

Н. Порожнякова

Канд. искусствоведения, зав. науч. отд. Одесского Дома-Музея им. Н. К. Рериха

**Отражение древнего культа камня в изобразительном искусстве конца XIX – начала XX вв.
(На примере произведений Н. К. Рериха)**

Культ почитания камня был развит у древних славян. Его отголоски мы наблюдаем по сегодняшний день в виде установления камней с надписью или даже просто валуна на месте какого-либо памятного события. Как отмечает И. Э. Грабарь, – «иногда попадаются просто чтимые камни» [4, С. 74]. В славянской мифологии сохранилось предание о бел-горюч камне Алатыре: «этот бел-горюч камень лежит на острове Буяне и наделен самыми чудесными свойствами. <...>Как гласят легенды, он упал с неба, и на нем были начертаны письмена с законами бога Сварога» [2, С. 10].

Образ камня, связанного с мотивом выбора пути, присутствует в сказках и в былинах. На это обратили внимание такие художники, как В. М. Васнецов и И. Я. Билибин. В произведении Васнецова «Витязь на распутье» (1882, ГРМ) главный герой полотна остановился перед таким камнем, который сразу привлекает внимание зрителя. Он находится среди других валунов, которые служат своеобразными указателями различных путей-дорожек, упоминаемых в надписи на центральном камне. Тот же валун мы видим у Билибина в иллюстрации к русской сказке «Об Иване-царевиче, Жар-птице и Сером волке» (1899, Музей Гознака). В отличие от Васнецова, Билибин образ камня объединил с образом дерева. Камень-указатель располагается прямо у корней огромной ели, прямой ствол которой уходит высоко в небо, не уместаясь в границы картинной плоскости. В энциклопедии символов говорится о том, что «камни часто соседствуют с деревьями в священных местах. Они <...> связаны с деревом в структуре священного алтаря, где символизируют долговечное и окружающее, а дерево переходящее и увеличивающееся» [5, С. 125]. Произведение Билибина, как и Васнецова изобилует многими деталями, имеющими неоднозначный смысл.

Одна из главных тем в творчестве Н. К. Рериха – тема камня. По утверждению С. К. Маковского, – «если спросить Рериха, что он больше всего любит, он ответит: камни» [6, С. 81]. Маковский также пишет о том, что образ камня сближает таких художников как Рерих и Врубель. Он отмечает, что «и в живописи Врубеля есть начало каменное. Разве не из хаоса чудовищных сталактитов возник его «Сидящий Демон», написанный еще в 1890 году <...>. Не высечен ли из камня, десятью годами позже, и врубелевский «Пан» <...>? Такой же и «Богатырь» Врубеля <...>, изваянный вместе с конем страшилищем из глыбы первозданной» [6, С. 82]. В упомянутых произведениях Врубеля доминирует начало хтоническое. В его «Демоне» кристаллическое мерцание дает неустойчивую форму, то есть форма начинает дематериализовываться. У Рериха, наоборот, все камни имеют четкую и конкретную форму, кроме того, несут смысловую символическую нагрузку.



**Н. К. Рерих. Могила великана. 1915.
Государственный музей Востока. Москва**

Тема камня в искусстве Рериха имеет два больших направления: мотив камня в театральном-декорационной живописи художника и образ камня, связанный с различными преданиями и легендами в станковых произведениях. Образ камня в театральном-декорационной живописи Рериха появляется в 1905 году. В одном из самых первых эскизов к «предполагавшейся индусской постановке» [17, С. 128]. «Девассари Абунту» (1905, местонахождение неизвестно, темпера) мы видим среди камней склоненную женщину, которая обращается в камень. Одноименная сказка была написана художником годом раньше, в 1904 г. В ней рассказывается о праведной девушке, жившей по законам Будды среди природы. Она умела говорить с растениями и птицами. Когда пришло время умереть, Девассари стала искать камень смерти: «и

вот приходит в пустыню, и лежат на ней многие камни, темные. И ходила между ними Абунту, и просила их принять ее тело. И поклонилась до земли. И так осталась в поклоне, и сделалась камнем. Стоит в пустыне черный камень, полный синего огня» [12, С. 201]. То есть Рерих наделял камни особыми свойствами. Для художника, как и для древних народов, камни – это живые существа, хранящие свою тайну. Для этого эскиза Рерих выбрал вытянутый горизонтальный формат, который подчеркивает доминанту земли. Этимон напоминает более раннюю картину «Зловещие», но здесь, в отличие от картины, художник вообще отказывается от линии горизонта, превращая, таким образом, работу в декоративное панно с ритмично распределенными группами камней. Фигура превращающейся в камень склоненной Девассари практически точно повторяет одно из изображений на знаменитых росписях Аджанты. Белое тело Девассари, наполовину уже обратившейся в камень, смотрится ярким пятном и напоминает эмблему инь-ян. Символизм эмблемы определяют как круг, «символизирующий Конечный принцип или Абсолют. Инь и ян смешиваются и взаимно порождают друг друга в вечном круговом движении. Когда ян доходит до апогея, он превращается в инь <...> затем инь растет и, достигнув своего максимума, превращается в ян» [3, С. 405]. В сказке, и соответственно, в эскизе прослеживается идея вечного движения, духовного и материального. Дух

Девассари Абунту расцвел и раскрылся, достигнув своего максимума, и потому должен был возвратиться в латентное состояние.

В третьем варианте декорации к балету «Весна священная» И. Ф. Стравинского «Поцелуй Земле» (1912, Астраханская картинная галерея им. Б. М. Кустодиева) место священного Древа занимает камень. Это продиктовано самой сценической постановкой. Дерево мешало бы танцующим артистам и отвлекало бы внимание зрителей. Сам художник в письме к И. Ф. Стравинскому писал: «делаю вариант первого акта, без дерева получше» [8, С. 446]. Но дерево имело символическое значение, и потому его нужно было заменить не менее значимым образом. Место дерева на пригорке, окруженном камнями, занял огромный поставленный вертикально рябой валун. Камень показан над небольшим озерцом за которым возвышается пологая округлая гора. Вертикально установленные камни «символизируют axis mundi (символами которой являются также дерево, гора, дерево на горе <...>) и указывают на верховную поддержку всего сущего во вселенной» [5, С. 126]. Изображенный Рерихом валун близок к конической или даже пирамидальной форме. Такой формы камни имеют также фаллическую символику. В контексте данного произведения роль axis mundi выполняет вероятнее всего гора, а камень, изображенный над озером, – равновесие мужского и женского начал, гармонию Небесного и Земного. Духовного и материального.



Н. К. Рерих. Эскиз декорации к «Весне священной». 1930. Музей им. Н. К. Рериха, Нью-Йорк

В эскизе декорации к «Весне священной» (1930 года, Музей им. Н. К. Рериха, Нью-Йорк) плоский вертикально поставленный камень изображен на самой вершине высокого холма. В данном случае именно этот камень олицетворяет axis mundi. Вокруг холма с камнем располагаются длинные шесты с лошадиными черепами наверху. Перед холмом выстроились ряды длинных вертикальных камней-менгиров. Форма этих камней отличается от тех, которые окружают главный камень в эскизе декорации 1913 года.

Такие длинные заостренные камни художник видел во время своей экспедиции по Центральной Азии. Они похожи на камни из места Доринг, которые Рерих изобразил в одном из своих этюдов – «Доринг. Тибетский менгир» (1928, США). Доринг переводится как «Одинокий Камень», об этом писал Ю. Н. Рерих, сын художника, участвовавший в экспедиции [19, С. 385]. Ю. Н. Рерих считал, что эти мегалитические сооружения относятся к «добуддийскому периоду тибетской истории» [19, С. 385]. Постановка «Весны священной» также реконструировала древнеславянский обряд, связанный с культом солнца. Сам художник писал о том, что «мы не можем принимать «Весну» только как русскую или как славянскую <...>. Она гораздо более древняя, она общечеловечна» [11, С. 115]. Поэтому Рерих объединил тибетские представления со славянским культом солнца.

В эскизах декораций Н. К. Рериха к «Весне священной» (1944, Музей им. Н. К. Рериха, Нью-Йорк), выполненным по просьбе Л. Ф. Мясина, художник возвращается к варианту 1913 года. Композиция почти та же, только рисунок становится более граненым и обобщенным. Верх большого камня окрашен в красный цвет и возле пригорка, на котором он стоит, выставлены шесты с лошадиными черепами и украшены красными тканями. На небе нет облаков, как в первоначальном варианте, а от камня начинается река. Во многих культурах Река Жизни берет свое начало от Древа Жизни, но здесь место Древа занимает камень. На фоне этого же пейзажа, только еще более обобщенного стоит старик-жрец в варианте эскиза «Звездочет (Жрец)» (1944, Музей им. Н. К. Рериха, Нью-Йорк).

Станковое произведение на тему «Весны священной» Рерих написал в 1945 г. (ГРМ). На покрытом зеленью и желтыми цветами холме, обнесенном вокруг камнями совершают пляску девушки. Они водят хоровод вокруг священного камня, на котором танцует свой последний танец избранная девушка с цветочной гирляндой в руках. С правой стороны от холма расположилась группа молодых людей, с ними же и старейшины. Несколько молодых людей играют на рожках. Камни расположенные вокруг холма сам художник называет «заклятыми» [9, С. 449]. Центральный камень является алтарем, на котором будет принесена жертва.

Известно еще одно станковое произведение на эту тему «Весна священная. Эскиз» (1945, Музей им. Н. К. Рериха, Нью-Йорк). Холм, на котором находится священный камень, выдвинут на первый план. Центральный камень окружен кольцом тех же «заклятых» камней. Пейзаж такой же, как на предыдущей картине, только все как бы приближено к зрителю. На центральном священном камне сидит одинокая девушка — та, которая предназначена для принесения в жертву. Ее фигура напряжена и смотрится вместе с камнем единым монолитом. Здесь камень также выступает в качестве алтаря.



**Н. К. Рерих. Декорация к
весенней сказке «Снегурочка»
А. Н. Островского «Урочище».
1912. ГРМ**

В декорации Н. К. Рериха к весенней сказке «Снегурочка» А.Н. Островского «Урочище» (1912, ГРМ). Камень занимает центральное место и также, как в некоторых вариантах эскизов к «Весне священной», выполняет роль алтаря. Он окружен небольшими камнями и священной березовой рощей. Холмы, на которых растут деревья и находятся камни, покрыты желтыми весенними цветами. Здесь все в движении: и деревья, и холмы, и облака, только камень статичен. Он служит олицетворением вечного, нерушимого и связан с деревьями в структуре священного алтаря [5, С. 125].

В станковой живописи образ священного камня впервые появляется в том же 1905 году, что и эскизы к «Девассари Абунту» – в произведении «Сокровище Ангелов» (1905, частн. коллекция М. Л. Растроповича и Г. П. Вишневецкой). Произведение построено не по законам прямой перспективы. Построение пространства близко иконописному. Здесь идет разделение на два яруса. В нижнем ярусе на узкой полосе земли находится сокровенный камень, рядом с которым висится фигура охраняющего Ангела с копьем и щитом. По другую сторону от Ангела расположены деревья с сидящими на них «сиринами». В среднем ярусе стоят рядами Ангелы, над которыми возвышаются несколько деревьев с мифическими птицами. Верхний ярус занимает Небесный Град с белокаменными стенами, вход в который также охраняют Ангелы. Общим фоном служит золотистый цвет, пронизывающий все. Темным изумрудом светятся сокровенный камень, крылья Ангелов и кроны деревьев. У самих Ангелов – красные нимбы.

Это произведение не оставило равнодушными к себе современников Н. К. Рериха. Сергей Эрнст, характеризуя основные вехи творчества художника, отметил «строгий стилизм» картины [23, С. 23]. Алексей Ремизов посвятил «Сокровищу Ангелов» небольшую былинку [10, С. 64–65]. И на Сергея Маковского [6, С. 91], и на З. Г. Фосдик, будущего директора музея им. Н. К. Рериха в Нью-Йорке, произведение, по их признанию, произвело громадное впечатление [22, С. 319]. Но современники, высказывая свое мнение о картине, не анализировали ее. Истории «Сокровища Ангелов» и символике изображенного там камня посвящено две статьи — В. А. Росова [20] и Е. П. Маточкина [7].

Произведение «Сокровище Ангелов», как и многие другие, Рерих сопроводил литературным текстом. Легенда была опубликована в газете «Слово» 1908 года. Ее полный текст привел в своей статье В. А. Росов: «За двенадцатым небом стоят города ангельские, чистые. Сами Власти там правят бесплотные. Ходят там ангелы дружинами тесными. За стенами, по широкой долине в трубы трубят. Все спокойно, и добро. И зло. За долиною, за горбатым холмом, за древами бытия лежит сокровище ангелов. Самоцветный камень. В нем добро и зло. Краеугольный камень. На нем мир стоит. Вся земная твердь на камень опирается. Бытие все на камне узорами начертано. Пуще всего хранят камень архангелы. Архистратиг сам у камня дозор ведет. От усталости не помнит себя, а все сторожит. Угрожают копьями архангелы. Стерегут камень от лихого прохожего. Непутевый не разбил бы их сокровище. Как бы врозь не пошло и добро, и зло. Сокровищем держатся все города ангельские. Без сокровища-камня – разлетятся ангелы. Всем конец придет» [20, С. 17].

В своих произведениях Рерих часто использовал реально существующие археологические находки. Так и здесь, по мнению Е. П. Маточкина «в качестве прототипа краеугольного камня мироздания Рерих взял уникальный шедевр искусства викингов – Йеллинский камень» [7, С. 194]. Йеллинский камень представляет из себя кусок гранита в виде неровной трехгранной пирамиды. На ее центральной плоскости изображено Распятие, на правой – руническая надпись. На левой грани – резьба в виде зверя, похожего на грифона или льва, стоящего на трех лапах. Тело зверя кольцами охватывает змея. Художник показывает две грани – центральную и левую, со зверем. Образ распятого Христа здесь олицетворяет добро, а фантастическое животное – зло. Все изображения вовлечены в живую вязь из переплетающихся лент и узлов, подобно какому-то растению. То есть, здесь христианские и языческие образы представляют из себя единое целое, что характерно для художников-символистов.



**Н. К. Рерих. Великанша Кримгерд.
1915. ГРМ.**

Такое же соединение противоположностей можно видеть в другом произведении Рериха «Тропа прямоезжая» (1912, Нижегородский художественный музей). Здесь на камне находится двуликое изображение: два человеческих лица, смотрящих в противоположные стороны, соединенных в единое целое. В этом произведении образ камня связан с мотивом выбора пути.

Мотив камня, являющегося центральным как в композиции произведения, так и в его сюжете показан на картине Н. К. Рериха «Великанша Кримгерд» (1915, ГРМ). Среди больших и мелких островов северного пейзажа выделяется один остров-камень, имеющий антропоморфные черты. К нему на ладье приближаются двое людей. Сюжет произведения взят из «Старшей Эдды» –

памятника древнеисландской эпической поэзии. Великаны, согласно эпосу, принадлежат миру подземному, и свет восходящего солнца превращает их в камень. В «Песне о Хельги, сыне Хьёрварда» именно утренний свет превратил великаншу Хримгерд (на картине Кримгерд) в камень. В ладье спит конунг Хельги, убивший отца Хримгерд; на носу ладьи изображен Атли-воин, сторожащий сон конунга. Атли дотянул время до рассвета и кричит великанше, уже превратившейся в камень, слова о наступившей заре:

«Атли тебя
задержал до восхода, –
погибнешь теперь;
в камень приметный
у входа в гавань
ты превратишься!» [21, С. 257].

Существует эскиз к «Великанше Кримгерд», но он выполнен в более позднее время (1917-1918, Художественный музей Роуз, Университет Брандаиса, Уолтем, США). Здесь камень, к которому обращается воин Атли, теряет антропоморфные черты. С «Великаншей Кримгерд» тематически перекликается произведение «Могила великана» (1915, Государственный музей Востока в Москве). Здесь на фоне северного пейзажа изображен каменный лабиринт, в центре которого особо выделяется большой белый камень, освещенный предзакатным небом. Этот сюжет с могилой великана прослеживается в более раннем литературном произведении Н. К. Рериха «Лют-Великан»:

«Знает народ Люто-озеро,
Знает могилы длинные,
Длинные могилы великановы. <...>
Великаны снесли камни на могилы» [13, С. 134].

О связи великанов с камнями и горами, как в русском, так и в скандинавском эпосе, писал А.Н. Афанасьев: «народный эпос обыкновенно сравнивает великанов с горами, и вся природа их до того отождествляется с царством скал, что они <...>кажутся или оживленными камнями, или окаменелыми исполинскими существами» [1, С. 620]. Само построение каменного лабиринта – каменное кольцо вокруг одного большого камня напоминает построение камней в эскизах к «Весне священной».

В том же 1915 году написан вариант картины «За морями земли великие» (Музей им. Н. К. Рериха в Москве). На картине изображен типичный весенний северный пейзаж: невысокие холмы, покрытые желтыми цветами, холодная синяя река. На берегу реки стоит девушка в национальном костюме и смотрит вдаль. Ее фигура маленькая и не выделяется из пейзажа. Гораздо большее внимание к себе привлекает огромный камень, поставленный в центре холма и окруженный лабиринтом камней меньшего размера. По линии горизонта располагается лес, абрис которого образует своеобразную чашу, внутри которой плывут облака.

В первом варианте «За морями земли великие» (1910, Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник) девушка показана крупным планом. Через ее образ передается настроение картины. Здесь также присутствуют камни, но они не соперничают с главным персонажем. Рерих писал о том, что вариант 1910 года был создан в Эстонском городе Гапсале: «эта картина была впечатлением побережья. Северянка, навстречу дальнему ветру, мечтает о неведомых чудесных землях, о той сказочной стране, которая живет в сердце человеческого» [18, С. 73]. В варианте 1915 года камень становится главным персонажем полотна и выполняет роль Мирового Древа или Мировой горы, соединяя мир земной и небесный.

Скалы-великаны с антропоморфными ликами можно видеть на картине, написанной в более поздний период творчества Рериха – «Сокровище мира – Чинтамани» (1924, Музей им. Н. К. Рериха, Нью-Йорк). Произведение выполнено в пурпурово-коричневых тонах со всполохами синего цвета. На фоне величественных скал глубокого ущелья, имеющих антропоморфные черты, по каменной узкой тропинке



**Н. К. Рерих. Знак Чинтамани
(Белый камень, или Конь счастья). 1933.
Музей им. Н. К. Рериха, Нью-Йорк**

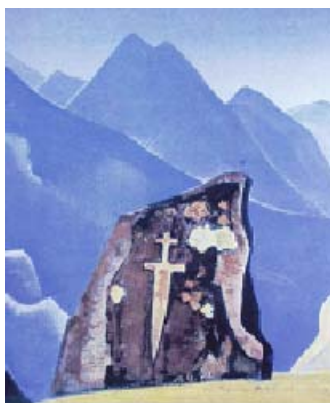
осторожно спускается конь, в седле которого находится шкатулка, расцвеченная огнем. От этого огня исходит вначале розово-пурпуровое, а затем синее сияние. Этот синий свет оставляет отблески на ближайших скалах. Как в художественном варианте произведения, так и в литературном описании художник соединяет действительность и легенду. В очерке «Свет пустыни» художник описал некоторые эпизоды экспедиции по Центральной Азии. В одном из них говорится о том, что участники путешествия увидели «в вечернем тумане», «на краю пропасти» одинокого коня без всадника. Рерих приводит различные предположения по поводу увиденного: «может быть, это конь, потерянный караваном?» или «может быть, этого коня, ослабевшего, бросили на пути и теперь, отдохнувший, он ищет владельца?» [16, С. 193]. Далее реальное событие соединяется в сознании художника с сюжетом восточной легенды: «сердце помнит, как от великой Шамбалы, от священных горных высот в сужденный час

сойдет конь одинокий и на седле его, вместо всадника, будет сиять сокровище мира: Норбу Римпоче – Чинтамани – Чудесный камень, мира спаситель» [16, С. 194]. Такое мышление, соединяющее миф и реальность, характерно для символизма.

Сюжетом этой легенда связана еще одна картина «Знак Чинтамани (Белый камень, или Конь счастья)» (1933, Музей им. Н. К. Рериха, Нью-Йорк). В центре композиции – большой белый камень с высеченным на нем рисунком коня несущим сокровище. Здесь же изображены солнце и луна. Камень помещен на фоне горного пейзажа. В этой композиции, как и во многих других, для передачи пространства используется так называемое кулисное построение – прием, который Рерих унаследовал от своего учителя А. И. Куинджи. Белые камни художник изобразил на картине «Могила великана», белый камень с изображением чудесного коня знаменует какое-то легендарное событие. Алатырь-камень из славянской мифологии также белого цвета. Легенды, связанные с происхождением Чинтамани, очень похожи на легенды о бел-горюч камне Алатыре: и тот и другой упали с неба. Об одном из значений белого камня Рерих упоминает в письме к своим друзьям в Америку: «как в древности говорили: «Отмечу доброе событие белым камнем». Древние белые камни напоминали о радости, пролетевшей над этим местом» [15, С. 660]. На первом плане, в правом нижнем углу картины изображен еще один камень с древней надписью, который встречается во многих произведениях Рериха.

Например, на картине «Путь на Кайлас» (1933, Музей им. Н. К. Рериха, Нью-Йорк) мы видим такой же камень с подобной надписью на переднем плане. За ним в бирюзовой дымке высятся заснеженные горы. Тот же камень, показанный полностью, можно найти в еще одном варианте картины «Путь на Кайлас» (1930-е, част. собр. США). Здесь также этот камень выдвинут на первый план, а от него один за другим спускаются вниз путники тибетцы. За камнем открывается вид на Гималаи, которые ярус за ярусом поднимаются из синего тумана. Еще один камень с похожей надписью изображен на картине «Ом мани падме хум» (1932, Государственный художественный музей Латвии, г. Рига). Он находится перед тибетским монастырем, за которым виднеются горы.

В произведении «Великий дух Гималаев» (1934, Музей им. Н. К. Рериха, Нью-Йорк) скалы имеют антропоморфные черты, подобно скалам с картины «Сокровище мира — Чинтамани». Одна из скал в отличие от более раннего произведения, имеет четкий абрис человеческого лица. Антропоморфный лик имеет высокая гора на картине «Ледяной сфинкс» (1938, Музей им. Н. К. Рериха в Москве). Она выделяется среди остальных гор своим размером и одушевленностью.



**Н. К. Рерих. Меч Гэсэра.
1932. ГТГ. Фрагмент**

В 1930-е годы у Н. К. Рериха появляется целый ряд картин, в которых камень находится в центре внимания. Как правило, на этих камнях можно видеть различные изображения. Так, на картине «Меч Гэсэра» (1932, ГТГ) внимание зрителя привлекает темный камень с изображением меча на нем. Камень охристого цвета стоит на краю обрыва. За ним широкою красивой панорамой открывается вид на далекие синие горы. Цветовое решение картины построено на цветовых и светлотных контрастах. Но здесь нет резкого противостояния цвета и света. В этом произведении найдена та мера гармонии, которая была присуща древним иконам. Например, в знаменитых фресках Дионисия в церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Известен вариант или вероятнее всего эскиз к этой картине «Меч Гэсэра» (част. собр. Москва), выполненный пастелью. В отличие от известной картины он менее проработан и еще не найдена та цветовая гармония, которая присутствует на картине. Произведение реалистично с той точки зрения, что такой камень действительно существовал, о чем упоминал сам художник: «Лама Мингиюр с гордостью зовет к камню, на котором изображение меча. Вот почему задумывалась

картина «Меч Гэсэра-Хана» [14, С. 182]. Далее Рерих обобщает и сравнивает данное изображение с виденными им ранее: «Где же мы видели эти характерные формы меча – кинжала? Видели их в Минусинске, видели на Кавказе. Видели во многих сарматских и кельтских древностях. Все к тем же соображениям, к переселению народов ведет этот меч. <...> Знак ли битвы, знак ли мужественного прохождения? Или забытая граница? Победа?» [14, С. 182].

Литература:

1. Афанасьев А.Н. Мифы, поверья и суеверия славян: В 3-х т. – М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2002. – Т. 2. – 764 с.
2. Грушко Е. А., Медведев Ю. М. Словарь славянской мифологии. – Н. Новгород: Русский купец, Братья славяне, 1995. – 368 с.
3. Жюльен Надя. Словарь символов: Пер. с франц. С. М. Каюмова, Ю. Устьянцевой. – Челябинск: Урал LTD, 1999. – 498 с.
4. История русского искусства / Под ред. И. Э. Грабаря. – М., 1953. – Т.1.
5. Купер Дж. Энциклопедия символов. – М.: АДЕ Золотой Век, 1995. – 401 с.
6. Маковский С. К. Врубель и Рерих // Силуэты русских художников. – М.: Республика, 1999. – 383 с.

7. Маточкин Е. П. Н. К. Рерих. «Сокровище Ангелов» // Петербургский Рериховский сборник. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2001. – Вып. IV. – С. 192-209.
8. Письмо Н. К. Рериха – И. Ф. Стравинскому. СПб. 16 (29) декабря 1912 // Петербургский Рериховский сборник. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2001. – Вып. IV. – 745 с.
9. Письмо Н. К. Рериха к С. П. Дягилеву. (8 мая 1913 по ст. ст.) // Петербургский Рериховский сборник: Вып. IV. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2001. – 745 с.
10. Ремизов Алексей. Жерлица дружинная // Держава Рериха / Сост. Д. Н. Попов. – М. : Изобраз. искусство, 1994. – С. 64–65.
11. Рерих Николай. Весна священная // Держава света. Священный дозор. – Рига: Виета, 1992. – 285 с.
12. Рерих Н. К. Девассари Абунту // Рерих Н. К. Глаз добрый / Вступ. ст. В. Сидорова. – М. : Худож. лит., 1991. – 223 с.
13. Рерих Н. К. Лют-Великан. 1908 // Рерих Н. К. Цветы Мории. – Минск: Белорусский фонд Рерихов, 1997. – 180 с.
14. Рерих Н. Меч Гессар-Хана // Рерих Н. Твердыня пламенная. – Рига: Виета, 1991. – 272 с.
15. Рерих Н. К. Письма в Америку. I. XI. 96 // Рерих Н. К. Письма в Америку (1923–1947). – М. : Сфера, 1998. – 736 с.
16. Рерих Н. Свет пустыни // Рерих Н. Держава света. Священный дозор. – Рига: Виета, 1992. – 285 с.
17. Рерих Н. К. Театр // Рерих Н. К. Листы дневника. – 2-е изд. – М. : Международный Центр Рерихов, 2000. – Т. 2. – 512 с.
18. Рерих Н. К. Эстония // Рерих Н. К. Листы дневника. – 2-е изд. – М. : Международный Центр Рерихов, 2000. – Т. 2. – 512 с.
19. Рерих Ю. Н. По тропам Срединной Азии. – Самара: Агни, 1994. – 496 с.
20. Росов Владимир. Сокровище Ангелов // Россов Владимир. Вестник Ариаварты. — 2001. — №1. — С. 13–22.
21. Старшая Эдда / Перев. А. Корсуна // Боевульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. — М. : Художественная литература, 1975. – Т. 9. – С. 181–356.
22. Фосдик Зинаида. День моей встречи с учителем // Держава Рериха / Сост. Д. Н. Попов. – М. : Изобраз. искусство, 1994. – С. 319.
23. Эрнст Сергей. Н. К. Рерих // Держава Рериха / Сост. Д. Н. Попов. – М. : Изобраз. искусство, 1994. – 448 с.