи Рерихов, их современников и университетского окружения;
- подготовка и выпуск ежегодного научно-художественного издания "Петербургский Рериховский сборник" и его приложений;
- проведение ежемесячного культурологического семинара "Петербургского Рериховского сборника";
- организация и проведение образовательно-художественных выставок с применением современных компьютерных технологий;
- создание электронного архива наследия семьи Рерихов;
- организация конференций, семинаров, выставок и других мероприятий, способствующих достижению целей центра.

**Издания:**

Центр в сотрудничестве с Мемориальным Собранием С.С. Митусова выпускает ежегодное научно-художественное издание "Петербургский Рериховский сборник", в котором публикуются материалы из наследия семьи Рерихов и её окружения, современников и последователей, а также современные исследования по искусству, культурологии, археологии, естествознанию, источниковедению и другим областям современного знания, освещаются актуальные проблемы и достижения в области рериховедения. Редколлегия сборника проводит ежемесячный культурологический семинар "Петербургского Рериховского сборника" (заседания семинара проходят в СПбГУ каждую третью пятницу, в 17 часов).

**Выставки:**

Центр совместно с Межрегиональной общественной организацией "Центр Духовной Культуры" (г. Самара) проводит в Северо-Западном регионе России художественно-образовательные выставки полноформатных компьютерных копий произведений из музейных и частных собраний России, США и др. стран. Имеющиеся экспозиции: *Н.К. Рерих* "Из музеев и собраний США"; *Н.К. Рерих* "Театрально-декорационное искусство"; *С.Н. Рерих* "Живопись из собраний Индии, США и России"; *И.К. Айвазовский* "Из собраний России и Армении"; *"Фрески эпохи Возрождения"*; *"Мастера русского пейзажа"*.

*Приглашаем всех заинтересованных лиц к сотрудничеству*

Адрес: 190000, Россия, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5, офис 19
Тел./факс: (812) 315-72-10
E-mail: roerich_center@pobox.spbu.ru

## Международный благотворительный фонд "Рериховское наследие"

*Только тогда, когда человеческое сознание поймёт бесценные сокровища красоты, творящие, облагораживающие и утончающие людей, только тогда истинные сокровища человечества будут в безопасности.*

Н.К. Рерих

Международный благотворительный фонд "Рериховское наследие" зарегистрирован решением Регистрационной Палаты Санкт-Петербурга от 31 января 2001 г.

### Цели фонда:

- создание в Санкт-Петербурге Музея-института семьи Рерихов и его последующей поддержки;
- содействие сохранению Рериховского наследия, его научному и художественному освоению;
- создание условий для широкого ознакомления с жизнью и творчеством семьи Рерихов;
- содействие деятельности Рериховского центра Санкт-Петербургского государственного университета;
- поддержка научно-художественного издания "Петербургский Рериховский сборник";
- содействие восстановлению российских духовных и культурно-исторических традиций;
- содействие утверждению принципов этики в научном и художественном творчестве и иной жизнедеятельности.

### Основные направления деятельности:

- благотворительная деятельность;
- просветительская деятельность;
- участие в проведении и поддержка научных исследований в различных сферах науки, культуры, а также общественной, политической и экономической жизни;
- финансирование собирания музейных предметов и музейных коллекций;
- участие в формировании электронных коллекций и библиотек;
- участие в разработке, организации и проведении региональных, российских и международных программ в области науки, образования и культуры;
- содействие распространению знаний среди населения, повышению его общеобразовательного и культурного уровня.

### Благотворительные программы

В настоящее время в рамках своих благотворительных программ фонд осуществляет поддержку следующих проектов:

***Создание Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге***

Авторами проекта являются Санкт-Петербургский государственный университет и Международный благотворительный фонд "Рериховское наследие", который одновременно финансирует этот проект и является учредителем Музея-института. Основой концепции создаваемого музея является рериховская идея о том, что Музей (в широком смысле) — это не только собрание предметов, имеющих художественную, историческую или какую-либо иную культурную ценность, это прежде всего Дом, Обиталище Муз всех родов и направлений человеческого творчества, их Союз как свидетельство духовного единства человечества и его внутренней устремлённости к усовершенствованию и творчеству, устремлённости к Прекрасному.

***Рериховский центр Санкт-Петербургского государственного университета***

Фонд осуществляет поддержку научно-исследовательской, художественно-образовательной и издательской деятельности Рериховского Центра СПбГУ.

*Приглашаем всех заинтересованных лиц принять участие в реализации программ фонда.*

Адрес: 190000, Россия, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5, офис 19
Тел./факс: (812) 315-72-10
E-mail: roerich_heritage@mail.ru

## Музей-институт семьи Рерихов в Санкт-Петербурге

Музей-институт семьи Рерихов в Санкт-Петербурге является некоммерческим учреждением культуры, зарегистрированным решением Регистрационной Палаты Санкт-Петербурга от 11 мая 2001 года.

**Учредитель** – Международный благотворительный фонд "Рериховское наследие".

**Авторы проекта Музея-института:**

Санкт-Петербургский государственный университет, Международный благотворительный фонд "Рериховское наследие".

**Цели Музея-института:**

- обеспечение преемственности в выявлении, сохранении, изучении наследия семьи Рерихов, их культурного окружения, современников;
- научное и художественное освоение рериховского наследия и его популяризация;
- создание условий для широкого ознакомления с жизнью и творчеством семьи Рерихов;
- содействие восстановлению российских духовных и культурно-исторических традиций;
- утверждение принципов этики в научном и художественном творчестве и иной жизнедеятельности.

**Концепция:**

Относясь к числу наиболее ярких представителей российской культуры своего времени, выпускник Санкт-Петербургского университета и Академии Художеств, академик, Николай Константинович Рерих стал одним из символов той "культурной экспансии", которая в XX в. приобрела всемирный масштаб. Очевидная принадлежность Рерихов к русской, петербургской культуре диктует необходимость создания подлинно петербургского по духу музея. Рериховский музей должен стать "обиталищем всех родов Прекрасного и вовсе не в смысле лишь сохранения тех или иных образцов, но в смысле жизненного и творящего применения их" (*Н.К. Рерих*). Поэтому, учитывая многогранность жизни и универсальность творчества Николая Константиновича, Елены Ивановны, Юрия Николаевича и Святослава Николаевича Рерихов, он представляется авторам проекта прежде всего в виде **Музея-института семьи Рерихов**, созданного в результате объединения духовных, интеллектуальных, организационных и материальных усилий и возможностей заинтересованных лиц и организаций.

**Структура:**

- *Экспозиционный отдел* (Мемориальная экспозиция; Художественная экспозиция подлинников Н.К. Рериха, С.Н. Рериха и мастеров "Серебряного века"; Экспозиция произведений современного искусства);
- *Научный отдел* (Историко-архивный сектор; Искусствоведческий сектор; Естественнонаучный сектор; Восточный сектор; Сектор философии и религии; Сектор учёта и каталогизации; Сектор экспертизы; Научные лаборатории);
- *Учебно-методический отдел; Информационный отдел; Библиотека; Фонды, архив;*
- *Общество друзей Музея-института; Кино-, ТВ- и фотостудии; Художественный салон;*
- *Мастерские.*

В продвижении и реализации проекта принимают участие Администрация города, Комитет-300, Региональный архитектурно-художественный фонд, Выставочное объединение РЕСТЭК.

*Приглашаем заинтересованных лиц, всех, кому не безразличны настоящее и будущее российской петербургской культуры и науки, к сотрудничеству.*

Адрес для почтовых сообщений:
190000, Россия, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5, офис 19
Тел./факс: (812) 315-72-10
E-mail: roerich_heritage@mail.ru; roerich_center@pobox.spbu.ru

# ПЕТЕРБУРГСКИЙ РЕРИХОВСКИЙ СБОРНИК

IV