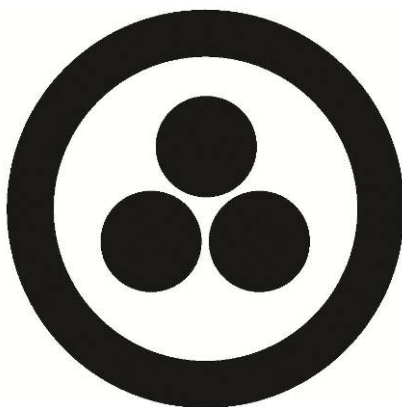


ДЕВЯТАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ «РЕРИХОВСКОЕ НАСЛЕДИЕ»



**НАСЛЕДИЕ СЕМЬИ РЕРИХОВ
В МУЗЕЯХ И СОБРАНИЯХ МИРА**

Санкт-Петербург
2012

ББК 70

*Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов*

Редакционная коллегия:

А. А. Бондаренко, Ю. Ю. Будникова, П. И. Крылов,
А. К. Мазаева-Каненга, В. Л. Мельников, В. А. Шуршина

Ответственные редакторы

А. А. Бондаренко и В. Л. Мельников

*Редакционная коллегия благодарит Даниила Энтина и Гвидо Трепшу (Нью-Йорк)
за помощь в подготовке издания и неизменную поддержку*

ББК 70 **Международная научно-практическая конференция
«Рериховское наследие». Том IX: Наследие семьи Рерихов
в музеях и собраниях мира. – СПб., 2012. – 400 с.**

ISBN 978-5-905585-04-3

Адрес редакции:
199034, Санкт-Петербург, Васильевский остров, 18-я линия, д. 1
Тел./факс: +78123230885; <http://www.roerich.spb.ru/>;
<http://www.roerich-heritage.org/>;
e-mail: ab@roerich.spb.ru; vm@roerich.spb.ru.

© Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры
«Музей-институт семьи Рерихов», 2012
© Международный благотворительный фонд «Рериховское наследие», 2012

ГОРДАНА СТАНИШИЋ-РИСТОВИЋ

(Београд)

**AXIS MUNDI У СИМБОЛИЧКИМ ПЕЈЗАЖИМА
НИКОЛАЈА КОНСТАНТИНОВИЧА РЕРИХА
(ПОВОДОМ СЕДАМ СЛИКА ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ)**

У древној долини Кулу, домовини епских прича инднјског народа, по старом националном церемонијалном обичају, у ватри од ароматизованог сандаловог прућа спаљено је тело Николаја Константиновича Рериха. На том месту стоји сиви камен са натписом на санскриту: «Тело махарише Николаја Рериха, великог пријатеља Индије кремирано је 30. магхара 2004. године Викрам ере [или: 15. децембра 1947. године]». Традиционалним верским обредним слововима: «ОМ РАМ» завршава се овај натпис¹. Тако је у удаљеним космичким просторима, где је риши Виаса писао поему-еп *Махабхарата* на палминим листовима, остао симболично да стоји један од тајанствених каменова које су према легендама о старој Русији и Скандинавији штитили анђели, а у Индији – *камен мудрости*, ребис, из кога су уследиле велике мистерије и филозофске мисли, визије и сазнања о *materia prima*, о крајњем принципу света, о Парадесхи² из космолошких и религијских митова. Камен који је Николај Рерих сликао у свим могућим појавним облицима и бојама, на најразличитијим и најудаљенијим просторствима, усамљен и мистичан, *знанствени* или *зли* камен жртвеник, племенити или дивљи, свети или чудотворни; лапис као стену, пећину или тотем, са загонетним знацима Чинтамана, крилатог коња, Гесара, Гуге Чохана, Маитреје... чудесна је, култна и симболична веза земље богова, нирване и лама, са далеком и древном Русијом.

Према старим предањима о пореклу породице Рерих, најранији подаци досежу у XIII век, у доба витезова и мисионара, викинга и древних песника скалда, и прво се везују за име извесног темплара, затим неког свештеника, и на просторима скандинавских земаља свој историјат завршавају именом шведског официра који се за време руско-шведске кампање борио на страни Карла II и чији су потомци примили лутеранску вероисповест и потом прешли у Русију³. Све тајанство које су носили природа и вера у јединство прошлог и будућег из народних казивања пуних неизвесних ишчекивања, усвајао је Николај Рерих од детињства и првих сусрета с изворним, са паганским мистеријама, са загонетним и неистраженим исконима Изварског имања⁴. Кроз путовања и даља изучавања древних култура, у русоовским просветитељским идејама о идеализацији првобитног, тзв. «природног стања», у пантеизму који је стимулисала радионица Куинџи⁵, кроз «врубелјевско словенско-филозофско» обраћање руској земљи и руском народу, али никада у духу и под тенденциозним геслом передвижника: «уметност за народ», а са циљем да се уметности врати изгубљени морал, да се избави од претећег провинцијализма, отвори ка будућности и приближи култури Запада, Рерих је сажео своја претходно стечена искуства. Све проживљене цивилизације залуталих номадских племена, уточишта



Ил. 1

и седишта краљева света, изгубљене подземне градове, стазе моћи и просветљења којима су ходали путници и антрополози, егзотику архаичног и традиционалног, Рерих је као неумитност призивао и интегрисао у једну субјективну романтичарску симболику новог типа пејзажа.

Прва слика, још из школских дана, *Гласник. Устао је род на рода* (1897) отвара један од његових најрепрезентативнијих циклуса *Зачетак Русије. Словени*. Тако почиње низ субјективних интерпретација на тему формирања древне руске државе, на епоху примања хришћанства, на IX век и појаву источних номадских племена Варјага, првих бојара и кнезова. Општи догађај пренесен уз готово све елементе историчности, наговештава нове тенденције у историјском пејзажу. Романтизам и фантазија искључују, мада још увек стидљиво, традиционалну романтичарску и фактографску нужност – асоцијације на Јарослава Мудрог или живописца Рубљова, на било ког безименог хероја или козака који прелази Сибир од Урала до океана – симболично су синтетизовани у један од многих бојева кроз које се темељила историја и слава Русије. Слика *Гласник* задржава умерено наративно ткиво. Тема је преузета из *Повести старих времена*, руског летописа из XII века, кијевско-печерског манастира⁶, и представља једну од варијанти пејзажа насталих крајем XIX века. Промене које прате глобални пресек руског предела тога времена полазе од национално-историјског типа с руинама, до све очигледније драмске уздржаности, редуковања или потпуног ослобађања присуства људске фигуре која би евентуално могла да угрози форму усамљености или узвишености, потребу за метафизичким тумачењем природе у јединству с универзалним погледом на изворно, на свет који су већ кроз различите симболичке варијације представили Врубељ, Вазњецов или Несторов.

Руски симболизам готово је неопажено промицао пред захтевима и укусом времена. Никада довољно сугестиван ни типичан да би могао да се сведе под европске критеријуме (у овом случају оправдано флексибилне) и општеусвојене категоризације, маргиналан у односу на целовиту руску културу на прелазу векова, давао је одређене индивидуалне сигнале који су се без дилеме могли означити и интерпретирати



Ил. 2

ти као аутентичне појаве. Уосталом, Верлен је у писму *Фигароу* појаснио све сумње везане за овај појам: «Колико симболиста, толико различитих симбола. Симбола чега? То је оно што још не знам. Али сам симбол то је метафора, то је права поезија»⁷. У том колоплету различитих модуса и тема, од алегоријских све до социолошких, евидентна је извесна носталгија за умировљеним, златним добом паганства, нека егзистенцијалистичка структура постављања феномена у субјективни простор, у Аркадију неке минуле историје одакле се лакше може досегнути замишљени апсолут.

Тенденције европског симболизма нису биле непознате руским уметницима. *Плава ружа*⁸ назив је прве званичне групе московских симболиста који су, захваљујући колекционарима и мецената Морозову и Шћукину, имали прилику да виде радове Гистава Мороа, Одрија Бердслија, Пиви де Шавана, Гогена и многих других из групе *Наби*. Три изложбе симболиста у Паризу, прва интернационална 1900, потом и два Јесења Салона (1904. и 1906.) с издвојеном руском изложбом, значиле су обострано упознавање и презентацију руског симболизма Борисов-Мусатова и већ добро познатог Врубелја, западној уметничкој сцени⁹. Тип тог раног руског симболизма задржао се, у глобалу, на једној аутохтоној, фолклорној варијанти, која је путем идеје и језика покушавала да да одговор на вечно питање морала, добра и зла... Таква дилема могла се препознати на раним Рериховим симболистичким сликама, из руске предоктобарске фазе, дакле из периода који је постепено наговештавао будуће духовне немире, а који су опет водили ка све интензивнијем препуштању мистичном и окултном, ка инспирацији на субјективној истини метафизичких тајни природе.

Први изразити симболистички концепт може се пратити на делу *Злослутност* (1901), изведеном у комбинацији гваша и туша. Алармантни знак судбоносног немира који прети читавом човечанству, апокалиптично виђење будуће несреће и катастрофе, још увек нејасно дефинисане, наговештавају гавранови у првом плану, статични и стрпљиви као слутња и зла неумитност. Општи тон, који на његовим сликама има готово увек симболично значење, флукутира од узнемирујуће ледених комбинација сиво-црно-белих тонова тек на понеким радовима, преко најчешће

колористички раскошних с почетка друге деценије, до дијаболичних преплитања љубичасте и зелене, што ће се готово као сеансе понављати касније, у индијском периоду. Фаталистички снажне боје садржале су једну од Рерихових идеја: «Бојом одјекује визија будућег. Све сиво, црно и мрачно, замагљује људско сазнање. Требало би поново размислити о јарким, блештавим нијансама које су одувек обележавале епоху препорода»¹⁰. Да би ослободио слику густог пастозног намаза и постигао емаљну површину, добио на деликатности и компактности материје, на «тактичности и звучности тонова», он напушта 1906. технику уља и дефинитивно прелази на рад темпером¹¹. Такав колорит указивао је на изванредан оптимизам у трагичном; иако називан декадентом, Рерих је био ближи «младосимболистима» који су се, за разлику од «старосимболиста», враћали екстази дионизијског светковања, и с надом гледали на будућност, а с љубављу на прошлост. Та нада у промене била је евидентна и онда када је као мистик измицао сваком додиру са реалним, или као демијург сликао своје визије судбине човечанства, филозофске пејзаже као што је *Небески бој* (1912), симболистичке слике које из ранијих наговештаја све више прелазе у опомене. Из новог циклуса *Град осуђен на пропаст*, слике *Мач храбрости* (1912), *Крик змаја* (1913) и *Уништени град* (1914) имају једну заједничку алегоријско-семантичку структуру – и глава гигантског змаја која вапи за помоћ, и град прекривен њоме, без улаза и без излаза, злослутно су концентрисани у магичном кругу. У симболично-архаичној форми радови *Румен* (1913), *Последњи анђео* (1913) и *Људска дела* (1914) као слике Страшног суда антиципирају нестајање људске културе, племена и народа у давнашњем проклетству пред катастрофом и пламеном светског рата. Изразити звучни контрасти боја, крваво ужарених или затамњено љубичастих и мрких, уливају немир и нелагодност. Често прибегавање локалној боји и декоративном, плошном компоновању, наглашавало је још интензивнију иреалност и стремило ка све деликатнијој стилизацији. «Велики интуитивиста», како га је називао Максим Горки, Рерих је своје слутње пројектовао кроз слојевите анализе и неку врсту уметничке пропаганде која је документовала његова активна залагања на литерарном и на заштитарском плану за очување културних вредности које су варварски уништаване по целом свету.

Суочавања са губљењем измаштаног раја покушавао је да реши трагајући за новим имагинарним и фантастичним, првенствено духовним хармонијама, које је све чешће налазио у тајним доктринама Хелене Петровне Блавацке или антрополошко-космичким књигама Рудолфа Стајнера, у приповедањима о плавим брдима Индостана, о дивљим племенама тајанствених махатми, напуштеним религијама и пројектима космоса, о смрти која је немоћна пред мудрацем и Моријом који поседује бесконачан живот¹². Његово синкретистичко изучавање веза Русије са Скандинавијом, враћање на бога Тора, Валкире и викинге, готово димезоловске претпоставке о реанимацији индоевропског народа, имали су своје хомологије у индијским духовним традицијама и митовима, и далеко раније били познати једном кругу интелектуалне Европе. У самој Русији В. В. Стасов 1868, у *Пореклу руских билина*¹³, сукцесивно анализира везе руске (посредно и европске) културе с азијском, а Рерихово познанство са њим иницира даља размишљања у тој области. Све



Ил. 3



Ил. 4

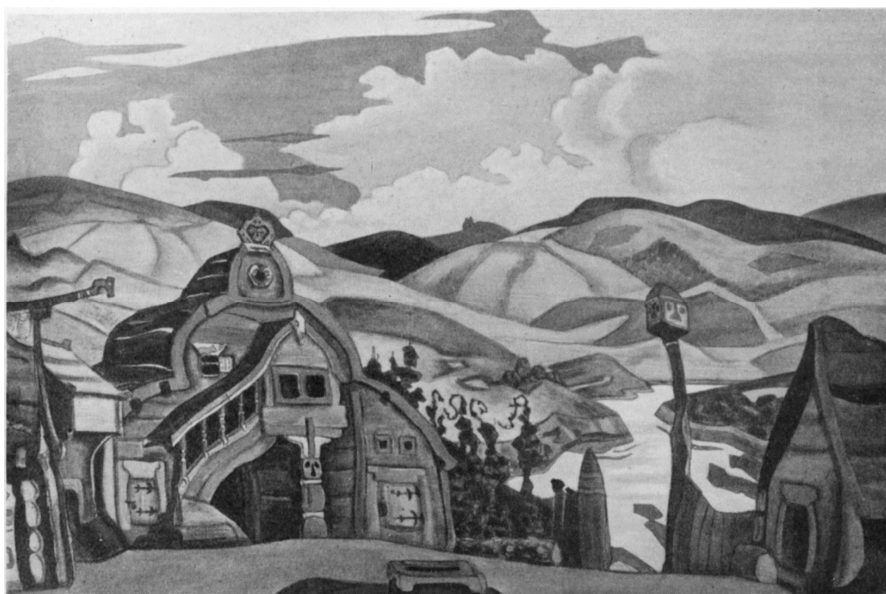
постаје делимично помодно, а у сваком случају драгоцену индикативно. Познато је да се од XII века из Русије путује на Исток у потрази за *земљом чаробног света* или *земаљским рајем*, слушају се легенде о тајанственој земљи смештеној у далеким неприступачним шумама Индије и Тибета, и веровања средњовековних витезова да се тамо чува Пехар Грала, затим легенда *Казивање Зосима о одласку Брахманима* (XII в.) о земљи *Бела вода* где су живели старци налик на сина божјег, приче о земљи бесмртности Шамбали или Светој гори Мери као центру света¹⁴.

Тај мир и спокојство који Европа није могла тих година да сачува, Рерих је пронашао у Индији, у све интензивнијем обраћању природи, јер је још једино она пружала наду у боље. Величао је управо оно једноставно али неуништиво, као у филозофији зена. Човек је на слици готово по правилу мали (ако је уопште присутан) у великом пространству, као једна од слика природе – никада беспомоћан, увек у

комплексном односу бесмртности: вечна природа, вечни човек. То је она узвишена, метафизичка димензија његове слике *Пантелејмом-исцелитељ* (1916) која се може узети као европски репер за скоро све будуће радове из његовог индијског периода. Путуюћи стазама будистичке посланице, куда су пролазили мисионари и калуђери, после трогодишње експедиције по Централној Азији, по Сикиму, области најстаријих будистичких манастира, где је урадио и две серије – *Сиким* и *Манастирски ступови* (1924), трагао је за истинским спиритуалним светом удаљеног човека са свим његовим емоцијама. Са понекад незадрживим заносом, али исто тако и студиозно, готово као проповедник, приступа пејзажу. Полазећи од универзалних сазнања, бележи своје визије пуне интуитивне мудрости, као свечане химне човеку хероју или богу, небеском пространству или камену, као додир духовног и чулног који у једном моменту превазилази обрасце симболизма и поприма готово окултно значење. Уз све очигледнију декоративну стилизацију, све је плошно и статично у монументалној форми, било да су то ледени врхови Канченџунга где приступ имају само богови, јурте и пустиње Монголије и Улан-Батора, или чаробне шуме цара Берендеја¹⁵. Динамичног је постигнута управо унутар свега – и то је парадигма симболике његове филозофије.

Рериха су називали «мајстором планина»¹⁶. Планина је као Васељена, седиште света. На њеним врховима спајају се земља и небо као у *Ченрезима* (1931), *Тибетанском логору* (1932) или *Сенци учитеља* (1939). Планине симболизују вечност и постојаност, стање потпуне свести и менталне дисциплине. У потрази за својим првенствено духовним идентитетом, у сликама-типологијама, Рерих никада није претпостављао сакрално профаном. Тако је настао један од најграндиознијих циклуса – Хималајска серија – као снажна колористичка симфонија и апотеоза, како се без дилеме сматра, целокулног његовог стваралаштва. Врхови прекривени снегом или облацима, усамљени и величанствени, у боји баршуна, опоре земље или космичко плави, на којима се тек појављују хероји његових ладакских слика – Гесар са својим симболима, стрелом и мачем, на улазу у велики храм са два коња, белим и црвеним, и Маитреја¹⁷ (*Маитреја Победник*, 1925) на црвеном коњу као руски богатыр. Ликови се најчешће појављују као одређене физичке трансформације – од људи хероја, преко богова, до камена-знака. Силуета спојена са степом или планином (*Мајка Џингискана*, 1931, *Сенка учитеља*, 1939, или *Гесар кан*, 1941) у свом поменутом статичном приказу семантички је пренета у аниконичну представу божанства. У *Идолима* (1901) или у *Округлом камењу* (1911) то рано, али не и случајно, многобожачко расположење развијало се у читаве цикличне серије (са најтипичнијим сликама: *Мач Гесара*, 1932, *Пустински чувар*, 1941) до самог цртежа-симбола у камену – стени – планини, као темељу храма или светилишта (*Гуга Чохан*, 1931, *Знаци Чинтамана*, 1933, *Знаци Гесара*, 1940). Сва контемплативност ламаизма и симболика универзума овог идеалисте-мистика концентрисана су на слици *Знаци будућег*, у причи о невидљивој земљи правичности, Шамбали, негде на северу Тибета, на Канченџунгу, где живе бесмртни махатма мудраци упућени у све тајне света.

Апотеоза земљи људског савршенства садржи у себи суштину пантеизма про-светитељског типа. Рерихови мајестетични предели и понекад екстазично велича-



Ил. 5

ње свега што је у вези с природом, представљају јединствену епифанију његовог микрокосмоса. Овакав тип неопримити-вистичког сликарства инспирисаног традицијом и фолклором, архаичним и егзотичним културама, остао је поштеђен од свих помодних локализама, јер је од самог почетка неговао универзалну, космополитску димензију.

Године 1922. у Њујорку је организован Уметнички центар «Corona Mundi» («Круна света»). Амблем центра је бели круг у коме се силуетом тамни корона, а девиза су Рерихове речи: «Уметност обједињује човечанство. Уметност је једина и недељива»¹⁸.

* * *

У Народном музеју у Београду, у збирци иностране уметности, чува се седам слика Николаја Константиновича Рериха¹⁹. Две слике, рађене у комбинацији темпере и пастела на хартији, позоришне су скице женског костима за оперу Н. А. Римског-Корсакова *Снежурочка* [ил. 3 и 4].

Користећи се цитатима из старих епова и народних митова, ликовним елементима староруског фолклора или персијском и индијском орнаментиком, Рерих је извео низ нацрта декора и костима за опере и, заједно са Александром Бенуаом, Константином Коровином и Леоном Бакстом, био један од најцењенијих сценографа и ван граница Русије, не само свога времена. Скице из периода које је провео у удружењу *Мир искуства*, затим оне рађене за Античко позориште у Петрограду, или за Дјагиљевљев *Ballets russes*, могу се посматрати као посебни ликовни спектак-



Ил. 6

ли саткани од симболике епских тема, бајки и мистерија, чиме су била прожета позоришна дела Ибзена и Метерлинка, или музика Вагнера, Римског-Корсакова, Стравинског и Бородина.

Зимска бајка о Снежани била је само једна од тема где је Рерих сачинио готово метијерски спој тзв. «духа многобожачке епохе» и «бајколико фантастичне димензије». Прве скице *Ѕнегурочке* радио је 1908. за париску *Комичну оперу*, док је 1912. ново петроградско *Руско драмско позориште* поставило ово сценско-музичко дело, поново у реализацији Рериха. Међутим, овога пута комплетни спектакл није остварио уметникову замисао онако успешно како је то постигла париска опера. Двадесетих година Рерих ради и за њујоршку оперу позоришне скице овога дела, али по рафинираности боје и њеној компактности са звуком, по изузетно маштовитој и оригиналној обради, како читаве природе ове старе скаске тако и појединачних детаља, *Ѕнегурочка* из 1908. свакако је далеко систематичније и спектакуларније решење од раније *Ѕнегурочке* В. А. Симова на музику Станиславског, или свих накнадних импровизација исте теме самога Рериха. По спретном удвајању елемената «изварског» северног руског фолклора са орнаментиком Истока, посебно Индије, на чему је Рерих инсистирао нарочито у решавању фрагмената на женској одећи, и по сигурном консонирању боја злата са меким лазурним тоновима, може се претпоставити да две скице из Народног музеја припадају његовој најуспелијој креацији *Ѕнегурочке* за *Комичну оперу* у Паризу.

Село Берендеј [ил. 5], једна је од слика на којој је Рерих, још увек у изражено декоративном маниру пренео своју маштовиту реализацију идеје о легендарном истоименом племену, и једина од свих седам слика из Народног музеја која поред

убичајене сигнатуре има забележену и годину: 1919. По свим стилским карактеристикама примерена његовом «руском» периоду, следећа слика такође рађена у техници уља, *Звоњење* [ил. 2], по илустративном приступу и минуциозном решавању свих планова, као по извесној сценско-декоративној обради детаља с елементима руског и источњачког фолклора, врло је блиска *Берендејима*. На одређени начин ова два рада могла би се, можда најпре, тумачити као скице за неке од позоришних сценографија.

Податак да Рерих 1906. напушта уљану технику²⁰, у случајевима свих пет радова (с изузетком скица за *Сњегурочку*) не доводи у сумњу његово доследно поштовање сопственог ликовног обрасца. Претпоставка, с обзиром на недостатак било каквог индикативног сигнала (осим на примеру једине датоване слике *Село Берендеј*), да су, по тој логици, остала дела урађена у првој деценији овога века, прилично је неодржива, имајући у виду управо стилски, а не сам технички моменат. Радови *Манастир Св. Сергија* [ил. 6], *Бургустан на Кавказу* [ил. 1] и *Свети гости* [ил. 7], сугеришу другачији и комплекснији поступак спознавања, а не само имагинативног уношења артефаката у претежно реалистички схватану структуру, о каквој је могло бити речи у Рериховим раним радовима. Одступање од реалног и приближавање све чистијем симболистичком духу може се, условно, пратити и преко ове три слике. Док је *Манастир Св. Сергија* задржао документарну компоненту у ликовном илустровњу одређеног предела (споменика), *Бургустан* је огољени синтетички пејзаж какве је Рерих радио током тридесетих година на сликама *Тибетански планински манастири*, *Кулута* и многим другима. Можда је то један од његових центара света и контемплације, за чијом је поруком готово опсесивно трагао читавог живота. Елементи уздржане наративне симболике у *Светим гостима* [ил. 7], последњој Рериховој слици из Народног музеја²¹, присутни су тек толико да не угрозе ону



Ил. 7

хришћанску свечаност тишине и заустављеног времена, тајанство које носе калуђе-ри с ореолима, или загонетност пристижућих гостију, стопљених са чудноватим и усамљеним манастирским пределом и дубоким небом. Символика колорита и евен-туалног литерарног садржаја може се усвојити као једин од, вероватно ранијик, за-падњачких пандана серијама слика о «учитељима звука» са Тибета, о праведнима у молитви или нирвани на вратима небеске земље – Шамбале.

Слике из Народног музеја у Београду, мада не толико иконографски типичне за Рерихов ранији, руски период, свакако дају својеврстан преглед како тематских та-ко и стилских слојевитости и различитости, карактеристичних за овог универзал-ног уметника који је превасходно своју хуманистичку идеју о апотеози природи и човеку прокламовао у својим сликама, сценографским и костимографским радо-вима, писаним делима, филозофији и мистицизму.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лукашов А. М. Николай Рерих из собрания Государственной Третьяковской галереи: Альбом. – М., 1989 – С. 28.

² На санскриту «Парадесха» је термин за западни појам «Paradis» – највиша, тзв. «света земља».

³ «Re» или «Ru» на скандинавским језицима значи «слава» или «добар глас», а «Rich» – богата; тако се презиме у целини може превести као «славом богат»; према: Полякова Е. И. Николай Рерих. – М., 1985. – (Серия «Жизнь в искусстве».) – 2-е изд., доп. – С. 3.

⁴ У летњиковцу Извара, или како су га мештани називали «Ишварево», у Царском Селу у близини Петрограда, што је према проповедању старог власника грофа Воронцова могло да се, по индијској речи «ишвара» преведе као «милост богова», млади Рерих је са породицом проводио летње месеце. Упознавао се са старим скандинавским легендама о суровом руском пространству на северу, са стручним откопавањима некропола по околини, са причама о кану Гесару, пророку и заштитнику монголско-татарског народа, са сензационалним открићима Шлимана у Троји, са сликарством Алтамире... Ibid. – С. 8.

⁵ Током школовања на петроградској Академији Рерих је извесно време провео у атељеу Куинцији који је следио концепт и методе оснивача и предавача Архипина Ивановича Куинција: «Радити визије природе по сећању, као византијски и староруски иконописци, као италијански и холандски стари мајстори или уметници са Истока»; према: Лукашов А. М. Ibid. – С. 8.

⁶ Ibid.

⁷ Russoli, Franco. Images et langages du Symbolisme. Le Symbolisme en Europe. – Paris, 1976. – P. 17.

⁸ Група је 1906. сменила удружење «Мир искуства», инспирисана Борисов-Мусатовим и његовим симболистичким бојама које су се и касније, посебно плави и зелени тонови («тајанствена плава боја» Врубелја) појављивали исто тако симболично као Метерлинкова *Плава птица* или *Плави јачах* Кандинског; према: Греј, Камила. Руски уметнички експеримент. 1863–1922. – Београд: Издавачки завод Југославија, 1978. – С. 62.

⁹ Russoli, Franco. Ibid. – P. 24, 25.

¹⁰ Алџин А. Д. Н. К. Рерих (К 100-летию со дня рождения). – М.: Знание, 1974. – С. 24.

¹¹ Почине сам да прави темперу «вурма» по рецептури из Минхена, и тако да ради готово све слике до 1914; понекад је користио и синтетичке боје или сликао техником лама уметника из Монголије и Тибета; према: Лукашов А. М. Ibid. – С. 14.

¹² Према сећањима Игора Емануиловича Грабара у низу тадашњих монденских религиозно-филозофских друштава која су своје седељке приређивала по богатим петроградским кућама,

организоване су и повремене спиритистичке сеансе у дому породице Рерих, праћене читањима теозофских образаца Андреја Белија, поезије Блока и слушањем музике Скрјабина; према: Полякова Е. И. Ibid. – С. 139.

¹³ Билинама су називана истините епске приче из прошлости. По садржини и описима јунака билине су скоро идентичне са персијским епом *Шахмане* или индијским *Махабхарата*.

¹⁴ Лукашов А. М. Ibid. – С. 18–20.

¹⁵ Поштујући контемплативност звука и доводећи га у компаративну везу са бојом, Рерих је на своје картоне преносио легенде о многобожачком племену Берендеја које живи дубоко у Русији, потенцирајући архаичну али бајколику и фантастичну црту. Ово племе азијатске крви, које је помогло да се одбрани Кијев од других племена, уметник је сликао и касније у својим зимским симболичним пејзажима, синтетичније и стилизованије, без наративности, злата и смарагда, што је подразумевало његово декоративно-сценско сликарство.

¹⁶ Каталог са изложбе у Индији 1938, Барнета Конлона (Barnett D. Conlan), насловљен је: *Nicholas Roerich: A Master of the Mountains*. Исти аутор је и касније писао текстове о њему – један од њих је и *Roerich* који је 1939. издао Рерихов музеј у Риги.

¹⁷ Ге-сар (кан) је краљ Линга, омиљени јунак-бог Тибета и Манџурије. Према једном од митова повукао се у планине ради медитације. Претпоставља се да је његово име изведено од «Цезар», а исто тако и неке од епизода из његовог живота преузете су из легенди о Александру Великом. Maitreya је будући Буда који пребива у ташита рају и треба да се оваплоти у Шамбалу. Према: Енциклопедија живих религија. – Београд, 1990.

¹⁸ Полякова Е. И. Ibid. – С. 212.

¹⁹ У архивским књигама музеја, из 1933, акт бр. 104, налази се податак да је тадашњи Министар просвете донео решење да се Хисторијско-уметничком одељењу Народног музеја преда на чување 14 радова Николаја К. Рериха, који су се до тада налазила у збрици Музеја савремене уметности, и тако увећа постојећа збирка од шест слика овог аутора. Према акту бр. 169 од 29. III исте године, управник Музеја д-р Милан Кашанин предао је следеће слике: *Бургустан* (Кавказ) [ил. 1], *Звоњење* [ил. 2], *Съезурочка* (I, II) [ил. 3 и 4], *Село Берендеј* [ил. 5], *Св. Сергије* [ил. 6], *Свети гости* [ил. 7], *Гуга Чохан – херој Кулу долине, Аишрам серија № 1, Планинско ждрело, Скица за Џингисканову мајку, Црква Св. Сергија, Капела Св. Сергија и Чанрам*. Историјат слика пре доласка у Београд прилична је енигма, иако још један податак није потпуно занемарљив. У писму Југословенске Академије знаности и уметности из Загреба, од 14. XI. 1933 (акт бр. 1277) извештава се да: «Академије не би могла према својој организацији у склопу своје галерије (Штротсмајерове) остварити једну перманентну изложбу као огранак у Roerichovog музеја ... па према томе оних десет слика што их је Академија примила из Београда, треба вратити установи од које их је примила». У то време слике је већ преузео директор Народног музеја д-р Владимир Петковић. Једина веза ових накнадних радова са претходним власником, иако разлог и намена нису познати, јесте Рерихов музеј у Паризу. Ниједан каснији податак не указује на то да ли се ради тек о позајмици или о трајном власништву, нити говори о даљој судбини свих оних слика које се више не налазе у поседу Народног музеја у Београду.

²⁰ Види напомену бр. 11.

²¹ На полеђини свих пет слика сачуван је оригиналан печат са текстом: *Property of: Nicholas Roerich and Art collections, inc.*; на *Светим гостима* стоји још и аутентичан печат-круг као знак *Corona Mundi*, са годином 1922, и ознака *Corona Mundi, inc.* 312 West 54 th. St. New York City, N. Y.

ПОСЛЕСЛОВИЕ НАУЧНОГО РЕДАКТОРА

«*Axis Mundi* в символических пейзажах Николая Константиновича Рериха (по поводу семи картин из Национального музея в Белграде)» – так по-русски называется статья Горданы Станишич-Ристович, вышедшая в Белграде в далёком 1994 г. в издании «Зборник Народног музеја» (т. XV, вып. 2, с. 175–182). Статья стала первым сообщением в искусствоведческой литературе о художественном наследии Н. К. Рериха в фондах Национального музея в Белграде. В конце статьи помещено изложение статьи на русском языке, подготовленное Натальей Дайович. Здесь оно приводится по копии, привезённой из командировки в Сербию Алексеем Бондаренко, в сокращении и с современной редакторской правкой, адаптированной для российского читателя.

*«Семь картин и по стилю, и тематически принадлежат к так называемому русскому периоду художника, или к первым десятилетиям двадцатого века, до его отъезда в Америку. Известно, что Рерих и позднее, даже в экспедициях по Азии, возвращался к русской иконографии или хотя бы к отдельным символам и элементам русского фольклора. В случае этих картин обнаруживается манера декоративной проработки деталей. Картины в целом не зависят от литературного содержания, обладают превосходным стилистическим и символическим единством. В пяти картинах прослеживается постепенное отступление Рериха от реализма и приближение к чистому духу символизма в уединённых синтетических пейзажах величественной Гималайской серии, которых очень созвучна картина **“Бургустан на Кавказе”** из Национального музея. Элементы сдержанной нарративной символики переплетаются с определёнными иллюстративными элементами в работах **“Монастырь Св. Сергия”**, **“Святые гости”**, **“Перезвоны”**, **“Деревня Берендея”**. Декоративная отделка деталей с элементами русского и восточного фольклора схожа с известными театральными эскизами мастера.*

Его работы нередко именовали гимнами Беспредельности, а его самого – Мастером гор.

Этот многогранный создатель прожил свои последние годы в Индии, изучая историю, культуру и философию её народа. Экзотичность и мистическую торжественность нетронутого рая он воплощал идеалистически смело в собственной философии и в ярких полотнах, наполненных необычными символами. Свои работы он оставил многим музеям мира от России и Азии до Америки. Семь картин из Национального музея в Белграде являются драгоценной и отнюдь не символической коллекцией этого универсального художника-гуманиста.

С момента написания статьи прошло почти двадцать лет. С тех пор стали известны многие источники, по которым возможно уточнить характеристики представленных произведений.

В книге Д. Ю. Ревякина «Гибнущее наследие: Московская квартира Ю. Н. Рериха» (2010) неожиданным образом всплыли документы о картинах Н. К. Рериха в Югославии¹. В письме от 24 ноября 1958 г. на имя начальника Отдела ИЗО и охра-

ны памятников Министерства культуры СССР А. К. Лебедева Ю. Н. Рерих сообщал, что в 1933 г. Н. К. Рерих выслал на временную выставку в Музей Югославской Академии наук и искусств в Загребе 10 картин, которые в дальнейшем находились в Музее современного искусства в этом городе. Ещё 7 картин оставались в Национальном музее Белграда (бывший Музей князя Павла). С апреля 1941 г. судьба этих картин оставалась для Рерихов неизвестной. К письму Ю. Н. Рерих прилагал ряд документов, среди которых переписка Н. К. Рериха с югославскими учреждениями и списки картин, отправленных в Югославию². Согласно спискам, в Белград были направлены картины: «*Бургустан. Кавказ*» (1913) [ил. 1], «*Звоны*» (1919) [ил. 2], «*Преподобный Сергей Радонежский*» (1922) [ил. 6], «*Благие посетившие*» (1923) [ил. 7], эскизы костюмов к опере «*Снегурочка*» (1921, две работы) [ил. 3 и 4], «*Берендеи. Деревня*» («*Снегурочка*») (1921) [ил. 5].

В архиве Музея Николая Рериха в Нью-Йорке хранится список художественных произведений Н. К. Рериха за 1917–1924 гг., составленный самим мастером и выполненный его рукой³. С помощью сотрудника этого музея Гвидо Трепши удалось установить авторские названия и даты большинства белградских картин. Кроме картины «*Бугур стан*» из «*Кавказских этюдов*» 1913 г. [ил. 1], известной по дореволюционным спискам⁴ и упоминаниям в американских каталогах⁵, это «*Зов колокола*» (1918, масло)⁶ [ил. 2], «*Слобода Берендеева*» (1919, темпера)⁷ [ил. 5], «*Святые Гости*» (1923, темпера)⁸ [ил. 7], «*Святой Сергей*» (1922, темпера)⁹ [ил. 6] и два женских костюма к «*Снегурочке*» (1921)¹⁰ [ил. 3 и 4].

Как видим, в семье Рерихов бытовали разные названия белградских работ, датировки некоторых из них также разнятся. Дальнейшее их изучение невозможно без прочтения всех надписей на тыльной стороне произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ревякин Д. Ю. Гибнущее наследие: Московская квартира Ю. Н. Рериха: Каталог. Фотохроника. Архивные документы. – М.: Международный Центр Рерихов, 2010.

² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 4. Д. 861. Л. 31–39.

³ См.: Трепша, Гвидо; Борисов, Юрий. Авторский список художественных произведений (картин) Н. К. Рериха за 1917–1924 гг. с параллельными данными из списка в монографии «Roerich. Himalaya» (1926) и перечня В. В. Соколовского (1978) // Рериховский век: Каталог выставки. Живопись и графика / Отв. ред.: А. А. Бондаренко и В. Л. Мельников. – СПб., 2009. – С. 37–52.

⁴ В списке А. П. Иванова (1915), в монографии «Рерих» (1916) и книге С. Р. Эрнста (1918) указано именно такое название картины. Там же отмечено, что она выполнена темперой.

⁵ «*Bugurstan – Caucasus*». Painted in Kislovodsk, Northern Caucasus, 1913. First exhibited: Malmö, 1914. Size 17½ × 33½ in. (44,4 × 85,0 cm). Tempera and pastel on board. Monogram, lower right. По данным изд.: The Nicolas Roerich Exhibition / With an Introduction and Catalogue of The Paintings by Christian Brinton: 1920 – 1921 – 1922. – N. Y.: Redfield – Kendrick – Odell Company, Inc., 1920. – P. 41. – № 148; Catalogue Nicolas Roerich Exhibition / San-Francisco Museum of Art, Palace of Fine Art, September 9 – October 15 1921. – San-Francisco: Taylor & Taylor, 1921. – P. 20. – № 148.

⁶ «*The Call of the Bells – Old Pskov*». Painted in Viborg, 1919. First exhibited: Helsingfors, 1919. Size 19 × 31 in. (48,3 × 78,7 cm). Oil tempera on panel. Monogram, lower left. По данным изд.: The Nicolas Roerich Exhibition. Ibid. – P. 33, 58 (чёрно-белое воспроизведение). – № 58; Catalogue Nicolas Roe-

rich Exhibition. Ibid. – P. 14. – № 58. В каталоге В. В. Соколовского (1978) картина упомянута под названием «**Благовест**». В «Авторском списке художественных произведений (картин) Н. К. Рериха за 1917–1924 гг.» № 112 за 1918 г. (см.: *Трепша, Гвидо; Борисов, Юрий*. Указ. соч. – С. 44). Картина многократно воспроизводилась. Впервые – в шведской газете «Dagen Nyheter» (Stockholm, 1918. – 5 November). В Музее Николая Рериха в Нью-Йорке хранятся подборки вырезок из периодических изданий (т. н. «Clippingbooks», восемь подшивок в твёрдом переплёте), где она представлена более 12 раз, например, в публикациях Надежды Яринцовой (1920), Николая Рериха (1922) и Сержа Уитмэна (1926); в «Nya Dagligt Allehanda» (19 ноября 1918), «Vore Damer» (13 января 1919), «The International Studio» (май 1920), «Art and Beauty Magazine» (1920), «Buffalo Express» (1921), «The Sunday Herald» (27 февраля 1921), «Art and Archaeology» (февраль 1922), «The Sunday Milwaukee Telegram» (30 июля 1922), «Welfare» (1923), «The American Art Student» (1926) и т. д. В публикации Н. А. Яринцовой «Русский художник» в названии репродукции указывается, что картина входит в серию «**Старый Псков**» (The International Studio. – N. Y., 1920. – May. – Vol. LXX. – No. 278. – P. 60). В некоторых изданиях даётся другое название: «**The Song of the Bells**». Известна фотография русского балетмейстера и танцовщика Михаила Фокина, на которой он запечатлён стоящим возле этой картины на рериховской выставке в Копенгагене (январь 1919).

⁷ «**Village of the Berendey**». Snegurochka series. Painted for the Royal Opera, Covent Garden, 1919. First exhibited: London, 1920. Size 24 × 36 in. (61,0 × 91,4 cm). Tempera on canvas. Monogram, lower right. По данным изд.: The Nicolas Roerich Exhibition. Ibid. – P. 39, 73 (чёрно-белое воспроизведение). – № 125; Catalogue Nicolas Roerich Exhibition. Ibid. – P. 18. – № 125. В «Clippingbooks» из Музея Николая Рериха в Нью-Йорке картина представлена более пяти раз, например, в публикациях Надежды Яринцовой (1920), где она названа эскизом декорации для постановки оперы «Снегурочка» в лондонском Королевском театре «Ковент-Гарден», и Кэтрин Эгглестон Робертс (1921). В одном случае уточняется, что это – эскиз декорации I акта постановки (Clippingbook № 3, вырезка № 275 из неизвестного издания 1922 г.). В аннотации к воспроизведению в «Chicago Tribune» (1921) анонсируется постановка «Снегурочки» в 1922 г. в «Chicago Grand Opera Company» с использованием этого эскиза декорации. В «Авторском списке художественных произведений (картин) Н. К. Рериха за 1917–1924 гг.» № 132 за 1919 г.: «**Слобода**» (см.: *Трепша, Гвидо; Борисов, Юрий*. Указ. соч. – С. 45).

⁸ «**Saintly Guests**» – с таким названием вскоре после создания картина воспроизводилась на открытке издательства «Roerich Museum Press» (Нью-Йорк). В «Clippingbooks» из Музея Николая Рериха в Нью-Йорке она представлена не раз, например, в «The Foreward» (июнь 1923) и «The American Art Student» (31 декабря 1926). В «Авторском списке художественных произведений (картин) Н. К. Рериха за 1917–1924 гг.» № 6 за 1923 г.: «**Святые Гости**» (см.: *Трепша, Гвидо; Борисов, Юрий*. Указ. соч. – С. 50).

⁹ Воспроизведение под названием «**Преподобный Сергий**»: Родная старина. – Рига, 1928. – Сентябрь. – № 4. – С. 94. Карл Рупперт отмечает ещё один вариант названия полотна: «**Youth of St. Sergius**» («Юность преподобного Сергия») (см.: *Ruppert C. W. Nicholas Roerich. 1874–1947: Catalogue Raisonné*. 1996. – [Электронный каталог Карла Рупперта в последней редакции 2000 г.]). В «Авторском списке художественных произведений (картин) Н. К. Рериха за 1917–1924 гг.» № 55 за 1922 г.: «**Св. Сергий**», техника не указана (см.: *Трепша, Гвидо; Борисов, Юрий*. Указ. соч. – С. 50).

¹⁰ Это могут быть «**Купава**» и «**Девушка**». В «Авторском списке художественных произведений (картин) Н. К. Рериха за 1917–1924 гг.» № 17 и 68 за 1921 г. соответственно (см.: *Трепша, Гвидо; Борисов, Юрий*. Указ. соч. – С. 47, 48). Костюмы были выполнены для постановки «Снегурочки» в 1922 г. в «Chicago Grand Opera Company».