



НИКОЛАЙ РЕРИХ
великий русский
художник



«Установленный ритм постоянного соприкосновения с Наивысшим в сознании приносит свои непреложные следствия. Причина и следствия неотделимы, хотя и кажутся разорванными во времени. Но истинно, эти впечатления кажущиеся. Так же кажется, что прошлое куда-то ушло и его уже нет, в то время как в действительности оно около и продолжает пульсировать в пространстве и воздействовать на сознание. Много иллюзий и ложных представлений окружает воплощенных. Сбрасывая тело, человек может коснуться части своей тайны. Но многие продолжают пребывать в пережитках земных. Устремление от них освободиться помогает сбросить путы плотного мира, или “обольщения времени, пространства и вещей”. Надземная свобода иначе не достижима. Желайте порвать путы земные, если хотите свободы Надземного Мира».

«Мы не Отчаиваемся “скорченным тупоумием и невежеством” двуногих, ибо Знаем, что живая вода пробивает даже камень и находит себе выход на волю; так живая вода пройдет через все преграды, поставленные тьмою. Сужденному будущему быть надлежит непреложно. То, что в него не войдет, будет выброшено Великим Космическим Течением за борт эволюции, как космический сор, и пойдет в переработку. Безумно идти против эволюции. В конечном итоге все идущее против сметено будет. Смена циклов проявления жизни показывает, что все конечно и ограничено большим или малым кругом своего существования, все – от мотылька-однодневки до солнечных систем. Надо это понять и найти должное место каждому явлению. И тогда кажущаяся бессмысленность человеческого существования превратится в стройное и гармоничное мирозерцание, позволяющее и человеку найти свое место под солнцем в великой схеме вещей Мирowego Плана».

- ✓ **Как понять смысл картин**
Н.К.Рериха
- ✓ **История России – поле**
информационной битвы
- ✓ **Россия и Рерих**
- ✓ **Эпоха – Культуры Духа**
- ✓ **Искусство и Знание –**
краеугольные камни
духовной культуры
- ✓ **XXI век будет русским веком**
- ✓ **Русь верит и ждет**

Содержание

Н. Юшкова

РУССКИЙ ПУТЬ НИКОЛАЯ РЕРИХА 3

ИСТОРИЯ РОССИИ – ПОЛЕ

ИНФОРМАЦИОННОЙ БИТВЫ 13

Г.П.Орленко

КАК ПОНЯТЬ СМЫСЛ КАРТИН Н.К.РЕРИХА?

ДВА КЛЮЧА 22

С.А.Горянский

ОБРАЗ БОГИНИ ПАЛДЕН ЛХАМО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Н.К.РЕРИХА И В ТИБЕТСКОМ БУДДИЗМЕ 31

Ф.В.Тарасов

ОБРАЗ НИКОЛАЯ ЧУДОТВОРЦА В ТВОРЧЕСТВЕ

Н.К.РЕРИХА 35

Г. Гунн

«НЕИСПИТАЯ ЧАША» 42

Н.М.Кочергина

РЕЛИГИОЗНАЯ ЖИВОПИСЬ Н.К.РЕРИХА.

ХРАМ СВЯТОГО ДУХА 50

А.Е.Акимов

РАЗМЫШЛЕНИЯ ФИЗИКА ОБ ЭСТЕТИКЕ

ФИЛОСОФСКИХ КАРТИН Н.К.РЕРИХА 58

Г.П.Хлебникова

КАРТИНЫ НИКОЛАЯ РЕРИХА

И ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ 62

Н.К.Рерих

ИЗРЕЧЕНИЯ, МЫСЛИ, АФОРИЗМЫ 73

РУССКИЙ ПУТЬ НИКОЛАЯ РЕРИХА*

«Творчество семьи Рерихов – это драгоценные камни в короне русской культуры. Оно заслуживает многостороннего и самого тщательного изучения».

Академик А.Л.Яншин

Вспомним глубочайшие по смыслу слова Н.К.Рериха, сказанные им в начале XX века и особенно актуально звучащие сейчас, в начале XXI века: «Поверх всяких России есть одна незабываемая Россия. Поверх всякой любви есть одна общечеловеческая любовь. Поверх всяких красот есть одна красота, ведущая к познанию Космоса».

С каждым годом мы открываем всё новые и новые грани необъятного духовного мира Рериха, который всегда будет притягательным магнитом для человеческого сердца. Уже в начале XX века Его имя было известно всей просвещённой России. Русский поэт Николай Гумилёв, посетив в Париже в 1906 году выставку работ Николая Рериха, восторженно писал: «Своим творчеством Рерих открыл непочатые области духа, которые суждено разрабатывать нашему поколению». Разве не знаменательно, что на открытии первой выставки Рериха в Нью-Йорке в 1921 году, по свидетельству З.Г.Фосдик, побывало около 10 тысяч человек! Спустя десятилетия, в 1974 году, в Москве выстраивались длинные очереди, и люди ожидали более чем по пять часов на сильном морозе перед Третьяковской галереей, чтобы увидеть картины великого художника.

Если раньше акцентировалось внимание на необычайной одарённости Рериха как художника, на Его глубоких познаниях как учёного, на Его международной культурной и общественной деятельности, то теперь необходимо обратить внимание на духовное мироощущение Николая Константиновича, «расширенное до космических масштабов», и на Его особый дар предвидения. Известный русский писатель Вс.Иванов говорил об «огненной ясности творческой интуиции» Рериха. Елена Ивановна Рерих, называя Николая Константиновича «светоносным воином» и «солнценосцем», писала: «...Как в древние времена были пророки и провидцы и Учителя Этики, так и в наши дни Они появляются и указывают человечеству путь следования Свету и предупреждают о бедствиях, ему грядущих...».

* Журнал Восход №2(130) 2005г. Доклад, прочитанный на юбилейной конференции: «Великая семья России» в Новосибирске 9-10 октября 2004 г.

«Приходит время, когда народы должны осознать, что люди, обладающие мощью синтеза, мощью психической энергии, составляют неоценимое сокровище государства. Именно всё благоденствие народов зависит от этих столпов и держателей равновесия мира!».

Без преувеличения можно сказать, что во все времена именно духовная прозорливость, присущая истинным подвижникам Общего Блага, становилась основным эволюционным двигателем Истории. В Учении Живой Этики говорится, что «познание прошедшего не ведёт вперёд без начала предвидения», и эта мысль может явиться ключом к пониманию особой исторически-планетарной миссии Н.К.Рериха.

Незадолго до Первой мировой войны Н.К.Рерих писал картины, предвещавшие эти грозные события: **«Ангел Последний» (1912)**, **«Крик змия» (1914)**, **«Зарево» (1914)** и другие. В разгар Второй мировой войны художник создавал картины, символизирующие непобедимость русского народа, и в одном из своих писем от 15 декабря 1944 года пророчески указывал: «Бодро встречайте последний ярый год войны».

Размышляя о путях достижения мира на земле, Рерих, с присущей Ему духовной дальностью, направлял сознание народов к мысли, что единственно верный путь объединения человечества лежит в сфере нравственных ценностей и высокого Искусства, потому что Красота и Вдохновение вне времени – они вечны для всех людей и всех стран. Он писал: «Красота – главнейшая духовная сила, движущая народами». «Искусство и Знание – это краеугольные камни духовной культуры. Всё, что касается этих тем, имеет особое значение». «Искусство учит нас интуитивно. Идёт эра Искусства, эра правильного, не механического постижения жизни».

Живая, правдивая реальность исторического прошлого, показанная с могущественной силой в светоносных картинах Н.К.Рериха, всегда будет волновать душу народа, потому что, как отмечала Е.И.Рерих, «все его [Н.К.Рериха] многочисленные странствования и знание культурных ценностей каждой страны дают ему ключ к психологии каждого народа...». В Его живописных полотнах отражено и суждённое Будущее.

Наталия Дмитриевна Спирина – ученица Бориса Николаевича Абрамова (ближайшего ученика Н.К.Рериха), изучавшая Наследие Семьи Рерихов более 60 лет, в своём слове «Гигант Духа», прозвучавшем в 1995 году, обозначила новую веху возрождения духовной культуры, сказав: «Сейчас наступает эпоха Рериха. Эпоха, неразрывно связанная с возникающей культурой Духа».

Россия и Рерих – тема особой важности. Всем ходом исторических событий было predeterminedено появление такой грандиозной Личности, как Н.К.Рерих, чтобы повернуть поток мировой мысли в эволю-

ционном направлении – в сторону России. К пониманию её ведущей роли в духовном возрождении человечества и ведёт нас Русский путь Николая Рериха.

Ф.И.Тютчев, о котором Н.А.Некрасов сказал, что его стихи «носят на себе живой отпечаток русского ума, русской души», размышляя о таинственной судьбе России, писал в 1844 году: «О России много говорят, в наше время она служит предметом пламенного, тревожного любопытства... (...) Что такое Россия? Каков смысл её существования, её исторический закон? Откуда явилась она? Куда стремится? Что выражает собою?... Правда, что Вселенная указала ей видное место». Спустя 30 лет, в 1874 году, родился Николай Константинович Рерих. Родился в то время, когда, с одной стороны, «о старине, о красоте древних времён мало кто думал, а в массе, в большинстве господствовал определённый взгляд, что древняя Русь своей красоты не выработала, а взяла всё с Запада». С другой стороны, наиболее прогрессивные люди глубоко верили в историческое призвание России и искали пути для её развития. Не утихали горячие дискуссии между славянофилами и западниками. Н.К.Рерих сумел найти этот суждённый России Путь.

П.Ф.Беликов, известный рериховед, биограф семьи Рерихов, очень поэтично называл Николая Константиновича «певцом русской национальной самобытности». При этом подчёркивал, что «Он неожиданно по-новому показал историю древней Руси». Живописец и график Б.Григорьев не случайно назвал Рериха русским гением.

Николай Константинович утверждал, что «человеку, не умеющему понимать прошлое, нельзя мыслить о будущем», потому что только Истоки могут напитать и оживить народное сознание. Он писал: «В древней, самой древней Руси много знаков культуры; наша древнейшая литература вовсе не так бедна, как её хотели представить западники. Но надо подойти к ней без предубеждения – научно». «Нужно знать русскому народу свою доподлинную историю». «Пора от древнейших времён – от Ярославова Киева, от Новгорода, от Сергеевых строителей, от «Слова о Полку Игореве», от «Задонщины» понять величие и красоту, долго не понятую, захороненную».

Уже с 13 лет Рерих производил раскопки курганов на севере России и извещал об их результатах Санкт-Петербургскую академию наук. В дальнейшем среди раскопок были «курганы каменного века в Новгородской губернии, вызвавшие настоящую сенсацию среди научного сообщества». Удивительно, что «вперемешку с каменными неолитическими орудиями в них находились сотни янтарных украшений. Изготовлены они были 4 тысячи лет назад. Наиболее интересным в этих и последующих раскопках было обнаружение признаков весьма высокой культуры в период неолита...»

За несколько лет, с 1902 по 1906 год, Рерих собрал в Новгородской губернии уникальную коллекцию предметов каменного века, насчитывающую в итоге 100 тысяч единиц и подтверждающую тот факт, что «на севере России в каменном веке создавались произведения столь же превосходные, как и на юге Франции или в Египте».

В 1899 году, в одном из своих писем к известному русскому учёному-историку, писателю и журналисту А.В.Половцову, Н.К.Рерих, делаясь своими впечатлениями о поездке в Новгород, сообщал о новой задуманной картине «Варяги на Волхове» и высказывал свои сокровенные мысли: «Последнее время я мучим несбыточной мечтой, чтобы мне предоставили зал какого-нибудь музея, чтобы написать в нём «Начало Руси», покрыть все стены живописью от пола до потолка, растолковать целый период, чтобы вошедший в это помещение сразу переносился в эту поэтическую эпоху. (...) Это была бы работа, которой стоит посвятить всю жизнь...»

В ноябре 1900 года Рерих писал Половцову уже из Парижа, где Он брал уроки живописи в мастерской Кормона, объясняя свой отъезд за границу следующими словами: «Захотелось мне... чтобы не жить всё старыми соками, а собрать в мою житницу что-нибудь из вековой культуры Запада, на фоне которой ещё рельефнее выступает наша оригинальная самобытность, и хочется разрабатывать именно её».

Уже с 1906 года Николай Константинович неоднократно поднимал вопрос «о полезности учреждения в Европе отдельного Русского музея», чтобы Европа и Америка имели возможность более глубокого ознакомления с «русским творчеством и русским народом вообще», так как «враждебные элементы не переставали сеять самые неправдоподобные выдумки, желая представить русский народ неуспешным, неудачным и отсталым». Рерих писал: «В начале века мне был задан вопрос: «Чего я не хочу в будущем?» Я ответил: «Гибели на Руси самобытности и национальности»». «Нужна открытая, громкая песнь о любимом; нужны ясные слова о том, что хочешь сказать, хотя бы и одиноко».

Когда художник задумал свой знаменитый исторический цикл картин **«Начало Руси. Славяне»**, А.И.Куинджи назвал это «счастливою темою». Интересно, что Рерих первоначально предполагал назвать эту серию «Славянская симфония» или «Славяне и варяги» (из культурной жизни новгородских славян конца IX века).

Не случайным было это стремление художника именно к древнему Новгороду и Новгородской земле, с которыми тесно переплелись многие события русской истории. В своё время Фёдор Тютчев называл этот край «началом России», а выдающийся русский композитор и пианист Сергей Рахманинов, которого, по воспоминаниям современников, отличали «бескрайняя любовь к России, ко всему русскому, народному, говорил неоднократно, что хотел бы найти вечное упокоение в Новгородской земле».

Чрезвычайно важно прикоснуться к тем древним Истокам, из которых берёт своё начало Русский путь Николая Рериха, открывающийся древним Новгородом и ведущий нас к России Азиатской.

Вспоминаются слова художника: «Люблю новгородский край, люблю всё, в нём скрытое. (...) По новгородскому краю всё прошло. Прошло всё отважное, прошло всё культурное, прошло всё верящее в себя». Примечательно, что слова «Точно неотпитая чаша стоит Русь» сказаны Рерихом именно в Новгородской земле. Академик Тихомиров, один из крупнейших славистов и исследователей русской культуры, отмечал: «По обширности своих владений Новгородская земля не имела себе равных во всём мире. (...) Новгород господствовал над... пространствами всей Северной России, занимая в этом отношении исключительное выдающееся место в средневековом мире, не имея себе равных». Культурные связи соединяли его с Византией, Западной Европой и мусульманским Востоком. Во второй половине XV века границы Новгорода «простирались от Чудского озера на западе до Оби на востоке и от верховьев Волги на юге до Баренцева моря на севере». «На одной из новгородских улиц раскопками вскрыто 19 рядов мостовых, уложенных на протяжении XI – XVII веков». Отметим, что в Париже первые мостовые появились лишь в конце XII века.

Следует отметить, что Великий Новгород являлся самым древним русским городом-крепостью, который, наряду со Псковом, избежал разорения во времена татаро-монгольского нашествия и расплачивался с завоевателями тяжёлой данью. Благодаря этому город «уберег главное: русскую культурную традицию, в пору лихолетья подорванную в остальной Руси. (...) Подавляющее большинство дошедших до нас памятников древнерусского искусства происходит из Новгорода и его владений».

Примечательно, что новгородское искусство «возникло и расцвело на фундаменте всенародной тяги к прекрасному», и это «стремление к созданию прекрасного не было в средневековом Новгороде уделом избранных». Н.К.Рерих писал: «Глубины северной культуры хватило, чтобы напитать всю Европу своим влиянием на весь X век».

«Уже в конце XI века иностранный автор, писавший с восхищением о Новгороде, утверждал, что «лишь Рим мог равняться своим богатством с этим городом». «В той же степени, как быт Флоренции или Венеции, весь быт Великого Новгорода был радужно озарён живописью. (...) И такой яркой и звонкой в своих чистых цветовых сочетаниях!»

Характерно, что именно в новгородских храмах часто встречается изображение Знака триединства. Так, например, его можно увидеть в орнаменте свода церкви Архангела Михаила в Сковородском монастыре, на прекрасной фреске Феофана Грека «Архангел Михаил» в церкви Спаса Преображения, на кратире (чаша для причастия) мастера Братилы (XII в.) в Софийском соборе. Знаменитый Софийский собор – символ Новгорода

– был одним из первых храмов Северной Руси, в нём перед битвою молился Александр Невский. (См. ниже статью «История России – поле информационной битвы»).

Здесь неоднократно бывал Рерих. Знаменательно, что для изображения Спаса Нерукотворного на картине **«И Мы видим»** (из серии **«Sancta»**) Николай Константинович использовал Образ Христа из росписи центрального купола в соборе Святой Софии в Новгороде. В этом храме находится уникальная реликвия – Алексеевский победный крест, выдающееся произведение древнерусской скульптуры XIV века. Это единственный в своём роде памятник, сохранившийся до наших дней, который, как предполагает историк Т.В. Николаева, «мог быть сооружён именно в честь победы на Куликовом поле». Алексеевским крестом глубоко интересовались такие исследователи Древней Руси, как В.В. Стасов, академики Б.А. Рыбаков, И.И. Срезневский. Неслучайно на него обратил своё внимание Рерих. Он использовал образ этого креста для разработки в 1911 году проекта памятника русскому композитору Н.А. Римскому-Корсакову.

В 1910 году Рерихом был написан **«Богатырский фриз»**, состоящий из семи картин, самая большая из которых – **«Садко»** (203x700). В 1920 году художником были созданы декорации к одноимённой опере-былине Н.А. Римского-Корсакова. Чрезвычайно интересен тот факт, что новгородский «Садко, с именем которого связано столько музыкальных и волшебных легенд, действительно существовал. При раскопках церкви в новгородском Детинце выяснилось, что её в 1167 году заложил Сотко Сытинич», то есть Садко, как утверждает историк Е. Осетров.

Рассмотрим несколько картин Рериха, связанных с древним Новгородом.

«Спас Нередица». В 1899 году Н.К. Рерих запечатлел жемчужину древнерусского зодчества – знаменитую церковь Спаса Нередицы, построенную в Новгороде в 1197 году князем Ярославом Владимировичем. Здесь хранились в нетронутым виде фрески XII века. Вспоминаются слова Н. Гоголя: «Архитектура – летопись мира».

«Заморские гости» (1901). Сюжет этой картины зародился под впечатлением от пройденного Рерихами в начале XX века древнего пути «Из варяг в греки». Ю.Н. Рерих, поясняя сюжет этой картины, говорил, что здесь изображено «прибытие Рюрика на Русь». Согласно древним летописям, в 862 году славянские народы призвали править своими землями Рюрика, Синеуса и Трувора, которых на Руси называли варягами.

«Волокут волоком» (1915). На этой картине мы видим, как не просто было славянам в те далёкие времена преодолевать пространства, ведь древний путь до самой Греции шёл «волоком». Не мог не восхищаться Николай Константинович вольным духом новгородцев, их стремлением к новым, неизведанным путям. И в этом художник чувствовал сокрытую

духовную мощь, до срока таящуюся в русском народе, как «силушка Ильи Муромца». Рерих писал: «Везде, где было что-нибудь замечательное, успели побывать новгородцы. Отовсюду всё ценное несли они в Новгородскую скрыню». Известно, что новгородцы были знакомы и с берегами Западной Сибири, где археологи обнаружили следы пребывания русских поселенцев, осевших здесь задолго до Ермака.

«Новая земля». Картина написана в 1941 году, в самый разгар Второй мировой войны. Ю.Н.Рерих отмечал, что в эти грозные военные годы Н.К.Рерих «вновь вернулся к русской теме, к старому русскому искусству, но в другой трактовке». Вот как объяснял эту картину сам художник: «Новгородцы на расписных стругах среди льдов на крайнем Севере – может быть, у полюса. Ничего не страшится вольница. Дивуется на моржей и льды бескрайние. Думалось, когда-то отвезти картину на Родину».

«Новгородский погост (Северная Русь)». Картина создана Рерихом в Индии, в 1943 году. Тогда художник проникновенно писал: «Знаем, как бывает тяжело, и только зная такие смертельные трудности, можно сказать к Северу, к любимой Родине: «И это пройдёт». Помните о Светлом Наставнике Народа Русского, о Сергии Радонежском». «...Трудами положил Преподобный Сергий краеугольный, нестираемый камень русской духовной культуры...»

Размышляя о будущем, Рерих писал: «След Культуры неизгладим. Мы можем не ведать его путей, но они нерушимы и нежданно процветают». «Придут потом другие. Найдут новые пути. Лучшие приближения». Но «никто не скажет, что искали мы на пустых местах. Так сказало своё время в Новгороде». Исполненный глубокой веры в великое будущее России, Рерих «по памяти писал архитектурные памятники Новгорода, разрушенные гитлеровцами», всеми силами оберегая Истоки и сохраняя сокровища великого Искусства для будущих поколений.

Известно, что в 1903 году Николай Константинович вместе с Еленой Ивановной объехали более 40 древних городов, по их словам, всё «сердце России», запечатлевая пантеон древнего искусства на холсте и на фотографиях: Владимир, Кострому, Печоры, Ростов Великий, Смоленск, Суздаль, Юрьев-Польский и другие города.

Рерих говорил, что эти поездки «создали встречи самые незабываемые. Народ русский испокон веков задавался вопросом о том, как надо жить. (...) И эти встречи навсегда составили ценнейшие воспоминания, и душа народная осталась близкой сердцу».

Рассмотрим ещё несколько картин художника.

«Городские стены Изборска (Башни)» (1903). Изборск – одно из самых поэтических мест Псковщины. На картине изображена древняя крепость, башня «Вышка». Изборск знаменит и такими храмами, как церковь Св. Сергия (1611), Никольский собор (XIV в.). Изборск «стоит на вы-

соком холме над долиной, по которой пролегал древний водный путь». Здесь места вообще называют «рериховскими». Экскурсоводы под Изборском говорят о «рериховских холмах». И звучит, словно записанный на невидимых скрижалях, завет Н.К.Рериха – «Помни о Красоте!».

«Изборск. Крест на Труворовом городище» (1903). В километре от Изборска находится Труворово городище, которое запечатлел на своей картине Н.К.Рерих. Место это очень древнее – «пустынное и нетронутое, оно производит огромное впечатление. С холма открываются едва обозримые просторы». На краю Труворова городища, «над вросшими в землю тёмными каменными плитами широко раскинул руки древний каменный крест, который намного выше человеческого роста. Это место называют могилой Трувора», который, по преданию, пришёл на Русь вместе с Рюриком и княжил в Изборске два года, как указывает Е.Н.Морозкина в своей книге «Псковская земля». Здесь археологи находят раковины из Индийского океана, арабские и западноевропейские монеты XI – XII веков.

Не мог обойти Н.К.Рерих своим вниманием и древний город-крепость Псков, «страж русских земель на северо-западе», который с 1034 года стал пригородом.

Новгорода. Символом Псковской земли являлся знаменитый Троицкий собор, в котором хранились «главные реликвии, олицетворявшие независимость и воинскую доблесть Пскова, – два меча, на одном из них была подпись: «Чести моей никому не отдам»».

«Псково-Печерский монастырь». В 1907 году Н.К.Рерих запечатлел этот знаменитый монастырь, основанный в 1473 году, который ласково называл «пограничный терпелец». Он находится в 70 километрах от Пскова. Эта крепость имела «значение не только для Пскова, но и для всего Русского государства», – многие враги, нападавшие на крепость, безуспешно пытались её взять. Знаменательно, что Рерих изобразил на этой картине церковь Николы-Вратаря – историческое место, особенно любимое им. Более того, на картине **«И Мы приносим Свет» (из серии «Sancta»)**, которую Рерих написал в 1922 году, художник изображает то же историческое место – надвратную церковь св. Николая.

Примечательно также, что на картине **«Святой Никола»** (1916) Н.К.Рерих изобразил Великого Старца таким же, как на древней афонской фреске, снимок с которой хранился в своё время в музее Императора Александра III. И это не случайно, ведь по преданию, Русский Афон, одна из духовных Твердынь Руси, находился под небесным покровительством Богоматери. Начало образования на Афоне русских монастырей восходит к XI веку.

Н.К.Рерих писал: «Ни на миг мы не отклонялись от русских путей». «...Говорилось о том, чем незабываема Земля Русская». «Возрождаем

цельную, вековечную Россию. Утверждаем великие и неразрывные связи старого и нового, берём её в едином существе её, её – Россию. Находим, выявляем её великие красоты, которые были забыты, чтобы потом перейти и к областям духа». «Этот оптимизм будущего ничто изменить во мне не может».

Прекрасно и образно заметил в своё время русский писатель Вс.Н.Иванов: «Рерих приобщает человечество к генератору великого тока – к России». Невозможно не согласиться также и с мыслью известного бельгийского драматурга, поэта и прозаика М.Метерлинка, сказавшего ещё в начале XX века: «Россия была бы спасена, если бы профессор Рерих стал её Вождём».

Необходимо также подчеркнуть, что, говоря о великой миссии России, Рерих нисколько не умалял значения других стран и народов, как пытаются представить некоторые недоброжелатели, – его Русский Путь, начавшись от своей «незабываемой России», проходит по всему миру и, подобно сияющей звезде, зовёт нас к «общечеловеческой любви» и к вечной всеобъединяющей Красоте. Рериха интересовало как взаимодействие культур разных народов и общие корни славянства, так и восточные истоки Древней Руси.

«Санскрит и русский язык – сколько в них общего!» – отмечал Он в «Листах дневника». «Индусские селения на Волге, но почему на одной Волге? Ведь жил индусский раджа в Яблоницах под Питером».

Интересный случай описывался в прессе в 1996 году: «Профессор из Индии, приехавший в северный русский город Вологду, через неделю отказался от переводчика: «Я и сам достаточно понимаю говор вологжан». Он считает, что они говорят на видоизменённом санскрите. Это не удивило вологодского историка С.Жарникову, которая убеждена, что у нынешних индийцев и славян была одна прародина и один праязык – санскрит. По её словам, подавляющее большинство названий северных русских рек можно просто переводить с санскрита. Например, Сухона означает «легко преодолимая»... А Русь происходит от «русья», что на санскрите значит «святая, светлая». Так, например, и древнее место Наггар в Индии, где жили Рерихи, по словам самого Николая Константиновича, на русский переводится как «Вышгород».

Е.И.Рерих писала: «То обстоятельство, что русские имеют в себе больше азиатской крови, нежели другие европейские народы, и ставит его в совершенно особое положение. Новая страна (так Рерихи называли Россию) есть Ось Мира... (...) Конечно, так называемой цивилизации в России было меньше, чем в Европе или Америке... (...) Но сейчас цивилизация душит Культуру, ибо стала её суррогатом. Цивилизация приобретается скоро и легко, но культурность накапливается с великим трудом. Русский народ хранит в себе природную культурность, ибо характер его

слагался на азиатских просторах из накоплений Востока и приобретений Запада. Я горжусь тем, что мы можем называть себя азиатами, ибо из Азии всегда приходил и будет приходить Свет...»

Азия – древнейшая из частей света в человеческой истории. Не случайно Рерихи указывали на особую, ведущую роль России Азиатской в процессе грядущего духовного возрождения мира. Как отмечают историки, Русь стала Россией после того, как присоединила к себе Сибирь. И именно тогда была заложена основа Азиатской России.

Н.К.Рерих писал: «Русская душа жива красотой... Русский народ есть народ-строитель». «Я верю, что Россия, неожиданная, неизвестная Россия, готова для бодрой культурной работы». «Дай Бог, чтобы общественный инстинкт к искусству на Руси возродился». «Зазвучи, отзовись, русское сердце!»

Особое внимание хотелось бы обратить на картину Рериха **«Город строят»**, глубочайшую трактовку сюжета которой дал сам Николай Константинович: «Город строят! И нет конца этому городу. В истоках – Новгород, и в будущем Новгород, овеянный знанием и творчеством». И в глубине сердца возникает вопрос: не создаётся ли уже сейчас этот Новый город здесь – в России Азиатской?!

Древний Новгород – начало России, а Сибирь – её будущее. И сейчас, на примере строительства в Новосибирске общественного Музея Н.К.Рериха, мы видим небывалый энтузиазм народа – ту *подлинную народность*, на которой в своё время выросла высокая культура Древнего Новгорода. «Думы претворятся в явь», – говорил Н.К.Рерих и, вспоминая самые первые свои картины русской серии, писал в 1940 году: «Гонец о восстании гнал в челне уже 43 года назад. Затем сходились старцы – народоправный совет. На следующий год шёл в гору поход за Родину. Наконец, строили город. И на строительстве – поклон великому народу русскому. Так ждалось, так увиделось и так предвиделось». Над этими глубочайшими по смыслу словами, как и над всеми мыслями Рериха, нам предстоит ещё много размышлять. Несомненно одно – пришло время духовно обновлённой России, время, о котором думали лучшие представители человечества.

«Моя мечта неразрывно связана с Россией», – писал в своё время Ф.И.Шаляпин. «Только России принадлежит будущность», – утверждал И.С.Аксаков. «Мы огромны, – любил повторять Ф.М.Достоевский, – огромны, как матушка-Россия». И когда одного старца спросили: «Как нам восстановить Святую Русь?» Он ответил: «А она никогда и не погибала!»

Как пророчески звучат сейчас слова Рериха: «Поистине, будущий век будет русским веком. И все, кто приложится к этому веку, да будут благословенны».

ИСТОРИЯ РОССИИ – ПОЛЕ ИНФОРМАЦИОННОЙ БИТВЫ*

Информационная война против России идет уже очень давно и очень, очень успешно. Разумеется, не на полях сражений, где русские всех всегда били и очень больно, а там, где Запад всегда выигрывал и продолжает выигрывать, - в информационных войнах. Основная цель – доказать русским, что они есть тупое безмозглое быдло, даже не второсортное, а где-то 6-7-го разряда, без прошлого и без будущего.

Западный мир, живущий под руководством «маршалов и генералов» чёрной иерархии, умеет лучше всего вести информационную войну. Удар был нанесен по тому месту, которое никому не пришло в голову защищать, т.е. по воспитательной программе детей и молодёжи. И Запад победил через своих засланцев. Осталось проявить немного терпения – и наши дети сами поползут на коленях в ту сторону и нижайше попросят разрешения лизать поганым масоно-сионистским хозяевам ботинки.

И уже ползут – насмотревшись проплаченных пошлых и развратных теле-программ, изучив купленную лже-историю в учебниках, поверив всему, чему учат продажные политики и информационные каналы чёрной мафии.

Примеры? Пожалуйста. Для начала 12 вариантов беспардонной лжи:

Ложь 1. Совсем недавно, по историческим меркам, отмечалось 1000-летие Руси. А когда она появилась на самом-то деле?

Первая, известная нам, русская столица (столица крупной страны!), это город Словенск. Основан в 2409 году до новой эры. Это 4.500 лет назад! Источник информации – летопись Холопьевого монастыря на реке Мологе, «Хронограф» академика М.Н.Тихомирова, «Записки о Московии» С.Герберштейна, «Сказание о Словене и Русе», имеющее повсеместное хождение и записанное многими этнографами.

Поскольку считается, что Новгород построен на месте древне-русского Словенска, то современным археологам задали вопрос, насколько это правдоподобно. Их ответ: «Никто этого не знает. Мы там уже до палеолитических стоянок докопались». Стало быть, нужно отмечать не 1000-летие, а 5.000-е, 7.000-е, а может и 30-е тысячелетие Руси...

Ложь 2. Утверждается, что Русь заимствовала у скандинавов не только князей и государственность, но и письменность.

* По материалам научных публикаций и статей Александра Прозорова, W.W.W Геннадий aka Dontuf, а также журнал «Знание-Власть», № 3(272) 2006 г.

Чудинов В.А., профессор, расшифровал славянское докирилловское слоговое письмо – руницу и прочитал к настоящему времени более 2.000 надписей. (Читайте его труды «Священные камни и языческие храмы древних славян», 2004; «Руница и тайны археологии Руси», 2003; «Загадки славянской письменности», 2002). Он доказал наличие трех собственных видов письменности (кириллицы, глаголицы и руницы) у славянских народов – беспрецедентное в истории культуры явление, которое показывает наличие у славян высочайшей духовной культуры в глубочайшей древности. Найдены тайные сакральные надписи славянской руницей как на греческих средневековых иконах (V-X вв.), так и на древнегреческих вазах (VI-II вв. до н.э.). Найдены также надписи более древних эпох, вплоть до палеолита. Их чтение проливает свет на историю развития славянской мифологии и культуры на протяжении последних более 30.000 лет назад.

Изучая многочисленные культовые объекты, профессор обнаружил данные о присутствии славянской культуры в пространстве (от берегов Португалии до зауральского Аркаима) и во времени (от неолита до первой половины XVII века), что привело к сенсационному выводу: **вся евразийская культура – это культура славян, а Евразия – это громадная Русь.**

Ложь 3. Принято считать, что где-то «в VIII веке дикие безмозглые и ни на что не годные славяне», бродящие табунами по горам и лесам, призвали к себе викинга Рюрика и сказали: «Владей нами, о великий европейский сверхчеловек, а то мы, идиоты, сами ничего не можем». (Вольное изложение учебника по истории).

На самом деле: Рюрик – это совсем не викинг, а внук новгородского князя Гостомысла, сын его дочери Умилы и одного из соседних князей рангом помельче. Был призван вместе со своими братьями, поскольку все 4 сына Гостомысла умерли или погибли в войнах. Был утверждён по решению старейшин, зело потрудился, чтобы заслужить уважение на Руси. Источник информации: «Иоакимовская летопись», «Российская история по Татищеву», «Брокгауз и Ефрон» и т. д.

Ложь 4. Повсеместно силами тьмы насаждается мнение, что чуть ли не единственной цивилизацией прошлого была Римская Империя, образец законности и морали. Официальная история гласит: «великая прекрасная и могучая Римская империя пала под ударами вонючих и косматых северных дикарей».

На самом деле осточертевшие всем римские выродки были подвергнуты санации со стороны более приличных соседей. Голо-задая и голоногая, плохо вооруженная римская пехота (откройте учебник по истории древнего мира и полюбуйтесь на легионеров) была растоптана закованными в сталь от макушек и до конских копыт катафрактариями. Основной

источник информации – А.М.Хазанов «Катафрактарии и их роль в истории военного искусства».

Самое интересное – откуда пришли гунны «зачищать», погрязший в разврате, Рим? С огромных русских просторов – Обь, Угра, Поволжье, Приуралье, Приазовье... Могилы с частичным вооружением катафрактариев найдены и в Дагестане, на Северном Кавказе.

Вы, товарищи патриоты, на карту давно не смотрели... Так откуда гунны на Рим ходили? Почему «дикую Русь» тогда в Европе Гардариком – т.е. Страной Городов – называли?

Несколько тысячелетий отправлены «псу под хвост», нахально вырезаны кашерными «богоизбранцами», как неинтересные, – и ни одна собака даже не вякнула – вот что делает денежный мешок «золотого тельца»!.. Вот один из случаев, для чего нужно было введение сатаной денег в жизнь земного человечества!..

Ложь 5. Нашествие монголо-татар и... три века, якобы, покорности и смирения.

Чем отмечена эта эпоха в реальности? Не станем отрицать монгольского ига, но как только на Руси стало известно о существовании рядом Золотой Орды, туда тут же отправились молодые ребята, чтобы... грабить монголов, пришедших из богатого Китая на Русь. Лучше всего описаны русские набеги XIV века.

В 1360 году новгородские хлопцы с боями прошли по Волге до Камского устья, а затем взяли штурмом большой татарский город Жукотин (Джукетау близ современного города Чистополя). Захватив несметные богатства, ушкуйники вернулись назад и начали «пропивать зипуны» в городе Костроме.

С 1360 по 1375 год русские совершили восемь больших походов на среднюю Волгу, не считая малых налетов. В 1374 году новгородцы в третий раз взяли город Болгар (недалеко от Казани), затем пошли вниз и взяли сам Сарай – столицу Великого хана. В 1375 году смоленские ребята на семидесяти лодках под началом воевод Прокопа и Смолянина двинулись вниз по Волге. Уже по традиции они нанесли «визит» в города Болгар и Сарай. Причем правители Болгара, наученные горьким опытом, откупились большой данью, зато ханская столица Сарай была взята штурмом и разграблена. В 1392 году ушкуйники опять взяли Жукотин и Казань. В 1409 году воевода Анфал повел 250 ушкуев на Волгу и Каму.

И вообще, бить татар на Руси считалось не подвигом, а промыслом. За время татарского «ига» русские ходили на татаро-монголов каждые 2-3 года. Город Сарай, ханскую столицу, палили десятки раз, татарок продавали в Европу сотнями. А что делали в ответ татаро-монголы? Писали жалобы! Куда? В Москву, в Новгород. Жалобы сохранились. Больше ничего «поработители» сделать не могли.

Источник информации по упомянутым походам – вы будете смеяться, но это монография, что ни на есть, татарского историка Альфреда Хасановича Халикова.

Тьма до сих пор этих «визитов» простить не может! Ведь лже-люцифер планировал уничтожить всё ненавистное русское!.. В школах российских до сих пор нагло врут о том, как, якобы, русские сиволапые мужики плакали и отдавали своих девок в рабство потому, мол, что они – быдло покорное. И вы, их потомки славянские, тоже этой сатанинской ложью травитесь!...

Ложь 6. Есть такой план американского бывшего директора ЦРУ, махрового масона А. Далласа об уничтожении русских, о разжигании национальной розни и т.п...

Достоянием общественности в последние годы стал секретный материал ЦРУ, в котором как в зеркале отражаются происходящие в мире и, особенно, в СНГ. Это директива Аллена Даллеса, бывшего директора ЦРУ и руководителя политической разведки США, так называемая «Американская доктрина борьбы против СССР», составленная еще в 1945 году.

В ней говорится: «Окончится Вторая мировая война, все как-то устроится, и мы бросим, все что имеем, все золото, всю материальную мощь на оболванивание и одурачивание советских людей. Человеческий мозг, сознание людей способны к изменению. Посеяв хаос, мы незаметно подменим их ценности на фальшивые и заставим их в эти ценности поверить. Как? Мы найдем своих единомышленников, своих союзников и помощников в самом СССР. Эпизод за эпизодом будет разыгрываться грандиозное по своему масштабу трагедия гибели самого непокорного на Земле русского народа, окончательного, необратимого угасания его самосознания.

Литература, театры, кино – все будет изображать и прославлять самые низкие человеческие чувства. Мы будем всячески поддерживать всех, кто станет насаждать в человеческое сознание культ секса, насилия, пошлости, садизма, жестокости, предательства – словом, всякую безнравственность. В управлении государством мы создадим хаос и неразбериху (т.н. «демон-кратию»). Будем незаметно, но активно и постоянно способствовать самодурству чиновников, взяточников и всяческой беспринципности.

Честность и порядочность будут осмеиваться и станут не нужны, превратятся в пережиток прошлого. Хамство и наглость, ложь и обман, пьянство и наркомания, разврат и предательство, национализм и вражда народов – все это мы будем культивировать в сознании людей.

И лишь немногие, очень немногие будут догадываться, что происходит. Но таких людей мы будем ставить в беспомощное положение, пре-

вратим в посмешище, найдем способ их оболгать и объявить «отбросами общества». Будем вырывать духовные корни, опошлять и уничтожать основы всякой народной нравственности. Мы будем таким образом расшатывать поколение за поколением, мы будем братья за людей с детских и юношеских лет, всегда главную ставку будем делать на молодежь, станем разлагать, развращать и растлевать её. Вот так мы это будем делать!».

И едва ли кто обратил внимания на то, как этот план мировой чёрной мафии претворяется в жизнь. Также и в славянских школах. Добрые, но тёмные учителя старательно сеют рознь между наиболее крупными национальными группами. Весь курс истории першит перлами о том, как, например, татары нападали, как русские шли на татар и т.д. Но нигде не указывается, что татары являются симбиотом, народом-напарником русскому народу.

Казань брали не русские, а русско-татарские войска. Прикрытие стрелецким отрядам обеспечивала татарская конница Шиг-Алея. Или это может быть не татарин, а Папа Римский?

Русско-татарские войска взяли Казань, устраняя влияние османского Стамбула на Волге. Защищая мирных людей от разбойничьих набегов, они освободили десятки тысяч рабов. Татарские части всегда входили в состав русских войск, участвовали во всех русских войнах – и междоусобных, и в битвах с внешним врагом. Можно сказать, что татары – это просто русская легкая конница. Или русские – татарская кованая рать. Татары дрались против Мамаю на Куликовом поле вместе с московской ратью, татары первыми атаковали врага в шведской и ливонской войнах, в 1410 году под Грюнвальдом объединенное польско-русско-татарское войско наголову разгромило крестоносцев, сломав хребет Тевтонскому ордену – причем именно татары приняли первый удар.

Русские тысячи лет жили с татарами бок о бок. Дрались, дружили, роднились. Громили римлян, крестоносцев, османов, поляков, французов, немцев... А теперь дети открывают учебник, и им с каждой страницы капает: *татары враги, враги, враги...*

Ложь 7. В XVI веке к власти пришел Иван Грозный.

За время его правления на Руси:

- ... введен суд присяжных;
- ... введено бесплатное начальное образование (церковные школы);
- ... установлен медицинский карантин на границах;
- ... создано местное выборное самоуправление вместо назначения воевод;
- ... впервые появилась регулярная армия (и первая в мире военная форма – у стрельцов);
- ... остановлены татарские набеги;

...установлено равенство между всеми слоями населения (крепостничества в то время на Руси не существовало вообще. Крестьянин обязан был сидеть на земле, пока не заплатит за ее аренду – и ничего более. А дети его считались свободными от рождения в любом случае!);

...запрещен рабский труд (читайте: «Судебник» Ивана Грозного);

...государственная монополия на торговлю пушниной, введенная Грозным, отменена всего десять лет назад, в 90-х годах XX века;

...территория страны увеличена в 30 раз!

...эмиграция населения из Европы превысила 30.000 семей в год. Тем, кто селился вдоль Засечной черты, выплачивались подъемные 5 рублей на семью. Расходные книги того времени сохранились.

...рост благосостояния населения (и выплачиваемых налогов) за время царствования составил несколько тысяч (!) процентов;

...за все время царствования не было ни одного казненного без суда и следствия. Общее число «репрессированных» составило от трех до четырех тысяч. (А времена были лихие – вспомните кровавые религиозные войны в Европе, вспомните Варфоломеевскую жуткую резню на все-светлом Западе.)

Ложь 8. Вспомните, что вам рассказывали об Иване Грозном в школе? Что он кровавый самодур и проиграл Ливонскую войну, а Русь тряслась в ужасе? В XVI веке в Европе выходило множество брошюр для всякого безмозглого обывателя. Там писалось, что русский царь – пьяница и развратник, а все его подданные – такие же дикие уроды.

А в наставлениях для послов наоборот указывалось, что царь Иван Грозный трезвенник, неприятно умен, пьяных не выносит категорически, и даже запретил распитие алкоголя в Москве, в результате чего «нажраться» можно только за городом, в так называемых «наливках» (местах, где наливают). Источник информации – историческое исследование «Иван Грозный» Казимира Валишевского, Франция.

Теперь угадайте с трех раз – какая из двух версий излагается в учебниках? Вообще, состряпанные библейской «пятой колонной» учебники для «православных» славян исходят из следующего принципа:

...все, что говорится про Россию мерзостного и пакостного, – это «правда»;

...все, что говорится хорошего или вразумительного, – это «ложь».

Вот такой информацией пичкает нас чёрная библейская иерархия под руководством кашерных исполнителей «тайны беззакония» со времени насильственной и кровавой «христианизации» Руси!.. Идёт многовековое планомерное уничтожение русско-славянской древнейшей истории, культуры и традиции!.. Уничтожение всего того, что существовало со времен Сатья-Юги нашей Пятой Коренной Расы.

Ложь 9. В 1569 году Иван Грозный приехал в Новгород, имевший примерно 40.000 населения. Там бушевала эпидемия, а также пахло бунтом. По результатам пребывания государя полностью сохранившиеся в синодиках поминальные списки отмечают 2.800 умерших. А вот кашерный служака Джером Горсей в «Записках о России» указывает, что опричники, якобы, вырезали в Новгороде 700.000 (семьсот тысяч) человек. Угадайте, какая из двух цифр считается исторически достоверной?

Ложь 10. Дикие русские плачут и стенают, а их постоянно угоняют и угоняют в рабство лихие крымско-татарские басурманы. А русские плачут и платят дань.

Почти все продавшиеся историки тычут пальцем в тупость, слабость и малодушие русских правителей, которые не смогли, якобы, справиться даже с плюгавеньким ханским Крымом. И почему-то глупо или хитро «забывают», что никакого Крымского ханства в те времена не существовало – это была одна из провинций Османской империи, в которой стояли турецкие гарнизоны и сидел османский наместник из Стамбула.

Почему-то ни у одного современного политолога нет желания упрекнуть Фиделя Кастро, что он не может захватить крохотную американскую базу у себя на острове?

В 1572 году султан, наконец-то, решил покорить дикую, как уверяли европейские лживые брошюры, Московию. С Крыма на север двинулось 120 тысяч войск при поддержке 20 тысяч янычар и 200 пушек. Возле деревеньки Молодь османы столкнулись с 50-тысячным отрядом воеводы Михайлы Воротынского. И турецкая армия была... Нет, не остановлена – а вырезана полностью!!!

Информацию про битву при Молодях можно вообще отнести к разряду закрытой по распоряжению глобальной правящей мафии. Не дай Бог, русское быдло узнает, что деяниями своих героических предков в Средние века оно тоже, оказывается, может гордиться! У него тогда будет развиваться «неправильное» самосознание, ненавистная для тёмных любовь к Отчизне, к ее деяниям. А это неправильно по мнению создателей «24-х протоколов». Так что найти данные про битву при Молодях трудно, но можно – в специализированных справочниках. Например, в «Энциклопедии вооружений» КиМ три строчки написано.

Ложь 11. Говоря о монгольском нашествии, удивляешься, откуда они ухитрились набрать столько сабель? Ведь сабли ковались только с XIV века, и только в Москве, и в Дагестане, и в Кубачах.

Больше нигде тогда в мире сабли ковать не научились – это куда более сложное искусство, чем может показаться. Но наступал прогресс, XVII век. Сабля уступила место другим вооружениям. До рождения Петра I оставалось совсем чуть-чуть. Какая была Россия? Если верить учебни-

кам, то примерно такая, как в романе Толстого «Петр Первый» – патриархальная, невежественная, дикая, пьяная, косная...

А знаете ли вы, господа историки, что именно Россия вооружала всю Европу передовым вооружением? Ежегодно русские «христианские» монастыри и литейные дворы продавали туда сотни пушек, тысячи мушкетов, холодное оружие...

Вот цитата из «Энциклопедии вооружений»: «...производителями артиллерийских орудий в XVI-XVII веках были не только государевы пушкарские дворы, но и монастыри. К примеру, довольно крупное производство пушек велось в Соловецком монастыре и в Кириллово-Бело-зерском монастыре. Владели пушками и весьма успешно. Их применяли донские и запорожские казаки». Первое упоминание о применении пушек запорожскими казаками относится к 1516 году.

В XIX-XX веках в России и за границей сложилось мнение, что якобы допетровская артиллерия была технически отсталой. Но вот факты: в 1646 году Тульско-Каменные заводы поставили только в одну Голландию более 600 орудий, а в 1647 году 360 орудий калибра 4, 6 и 8 фунтов. В 1675 году Тульско-Каменные заводы отгрузили за границу 116 чугунных пушек, 43.892 ядра, 2.934 гранаты, 2.356 мушкетных стволов, 2.700 шпаг и 9.687 пудов железа. И это только некоторые записи!...

Вот вам и дикая отсталая Русь, про которую твердят невежественные педагоги в школе. Встречаются отпетые русофобы, которые утверждают, что всего выше-написанного не может быть, поскольку даже высоко-прогрессивные и развитые Англия и Франция научились лить чугун только в XIX веке. Посетите Артиллерийский музей в Питере, напротив Петропавловской крепости. Одна из чугунных пушек, отлитых в 1600 году, там нахально лежит на подставке для всеобщего обозрения.

Люди не верят, что Русь на протяжении всей своей истории и по всем параметрам обгоняла Европу примерно на два столетия.

Ещё одна ложь, №12. Оказывается Великое Княжество Литовское было русским государством, с русским населением, которое разговаривало по-русски, и даже делопроизводство велось на русском языке. А нам ввали, что якобы, маленькая страна на побережье Балтики когда-то была великим государством литовским?

Со школьных лет нам твердят силы тьмы, что вся российская история, якобы, похожа на огромную выгребную яму, в которой нет ни единого светлого пятна, ни одного приличного правителя. Военных побед или не было вовсе, или они вели к чему-то плохому (победу над османами скрывают, как коды ядерного запуска, а победа над Наполеоном дублируют слоганом, мол, «Император Александр – жандарм Европы»). Оказывается, всё, что изобретено нашими предками, – это либо принесено к нам из

кашерной Европы, либо просто беспочвенный русский миф. Никаких открытий, оказывается, русские люди не делали, никого не освобождали, а если кто-то обращался к русским за помощью – это было обязательно обращение обратившихся в рабство. И теперь все вокруг, на основе вышеизложенного, имеют якобы историческое право русских унижать, убивать, грабить, насилловать. Теперь, стало быть, убить русского человека – это уже не бандитизм и терроризм, а якобы стремление к свободе и независимости.

Оказывается, удел всех славян и всех русских – это по-библейски каяться, каяться и каяться. Так им, оказывается, завещал церковно-иудейский «Христос»!..

Чуть больше ста лет информационной войны – и в русских должно быть посеяно ощущение собственной неполноценности. Они теперь, подобно вымышленным «диким и сиволапым» предкам, уже не уверены в собственной правоте...

Если вы не хотите, чтобы из наших детей делали рабов – нужно не кричать, что мы станем бороться, когда придет час, а спасать их нужно прямо сейчас!.. Час уже настал, война почти закончена за подавляющим преимуществом противника. Яд капля за каплей вливается в славянскую душу, и когда молодой человек выходит из школы – он уже привыкает смотреть на обречённый, но ядовитый и подлый Запад, как на доброго хозяина, более умного и развитого. И при словах «демократия» глупая публика начинает рефлексивно вставать на задние лапки. Ей очень хочется броситься наземь и молиться на махровых демон-кратов!..

Нужно срочно ломать подлый курс преподавания лживейшей истории.

В заключение – один наглядный пример ненависти сил глобального зла ко всему русскому – это запрет на русское образование в Эстонии – там введён спец. закон!

Также усиленно распространяется ложь о том, что якобы американские и английские «парни» выиграли Вторую мировую войну? И многие УЖЕ сегодня верят в этот дьявольский бред...

И много найдёте подобного сегодня в телевизионной, интернетовской и бульварной макулатуре!.. Наши продажные СМИ усердно стараются помочь чёрному мировому «правительству» уничтожить человечество на Земле!..

Но вспомним Екклезиаста: «Всему своё время и время каждой вещи под небом». «Время разрушать и время строить... время разбрасывать камни и время собирать». И вспоминается завет Н.К.Рериха: «Из древних чудесных камней сложите ступени грядущего».

В книге «Зов» говорится Христом: «Сущие храмы создать надо на счастливой, чистой почве в России, в жизни вашей».

КАК ПОНЯТЬ СМЫСЛ КАРТИН Н.К.РЕРИХА? ДВА КЛЮЧА

Николай Константинович Рерих был носителем космосо-пространственной мысли, поэтому Космос, его Законы, ноосфера, постоянно звучат в его картинах прекрасными символами, звучат по-особому радостно, мудро. Творчество Николая Константиновича глубоко символично и подлежит расшифровке. Предлагаем (по нашему соображению) способ прочтения смысла картин художника. Он состоит из двух простых ключей. Кратко это можно выразить так:

Первый ключ: Во многих Его сюжетах легко обнаруживается извечная тема борьбы добра и зла.

Второй ключ: Ищите контуры человека, животных, птиц и взаимосвязь между ними и многое из замысла художника прояснится.

У Н.К.Рериха нижняя часть картины, один или оба нижних угла, как правило, темные. Там что-то нехорошее происходит, это место как бы угрожает чему-то светлому на картине. Это – зло. Светлое (добро) противопоставляется своей мощью и борется с этим злом. Зло имеет или рога, или другой негативный образ чего-то ощетинившегося, гадкого. Но образ (контур темного места) уже относится ко второму ключу. Очень важно, найдя контуры на картине, внимательно посмотреть, как они соотносятся друг с другом, куда смотрит лицо богатыря, животного, птицы. Лицо богатыря может быть обращено в Космос или горизонтально вдаль. Надо замечать, куда направлены взгляды или действия других контуров, задавать себе вопросы, что это значит, и сами по себе будут приходить ответы, вытекающие из этого взаимодействия символов. Горы у Н.К.Рериха живые. Они ходят («Путь», 1936г.), спят («Королевский монастырь. Тибет», 1932г.), обратив ввысь свои лики. Это зов человека к пониманию Космоса, осознанию себя частицей Космоса, к героическому проявлению духа человеческого в жизни каждого дня. И в то же время горы эти выполнены по всем правилам высочайшей художественной техники именно как горы. И в этом еще одна убедительно-притягательная сила Его творчества.

Н.К.Рерих использовал облака – «вечное творчество» (как Он называл их), чтобы передать или усилить смысл совершаемого на Земле. Небо у Него во многих картинах необычайно мощно работает. Облачные богатырские всадники носятся по небу, стреляют облачны-

ми стрелами. Зло в виде змеиных голов («Гэсэр-хан», 1941г.) или дракона удирает от них.

У него есть картина «Небесный бой», (1912г.). Внизу тихо-тихо на земле, а посмотрите, что делается на небе. Все в бурлящих, сражающихся облаках, которые занимают почти всю площадь картины. Именно эту символику Он переносит на землю, когда пишет горы.

Например, любой на Востоке узнает свою Нанда-Дэви в Его работе «Нанда-Дэви», (1941 г.), ибо основные контуры даны точно. Но детали горы уже во власти высокой творческой цели художника, и она, Нанда-Дэви, превращается в могучего орла с двумя распростертыми крыльями, состоящими как бы из многочисленных белых шлемов русских воинов. Впереди отважный предводитель. Злу отведено мало места на картине, хотя оно и очень плотно по тону. Орел придавил зло своей мощью Мерзкий лик с рогами. Он падает. Он побежден. Вся светлая часть картины есть символ могучего русского воинства, народа, непобедимо устремленного к Победе. Победа неотвратимо грядет, говорит Н.К.Рерих этой картиной.

Возьмем картину «Охота», (1937 г.). Что художник хотел сказать этим сюжетом? На узком переднем плане на коне скачет охотник. Одна, из двух убегающих ланей, уже споткнулась, сраженная его стрелой. Жизнь жестока. Охотник должен есть и одеваться. Но не все же время, ибо он – человек, мыслитель (у животных только зачатки мысли) и потому должен мыслить прекрасно и устремляться к прекрасным целям. На дальнем плане художник рисует белоснежную гору с изумительной фактурой, как символ прекрасной мысли человека, устремленного к познанию Космоса, в противовес, обычной, житейской, земной. На среднем плане, справа, гора имеет контур головы бегемота. Две белые маленькие горки принадлежат дальнему плану, но они как раз там, где должны быть у головы ушки. Течет слезка. Гора (эволюционно на три ступени ниже человека) плачет, глядя на этого «мыслителя». Но он продолжает стрелять. Поэтому этот план мысли обозначен узкой полоской внизу и мало значит для Н.К.Рериха. Светлая же гора занимает центральное место в картине. И автор зовет нас быть в мыслях и устремлениях наших подобными этой горе.

Как бы продолжение этой темы другая картина художника «Звезда героя», (1933 г.). На ней тоже изображен человек. Перед ним звездное небо, и он, может быть, впервые задумался, какое он имеет отношение к этому звездному небу и какое оно имеет отношение к нему. Это уже познающий человек, а значит, герой, ибо идет в неведомое непроторенной дорогой. Человек, как всегда у Н.К. Рериха, не выписан в деталях, только намечен контур. Этот человек сидит, то есть еще привязан к Земле. Вот что-то разладилось в его устремлениях к познанию. Он имеет возможность встать, пойти на природу. Ручеек, травка, деревья успокоили его, сгармонизировали, и человек снова познает. Но вот другой символ. По

небу летит комета. Она ни на что не опирается, кроме как на свое устремление, скорость. Это символ абсолютного устремления к цели. На Востоке есть красивая легенда, что каждая планета или звезда зарождается как комета и устремляется в Беспредельность в поисках свободного места и, когда находит его, начинает устойчиво вращаться там, как наше солнышко, которое мы все любим.

На пути кометы к этому свободному месту в пространстве, звезды стараются притянуть её к себе и уничтожить, и только за счет скорости комета проскакивает среди них. Она есть абсолютный символ устремления человека к цели, иначе, она – звезда героя.

А теперь посмотрим, какое отношение эта, казалось бы, целиком космическая тема имеет к нам. В жизни каждого дня мы колеблемся много раз, как поступить, так или иначе, и пока колеблемся, мы не успешны. Но бывает, что идем к цели однозначно, несломимо, как слон по джунглям, и тогда всегда имеем успех, ибо в едином порыве устремлены к цели. Так небо и земля соприкасаются, и рериховский космос прямо связан с духовной жизнью каждого дня Земли. Художник никогда не уходил от жизни. Этим он близок нам.

Еще пример. Картина **«Путь»**, (1936г.). Что на ней? Сразу бросается в глаза тернистый путь над потоком. Это путь ежедневных трудностей, которые каждый из нас преодолевает. Это путь всех устремленных к Светлому Знанию, ускоряющих свою эволюцию (светлый левый угол картины). Это путь и всех Рерихов в лице Елены Ивановны Рерих (женский силуэт на картине), которую часто рисовал Н.К.Рерих (**«Держательница Мира»**, 1937 г., **«Оттуда»**, 1937 г. и др.). Как можно идти по такому пути, чтобы не свалиться в поток? Без остановки и очень стремительно. То, что дано человеку, не дано животным. И они завидуют ему. Выше устремленной фигуры видим два символа животных: один – похожий на кенгуру, другой – с горящим глазом, закушенной во рту лапой как бы сожалеет, что не может поступать так же, как человек. А впереди синие горы-богатыри «ходят» вправо и влево от потока. Богатырское место. По таким тропам только богатыри духа могут ходить и устремляться. Такими были Рерихи.

Слева в нижнем углу большое темное место, имеющее в своей верхней части контур головы свиньи с полураскрытым ртом. Это – зло, мешающее, возражающее, пугающее. Но художник всеми символами другой части картины зовет нас не обращать на это внимания и устремляться через все трудности к светлому и большему, чем нынешнее знание. Это и есть достойный путь для мыслящего, познающего человека.

В письмах Е.И.Рерих 1936-й год указан как год решающей битвы Архангела Михаила с Князем Тьмы. И Николай Рерих пишет картину на эту тему. Гора в центре имеет контур идущего богатыря в красивом плаще со складками, на котором ясно видна буква «М».

Картина **«Книга Довис. Голубиная Книга»**, (1922г.). Сюжет навеян легендой. Разверзлось небо, и на площади сказочного города упала книга. Пришли все, смотрят. Стоят царь, советник, сановники, царевна и поодаль народ. Хотят понять, что в ней написано. Но даже царь, который выглядит как самый мудрый из всего народа (он стоит на переднем плане в центре картины на возвышении, являя собой синтез всего знания этого народа), разводит руками, не может понять, что же там в книге написано. Что хочет сказать нам всем этим художник? Есть книги с простыми и всем доступными, понятными мыслями. Например, «Граф Монте-Кристо». Есть книги более трудные для понимания, которые изучают студенты. А есть такие глубины мысли, что человек может делать длительные и напряженные усилия и лишь частично приближаться к осознанию их. Н.К.Рерих зовет нас не думать упрощенно о мире, а делать усилия в осознании более сложных и трудных истин Мироздания, учиться читать Книгу Природы, «Книгу Довис». И сама книга выглядит как птица летящая, которая зовет нас в полет к новым трудным, но прекрасным осознаниям истин Бытия. Облачная голова седовласого старца (символ Высшей, Космической Мудрости) смотрит вниз на площадь, на земную, житейскую, мудрость (синтезированную в облике царя) и указывает несоизмеримостью обоих размеров на огромную разницу между ними в качестве и широте знания. Ничего не писал Он случайно. 1922-й год. Через Рерихов в мир приходит новое Учение Живой Этики. И художник посвящает великому событию эту картину.

Картина **«Похитители огня»**, (1933 г.). Люди, груженные мешками, тащат из недр Прометеев огонь (огонь разума).

Символы животных: хищно распластался под сводами гранитный орел (справа вверху), в левом нижнем углу с раскрытой пастью рычит тигр, правее его – контур приподнявшей голову собаки. Животные явно хотят овладеть мыслительным принципом, но не знают, как это сделать. Людям же как-то удалось набрать полные мешки этого сокровища.

Но, чтобы не свалиться в пропасть разложения, человек должен все время таскать эти мешки, т.е. делать усилия, чтобы дальше развивать свой разум и быстро, и успешно эволюционировать. Глубоко символично, и в то же время вызывает улыбку, ибо все творчество Н.К.Рериха пронизано светлой радостью. Так можно подходить к расшифровке смысла очень многих картин Н.К. Рериха.

Картина **«Майтрейя-Победитель»**, (1926 г.). В левом нижнем углу большая гора с высеченной в ней фигурой, у которой не две, а четыре руки. Это многорукая Дуккар, богиня счастья, плодородия и т.п. Рядом восточная девушка, очевидно, молилась ей, что-то прося у нее. Как вдруг нечто неотвратимо повернуло ее вправо к небу, и она увидела там мощного скачущего всадника и за ним других: непобедимое небесное воинство

во главе с предводителем. Как работают облака на картине впереди – как ракеты летящие! Против кого же идет светлое воинство? Справа темное место на картине – «ощетинилось», «кричит». Это и есть зло. Под облаками (на середине картины) на дальнем плане лежит богатырь кверху лицом, как бы наблюдая за битвой. – Богатырская битва. Слева гора (на которой Дуккар) имеет контур мудрого старца, смотрящего на битву, – Мудрая битва. Так Н.К.Рерих в этой картине решает все смысловые задачи при помощи символов и утверждает победу Сил Света над Силами Тьмы. **«Знамя грядущего», (1925г.)**. Картина из серии «Майтрейя». В дневнике Рериха есть запись – «Пройдя четыре перевала, мы снова увидели картину будущего.» Небольшая группка людей сгрудилась около камня, на котором была расстелена танка (коврик, наподобие нашего гобелена, на котором вышито все их учение с главным Учителем в центре), и слушала ламу, который пел о Великом Владыке Шамбалы, его воинах и их делах.

И Рерих рисует картину. Посмотрим символику. Вверху на небе туча в виде распластавшего два крыла демона, с неестественно вытянутым человеческим лицом. Это зло, которое препятствует и закрывает лучи Солнца (Истину), идущие с неба к людям. Демоническая туча не может дать на Земле прекрасной тени. И мы видим, что по Земле ползёт тень, напоминающая по форме крокодила с раскрытой пастью, с пилкой зубов в нижней челюсти. Но, благодаря просвещению ламы, люди все же получают свет Истины, солнечные лучи прорываются к ним. Это видно по желтым бликам на их одеждах.

Взгляните на горы вдаль и увидите справа женский лик, а горы слева от него как сосцы матери. Это Мать – Земля, а люди – ее дети. И лежит она жертвенно между демоном и людьми. Мать – охранительница, мать дающая. Такова вкратце символика на этой картине.

«Мощь пещер», (1925 г.). Пещеры издревле были хранителями сокровищ, и физических, и духовных. На картине изображены мощные складки гор с пещерами, и для усиления этой мощи Рерих рисует на переднем плане каменный торс льва. И в то же время – это не выписанный в точности лев. Рерих дает основные смысловые линии, будит нашу мысль.

На фоне пещер два подвижника. Только сильные духом люди могли в них жить и устремляться к познанию. Через горы скачет фантастический красный всадник (красный цвет – символ жизни), разнося весть из священных пещер.

«Будда в подземелье», (1925г.). Будда означает «познавший Истину». Значит, он Мудрый. Как на плоском куске бумаги или холста передать это? И Рерих рисует Будду молодым человеком, а за ним – гору в виде мудрого старца.

Чтобы показать богатство его мысли, Он помещает Будду в прекрасную подземную сталактито-сталагмитовую пещеру. Утонченный женский профиль, расположенный напротив, внимает его мудрости. И много других символов есть в этой пещере. Пусть читатель, обнаружив главные и явные символы, сам найдет другие.

«Вестник», (1946г.). У этой картины есть несколько смысловых трактовок:

1. В виде двух символических фигур в грозе и молнии век 19-й передает весть о надвигающихся событиях другому – 20-му веку.

2. Преемственность знания во времени.

3. Это Елена Петровна Блаватская передает эстафету просветительства, начатую ею в прошлом веке, Рерихам, в лице открывающей ей дверь Елены Ивановны Рерих.

«Капли жизни», (1924г.). Почти всю картину занимает холодный безжизненный океан гор, данный на картине в сине-фиолетовых тонах, завихренный как бы в водовороте. В левом нижнем углу малый оазис жизни, струится вода, растут пальмы, зеленеют травы. На границе этих двух миров сидит восточная девушка и размышляет что победит? Пустыня или жизнь? – зависит от человека. Это призыв к борьбе за чистую экологию Земли.

«Милосердие» («Сострадание»), (1936г.) В левом темном углу в меховых одеждах и шапке из шкур животных, упав на колени, в удивлении застыл охотник. Он выпустил стрелу в лань, но лань, спасаясь, прибежала к другому человеку в желтых одеждах (на Востоке желтый цвет – цвет духовности), который принял предназначавшуюся для нее стрелу в свою руку и тем защитил и спас ее. Охотник, может быть, впервые получил такое необычное впечатление. Дорожка, по которой бежала лань, идет на подъем, и альтруистический человек помещен выше животного человека. А далее, уже на небе, милая желтая тучка, похожая на собачку. И понятно, что человек есть эволюционирующее животное в сторону большей духовности. Охотник находится в самом темном углу картины как сознание малозначащее. Рядом сизый туман. Посмотрите чуть выше на тень от горы, она похожа на бизона, плывущего в тумане.

Бизон – животное, и этот символ усиливает и объясняет, как близко к животному сознание охотника, руководствующемуся инстинктом. И ясно, куда зовет нас Рерих, к очеловечиванию, самоотверженности, альтруизму, к бережному отношению к Природе.

«Мысль. Учитель», (1946г.). Чем более развит человек, тем большую работу мысли он проявляет. Большие Учителя посылают в мир могучие и прекрасные мысли.

Перед сидящим с наклоненной головой Учителем пейзаж гор в живописно-яркой, светлой цветовой тональности, олицетворяющий красоту и мощь мысли, посылаемой Учителем в мир. Это зов, обращенный к человечеству, чтобы оно так же устремлялось к прекрасной мысли.

«Жемчуг исканий», (1924г.). На Востоке понятие Учителя священно. На картине на фоне гор видим ученика, внимающего своему Учителю, который держит в руках жемчужное ожерелье. Ожерелье – это символ. Нить, на которую нанизаны бусинки. по-санскритски называется Сутратма – Нить бремени. А бусинки – прожитые жизни, ибо Восток верит, что человек имеет множество жизней. И, естественно, из этого вытекает, что Учитель говорит ученику: «Проживи жизнь так, чтобы через устремление к познанию и совершенствованию добавить к этому ожерелью новую прекрасную жемчужину». Облака на фоне гор спешат и спешат ввысь.

«Ангел Последний», (1942г.). Тему «Ангела Последнего» Рерих разрабатывал давно. Но самая последняя работа – самая впечатляющая. Видна эволюция Его мыслей, если сравнить с вариантом 1912 года

1942 год. Сталинградская тяжкая переломная битва. Он пишет окончательный вариант картины. Одна из трактовок. Фигура грозного Ангела – это собирательный символ нашего народа. Меч (вместо копья в предыдущем варианте) в одной руке означает: «Кто к нам с мечом придет, от меча и погибнет». В другой руке – свиток дел гитлеровских банд.

Под пятой Гитлера были государства Европы, и Рерих рисует их символическими церквями, острые шпили которых рушатся в пламени пожара. В правом нижнем углу стоит наша русская церквушка. Пламя рядом, но не достает до нее, не разрушает. Этот второй символ непобедимости нашего народа перекликается с первым – фигурой Ангела. Пламя справа от церквушки изображено в виде кисти руки, указательный палец которой прямо показывает на фигуру Ангела.

Вторая трактовка. Облако вокруг Ангела напоминает гриб взорвавшейся атомной бомбы. Вся земля горит. И это предупреждение человечеству от апофеоза разрушения атомными бомбами.

«Руками и ногами человеческими», (1922г.). Один из двух собеседников сделал на песке отпечаток руки и стопы и тростью обвел их в квадраты. Нарисовал между ними пестик – сердцевину цветка, из которого после вырастает плод. Квадраты замкнул дугой, получилось некое строение – храм (внутренний храм души) и этим сказал, что дальнейшая эволюция человечества пойдет только своими руками и ногами. То есть, все, что нужно для жизни, все, что хочешь достичь – и семью строить, и счастье свое – нужно добывать только своими усилиями, а не полагаться всё время на других.

И Рерих доказал это на примере своей жизни. Своими руками он нарисовал 7 тысяч картин, каждая из которых шедевр, объездил 25 стран и своими ногами преодолел 35 перевалов в экспедиции века... И все оставленное богатейшее наследие еще ждет будущего вдохновенного исследователя и вся его великая, восхищающая размахом и качеством гуманистическая деятельность. Своим примером Он зовет нас следовать за

Ним, показывая, что всё возможно, если верить своему духу и устремленно трудиться.

«Клад захороненный», (1947 г.). Сказочный пейзаж. Уединенное место. Тихий вечер. «Уходит» человек. В согбенной позе с лодки опускает он свой последний клад в озеро. Облако вверху кровавое и форма у него как у черепа: впалые глазницы, рот и крючковатый нос, как у бабы-яги. Это – «косая», смерть.

Что за клад прячет человек, кто он? Смотрим символы. Слева на переднем плане лежит камень – ну, точно человек с отрешенным и устремленным ввысь взглядом, голова в самоцветах. Вокруг природа – сказка. Значит, клад красивый, и прячет его хороший человек. Справа гора имеет контур животного, как бы издающего крик сожаления, что такой человек уходит. Это духовный клад Рерихов, оставленный ими и завещанный потомкам.

Помимо картин, 33 тома работ самого Николая Константиновича, и труды Е.И.Рерих, и трансгималайская экспедиция века с привезенными разнообразными богатейшими коллекциями, и Институт Урусвати, и вся их огромная просветительская деятельность на Благо человечества. И как однажды на лекции в Москве сказал Святослав Николаевич Рерих: «И Николай Константинович, и Елена Ивановна, и Юрий Николаевич, да и вся наша семья оставили столько, что хватит питать духовно многие и многие поколения в будущем».

«Святой Сергей Радонежский», (1932г.). 1380-й год. Наша история. Великий объединитель русского народа (Он подан Рерихом монументально, в центре), основатель Загорска (слева, на дальнем плане), держит в руках духовую церковь (маленькую красивую церквушку во дворе Сергиевой Лавры) – символ христианской веры на Руси, и под эгидой Христа благословляет русских воинов на Куликовскую битву с татарами (зверем степи). Пробил час. Утро. Занимается заря свободной жизни на Руси. В большом длительном времени происходит еще одно важное событие. И Глаз Вечности взирает на происходящее. Под картиной надпись: «Тебе суждено трижды спасти Россию».

«Вайделоты», (1914г.). Под раскидистым деревом на берегу моря в белых одеждах сидят два старца. Горит священный огонь на камне. Это – огнепоклонники.

Обратим внимание на дерево. От мощных корней могучий ствол устремился вверх и почти тотчас начал изгибаться. Вскоре отделилась толстая ветвь, и ствол стал вдвое тоньше. И пошли они расти в разные стороны, разделившись еще на много ветвей.

Дерево – это религия, первоначальный импульс которой сначала мощно устремляется вверх, но очень скоро искривляется, раздваивается и разделяется в веках на множество более мелких ответвлений с листьями-последователями в каждом. И выходит раскидистое дерево типа дуба,

вместо стройного тополя. В таком виде живет оно какое-то время, но вебрь предрассудков, корысти и невежества последователей (контур берега справа от ствола) постоянно грызет корни дерева, пока оно не рухнет. Такая участь ждет любую религию. И парусники вдали, как глаза на фоне пейзажа времени, следят за происходящим.

«Путь на Кайлас», (1931 г.). Первый взгляд на картину и веет Востоком. Но откуда берется это ощущение? Как и чем художник достигает этого? И вдруг озаряет мысль «Да ведь это же восточная маска».

Горы как горы. Все выписано естественно, рельефно, правдиво. И в то же время через все это явно сквозит лик какого-то добродушного зверя, раскрывшего пасть в широкой улыбке, и фигура старца в белом одеянии превращается в белый зуб маски.

Вверху слева, под сводом пещеры – нёба еще два зуба-клыка торчат. И глаза есть, и нос над сводом-пастью треугольником кверху взметнулся, и подбородок.

И, торжествуя, маска как бы издает рокочущий звук: «А-а-а-а-а... и-и-д-у-у-у-у-т». В веках идут устремленные люди-ученики за знанием в горную высь. Восток встречает, радуется и делится накопленным знанием.

«Песнь водопада» (1937 г.). Картина трактует о вечной теме «Учитель-ученик». Учитель не ищет ученика, ученик сам должен искать и найти Учителя. Устремление ученика к Учителю Рерих передает напряженно бегущей линией (нижней части горы, на которой сидит девушка-ученик), смыкающейся, наконец, внизу со сдержанно-встречной линией гигантской горы справа, имеющей величавый восточный облик. Место и момент долгожданной встречи зафиксированы на полотне самой светлой частью водопада (символизирующего жизнь), в точке соединения заканчивающегося подобно острию пера, которое записывает эту состоявшуюся духовную связь в Книгу Жизни. Учитель на целую ступень выше ученика (об этом говорит высота горы), и с момента встречи он направляет его жизнь (указательный палец горы – Учителя), учит извлекать гармоничные звуки из музыкального инструмента, то есть думать и поступать правильно в жизни. Красивые горы, сгрудившись, как живые, очарованно слушают.

Песнь водопада – песнь красивой, гармоничной жизни под руководством Учителя. Такую жизнь прожила Е.И.Рерих, и эта картина посвящена Ей.

Картина **«Приказ Учителя», «Завет Учителя», (1947 г.).** В левом углу сидит Учитель с наклоненной головой. Он завершает жизненный путь. Это может быть и сам Рерих (известно, что, работая над этой картиной, Он ушел из жизни, не дописав немного небо), и любой другой учитель. Над ним птица, это – ученик, внимающий завету Учителя. Что говорит Учитель ученику? Соедините Учителя и ученика прямой линией и продолжите вправо, вверх, и линия упрется в небо. «Лети к восходу, к солнцу, к свету знания», – говорит Учитель. Вверху на небе видны облака, но форма инте-

ресная у них: справа большое облако имеет контур акулы, а слева две маленькие милые рыбки, как бы удирающие от акулы. Рыбки – люди – акула – карма, разве могут они удрать от нее? И верхняя линия «акула-рыбки» – округлая, если продолжить, опояшет Землю. Люди с мыслями, привязанными к Земле, вращаются по кругу и неотвратимо настигаются причинно-следственным законом – Кармой.

Та же облачная акула и те же удирающие от нее рыбки ясно видны в работе «**Пик на закате солнца**», (1947г/). Это глубоко символическая картина об уходящих расах и нарождающейся расе будущего. Н.К.Рерих был, по словам М.Горького, «величайшим интуитивистом современности». В последние годы жизни Он пишет самые синтетические и пророческие картины. Но это отдельная тема для исследования.

С.А.Горянский

ОБРАЗ БОГИНИ ПАЛДЕН ЛХАМО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н.К.РЕРИХА И В ТИБЕТСКОМ БУДДИЗМЕ*

В 1923 году Николай Константинович Рерих вместе с женой и сподвижницей Еленой Ивановной и старшим сыном Юрием Николаевичем предпринимает исследовательскую экспедицию по странам Азии, длившуюся пять лет. Впоследствии Ю.Н.Рерих, учёный-востоковед, запишет: «Научно-художественная экспедиция академика Рериха занимает особое место в истории русских центрально-азиатских научных экспедиций. Во время путешествия была пересечена высокогорная часть Тибетского нагорья и прилегающая к нему с юга Гималайская горная страна. Впервые художник смог запечатлеть на своих полотнах ландшафт малодоступных и малоизвестных областей Внутренней Азии, отобразить исключительные панорамы горных стран и воплотить в художественных образах её народные предания. Попутно велись научные наблюдения, сборы коллекций и материалов для дальнейшего изучения не только природы этих областей, но и человека в его географической и социально-экономической среде. В течение пяти лет экспедиция Николая Константиновича Рериха, в которой мне пришлось участвовать, прошла на юг в Индию через нагорье Тибета»**.

Особое внимание Рерихов было направлено на изучение буддийской культуры, которая за свою 2500-летнюю историю сформировала тщательно выверенный пантеон божеств. Участниками экспедиции была собрана

*Материалы юбилейной конференции г. Новосибирск, 9-10 октября 2004г.

** Цит. по: *Зелинский А.Н. Экспедиция Н.К.Рериха в Центральную Азию // Природа. 1974. № 10.*

большая коллекция буддийских икон – танок, бронзовой скульптуры, ритуальных предметов.

Танки были описаны в книге Ю.Н.Рериха «Тибетская живопись», вышедшей в 1925 году в Париже. В 1929 году в Нью-Йорке, в Музее Н.К.Рериха, состоялась выставка предметов буддийского искусства, собранных во время Центрально-Азиатской экспедиции.

Николай Константинович, восхищённый красотой древних буддийских танок, писал: «...Теперь появился новый предмет изучения и любования. Подходит среднеазиатское искусство. В пламенной фантастике, в величавости тонкой формы, в напряжённой сложной гамме тонов явлено совершенно особое яркое творчество»*.

Многие образы буддийского пантеона божеств Махаяны** появляются на полотнах Рериха – Будда Шакьямуни, Бодхисаттва Майтрейя, Падма Самбхава, Цзонхава, Миларепа, а также грозные защитники буддизма – дхармапалы.

Остановимся подробнее на образе богини-дхармапалы Палден Лхамо, запечатлённой художником. На картине **«Лхамо» (1927)** богиня изображается в ритуальном танце среди гор. Этот образ не соответствует иконографическому канону, принятому в тибетском искусстве – можно предположить, что в данном случае мы имеем дело с одним из многообразных проявлений Палден Лхамо.

На другом полотне – **«Палден Лхамо» (1932)** – даётся изображение богини в виде рельефа на скале рядом с горным водопадом. В его дневниках читаем: «...Водопад Палден Лхамо; сама природа начертала на скале изваяние грозной богини, скачущей на любимом муле. «Видите, как мул поднял голову и правую ногу. Рассмотрите, как ясно видна голова богини». Видим, видим! И слушаем неумолчную песнь горной струи»***.

На этой картине образ Палден Лхамо в целом соответствует классическому канону тибетской иконографии.

Рассмотрим семантику этого образа, историю его возникновения в Тибете и характер изображения. Палден Лхамо, богиня Дхармапала, принадлежит к разряду «ушедших за пределы шести сфер существования», то есть «немирских» богов, вышедших из круга рождений и смертей. В тибетском буддизме Палден Лхамо стала охраняющим божеством – она оберегает учение Махаяны. Она также считается защитницей столицы Тибета – Лхасы. В Тибете есть озеро, называемое Лхамо Латцо, где, согласно легендам, живёт богиня и на берегу которого

* Рерих Н. К. Алтай – Гималаи. Рига, 1992. С. 49.

** Махаяна – великий путь (*пали*) – обобщающий термин для северного буддизма.

*** Рерих Н.К. Твердыня Пламенная. Рига, 1991. С. 179.

совершаются ритуалы, а высокие ламы получают указания относительно нового рождения далай-лам и панчен-лам.

Культ Палден Лхамо, охранительницы тибетского буддизма, имеет древнеиндийские исторические корни и в целом отражает комплексный характер тибетской культуры, родившейся на перекрёстке великих культур Индии, Китая и Центральной Азии. Тибетское искусство – это искусство религиозное по своей сути, получившее развитие в период с VII до начала XIII века благодаря проповеди буддизма в Тибете.

История возникновения культа Палден Лхамо в Тибете связывается с именем Падмы Самбхавы (VIII в.) и с первой волной переводов буддийской литературы на тибетский язык.

Падма Самбхава вошёл в историю тибетского буддизма в статусе «Второго Будды» – так называют индийского миссионера тибетские историографы. Именно он стал распространителем Учения Будды в Тибете, сумев обратить в веру Шакьямуни последователей местных религиозных культов. В тибетских хрониках подробно рассказывается об удивительных чудесах, сотворённых Падмой Самбхавой по пути в Тибет. Так, он изумил царских посланников, превратив пригоршни земли в золото. Когда дорогу преградила песчаная буря, вызванная гневом местных божеств, он усмирил их ярость силой своего сосредоточенного сознания. Падма Самбхава представлен в хрониках прежде всего как победитель местных божеств и духов, которые были обращены им в буддизм и стали защитниками учения Будды Шакьямуни. На картине **«Падма Самбхава» (1924)** Н.К.Рерих изобразил Учителя Тибета, который «беседует с гигантским горным духом».

Пантеон божеств тибетского буддизма обширен и разнообразен по своему составу, но при этом он чётко структурирован и подчинён единой иерархической системе. Она нашла отражение в теории иконометрии и художественном каноне, которые окончательно сложились к концу XVIII века, пройдя развитие в иных этнокультурных условиях. Первый этап – перевод индийских источников (XI – XII вв.), второй – их осмысление, комментирование и составление руководств, третий – критический анализ индийских источников, создание собственно тибетских, оригинальных трактатов.

Иконографический канон строго регламентирует не только изображение каждого божества в отдельности, но и композицию иконы в целом. В центре полотна изображается главное божество, рядом – его спутники-помощники, в центре верхнего края иконы – божество, чьей эманацией является персонаж, или тот, кому он подчиняется. Вверху может также изображаться лама, который ввёл культ данного божества. В нижней части танки представлены божества, подчинённые главному персонажу. Таким образом, у каждого разряда пантеона – свой набор обязательных признаков. Тип телосложения, форма лица, глаз, характерная поза – все эти формальные

признаки имеют большое значение, являются определённой характеристикой божества, указывают на его положение в пантеоне.

В иконометрии тибетской живописи существует строго выверенная система пропорций. Единицей измерения является ангула – величина, равная ширине средней фаланги среднего пальца*.

Дхармапалы изображаются грузными, коренастыми, имеющими тяжёлый торс, большой живот, короткие и полные конечности, мощную шею и крупную голову с квадратной или круглой формой лица. Палден Лхамо, единственная богиня из числа великих просветлённых дхармапал, изображается так же, как и мужчины-дхармапалы, но менее грузной. Чаще всего она предстаёт верхом на муле жёлтого цвета с подпалинами. На крупе мула имеется глаз, что позволяет Палден Лхамо знать, что происходит за её спиной. На спину мула накинута человеческая кожа. Одна легенда гласит, что это кожа её сына, которого она убила, усомнившись в его преданности дхарме**. Согласно другой легенде, это шкура демона.

Тело Палден Лхамо тёмно-синего, почти чёрного цвета, оно окаймлено пламенем её энергии. Причёска украшена золотым полумесяцем, на голове – корона с пятью черепами. У неё три глаза. В ушах серьги с подвесками: левая – в виде змеи, что символизирует ночь и водную стихию, правая – в виде льва, что символизирует день и солнце. На животе Палден Лхамо цепь из костяных бусин с подвеской в виде красного солнца в золотых лучах или колеса дхармы. Вокруг её талии – тигровая шкура. Пояс – волшебная пёстрая змея. На плечах – накидка из шерсти дикого яка. В правой руке у неё жезл-трезубец из сандалового дерева, увенчанный ваджрой*** и черепом, в левой – капала**** с кровью и горчичным вином, символом опьяняющей горечи человеческих заблуждений.

Рядом висит доска и игральные кости, символизирующие страсти, омрачающие ум и ведущие к гибели. К передней и задней лукам седла прикреплены клубки ниток – символ нитей привязанностей, грёз, уводящих от истинного пути. На поясе Палден Лхамо – две перекрещивающиеся красные дощечки со знаками, по которым она определяет смертный час любого божества. Считается, что Палден Лхамо исцеляет от всех болезней и является хранительницей тайн жизни и смерти. Она – хозяйка времени.

Обычно рядом с Палден Лхамо в качестве свиты изображают четырёх махарадж – богинь времён года, которые сторожат четыре стороны света. Над головой Палден Лхамо изображается белая богиня Сарасвати, которая держит в руках пиванг – струнный музыкальный

* См.: *Перих Ю.Н.* Тибетская живопись. М., 2001. С. 95.

** Дхарма – учение, буддийская религиозная доктрина (санскр.).

*** Ваджра – алмазная палица (санскр.) – ритуальный предмет, символизирующий твёрдость и нерушимость.

**** Капала – ритуальная чаша.

инструмент, напоминающий лютню. Считается, что Палден Лхамо является гневной манифестацией Сарасвати.

Многоликость и сложность облика богини Палден Лхамо обусловлена неоднозначностью её древнеиндийского прототипа – богини Шри Дэви, проявлявшейся в разных обликах: мирном, гневном, свирепом. Образ её, судя по всему, явился синтезом разнородных культов арийского, прото-мундского и протодравидийского происхождения. В «Мифе о Лхамо и её происхождении»* тибетского автора Тацага Джетунга говорится, что у неё сто имён и тысяча эпитетов, и это в полной мере отражает её сущность. Тибетское искусство неисчерпаемо и с каждым днём привлекает всё больше внимания исследователей. И в изучении этой темы нам помогает наследие семьи Рерихов: книга Елены Ивановны «Основы буддизма», труды Юрия Николаевича «Тибетская живопись» и «К изучению Калачакры», картины Николая Константиновича и Святослава Николаевича.

В заключение приведём слова Тартанга Тулку из книги «Сакральное искусство Тибета». «Для того чтобы оценить тибетское искусство, нужно оценить самого себя, факт своего существования, качество своего сознания – всё, что проявлено в тебе. (...) Если кто-либо полностью понимает это искусство, то это означает, что он может считаться Буддой...»**

*Ф.В.Тарасов, Тюменский государственный
институт искусств и культур*

ОБРАЗ НИКОЛАЯ ЧУДОТВОРЦА В ТВОРЧЕСТВЕ Н.К.РЕРИХА***

*Каждый из Светочей нёс людям Свет, имев-
ший целью сожжение тьмы, иными словами,
преодоление греха в каждом из нас.*

Н.Д.Спирина

Один из наиболее известных и почитаемых во всём мире Светочей – Святой Николай Чудотворец. К образу этого Святителя неоднократно обращается на протяжении своей жизни Н.К.Рерих. Он упоминает Святого Николая в очерках и в разные годы посвящает Ему свои картины. Очевидно, что Святой – Небесный Покровитель художника, это следует из

* Сыртыпова С.Х. Культ богини-хранительницы Палден Лхамо в тибетском буддизме. М., 2003. С. 109.

** *Tartkang Tulku. Sacred Art of Tibet. Dharma Publishing. Emeryville, 1974.*

*** Материалы юбилейной конференции г. Новосибирск, 9-10 октября 2004г.

самого имени – Николай. Но попытаемся глубже понять, почему художник и духовидец Николай Константинович Рерих уделяет такое внимание этому образу и как именно он интерпретирует Его в своих творениях.

Н.К.Рерих в статье «Семь Святых» причислил Чудотворца к седмице Славных, седмице «великих Вестников, великих Учителей, великих Миротворцев, великих Строителей, великих Судей»¹, подчёркивая тем самым принадлежность Святого к Братству Благодетелей человечества. Вспомним широко известный эпизод из Жития Святого Николая, связанный с передачей Ему омофора* Самой Царицей Небесной.

Это событие позволяет предположить, что Святитель имеет прямое отношение к тому особому роду подвижников, о котором писал в своё время Павел Флоренский: «Есть какой-то особый «род», род Божьей Матери, и к роду этому, к этой своеобразной природе бывают причастны святые подвижники»².

Проследим развитие представлений о Святителе от истоков и рассмотрим, как трансформируются они в полотнах Н.К.Рериха. В связи с этим особенно интересен Его очерк «Сон», в котором Святой Николай предстаёт одним из главных действующих лиц. П.Ф.Беликов писал: «... «Сон» в английском переводе Николай Константинович поместил в сборнике «Шамбала Сияющая» (Нью-Йорк, 1930), в котором опубликованы наиболее «Эзотерические» по темам литературные произведения Николая Константиновича...»³

Рассмотрим картину **«Николай-Угодник»**. Полотно создано в 1914 году, в предчувствии надвигающейся катастрофы. Перед взором зрителя открывается тревожный пейзаж с тяжёлым грозовым небом, с чётко очерченной линией холмов; движущиеся фигуры Николы и двух глубоких старцев со склонёнными главами; вдали, на возвышении, видны белые городские стены и храм. Тёмные облака надвигаются на город, в то время как на первом плане уже видны яркие лучи солнца, освещающие землю и небо. Художник как бы показывает: приближающаяся опасность временна и после неё воцарится солнечный день!

Правая часть композиции построена на диагоналях – это и линии холмов, и направленность облаков, и фигуры старцев, движущихся по направлению к Угоднику по освещённой золотым светом тропе. Своей духовной устремлённостью они словно преодолевают земное притяжение.

Другая часть композиции, включающая Святого Николая и город, построена на статичных горизонталях, она – воплощение устойчивости и незыблемости священных основ. Образ Чудотворца – смысловой центр композиции. Его изображение очень иконописно, об этом свидетельствует локальность цвета. Фигура монументальная и плоскостная; в ней сочетается

* Омофор – часть архиерейского облачения.

статичность и динамичность – Святой Никола будто бы движется и недвижим одновременно, что также вносит элемент сакральности в Его образ.

Если внимательнее присмотреться к отшельникам, то можно увидеть, что в наплечных сумках у них собраны травы и цветы. Изображённые Рерихом старцы находятся под прямым покровительством Святого. Обратившись к истории, мы увидим, что с VI века н.э. почитание Николы, возникшее в малоазийских областях Средиземноморья, вытеснило культ Посейдона – античного бога морей. «Само имя Посейдон, вероятнее всего, означает «супруг Земли». Посейдон ведал, по-видимому, [и] земным плодородием (откуда его другое прозвище Фитальный – производящий) и был изначально божеством подземной влаги, оплодотворяющей Землю»⁴.

И власть Николы распространилась на подземные воды, благодаря которым питались и всходили травы. На Руси Никола заместил языческого Микулу Житного Деда (то есть Духа хлеба), – отсюда перенесённый обычай «завивания Николиной бородки», суть которого заключается в том, что после сбора урожая часть колосьев свивали в своеобразную «бородку», посвящая её сначала Житному Деду, а с приходом христианства – Николе Чудотворцу. Не случайно и то, что празднование в мае Николы Вешнего сливалось с языческим праздником, посвящённым Микуле Селяниновичу – пахарю, оратаю, любимому сыну Матери Сырой Земли.

Н.К.Рерих писал Г.Д.Гребенщикову: «Недавно написал я картину «Великий Пахарь – Микула Селянинович». Над тёмным силуэтом земли возносится в облачно-небесном обличий богатырь-труженик. Пашет и посеет потом. И пожнёт жатву».

Во время языческого праздника пелись песни в честь наступающего дня именин Матери Сырой Земли:

*Микула-свет, с милостью
Приходи к нам, с радостью,
С великою благостью...
Мать Сыра Земля добра,
Уроди нам хлеба,
Лошадушкам овсеца,
Коровушкам травки!..*

Микула Селянинович – носитель тяги земной, силы Матери Земли. Известна былина, рассказывающая о встрече Святогора и Микулы, во время которой выяснилось, что Святогор – древнейший и самый могучий русский богатырь-воин – не может поднять оброненную Микулой сумочку. На вопрос Святогора «Что это у тебя в сумочке наложено?» Микула отвечает: «В сумочке у меня тяга земная». Надо отметить, что в очерке «Сон» Рерих, обращаясь к Святителю, подчёркивает созвучную этому факту особенность Николы Чудотворца: «Силы земные Ты знающий».

Таким образом, Никола, объединивший в себе эти способности, воспринимается как покровитель растительного мира и земледелия в целом. Это покровительство Николая Чудотворца отразилось в народных сказаниях о Николе Угоднике. В иконописи оно выразилось в аграрной символике и стилизованных растительных орнаментах, используемых в иконах Святителя. Например, можно встретить изображения ромбиков, внутри которых поставлена точка. Ромб – символ земли, точка символизирует посаженное зерно. Иконописное изображение Николы также можно рассматривать как модификацию мирового Древа, пронизывающего и объединяющего разные планы бытия: небесную сферу, пространство которой обозначено образами Богородицы и Христа, и земную сферу. Изображения Христа и Богородицы на иконе Николая Чудотворца можно рассматривать и в астрономическом аспекте. В символизме широко распространена трактовка Луны как женского начала. Е.П.Блаватская писала: «В Египте Луна связывалась с Изидой, в Финикии – с Астартой, а в Вавилоне – с Иштар»⁵. Можно говорить и о связи образа Богородицы с Луной. Также имеются многочисленные свидетельства о связи образа Христа с Солнцем.

Следует отметить, что пространственное измерение чаще всего рассматривается как вертикальная структура, состоящая из ярусов Древа; в иконе оно композиционно выражено вертикалью фигуры Николы. Временная система обозначена круговым движением Солнца. Мы видим соответственно: Христос – восходящее Солнце, рождение; верхняя часть нимба Святителя Николая – зенит, наивысший расцвет жизни; Богородица – закат; и невидимый в пояском изображении надир (точка небесной сферы, противоположная зениту) – подземный мир, смерть. При совмещении вертикальной структуры Древа с перемещением Солнца мы видим движение времени в единстве с пространством. Идея движения в единой пространственно-временной системе прекрасно выражена в таком жанре, как загадка:

*На горе Горенской
Стоит дуб Вертенской.
Мимо дуба не пройти, не проехать
Ни царю, ни царице,
Ни красной девице,
Ни доброму молодцу.*

Круговращение времени представлено кружением вокруг Древа Жизни, устремлённого от земли к Небесам. Оно захватывает всех: богатых и бедных, молодых и старых, женщин и мужчин...

Мотив Древа, связующего планы бытия, находит воплощение как в очерке Н.К.Рериха «Сон», так и в Его картине «Николай-Угодник». Никола изображён таким образом, что верхняя часть Его фигуры находится над горизонтом, Он как бы прозревает в небесную сферу. Святой Николай – живая связь земли с миром Горним.

Другая картина Н.К.Рериха – «**Три радости**» – написана в разгар первой мировой войны, в 1916 году. Николай Константинович обращается к духовным устоям русского народа – к Подвижникам и Охранителям Русской земли. Наталия Дмитриевна Спирина так комментирует это полотно: «Вглядимся в картину... На крестьянский двор входят вестники – хожалые гусяры. Крестьяне в праздничных одеждах замерли в ожидании услышать певцов.

Перед нами предстают как бы два плана. На нижнем, земном – крестьянская семья на пороге своего теремка встречает сказителей.

О чём же повествуют странники? Они повествуют о радости. В чём же эта радость? В неустанных трудах и заботах о нас Великих Душ.

Рерих так писал об этом: «Сам Святой Егорий коней пасёт, сам Никола Чудотворец стада уберёт, а сам Илья Пророк рожь зажинает».

И на втором, надземном плане нам показаны три Святителя, которые помогают крестьянам в их повседневных трудах»⁶.

Алексей Ремизов в сборнике «Николины притчи» пишет о Николе: «Без него как без рук – не поднять мужику полевые работы. Всё, что сиром и слепо, одному ему видно. Попроси – выручит, всё скажет Спасу, самого Илью умилюстит: не поляжет от града рожь наземь – живи не тужи! В лапотках, седенький, с посохом, ходит так Угодник по Русской земле с вешнего Николы всю весну, лето и осень до самой Никольщины»⁷.

Рассмотрим картину Н.К.Рериха «**Святой Никола**», также написанную в 1916 году. При взгляде на эту картину будто оживают слова Н.К.Рериха: «Когда вас охватывает настроение, словно при встрече с почтенным старцем, невольно замедляете походку, голос становится тише, и вместе с чувством уважения вас наполняет какой-то удивительный покой, будто смотрите куда-то далеко, без первого плана»⁸.

В изображённых архитектурных формах ощущается дыхание древнего Новгорода и Пскова, а в формах купольных крестов можно легко угадать влияние Старой Ладogi. Рерих писал: «Старина, притом старина своя, ближе всего человеку... Именно чувство родной старины наполняет вас при взгляде на Старую Ладogu. Что-то не припоминается в живописи ладожских мотивов, а между тем сколько прекрасного и типичного можно вывезти из этого забытого уголка – осколка старины...»⁹

Округлость линий холмов ассоциируется с распространённым в древнерусской живописи символом – кругом, означающим космос и вечность.

В композиционном построении картины можно выделить несколько планов, которые, может быть, символизируют собой этапы духовного восхождения: первый – тот, на котором изображён Святой Никола – покровитель странствующих по великому пути жизни. Он встречает зрителя и словно напоминает о том, что Силы Небесные всегда поддержат нас на пути блага. Вспомним также картину Н.К.Рериха «**И Мы откры-**

ваем врата», где этот Святой изображён на левой части врат (тип изображения – Никола Зарайский). Говоря об этой картине, Н.Д.Спирина пишет: «Войти в Новый Мир можно только с помощью Иерархии Света, озаряющей нас пониманием великого будущего, предназначенного сынам человеческим»¹⁰.

На картине «Святой Никола» в левой руке у Чудотворца посох – символ странничества, с одной стороны, и символ Доброго Пастыря – с другой. Именно с посохом часто изображают Его в католической традиции. Правая рука Святителя благословляет смотрящего на картину. Его взор – одновременно и суровый и благостный, словно прозревающий что-то неизвестное нам. Цвет его подризника и омофора – зелёный – символизирует возрождение. Красный цвет фелони может рассматриваться как цвет Демиурга, Бога-Творца.

Надо отметить, что Никола в народном сознании действительно был тесно связан с Демиургом. «А що буде, як Бог помре?» – спрашивает один мужичок другого. «А Микола святы на що?» Широко известный сюжет о возвращении Святому Николаю Евангелия Христом и омофора Богородицей интерпретируется некоторыми исследователями как передача Ему Христом-Логосом власти Слова Божия и Богородицей – Её жизнедательной силы. Известно, что Н.К.Рерих при создании памятника Н.А.-Римскому-Корсакову заменил в деисусе фигуру Иоанна Крестителя на Николая Чудотворца, а ведь в деисусе традиционно помещаются самые близкие к Вседержителю предстатели за род человеческий; ближайшими, согласно канону, изображают Богородицу и Иоанна Крестителя. В картине Н.К.Рерих ещё раз подчёркивает этот универсальный характер Святого Николая – при внимательном рассмотрении мы видим, что художник изобразил нимб не правильной круглой формы, а в виде слегка намеченного восьмиугольника. В христианской традиции восьмиконечный нимб – это символ высшей Мудрости и атрибут Саваофа, Бога-Вседержителя. Надо сказать, что в сознании народа Святой Никола, хотя и облечённый Вселенской властью, воспринимается как самый родной и близкий, не боящийся замарать Своих белоснежных райских риз, чтобы помочь простому человеку. Это отношение к Святителю прекрасно и возвышенно выражено в молитве Наталии Дмитриевны Спириной к Святому Николаю:

*Мы молимся Пречудному Николе,
Заступнику на суше и на море,
Великому вселенскому Святому,
Любимому и самому родному,
Который нас в беде не оставляет
И в горе неизменно утешает,
Чтоб мы не забывали никогда –
КТО любит нас и с КЕМ легка беда!¹¹*

На следующем плане мы видим храм – смысловой и композиционный центр полотна. На пути к этому храму и встречает нас Святитель. Храм – это средоточие молитвенной благодати, Дом Бога живого. Храм – это и символ человеческой души. Рядом с храмом лежат мощные, как будто живые камни, покрытые мхом. В этом сочетании – храма и древних камней – словно слышится Екклезиаст: «Всему своё время и время каждой вещи под небом». «Время разрушать и время строить... время разбрасывать камни и время собирать». И вспоминается завет Н.К.Рериха: «Из древних чудесных камней сложите ступени грядущего»¹².

В книге «Зов» говорится: «Сущие храмы создать надо на счастливой, чистой почве в России, в жизни вашей»¹³. «Вы приносите камень для Моего недостроенного Храма»¹⁴.

«Строящийся Храм Будущего скоро будет закончен», – записано в «Искрах Света»¹⁵.

Храм на картине «Святой Никола» – преддверие к следующему этапу – городу. В том же 1916 году Рерих создаёт полотно «Белый город», во многом повторяющее эту картину. «Белый» – значит святой. Можно предположить, что Град, наблюдаемый нами, – это символическое изображение будущей России, светлая мечта о Звенигороде, воплощение которой – залог возрождения человечества. На одной картине Никола, на другой – Архангел Михаил защищают это прекрасное будущее и напутствуют нас к его осуществлению.

В 1920 году Н.К.Рерих вновь обращается к образу Святителя и создаёт картину «Святой Николай». Цветовое решение полотна, основанное на красном, коричневом и почти чёрном цветах, создаёт атмосферу тревоги, этот же настрой подчёркивают стремительно летящие птицы, будто испуганные какой-то грозящей им опасностью. Здесь Никола изображён в виде защитника городов, в образе Николы Можайского с мечом в правой руке и подобием города в левой. Именно таким описывает Рерих Николу в своём очерке: «...Белый и старый. С мечом и со градом». Цвет земли также объясняется в очерке – «Земля красная, злом раскалённая».

В картине присутствуют все элементы, которые так или иначе представляют стихии и сферы, подвластные Николе: здесь и птицы – представители воздушной стихии, деревья – из царства растительного, здесь и мореплаватели, которым Никола покровительствует, и русалки-берегини – обитатели водного царства. Приведём отрывок из стихотворения Ю.Н.Рериха «Предания».

*Ночью выходят на городища русалки из рек,
Плачут и волосы чешут.
Путники, ночной путь державшие, видели их.
Зарыты в городищах древние храмы,
Никто не видел их ещё, только*

*порой слышно бывает, как колокол
под землёю заунывно гудит.
Когда зарыты храмы? Не знает
никто, только предание говорит:
«Взойдут храмы тогда, когда в дни
невиданной славы Матушка Русь
зануждается в них...»¹⁶*

В картине при всём многообразии объектов наблюдается удивительная стройность композиции. Святой Николай здесь также предстаёт обладателем сил и свойств Демиурга – Управителя вселенной.

В заключение приводим воззвание к Святому Николаю, содержащееся в очерке «Сон», которое лучше всего передаёт то, что хотел вложить художник в этот Образ.

«Другой, седоватый, меч поднял; а к нему люди подвинулись. Много их выступило:

«Никола Милостивый! Ты – Чудотворец! Ты – Могущий! Ты – Святитель воинствующий!

Ты – сердца побеждающий! Ты – Водитель мыслей истинных! Силы земные Ты знающий!

Ты – меч хранящий! Ты – городам Заступник! Ты – правду зрящий! Слышишь, Владыко, моления?

Злые силы на нас ополчились. Защити, Владыко, пречистый град! Пречистый град – врагам озлобление!

Прими Владыко, прекрасный град! Подвигнь, Отче, священный меч! Подвигнь, Отче, всё воинство!

Чудотворец! Яви грозный лик! Укрой грады святым мечом! Ты можешь! Тебе сила дана!

Мы стоим без страха и трепета»¹⁷.

Генрих Гунн

«НЕИСПИТАЯ ЧАША»

Обозревая творческий путь Николая Константиновича Рериха, начиная от картин славянского цикла до «Гималайской серии», мы ощутим неразрывную цепь творчества без каких-либо срывов и противоречий. С методичной настойчивостью, уверенно, без метаний и колебаний, шел Он к вершинам мастерства, добиваясь многого неутомимой работоспособностью, противопоставляя огромный заряд жизненной энергии всем выпадавшим на Его долю испытаниям.

Начало своей деятельности Рерих относил к 1890 году, когда журналы опубликовали первые очерки шестнадцатилетнего гимназиста. (Это были при-

родные наблюдения, сделанные Им за летние месяцы жизни в отцовской усадьбе.) Этими скромными опытами открывается пространная библиография Рериха-писателя (Им написано 27 книг) – другая сторона Его таланта.

Работоспособность Рериха изумляет уже в юношеские годы. Учебу в Петербургском университете Он сочетает с занятиями живописью в Академии художеств (в мастерской Куинджи), с увлечением археологией (раскопки курганов древней Водской Пятины Новгорода). Интересы художественные неизменно преобладают. Даже свое зачетное сочинение в университете Он сближает со своими занятиями искусством и историей, Его тема: «Правовое положение художников Древней Руси». (Позже Рерих использует эти материалы в рассказе из XVII века «Иконный терем».) Увлечение археологией, историей материальной культуры в свою очередь предопределяет и сюжеты ранних картин. Это не просто исторические сюжеты, а своего рода исторические фантазии, где по обломкам предметов быта художник творчески восстанавливает достоверность далекого прошлого.

Молодому художнику предстояло выйти за рамки исторического жанра – выйти за факт (то есть за документально датированный факт) и дать свое поэтическое видение эпохи. Эпохой этой стало для Рериха полупоэтическое «начало Руси», материалом – археология, исторические источники. Художник должен был счастливо совмещаться с добросовестным ученым, не гнушающимся мелочной кропотливой работы с обломками истории, а, напротив, черпающим в ней вдохновение.

Рерих спускается в IX век, к тем туманным временам, «откуда есть пошла земля Русская», к летам «Даждьбожа внука», к язычеству, слабые отголоски которого слышатся в «Слове о полку Игореве».

«Литературность» эпохи не могла не затронуть и молодого художника. В Его сознании возникает целый цикл сюжетов, живописная повесть в девяти картинах под общим названием **«Начало Руси. Славяне»**. Названия картин серии – своего рода главы повествования. Первая «глава»: **«Славянский городок. Гонец: восстал род на род»**. Далее: **«Славяне (Поселок, сходка...)»**, **«Гадание (Перед походом. Старики и кудесник у Даждьбоговой криницы)»**, **«После битвы (междоусобной)»**, **«Победители (С первым снегом – домой, с добычей)»**, **«Побежденные (На рынке в Царьграде...)»**, **«Варяги (в ладьях – на море)»**, **«Полунощные гости (весенний наезд варягов в славянский поселок)»**, **«Князь (Прием дани. Постройка укрепления. Идолы)»**, **«Апофеоза. Курганы»**. Намеченных сюжетов хватило художнику на несколько лет и воплощены были не все.

Первая картина серии **«Гонец» (1897)** – дебют Рериха в большом искусстве: хвалебные отзывы, – приобретение картины П.М.Третьяковым. Новый художественный метод – соединение археологической достоверности с поэтическим вымыслом здесь торжествует.

Загадочное молчание вечера, городок на холме, словно затаившийся в предчувствии тревоги, одинокий, сжатый лесами у холодной реки, месяц таинственно глядит из-за частокола. Легкий челночок подплывает к городку: старец на носу, мужчина-средовек, стоя в рост, правит веслом. Даже сейчас, когда картина сильно пожухла и потемнела от времени, ощутима ее поэтичность, явствен и ясен ее рассказ. Это не просто рассказ, а тоже своего рода стародавнее сказание. Здесь нет никакого происшествия – просто двое в челноке, «историческое настроение» в картине создает пейзаж.

Кисть художника становится свободней, раскованней, мазок более прихотливым, фактурным, формы обобщенными, цвета располагаются звучными декоративными пятнами. Таковы **«Заморские гости» (1901)**. Варяжские ладьи в сказочном море огибают зеленый остров с городком на холме. С синевой моря контрастирует яркая раскраска судов. Общий тон картины нарядный, праздничный; яркость красок под стать ее веселому, бодрому звучанию, порывам свежего ветра, раздувающего паруса. Рериховский древний человек живет в привольном красочном мире.

«Плывут полунощные гости... Длинным рядом идут ладьи; яркая раскраска горит на солнце. Лихо развернулись носовые борта, завершившись высоким, стройным носом-драконом. Полосы, красные, зеленые, желтые и синие, наведены вдоль ладьи... Около носа и кормы на ладье щиты привешаны, горят под солнцем. Паруса своей пестротой наводят страх на врагов... Идут варяги на торг или на службу». Так описывал художник замысел своей картины в статье «По пути из варяг в греки». Поэт и художник здесь стоят рядом и один помогает другому.

В картине **«Город стоят» (1902)** также явственно новое понимание «исторического сюжета, обретение своего «рериховского» стиля. Это тоже «история без «истории» (как выразился один из писавших о Рерихе), то есть история вне какого-либо события, записанного в летописи и позже вошедшего в учебники, а просто воссозданная воображением художника жизнь прошлого, то, что происходило когда-то, история без имен – история народа. Этот народ в белых рубахах и лаптях тащит бревна, машет топором, роет землю – возводит город, городьбу – занимается историческим строительством.

В названных картинах, а также в других вещах этого времени – **«Городок» (1902)**, **«Строят ладьи» (1903)**, **«Бой Александра Невского с Ярлом Биргером» (1904)**, **«Славяне на Днепре» (1905)** и других – ясно проступает их эпическое начало. В своей поэтизации далекого прошлого художник близок духу народного эпоса, его величавому голосу, лаконизму и красочности образов.

Поэтизация прошлого требовала новых средств выражения. Потребна была не одна новизна тематики, но и новизна формы, создание своего стиля (но не стилизаторство, не подражание «петушкам» и «теремкам» псевдостарины). Чувство стиля не приходит само собой. Необходимо вы-

работка нового художественного вкуса, основанного на изучении древних памятников.

Рерих предпринимает специальную поездку по русским городам – «поездку за стариной». К чести Его – он был первым русским художником, поставившим и осуществившим такую цель. Дотоле художники чаще отправлялись в чужие страны; сокровища Европы слишком долго заслоняли то, что находилось рядом. До начала нового века памятники родной старины были мало известны широкой публике. Рерих отправлялся в поездку с убеждением в творческой необходимости задуманного дела. Он предчувствовал, что культурные сокровища России не уступят культурным сокровищам других народов. И не ошибся.

В 1903 году Он объехал древние русские города Владимиро-Суздальской и Московской Руси, Прибалтику, Псковскую и Тверскую землю – всего двадцать пять городов, написал девяносто этюдов, воссоздающих облик памятников зодчества, огромную серию, названную Им «Памятники русской старины» (искусствовед Сергей Эрнст именовал ее «Пантеоном нашей былой славы»).

Пораженный увиденным, Рерих обращается к обществу с призывом «узнать и полюбить Русь»: «Пора русскому образованному человеку узнать и полюбить Русь» (статья «По старине»). Любовь к родине для него нераздельна с почитанием созданий народных. Рерих становится их пропагандистом и защитником».

Статьи о старине Рерих объединил позже в первый том своего собрания сочинений (только первый том и вышел в 1914 году) под выразительным заглавием – «О старине моления». Две темы проходят в нем красной нитью: защита и охрана памятников и воспитание нового художественного вкуса, основанного на почитании и изучении памятников старины.

Рерих описывает факты варварского небрежения стариной, разрушения и порчи истинно прекрасного (многие его строки звучат злободневно и поныне). «Грех, если родные, близкие всем нам памятники древности будут стоять заброшенными... Дайте памятнику живой вид, возвратите ему то общее, в котором он красовался в былое время, – хоть до некоторой степени возвратите! Не застраивайте памятников... Дайте... молодежи возможность смотреть памятники...» («По старине»).

«По всей России идет тихий, мучительный погром всего, что было красиво, благородно, культурно» («Тихие погромы»).

«Еще слишком много сердец закрыто для искусства, для красоты» («Земля обновленная»).

Все это художник определяет как «понижение культуры страны».

Не только старину, памятники надо охранять – всю землю родную надо беречь, беречь ее природу. Природа – та же красота, она свидетельница того, что «случилось на нашей великой равнине». «Везде что-то было. Каж-

дое место полно минувшего» («Из варяг в греки»). В ряде мест необходимо сохранять «исторический пейзаж», пейзаж во всей первозданности. «Много на Руси истинной природы, надо беречь ее» («К природе»).

Забота о родной земле – об этом твердит художник: «Учась у камней упорству, несмотря на всякие недоброжелательства, я твержу о красоте народного достояния» («Земля обновленная»).

Почитание старины имеет опасность. – стать модой. И если Рерих из первых вострубил в этот рог в самом начале века, то в дальнейшем Ему пришлось наблюдать неприятные последствия моды и снобизма. Подделка под чувство старины страшит так же, как и неуважение к памятникам искусства.

«Сейчас о старине столько пишут, что нам, поднимавшим это движение, даже страшно становится.

Уж не мода ли это? Просто случайная, скоро преходящая мода? Или это следствие культурности.

Только будущее даст верный приговор. Только оно укажет, кто из каких целей занимался стариною...

Пока будем надеяться, что к старине общество пошло путем искренности и восхищения; живым путем изучения старины для ступеней будущего творчества.

Научаемся верить, что: «...незнающий прошлого не может думать о будущем» («Подземная Русь»).

Это – завет Рериха, девиз всей Его деятельности.

Отсюда вытекает понимание наследия прошлого не как мертвых музейных ценностей, а как источника красоты, источника вдохновения.

Рерих одним из первых пропагандирует древнерусскую живопись – удивительное явление в мировом искусстве. Он художник нового поколения, и Ему понятно очарование примитива. Для Рериха открытие русской иконы – праздник искусства.

Художник задумывается над тем, «чем иконопись будет важна для недалекого будущего, для лучших «открытий» искусства». И пророчествует: «Даже самые слепые, даже самые тупые скоро поймут великое значение наших примитивов, значение русской иконописи... И пускай завоят! Будет их вопление пророчествовать – скоро кончится «археологическое» отношение к историческому и к народному творчеству и пышнее расцветет культура искусства» («По старине»).

Рерих, счастливо соединявший в себе художника и публициста, поэта и практика, свои слова не оставляет втуне. Он изучает приемы древнерусских мастеров, усваивает их достижения.

Такова картина **«Поморяне. Утро» (1906)**. Она плоскостна, обобщена, декоративна. Четкие контуры фигур и предметов, чистые, холодные локальные цвета. И при этом картина и поэтична и сказочна. Тихая пастораль Севера, сказочный и безмятежный мир древности, неведомая стра-

на чудесных «поморян» Сказочный городище, добрые молодцы, стреляющие из луков гусей-лебедей, старец-вещун, женщина с ребенком. Синие елки и стога, изображенные упрощенно, стилизованно, как изображаются деревья и горки на иконах и фресках. Много здесь народного, лубочного, но в самом примитиве бездна вкуса и художественной утонченности. Сказка прошлого выражена здесь народным языком, прошедшим эстетическую обработку. Единство стиля – сюжет и выражение его – впервые достигнуто столь органично. Используется здесь впервые и новая живописная техника (точнее – древняя, но новая для Рериха) – темпера, которой отныне, отказавшись от масла, будет неизменно пользоваться мастер. Художник очарован «сказкой Севера»

«Пусть наш Север кажется беднее других земель. Пусть закрылся его древний лик. Пусть люди о нем знают мало истинного. Сказка Севера глубока и пленительна. Северные ветры бодры и веселы. Северные озера задумчивы. Северные реки серебристые. Потемнелые леса мудрые. Зеленые холмы бывалые. Серые камни в кругах чудесами полны. Сами варяги шли с Севера. Все ищем красивую древнюю Русь» («Подземная Русь»).

Рерих весь в «сказке Севера». Там, на Севере, в Его легендах, памятниках старины и предметах быта жива еще та подлинная «красивая Русь», которую стремится воплотить художник.

И в картинах своих, и в стихах, в сказках и притчах, в статьях – везде Рерих одинаков, предан одной задаче – воссоздать поэтический мир старины, выразить свою любовь к красоте прошлых времен, ибо в прошлом красоты не менее, если не более, чем в настоящем, и каждая эпоха, по Его убеждению, обладает своей эстетической ценностью. Красоту знал и дикий охотник каменного века, она искони таится в самой природе и прекрасными могут быть даже немые камни.

В поисках сокрытой в прошлом красоты Рерих мысленно шествует по векам, ища «когда именно бывала радость искусства и на наших землях» («Радость искусству», 1908). Свою ретроспективу Он начинает с до-петровской Руси, спускаясь по историческим пластам все ниже. Древнерусская культура воспринимается Им не как изолированное, замкнутое явление, а как взаимодействие, стык многих культур. Он говорит о выработке русской самобытности под воздействием норманно-варяжской, татарской и итало-византийской культур. «Прекрасные заветы великих итальянцев... слышатся в работе русских артелей; татарщина внесла в русскую кисть капризность Востока». Рерих склонен преувеличивать эти влияния, но отнюдь не с целью возвышения или умаления той или иной культуры. Для него все культуры равноценны, все несут свой вклад в общую сокровищницу человечества.

Далее спускается Он в глубь веков, в эпоху первобытной культуры и находит там «правду и красоту великой древности». Во все времена, даже

в самые отдаленные, шло безостановочное человеческое творчество. Оно проявлялось в искусстве орнамента, в украшении предметов быта. Путь идет «через откровения каменного века». Первобытные люди «были близки природе, они знали красоты ее. Они знали то, чего мы не ведаем уже давно... Понимать каменный век как дикую некультурность – будет ошибкою неосведомленности». Потому что каменный век – начало человечества, исход всех будущих достижений. «Человек каменного века родил начала всех блестящих культур: он мог сделать это».

Так рассуждает Рерих – философ и историк, а Рерих-художник, как всегда, практически реализует новые идеи. Он черпает вдохновение в «откровениях» доисторических времен и создает свои «поэмы каменного века» – **«Заклятие земное» (1907)**, **«Каменный век» (1910)**. Рерих стремится проникнуть в мироощущение первобытного человека, выразить его чувство космического величия природы. Таков **«Небесный бой» (1909)**. Величие природной стихии как бы воспринято глазами первобытных людей. Это тоже поэтическое воссоздание прошлого, но прошлого столь далекого, что всякая память о нем потерялась и сохранились лишь отзвуки в народном эпосе, в рунах «Калевалы»...

А что еще дальше в мгле времен, до человека? Дальше – сама земля, вечная природа – камни, воды, деревья. Эту первозданность стремится передать художник в ряде пейзажей (**«Седая Финляндия»**, **«Сосны»**, **«Камни» – 1907 год**) – не просто исторических пейзажей, ибо ощущение времени художником выходит за пределы истории – в них суровая краса «равнодушной природы».

Следуя за художником в его ретроспективе по векам, сопоставляя Его мысли с воплощением их в художественные образы, мы убеждаемся, как продуман и предопределен Им свой путь. От картин славяно-варяжской серии Он ведет к «историческим фантазиям» и дальше – к легенде, сказке, мифу, и еще дальше – к разгадыванию первобытных тайн, к умудренному восприятию природы. Он увлечен седой стариной и седыми валунами Севера, но уже где-то предчувствуется будущий художник Гималаев.

Ретроспектива Рериха означала не замыкание в прошлом, но претворение великой красоты древности ради настоящего и будущего. Как бы далеко ни заходил художник в своих фантазиях, главным устремлением творчества дореволюционного периода остается задача – осмыслить традиции «красивой древней Руси» (икона, фреска, лубок, прикладное искусство), пронесенные через века и донныне сохраненные на русском Севере, не дать погаснуть истинно прекрасному, а ввести его в современное искусство. Увлечение Рериха Древней Русью было чисто художественное. Картины Его чаще тяготеют к язычеству, чем к более поздним временам. Разрешения глубинных загадок бытия Он ищет вне традиционных религий, склоняясь к изучению философских систем Востока.

Обозревая раннее творчество Рериха, мы видим, как мастер пылливо шел через познание и творческое освоение художественного мира Древней Руси и легендарного прошлого «нашей великой равнины». Иконопись, легенда, сказка русская, северный эпос, вплоть до археологии – почти всех пластов древней культуры Он коснулся и дал им свое понимание. Россия представлялась Ему как стык культур, «чудесный, единственный в мире край, куда, по воле судьбы, текут пути многих странников мира» («Радость искусству») Он расширяет свое художественное понимание разных культур, углубляется в века и доходит до времен сложения человеческого общества, до времен вненациональных. Здесь, в глубинах «до истории», можно увидеть те зачатки, которые приведут к расцвету национальных культур, Здесь скрыты все начала будущих человеческих достижений. Для понятия о наших началах искусства, считал Рерих, надо обратиться «к Индии, Монголии, Китаю, или к чудовищной фантазии финской» («Радость искусству»). Мечта уводит к далекой «прародине» человечества. По старым теориям, такой «прародиной» была Индия. Путь вел в таинственную Азию [...]

(...) Его вселенское чувство не означало забвения России, родины. Служение человечеству, создание культуры грядущего означало для Рериха и служение родине; и обратно – забыв родину, нельзя служить и человечеству. «Не найдется такое жестокое сердце, чтобы сказать: не мысли о Родине, – говорил он – Небрежение Родиной было бы прежде всего некультурностью... Защита Родины – есть и оборона культуры».

Патриотом России Рерих оставался всю жизнь, но патриотизм Его не узок, не замкнут. Ему свойственна та «всемирная отзывчивость», которую находил Достоевский в русском человеке. Вселенскость Рериха исходит из темы Родины. От родного Он шел к вселенскому. Он утверждал великую Культуру на основе многообразия национальных культурных достижений.

И если продолжить мысль Достоевского о вселенском чувстве: «...я во Франции – француз, с немцем – немец...», то Рерих действительно был в Индии – индус. На фотографиях в старости и на портрете работы сына Святослава Николаевича Рерих и правда кажется буддийским мудрецом, даже северный, «рюриковский» облик лица словно бы приобрел восточные черты. Недаром в Индии называли его священным словом «Гуру» – «Учитель».

В годы второй мировой войны, думая о родине, Рерих снова возвращается к русской тематике, но как странно теперь она у Него трансформирована. «**Поход Игоря**» изображается совсем не так, как изобразил бы его Рерих тридцать-сорок лет назад: войско русского князя выходит из какого-то странного тибетского города.

«**Настасья Микулична**», девица-богатырь на коне, как и прежде, изображена с лицом монголки.

«**Борис и Глеб**» плывут в лодке в островерхих монгольских шапках. Русь и Азия в этих картинах слиты воедино и не случайно, конечно. Ху-

дожник пытался достичь некоего синтеза, дать слитный образ двух земель, к которым был привязан.

Художественное наследие Рериха огромно – Им написано свыше семи тысяч картин. «Держава Рериха», «Мир Рериха» даже «Вселенная Рериха» – так наиболее выразительно оценивалось Его творчество. «Увидеть картину Рериха – это значит увидеть новый мир» – писал Леонид Андреев.

Слова «рериховская старина», «рериховский пейзаж», «рериховские камни, облака, горы» стали нарицательными, так же как «левитановский пейзаж» или «нестеровский пейзаж», «нестеровские женщины». Это признание того, что художником создан свой оригинальный образный мир, – сказано новое слово в искусстве.

За разными ликами Рериха – «международного художника», путешественника, уединенного мудреца – нам открывается лицо русского художника, художника не вне, а в русской традиции, по-своему откликнувшегося на завет постижения родного прошлого. Он не открывал Европе окно в Россию – оно уже было открыто, и значение русской литературы и русского искусства уже было признано. Он в России открыл «окно» в культуру ее прошлого и своей деятельностью показал величие этого источника вдохновения.

Когда-то, в годы первой мировой войны, Рериху довелось посетить дорогую Его сердцу новгородскую землю. Там увидел Он чудесные родники, обладавшие целебной силой, полные живой воды, – прямо среди луга стоят они неотпитой чашей. Родник, родина – слова одного корня. И увиденное породило сказку-быль «Неотпитая чаша».

«Точно неотпитая чаша стоит Русь. Неотпитая чаша – полный целебный родник. Среди обычного луга притаилась сказка. Самоцветами горит подземная сила. Русь верит и ждет».

Неотпитая чаша потому, что, сколько ни пей из нее, кипит ключ в роднике, не убывает вода, и щедро дарит он всех припадающих к нему живой творческой силой.

Н.М.Кочергина

РЕЛИГИОЗНАЯ ЖИВОПИСЬ Н.К.РЕРИХА. ХРАМ СВЯТОГО ДУХА*

Более ста лет назад начинался творческий путь Николая Константиновича Рериха. Он совпал с тем моментом в жизни России, когда, ломая рамки старых, отживших форм, неудержимо пробивались ростки нового национального искусства, отвечающего духовным запросам времени.

* Материалы юбилейной конференции г.Новосибирск, 9-10 октября 2004г.

Очередные задачи искусства обращали художников к «первооснове творчества», к его «таинственным корням»¹⁸. Здесь, у истоков, можно было прикоснуться и к тем духовным основам, которыми так щедро напитано творчество древних.

Движение за возрождение культурных ценностей началось в России ещё в XIX веке и привело к открытию небывалых сокровищ. Крупнейшим событием в истории русской культуры стало возрождение русской иконы. В результате расчистки икон от потемневшей олифы и позднейших «записей» (так называемых поновлений) русскому человеку открылся, в ослепительном сиянии красок, неведомый доселе художественный мир. «Здесь наша народная душа явила самое прекрасное, что в ней есть, – прозрачную глубину религиозного вдохновения. Достоевский сказал, что «красота спасёт мир». Наши иконописцы видели эту красоту и увековечили её в красках»¹⁹, – писал Е.Трубецкой, известный русский философ.

Радостно приветствует это событие Николай Константинович, уже задолго до того почувствовавший всё великое значение «наших примитивов»: «Слава Богу, слепота прошла: иконы собирают; из-под грязи возжигают чудные, светоносные краски... (...) Наконец мы прозрели; из наших подспудных кладов добыли ещё чудное сокровище»²⁰. Рерих мечтает о новом искусстве, столь же богатом красотой, каким оно было в далёком прошлом.

Общее культурное движение тех лет положило начало возрождению в России церковной живописи и зодчества. Наряду с Васнецовым, Нестеровым, Врубелем, к религиозной живописи обращается и Рерих. Не только художественные задачи и возможность осуществить свои замыслы в монументальных формах, но сама высокая тематика привлекает Его. Недаром современники отмечали, что в каждой Его картине чувствуется «некая мысль о мире вышнем и тайном»²¹.

Приступая к этой области творчества, художник, хорошо знакомый с древнерусским искусством, «нигде не идёт путём копирования, а как бы вспоминает уже известное»²². За период с 1906 по 1914 год Им созданы десятки эскизов для наружного и внешнего убранства шести храмов, осуществлены росписи и мозаики.

Что отличает эти работы? Все они «внимают заветам древнерусской иконописи и продолжают, развивая, её искания». Религиозные композиции Рериха расцвечены теми же красочными гармониями, как и их древние прообразы, «их «тончайшая шелковистая ткань» так же достойно, ясно и ритмично одевает Дом Божий, как и вдохновения мастеров новгородских и ярославских»²³. Но главное – эти работы движимы тем же святым чувством Бога, что и работы древних.

О том, как работали иконописцы, почитавшиеся на Руси «паче простых человеков», Николай Константинович писал: «Когда припоминаешь

описания Боговдохновенного иконописания, в посте и в молитве, в подготовке духа к изображению Христовых Ликов, то именно в этих прекрасных словах вы и находите «Главную разгадку, почему иконописания и церковные росписи оставляют навсегда такое впечатление необыкновенной сосредоточенности и вдохновенности. (...) На изображении Св. Алимпия Печерского, первого русского художника, за иконописателем изображён светлый руководящий Ангел. В этих неугасимых символах указывается путь наитвердейший и ближайший. Священное изображение собирает в себе Благодать...»²⁴

Образ Иисуса Христа, Спаса, как Его называли на Руси, является центральным для всего древнерусского искусства. Спас – значит Спаситель; именно эта глубоко понятая суть евангельского предания о Христе как о Спасителе мира наиболее полно выражает представление о Великом Учителе и лежит в основе Его иконописных образов. Все они восходят к тому Первообразу, который, согласно легенде, был нерукотворно запечатлён на полотне волей самого Иисуса Христа и послан для исцеления тяжело больного.

Свойствами помощи и защиты наделялись и многочисленные повторения Образа Христа, создаваемые художниками во все времена. На старинных иконах мы видим Лик Христа на белом платке, безошибочно узнаваемый всеми людьми. Он окружён нимбом, чаще всего золотого цвета, который олицетворяет Божественный свет и потому обретает безначальную форму круга. В память о принесённой крестной жертве за людей этот нимб расчерчен крестом.

Образу Нерукотворного Спаса Н.К.Рерих посвятил немало своих вдохновенных работ. Мозаики, выполненные по его эскизам, украсили многие храмы. Над входом в церковь Покрова Богородицы (с. Пархомовка Киевской обл.) размещён образ Спаса; на фасаде церкви на Пороховых заводах (пос. Морозовка под Шлиссельбургом) была выполнена композиция «Спас и Апостолы»; для росписи часовни Св. Анастасии во Пскове сделан эскиз «Спас Нерукотворный и Ангелы», а над южным порталом Троицкого собора Почаевской лавры (Тернопольская обл.) выполнена мозаика «Спас и Князья Святые».

Но нигде Образ Христа-Спасителя не достигает такой мощи, как в мозаике над входом в храм Святого Духа в Талашкине, имении княгини М.К.Тенишевой. С Марией Клавдиевной Рериха связывала долгая и глубокая дружба. Художница, просветительница, покровительница искусств, она ещё в юности решила посвятить себя служению людям. Это служение выразилось необычайно многогранно: от строительства школ и музеев до создания в Талашкине одного из крупнейших художественных центров России, сыгравшего огромную роль в возрождении отечественного искусства. Широта взглядов, просвещённость и духовная глубина натуры

– всё это сблизило Марию Клавдиевну с Николаем Константиновичем и Еленой Ивановной Рерих. Сама Тенишева очень высоко ценила художника, а их взаимоотношения называла «братством, сродством душ».

Впервые посетив Талашкино в 1903 году, Рерих становится его частым гостем, участником многих художественных проектов. Одним из таких проектов было строительство храма Святого Духа, которое Тенишева считала для себя святым делом. Но, начатое в 1902 году, оно продвигалось с большими трудностями. Когда же по просьбе княгини Тенишевой Рерих дал согласие заняться художественным оформлением храма, она была просто счастлива. «Я только забросила слово, а он откликнулся. Слово это – храм, – вспоминала она. – Он человек, живущий духом, Господней искры избранник, через него скажется Божья правда. Храм достроится во имя Духа Святого»²⁵.

В 1908 году Н.К.Рерих приступает к работе, и вскоре над центральным входом появляется изображение Нерукотворного Спаса. Уже изда- лека, при подходе к храму, бросается в глаза эта изумительная по красоте и силе картина. Почти всё её пространство занимает Лик Христа на белом плато, окружённый летящими Ангелами, а выше, над кучами облаков, виднеется Град Нездешний, завершающий всю композицию. Мы видим благородный Лик – высокие дуги бровей, широко раскрытые, прямо смотрящие глаза. Могучая сила пронзительного взгляда, в котором соединились и безграничная скорбь, и безграничное сострадание, делает Лик Живым, приближая к нашему сердцу высокое духовное Начало.

Эта работа была выполнена в мозаике талантливым художником-мозаичистом Фроловым в 1912 году. Мозаика была одним из любимых материалов Рериха. Он считал её *лучшей* формой высокого искусства. «Что же другое, как камень, ближе ответит монументальным строениям», – считал он. При этом Рерих остановил свой выбор не на зеркально-шлифованных материалах, а на горящей чудесными переливами смальте, характерной и для старинных работ.

В целом художественное оформление храма Святого Духа, ставшее значительным событием в жизни художника, заняло несколько лет, с 1908 по 1914 год, и было прервано войной. Именно здесь Николаю Константиновичу удалось осуществить свои самые сокровенные замыслы. Это произошло благодаря глубокому взаимопониманию, сложившемуся между ним и М.К.Тенишевой. «Многое должно было быть сделано в храме, о чём мы знали лишь из внутренних бесед, – вспоминал Рерих. – ...Если значительная часть стен храма осталась белая, то всё же основная мысль этого устремления успела выразиться. Остальное... осталось в пространстве...»²⁶

Что же было этой основной мыслью храма? Как писал Н.К.Рерих, «центральное место в нём должно было занимать изображение Матери Мира»²⁷. Композиция алтарной части – «Царица Небесная над Рекой Жизни» – изна-

чально задумывалась художником как воплощение образа Матери Мира, великого Женского Начала, почитаемого не только на Руси, но и среди всех народов. В этом образе Николай Константинович задумал осуществить «синтез всех иконографических представлений»²⁸ Богоматери.

Рерих приступил к росписи алтарной части храма в 1911 году. Но сама композиция сложилась у него гораздо раньше, в 1906 году, и предназначалась для храма Покрова Богородицы под Киевом. Однако там она не получила осуществления именно потому, что устроителями не было принято необычное решение образа Царицы Небесной. Теперь, благодаря поддержке Тенишевой, которой этот замысел доставлял «живейшую радость», он получил дальнейшее развитие и углубление, что и отразилось в ряде новых эскизов художника.

Забегая вперёд, скажем, что, к большому сожалению, стенопись храма Святого Духа не сохранилась и представление о ней можно составить лишь на основе эскизов и фотографий тех лет.

Пройдя многими старинными русскими путями, Николай Константинович отмечал, какое множество храмов Богородичных, киотов и часовен, посвящённых Владычице Небесной, «на столбах при путях» стали по всему лицу земли Русской. (...) Жаление, любовь, милосердие и скорая помощь – всё соединено народом в этом облике»²⁹. Почитание Богородицы на Руси нераздельно слилось с Её священными изображениями, которые находились не только в каждом храме, но и в каждом доме.

Древнее искусство Византии и Руси создаёт целый ряд иконографических образов Богоматери. Так, в иконах, получивших название «Умиление», подчёркивается Её одухотворённая материнская нежность и сострадание. Самый замечательный образец этого типа – икона Владимирская Богоматерь (XII в.), пришедшая на Русь из Византии и ставшая палладиумом, то есть покровительницей Руси.

Идеал выдержанности, высокой духовной дисциплины выражен в иконах, именуемых Одигитрия, или Путеводительница. Порою Богоматерь предстаёт в образе Оранты (молящаяся – греч.), главной чертой которой является моление за людей. Ещё в катакомбах первых христиан находили такие изображения, где Богоматерь предстаёт одна, в полный рост, с молитвенно воздетыми руками. На Руси подобные изображения, так близкие языческой Берегине, Праматери всего сущего, получили наименование «Нерушимая Стена» и были особенно распространены в домонгольский период.

На одно из них Н.К.Рерих указывает как на тот «памятный, нерушимый облик», который дал основу созданному Им образу Царицы Небесной. Это знаменитая Оранта из собора Святой Софии в Киеве. Построенный в XI веке великим князем Ярославом Софийский собор сохранился до наших дней, а его алтарная часть, где находится изображение Великой Оранты, осталась в том виде, в каком она была при Ярославе. Н.К.Рерих

писал: «Нерушимая Стена Киево-Софийская стоит и будет стоять. Всё-таки Нерушима! Кто не помнит эту Киевскую Святыню во всём её византийском величии, её молитвенно поднятые руки, иссиня-голубые одежды, красную царскую обувь, за поясом белый плат, а на плечах и на голове три звезды? Лик строгий, с большими открытыми глазами. (...) В нём нет мимолётных настроений. Входящего во храм охватывает особо строгое молитвенное настроение»³⁰.

Итак, основной мотив Оранты – моление за людей. Именно эта идея выражена Рерихом в Его композиции «Царица Небесная». Вот как рассказывает художник о её содержании: «Высоко проходит небесный путь. Протекает река жизни опасная. Берегами каменистыми гибнут путники неумелые: не знающие различить, где добро, где зло.

Милосердная Владычица Небесная о путниках тёмных возмыслила. Всеблагая на трудных путях на помощь идёт. Ясным покровом хочет покрыть людское всё горе, греховное.

Из светлого града. Из красной всех ангельских сил обители Преблагая воздымается. К берегу жизни Всесвятая приближается. Собирает святых кормчих Владычица, за людской род возносит моления.

Трудам Царицы ангелы изумляются. Из твердыни потрясённые сонмы поднимаются. Красные, прекрасные силы в подвиге великом утверждают. Трубным гласом Владычице славу поют.

Из-за твёрдых стен поднялись Архангелы. Херувимы, Серафимы окружают Богородицу. Власти, Престолы, Господствия толпами устремляются. Приблизилась Начала, тайну образующие.

Духу Святому, Господу Великому передаст Владычица моления. О малых путников вразумлении, о Божьих путей посещении, о спасении, заступлении, всепрощении. Подай Господи, Великий Дух.

Подымается к Тебе мольба великая. Богородицы моление пречистое. Вознесём Заступнице благодарение. Возвеличим и мы Матерь Господа: «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь»»³¹.

И литературное описание, и особенности самой композиции Рериха указывают на ещё один прообраз, получивший развитие в древнерусской иконописи. Это иконы, объединённые темой прославления Богородицы. В древности многие сюжеты икон и фресок являлись «воспроизведением» молитв – так, одна из них, автором которой был Св. Иоанн Дамаскин, особо любимая на Руси, дала начало созданию икон с названием «О Тебе радуется, обрадованная, всякая тварь».

На иконах этого сюжета вокруг Богоматери собирается весь мир: со всех сторон к Ней направляются Ангелы, Святые, Пророки, девы-монахини, воплощающие чистоту и целомудрие. Часто на таких иконах можно видеть и райскую растительность, и всю «тварь поднебесную», объединённую в прославлении: поющих птиц, толпящихся животных и даже пла-

вающих в воде рыб. Идея мирообъемлющего храма раскрывается здесь во всей своей полноте: мы видим мир одухотворённый, собранный любящим сердцем Матери. Иконы этого сюжета особенно радостны, светлы и красочны.

Тем же смыслом наполнена и композиция Н.К.Рериха. Так же вокруг Великой Матери объединяется всё сущее; как к единому центру мироздания, молитвенно обращены к Ней сонмы Ангелов и Святых. Перед Нею склоняются девы-монахини. Завершает композицию шествие Пророков к Трону Невидимого Бога.

Здесь присутствуют представители и других царств природы, но в необычном виде: одеяние Великой Матери украшено чудным орнаментом из растительных мотивов, фигурок птиц и животных. Ритмично повторяясь, этот орнамент напоминает лепное узорочье знаменитого Дмитриевского собора во Владимире-на-Клязьме. Это прекрасные идеализированные образы животных, птиц и всякой твари, как их замыслил Бог в своей премудрости.

Рассмотрим ещё один сюжет древнерусского искусства. В XVI веке на Руси получило широкое распространение литературное произведение Симеона Матафроста «Житие Богородицы». Опирающееся на апокрифы и легенды, «Житие» утверждало, что во время сошествия Святого Духа на Апостолов вместе с ними была и Мать Христа, что свидетельствовало о Её необычайной духовной высоте. На иконе Иосифа Владимирова «Сошествие Св. Духа на Апостолов» (XVII в.) чтимая Апостолами Богоматерь изображена в центре, в высшей точке картины. Её первую достигают лучи Небесного Озарения; руки Её подняты и открыты к миру – Богоматерь и воспринимает Божественный свет, и передаёт его дальше, в мир. Нельзя не признать, что в этом древнем изображении есть много схожего с образом Царицы Небесной на картине Рериха.

Не только в композиции, но и в колорите созданной Рерихом росписи отразилось Его знание традиций древнерусской живописи. Образ Царицы Небесной, являющейся главным источником Божественного Света, был выполнен в светлой и радостной гамме серебристо-белых, золотых и розовых тонов. А далее, как в радужном круге, переливались зелёные, бирюзовые, жёлто-красно-карминные тона; на бархатно-тёмном фоне выделялись белые фигуры Святых.

«Пламенные, золотисто-алые, багряные, рдяные сонмы сил небесных, стены зданий, развёртывающихся над облаками, посреди них Царица Небесная в белом платье, а внизу неяркий земной облачный день и студёные воды будничной реки жизни» – так описал эту величественную картину поэт М. Волошин.

Глубоко символичен используемый Рерихом образ реки жизни. Течение всегда ассоциируется с движением, уходящим временем и непосто-

янством. В картине этому мотиву вечного движения и изменения противопоставляется нечто очень устойчивое, сильное, вечное – Богоматерь и Святые. Это подчёркивается и всей архитектурой сюжета. Впоследствии образ реки жизни не раз ещё встретится на картинах художника.

Мы рассмотрели произведения древнерусского искусства, которые могли служить Рериху в качестве прообразов для Его композиции. Но западно-европейская традиция выросла из тех же христианских корней. «Лучшие розы Востока и Запада одинаково благоухают»³², – утверждал Рерих. Великий объединитель, Он не уставал искать и находить по всему миру свидетельства о «тождестве человеческих выражений», о единых Началах жизни.

И потому, глядя на одухотворённые образы Мадонн со старинных итальянских икон и произведений эпохи Возрождения, мы видим, как много черт этого прекрасного искусства вобрал в себя облик Владычицы Небесной. И вспоминаются слова Николая Константиновича о том, что «Единый Лик общей всем Матери Сущего»³³ узнаётся и в итальянской Мадонне в её золототканом одеянии, и в глубоко проникновенных образах Дуччио и Фра-Беато-Анжелико, и во Сторучице православной церкви, и во многорукой Куанин Китая, и в почитаемой на Востоке Всеокой, Всезнающей Дуккар.

Говоря о началах русского искусства, Рерих неизменно указывал на Восток – древнюю колыбель человечества. Характерно, что возникновение первой композиции «Царицы Небесной над Рекой Жизни» совпало с появлением в творчестве Николая Константиновича темы Индии. Прошедшие затем несколько лет, обогатившие Рериха изучением восточной мысли и искусства Востока, отразились и на эволюции образа Царицы Небесной. В эскизах 1909 – 1910 годов уже явно чувствуется веяние Востока.

Одновременно с созданием **«Царицы Небесной»** Рерих пишет сказку **«Лакшми Победительница»**, а спустя несколько лет – картину с таким же названием, посвящённую одной из самых почитаемых в Индии богинь. Согласно индусским преданиям, Лакшми – рождённая океаном прекрасная дева, богиня счастья и красоты, вечная спутница Вишну – Творца Мира.

Глядя на Лик Царицы Небесной, не угадываем ли мы в нём также и образ светлоликой и светозарной Лакшми? И совсем не случаен объединяющий эти два образа мотив *покрова*: в одном случае это «семь покрывал успокоения», которые ткёт благая Лакшми для соединения разрушенного, для украшения мира; в другом – это «ясный покров» Владычицы Небесной, которым она «хочет покрыть всё горе людское, греховное». И всё это объединяет в себе христианский образ Покрова Божьей Матери, который, по-видимому, был очень близок и самому художнику. Его знаменитая мозаика, выполненная в Пархомовском храме, прекрасно выразила ту же идею объединения всего мира под Покровом великого Сердца Матери.

Стенопись Святодуховского храма не сохранилась, но образ Царицы Небесной воплотился впоследствии в величественном полотне **«Матерь Мира» (1924 г.)**, устремляющем нас к светлой соборности мировой жизни.

Учение Живой Этики так обращается к Великой Матери: «Матерь Мира – великая творческая сила в нашей сущности. Ты жила в культах древних как земля, как солнце, как огонь, как воздух, как вода. Ты всему Дательница, Ты всему откровение Дающая! Ты, Явившая человечеству великое радостное познание Матери; Ты, Указавшая подвиг и Сокрывшая Лик Свой; Ты, Давшая нам явление пространственного Огня; Принявшая на плечи Твои тяжесть человеческих действий; Тебе появим мольбы вернуть нам нашу утерянную улыбку. Яви нам овладение священной Огненной Силой!»³⁴

А.Е.Акимов*

РАЗМЫШЛЕНИЯ ФИЗИКА ОБ ЭСТЕТИКЕ ФИЛОСОФСКИХ КАРТИН Н.К.РЕРИХА**

31 октября 1913 года, как свидетельствуют исторические документы, Елене Ивановне приснился сон, в котором она впервые увидела Иисуса Христа и когда ей впервые была придана сила огненных энергий. Но в той Вселенной, в которой мы живем, нет ничего случайного. В том же 1913 году произошло, казалось бы, событие, никакого отношения к Елене Ивановне не имеющее.

Молодой французский математик Эли Жофер Картан в трудах французской академии наук опубликовал работу, в конце которой была приведена одна-единственная фраза, относящаяся не к математике, а к физике. В ней говорилось о том, что в природе должны существовать поля и излучения, а следовательно, и энергии, которые связаны с вращением.

На протяжении последних восьмидесяти лет параллельно с Учением Агни Йоги развивалось новое направление в физике, по которому написаны уже десятки тысяч статей и проходят открытые международные конференции.

Учение Агни Йоги связано мировоззренчески, философски и духовно с овладением новым способом мышления, новым уровнем сознания. А новое направление в физике связано с исследованиями в вакууме, с так называемой теорией торсионных полей. Выяснилось, что в природе помимо гравитационного поля, порожденного массами, и электромагнитного

* Директор Международного института Теоретической и прикладной физики (Москва).

** Газета «Чистый мир» №8 (11) 1996, из выступлений на международных конференциях.

поля, которое порождают электрические заряды, существует еще одно универсальное поле.

Это поле порождается спином, или угловым моментом вращения. Оно, как и другие поля, материально и обладает рядом необычных свойств.

Отметим, что вращение в мироздании играет просто громадную роль. Во Вселенной не известно ни одного физического тела, которое не вращалось. Вращаются планеты, звездные системы, галактики, вращается сама Вселенная. Вспомните, просто попутно, всякого рода шаманские обряды, в которых вращение было важнейшим культовым фактом.

И вспомним еще один фактор. Все мы прошли через среднюю школу, все помним, что есть такое понятие, как электрический заряд. А если есть заряд, то есть вокруг него и электрическое поле. Убрали заряд – и нет поля, ибо нет его источника.

А вот с торсионными полями дело обстоит иначе. Они возникают не только тогда, когда есть вращающийся объект. Торсионные поля возникают в ряде случаев, когда этого вращающегося объекта нет. Это так называемый эффект самогенерации торсионных полей. Это тот самый первичный толчок, возникающий в непроявленной среде, с которого все и начинается: новая Вселенная, новая божественная сущность. Это первое материальное проявление, переходящее затем в вещественное.

Поиски и исследования велись столетиями. И только в последние 12 лет стало очевидным то, о чем я в своем докладе «Физические модели мира» («Энергетическая суть материи в функционировании иных миров») рассказал здесь же, в этом зале, год назад.

А стало очевидным следующее. То, что сейчас в науке называется физическим вакуумом, в эзотерике давно было определено как пралайя. А то, что в науке сейчас говорят об огненной энергии, это соответствует особому состоянию пралайи, или физического вакуума, в котором и зарождаются поля кручения, торсионные поля.

Давнее стремление объединить науку и эзотерику фактически реализовалось.

Я хотел бы отметить, что те исследования теоретической и экспериментальной физики, которые сейчас проводятся усилиями более 120 организаций России и Украины, являются официальными, государственными программами по линии Министерства науки России. Эти исследования уже показали: все, что можно назвать свойствами торсионных полей, представляется современным физикам-теоретикам чрезвычайно трудно усваиваемыми фактами, но является практически самоочевидным и привычным для людей, знакомых с эзотерикой.

Выяснилось, не только на теоретическом уровне, но и на экспериментальном, что эти торсионные поля с увеличением расстояния не ослабевают. Они не ослабевают и при прохождении через природные среды,

поэтому не нуждаются в гигантских энергиях для того, чтобы передать сигнал не только из одного города в другой, но и вообще из одной точки Вселенной в другую.

Оказалось также, что многие свойства этих полей напоминают свойства магнитного поля, но только проявляются без всяких магнитных явлений.

В прошлый раз мы говорили с вами об эффекте памяти, проявляющемся в магнитном поле. Железные опилки, попавшие под воздействие магнита, выстраиваются вдоль силовых линий и «запоминают» структуру магнитного поля. Также и торсионные поля обладают эффектом памяти. Любой источник торсионного поля поляризует всю среду, которая нас пронизывает. При этом спины оси вращения элементов этой среды ориентируются по направлению торсионного поля самого источника, повторяя его структуру. И эта образовавшаяся структура долго сохраняется в создавшей ее среде.

Если источник торсионного излучения взаимодействует с каким-то веществом, то на этом веществе остается «портрет» данного излучения. С точки зрения традиционной физики, этот «портрет» будет невидим, но зато его хорошо видят ясновидящие.

Так называемый эффект памяти хорошо реализуется в такой традиционной процедуре, как диагностика состояния здоровья по фотографии: ведь помимо видимого изображения на фотографии есть еще и наш невидимый «портрет» составленный торсионным полем.

Теперь еще раз вспомним об эффекте вращения, используемом во многих тайных практиках, и об эффекте самогенерации торсионных полей.

Кроме самогенерации торсионных полей, физики говорят еще и о самокомпенсации вакуумной нейтральной среды. Эта первичная ненаблюдаемая среда живет своей жизнью, проявляясь по присущим ей внутренним законам.

Среда эта расслоена и если в ней появляется какое-то объемное тело то, оно искажает линейное расслоение и тогда происходит, как говорят физики, геометрическое возмущение, в результате чего среда перестраивается. Именно это перестроение среды в области вещественного объекта и воспринимается как торсионное поле.

Таким образом, если у вас есть конус или пирамида, пусть это будет пирамида из бумаги на столе или пирамида в Египте, но она все равно исказит окружающую среду и создаст торсионное поле.

Важным следствием этого, казалось бы, чисто физического факта, будет следующее. Как то я взял в руки карандаш и нарисовал какую-то кривую линию, я тут же задал в окружающем пространстве определенный, как говорят физики, пространственно-частотный спектр торсионного излучения. Поэтому далеко небезразлично, какую форму имеют цифры и буквы, поэтому стало понятной энергетическая сущность семантики. И

далеко небезразлично, как эти буквы связаны в слова и как слова связаны в предложения.

Этот текст, который вы сейчас читаете, несет не только смысловую, но и энергетическую нагрузку, которая потенциально могла бы быть изменена, начиная от энергии буквы, энергии отдельных слов и заканчивая энергетикой книги.

Аналогичная ситуация: как только художник нарисует нечто на холсте, обозначит контуры (и даже если бы это сделал робот), то уже сам факт появления этих пространственных линий задает вполне определенную энергетику, энергетику торсионных полей, если хотите, ту энергетику, о которой говорит Учение Агни Йога.

От образа, рожденного в сознании художника и перенесенного на холст, зависит производимое этим образом и чисто эмоциональное, и подсознательное энергетическое воздействие. Правы те, кто обращает внимание на нечто общее между картинами Рериха и Чюрлениса: хотя техника исполнения у этих художников совершенно разная, их роднит качество проявленных энергий...

Напомню еще об одном чисто физическом факторе. Все предметы живой и неживой природы обладают торсионными полями. Атомы и молекулы, которые обладают спином, в человеке представлены гигантским разнообразием, поэтому и частотно-энергетический спектр, который дает каждый человек, невообразимо богат. При этом происходит интересная дифференциация.

В зависимости от состояния сознания геометрические размеры поля будут очень различны. У одного это поле будет проявляться на большом расстоянии, у другого – на меньшем, и динамика его будет зависеть, в основном, от психофизического состояния человека.

Люди в состоянии управлять этой динамикой благодаря связи с высшими силами Космоса. Энергетика некоторых представителей человечества чрезвычайно мощна; они, образно говоря, представляют из себя торсионные генераторы, интенсивные и ярко выраженные.

Вернемся еще раз к нашему примеру с магнитом и железными опилками. Если человек с богатой энергетикой да еще и имеющий открытый канал общения с Космосом, создает картину, он подобно магниту оставляет на полотне и «портрет» своего психофизического состояния, а также отпечаток энергетического состояния того канала, который был открыт во время работы. Творения величайших художников оказывают эстетическое воздействие на подсознание зрителей именно через эти невидимые энергетические отпечатки.

Так что когда мы смотрим на картины Николая Константиновича Рериха, нужно учитывать, что это не просто художественные творения, а это энергетические окна в иные Миры. И если уровень человека, смотрящего на эти картины, не просто обывательский, то он может быстрее войти в

энергетику этих иных Миров, в энергетику торсионных полей. Такого рода подход заставил меня обратить внимание на изображение, которое имеется на наших пригласительных билетах. У меня рука не поднялась бы рвать правую верхнюю часть символа сердца, изображенного там, и пририсовать к нему что бы то ни было.

Те достижения физики, которые дали возможность по-новому взглянуть на проблемы эзотерики, говорят, что есть многое, на что мы смотрели как на нечто второстепенное и что в действительности требует к себе чрезвычайно серьезного отношения.

Г.П.Хлебникова

КАРТИНЫ НИКОЛАЯ РЕРИХА И ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Испокон веков человечество обращало свой взор к звездному небу и пыталось понять: как же устроен Космос, есть ли там разумная жизнь, одиноки ли мы во Вселенной? В эпоху Возрождения в астрономических знаниях был сделан гигантский переворот. Радость открытия неизведанного проявлялась во всех областях культуры Ренессанса, в первую очередь в творчестве корифеев живописи и, пожалуй, более всего – в искусстве Леонардо да Винчи. Подобный же взлет человеческой мысли произошел в начале Серебряного века русской культуры.

Помимо выдающихся деятелей науки и технической мысли, творцами русского космизма явились замечательные деятели культуры и среди них – живописец, ученый, путешественник, мыслитель – Николай Константинович Рерих.

Наверное, пока существует мир, человечество всегда будет разгадывать тайну одного из величайших гениев – Леонардо да Винчи. Перед изумленным исследователем Он предстает необыкновенно многоликим: художник и скульптор, писатель и музыкант, ученый и изобретатель, философ и мыслитель. Почему же все-таки личность Леонардо так привлекает человечество? Не потому ли, что вся Его жизнь – это не земной и суетный феномен, а своего рода явление духовно-космическое? У Него не было семьи, дома, не было, кажется, никаких человеческих привязанностей. Создается впечатление, что Леонардо старательно и упорно избегал земных касаний и уходил в сферу чистого духа – туда, где трудится душа, где работает мысль, где и разгорались Его главнейшие битвы.

Не случайно Н.К.Рерих столь внимательно изучавший наследие великого итальянца, подчеркивал, что каждое приближение к личности славного мастера открывает бездну недосказанного, невыясненного. Также и многогранная творческая деятельность самого Рериха сегодня еще толь-

ко предстает во всей полноте и значительности. Огромное живописное наследие художника, рассеянное по всему миру, еще ждет открытия и публикации. Что касается Леонардо, то у Рериха были свои точки отсчета, свое – особое тяготение к этой грандиозной фигуре. Для него Он был безусловным авторитетом в самых сложных вопросах не только искусства, но и жизни. Не случайно Е.И.Рерих, жена художника, писала, что «облик Леонардо да Винчи очень близок Николаю Константиновичу».

Леонардо был примером для многих художников. Учился у него и Рерих. Леонардовская «проникновенность» ясно ощущается в картине **«Мадонна Орифламма»**. Рерих, так же как и Леонардо изобразил свою героиню сидящей, со склоненной головой. За ее фигурой виден далекий пейзаж с высокими небесами, наполненные светом. Такой же свет исходит и от мадонны. Взгляд ее, как и у всех леонардовских мадонн, потуплен, а лик ее столь же чист, целомудрен и красив.

Непосредственного цитирования здесь нет, хотя определенная переключка с эрмитажной **«Мадонной Литта»** просматривается совершенно отчетливо.

Картина Н.К.Рериха **«Шепоты пустыни»** и ее вариант **«Легенда о Шамбале»** написаны словно по прямому художественному наставлению Леонардо, данному им в трактатах. Рерих на своем полотне изображает обычную картину ночного палаточного лагеря с сидящими у костра людьми. Те, что находятся перед огнем, спиной к зрителю, даны темным силуэтом, стоящие у палаток красноватыми красками, рассказчик же против костра – весь огненный, с растопыренными пальцами на фоне черноты ночи.

Пафос рассказов о Шамбале, ожидаемый приход времени справедливости и счастья сливаются у Рериха с утверждением символической сущности Огня. Искренность, с которой слушающие внимают легенде, не допускает никакой фальши. Свет, исходящий от рассказчика и от огня, выступает синонимом истины. Кажется, что за застывшими ледниками и горами сейчас откроется иная реальность, о которой с таким воодушевлением говорится у костра.

Огнем своего искусства Рерих как бы рассеивает тьму и высвечивает фигуру всадника, летящего на коне. «Вестники Владыки Шамбалы уже появляются повсеместно» – пишет художник. Знал ли Леонардо о тех, кто приносит людям огонь Истины, об Учителях, подобных тем, кого изображал Рерих на своих полотнах?

По-видимому, да. Леонардо писал: «И если найдется кто-либо добродетельный и добрый, не гоните его от себя, окажите ему почет, чтобы ему не пришлось бежать от вас и удаляться в пустыни или пещеры, дабы избежать ваших козней; и если найдется кто-нибудь из таких, окажите ему почет, ибо так как они – наши земные боги, то заслуживают от нас статуи, иконы и почести».

Удивительный образ человека слепого с сияющей огненной сущностью создал Рерих в картине **«Бэда-проповедник»**. Сюжетной основой полотна послужила одноименная поэма Якова Полонского. Подсвеченная закатными лучами фигура старца сама воспринимается как какое-то светило. Как в древнейших космогониях, у Рериха нет границ между человеком и Космосом, когда звучит пламенное сердце.

Ярко выраженная любовь к горам объединяет обоих художников. Мастера итальянского Возрождения часто писали горы, однако у Леонардо они особенные, таинственные. Никто из художников современности не создал столько живописных горных шедевров, как Рерих. Нигде в портретах и пейзажах горы не значили так много, как у них. У Рериха любовь к горам всеобъемлюща. Особенно ярко она проявилась в зрелый период Его творчества. Не случайно Его называют «мастером гор». Физическая высота для Него – это всегда и символ нравственной, духовной высоты. В ореоле гор предстает в Его полотнах загадочный образ Востока. В горных пейзажах наиболее ярко проявился космизм Его искусства.

Менее ясны подобные вопросы в отношении искусства Леонардо. Ни у одного художника Возрождения не найти такого пристрастия к горным нагромождениям. В своих деталях горы на Его картинах как будто бы узнаваемы, по-земному реальны, но в целом смотрятся как что-то незнакомое, словно пришедшее к нам из других миров.

В той же знаменитой **«Моне Лизе»** речка и скалы, написаны сразу за портретированной, могли бы быть достойной иллюстрацией ко многим его геологическим заметкам. Однако то, что нарисовано выше, потеряло земные очертания и погрузилось в ирреальную голубовато-зеленую атмосферу, которая уже ничего не говорит ни о времени, ни о пространстве на уровне привычных человеческих ощущений. Все это становится причастным к миру иному, как и сам неуловимый образ женщины, тайну которого человечество не в силах разгадать с помощью земных определений.

Горы для Рериха – это связь Земли и Неба. Последние десятилетия жизни Рерих провел в Гималаях и настолько проникся горами, что они постоянно будоражили Его художественное воображение. Помимо знаменитых восьмитысячников Он писал много самых разнообразных вершин, хребтов, ледников, перевалов. Рисую складки гор, Рерих выявляет идеальную строгость и чистоту звучащих линий. Холодные сияющие краски каждый раз поражают своей изысканной гармонией. Рериховские картины необычны не только своеобразием изобразительного языка, но и теми ощущениями, которые они оставляют.

Его горы – не громады мертвых и холодных масс, а что-то воздушное, почти невесомое, написанное светящейся живописной материей. Его полотна куда-то зовут, увлекают. Что-то еще скрывается за всем тем, что изображает художник. Почему же нам представляется, что мы видим не-

что большое, чем просто горы? Куда устремляется наш взор, созерцающий дальние дали Его панорамных пейзажей? В Его произведениях в значительно большей степени сказываются выразительные возможности линии, цвета, ритма, композиции. Более того, в них вновь возобладала плоскостность и некоторые условные приемы древнего искусства, к которому стали проявлять интерес современные художники.

Известная картина из старой пинакотеки Мюнхена **«Мадонна с цветком»** или **«Мадонна дель Гарофано»** была написана, как считают исследователи, когда молодой гений еще учился в мастерской Вероккио. Возможно даже, что это самое раннее из дошедших до нас произведений Леонардо. Художник изображает Деву Марию, одной рукой обнимающей сына, другой – дающей ему красную гвоздику. Младенец Христос, сидящий на подушечке, протягивает к цветку свои ручонки. Горы в этой картине проглядываются в двух окнах типично ренессанской формы с разделительной колонной. Через окна открывается вид на долину, ограниченную рекой и встающими за ней горами. Поначалу это невысокие серые скалы покрытые золотом осенних кустов. Затем цепь скалистых утесов в виде зубчатой стены, замыкающей горизонт. Дальше горы бледно-голубые и несколько нереальные по форме. Быть может, они здесь – некий намек на существование мира иного, запредельного?

Горы в **«Мадонне Литта»** и **«Тайной вечери»** присутствуют в миниатюрных пейзажах, проглядывающих в окнах. В **«Мадонне Литта»** Дева Мария с младенцем освещаются из левого угла, а горы – с противоположной стороны, так что они находятся в тени, и потому Леонардо вывел там прекрасную синеву, такой небесной чистоты. Наверное, не случайно она чудесно гармонирует с голубой одеждой Мадонны и с ее идеальным обликом.

В **«Тайной вечере»** та же ситуация: подсветка спереди и сзади. Пейзаж в окнах начинается с земных холмов, которые вдали становятся голубыми и синими. Линии, которыми очерчиваются гряды гор – длинные, протяжные. Композиция построена так, что наклонные линии хребтов как будто стекают из боковых окон и успокаиваются горизонтальными волнами за фигурой Христа, тем самым подчеркивая его величие.

Это новшество с цветовыми плоскостями гор и их разбегающиеся линии, впервые введенное в живописи Леонардо, стало впоследствии важнейшим элементом в искусстве Рериха. Рериховские открытия в живописании Гималаев: певучесть бесконечных линий, увлекающая взгляд беспредельность – все это не возникло из ничего; быть может свою роль здесь сыграло и изучение искусства великого итальянца!

Пожалуй, общей характерной чертой горных пейзажей Леонардо и Рериха, как бы это не показалось парадоксальным с первого взгляда, является их близость к искусству Древнего Китая.

Уже ранний тосканский пейзаж 1473 года **«Вид долины Арно»**, выполненный пером, наводит на эти аналогии. Он написан как бы с высоты птичьего полета, позволяющей видеть и далекую панораму, и близкие объекты внизу.

Взгляд зрителя после обрыва на переднем плане уводится к возвышающимся в глубине долины строениям и полям на горизонте. Моделировка рельефа хотя и прорабатывалась пером, но по своему эффекту близка тональной живописи.

Легкие линии облаков и вовсе придают этому «первоначальному» рисунку восточный колорит. Череди быстрых и беглых штрихов имеет близкие аналогии в пейзаже сунского мастера первой половины 11 века Сюй Даонина **«Ловля рыбы в горных потоках»**.

Живописный дебют Леонардо состоялся в картине Андреа дель Вероккио **«Крещение Христа»**. В ней Он написал фигуру ангела и фрагмент пейзажа, который выдает эту связь с искусством Китая еще яснее, чем натуральный рисунок. Считается, что на полотне учителя ученик изобразил тот же вид долины Арно. У Вероккио пейзаж во всем подчинен пропорциональным соотношениям, рисунок деревьев стилизован, а камней – сведен до элементарных, геометризованных объектов. Во фрагменте Леонардо, напротив, четкие границы отсутствуют, и мир при первых солнечных лучах возникает из предрассветных сумерек, как мерцающий мираж.

В пейзажном фоне раннего флорентийского **«Благовещения»** Леонардо изображает морскую гавань, окруженную горами. В прибрежном городке под лесистым холмом масса самых разнообразных строений. Леонардо следует традициям кватроченто, (т.е. все определено, ясно, обведено четкой линией) и рисует ближайшие за городом горы определенными по форме. Дальше же начинается таинственная прелесть чуда.

Рядом с подчеркнутыми геометризованными формами кипарисов далекая панорама предстает как совсем иной мир, где нет ничего осязаемого, где всё – как воспоминания из прошлого.

Масло почти утратило свою весомость и превратилось в ту же бесплотную живописную материю, с помощью которой создавали свои свитки древние китайские живописцы. Связь с китайской живописью здесь просто поразительна!

Горы в двух неоконченных картинах **«Святой Иероним»** и **«Поклонение волхвов»** – намечены лишь эскизно. В обоих случаях скалы дальнего плана предстают как абсолютно плоские образования обведенные лишь рисунком по контуру. В **«Иерониме»** горы воспринимаются как экстатический отклик на самоистязание святого.

Очень интригуют фоны и дальние планы в картине **«Святая Анна с Марией и младенцем Христом»**. Там изображены огромные панорамы гор и рек. Никакого плавного перехода от переднего плана нет. Тут как бы два мира. Кончается желто-коричневая земля и – за высоким обрывом

начинается другая планета – «лунный» ландшафт, как нередко пишут исследователи. Если бы не дерево справа, соединяющее обе эти планеты, да голубовато-серые одеяния, по цвету такие же, как и горы, то контраст был бы еще более разительным.

Пейзаж вдалеке действительно неземной. Голубые вершины, почти нереальные, встают то ли из воды, то ли из тумана. Тут сплошные нагромождения огромных, чуть ли не отвесных монолитных скал. Вода охватывает всю эту горную страну, и, кажется, стекает с самого неба. Леонардо считал, что наша планета подобна живому организму и что реки – это ее кровь, плоть ее – суша, а кости – скалы.

В горных пейзажах истинно русского художника Рериха, несомненно оригинальных и самобытных, просматривается еще более глубокое проникновение в мир живописи старых китайских мастеров. Можно даже утверждать, что Рерих не достиг бы тех высот в своем живописании гор, если бы не прошел искус древнего китайского искусства, если бы не обогатил свое мастерство достижениями эстетической и философской мысли Востока.

Не случайно Ю.Н.Рерих писал, что его отец творил «подобно старым китайским пейзажистам, сочетавшим глубокую философию с поразительным изобразительным искусством и чувством природы».

В даосизме вода осмыслялась как субстанция, более всего ассоциировавшаяся с Дао – Единым и Непознаваемым. Высшая мудрость Дао подобно водопадам спускается с небес. Место водной стихии в альпийских видах, занимали облака. Их зыбкий и бесплотный мир в контрасте с устойчивыми формами гор отражал идею трансформации Единого и Вечного.

В даосизме появился особый эстетический принцип «Единая Черта Кисти». Чтобы быть причастным к метаморфозам Вселенной, необходимо пользоваться Единой Чертой. Надо полагать, Рерих глубоко проникся сущностью Единой Черты.

Его картины **«Конфуций справедливый»** и **«Лао-дзы»** из серии «Знамена Востока» исполнены духовной мощи и написаны в каноническом ключе.

Во многих работах гималайского цикла Рерих использует принцип одноугольной композиции, выработанный китайскими живописцами.

При этой композиции изображение сосредоточено на одной стороне или в одном углу картины, а остальная часть её оставлена пустой. Точно такое же построение используется и в некоторых картинах Рериха, например **«Ведущая»** и **«Жемчуг исканий»**.

У Рериха принцип одноугольной композиции получает дальнейшее развитие. В Его пейзажах передний план представлен в виде кулисного обрамления, высшая горная гряда отделяется от него воздушно-облачной средой. Таким путем воплощалась идея «двух миров» Гималаев. Отсюда и качественно новый, по-космически значительный масштаб Его произведений.

Ровная, земная освещенность предгорий и яркие вспышки заоблачных вершин в рериховских пейзажах – это развитие идеи духовного света или, говоря на языке традиционных китайских представлений, превознесение Дао в облик гор и вод. Живописная материя Его картин с её холодным пейзажным свечением была в руках художника как бы особой субстанцией. Именно полная противоположность видимой грубой и плотной материи камня, раскрытие её внутренней светящейся сути позволяло Рериху воплощать высшую реальность гор, запечатлевать сам дух Мироздания.

Большую смысловую нагрузку несет горное обрамление в большом алтарном образе **«Мадонна в гроте»**. Леонардо писал его дважды. Ранний вариант 1483 г. находится теперь в Лувре, а более поздний 1506 г. – в Лондоне. Художник рисует горы жестко очерченными по форме, почти гранеными и выпирающими из земли наподобие сталактитов. Его грот, несомненно, искусственный. Таких поперечных каменных «балок» таких свисающих в виде каменной бахромы сводов, конечно, не бывает. Более того, художник явно придал своему созданию несколько ирреальную ауру «заселив» его пространство каменными глыбами-изваяниями, напоминающими, что-то живое. За ними, словно бы из далекого поднебесья, изливается наподобие водопада река.

Дева Мария ангел и два младенца сидят возле воды и как бы венчают природное разнообразие Земли. К тому же, изображая своих персонажей в раннем варианте без нимбов, Леонардо, видимо, хотел подчеркнуть, что святое не противостоит земному, а является его высшим продолжением. Сопоставление контрастных элементов мира: воды и гор, земли и неба, света и тьмы, растворение короткого мига жизни цветов и настоящего момента явления Мадонны с Младенцем в бесконечном времени Вселенной – всё это утверждает величие самых общих природных Начал.

Свидетелем далеких времен, хранителем заповеданных тайн земли выступает каменный сфинкс, написанный над головой Мадонны. Он словно погружен в глубокую думу.

Кстати, что-то похожее на каменное изваяние рядом с главным героем просматривается и в картине Рериха **«Будда Победитель»**. В этом произведении также в треугольник вписана сидящая фигура святого, так же вздымаются и опускаются каменные образования, а на переднем плане также изображена вода.

Вернемся снова к картине **«Мадонна в гроте»**. Знаменитое леонардовское sfumato – тончайшие воздушные переходы от света к тени – создали Ему славу живописца мягкого рассеивания света. Однако было бы большим упрощением считать, что поэтика света в картинах Леонардо сводится только к физической освещенности. Нет. В Его полотнах, помимо, всего прочего, живет еще божественная красота и свет в том его высшем качестве, как понимал его Леонардо – истинный Свет. В картине при-

существует два источника света. Один – это солнечные лучи, которые слева, со стороны зрителя освещают божественных персонажей. Второй – это линия распространения лучей Беспредельности. Она идет по диагональной прямой от двуперстия младенца Христа через солнечный блик на желтой изнанки плаща Мадонны к аллее каменных утесов и к светящейся глубине бесконечного далекого горизонта.

Возможно будущие поколения раскроют еще не одну тайну загадочных Леонардовских картин, но сегодня, с приходом эры освоения Вселенной мы открываем в Леонардо космическую устремленность мышления.

Леонардо в своей картине **«Святая Анна с Марией и младенцем Христом»** – горной панорамой также увлекает взгляд в Космос. Здесь опять-таки Беспредельность и любовь, Любовь вечная, жертвенная, которая как цепи гор, проходит из поколения в поколение, через прошлое к будущему. Кажется, на эту жертвенность указывает сам Космос. Если Анна смотрит с величавой радостью, то Мария – с нежностью и состраданием, как будто предчувствуя трагическую гибель своего Сына. В Леонардовском полотне искупительная миссия Христа непосредственно связывается с феноменами вселенского масштаба. Для Леонардо жертвенная любовь и Беспредельность – неразделимы.

Убедительность открытия космичности искусства Рериха состояла в том, что оно было сделано не на Земле, а именно в Космосе. Это признание само собой вырвалось из уст первого космонавта Юрия Гагарина, который передавая свои впечатления из космоса, не задумываясь, метко и точно сравнил их с картинами Н.К.Рериха: «Неописуемая цветовая гамма. Необычно, как на полотнах Рериха».

Неординарно решает Рерих картину **«Моисей Водитель»**, ветхозаветное событие, – получение Моисеем скрижалей каменных – произошло на горе Синай, когда ее осенила «слава Господня». Сюжет этот не раз трактовали многие художники, в частности, Александр Иванов. У Рериха гора Синай – не плоский подиум, как у Иванова, а скалистая вершина. Её накрыло облако, темнее ночи, а слава Господня представлена на картине в виде извивающейся ленты северного сияния. Моисей, словно венчая вершину, протянул руки вверх и почти касается льющих из космоса потоков света. И набегающая одна на другую рифмованные колонки лучей полярного сияния – все это, как раскрытая книга скрижалей, как проявление космического Огня, голосу которого внимает Моисей. У Рериха космический Огонь – духовно-материальная субстанция, способная соединить высшее и земное, Бога и человека. С ее помощью можно передать озаренную огненную мысль – так надо понимать смысл «огневидения» Моисея.

В зрелый период творчества художественный взгляд Рериха все больше устремляется к небу. Его интересуют не только полярные сияния, но и свечение «падающих звезд» – метеоров и ослепительных

молний, и гималайских сияний, и холодной луны и теплой зари, и прямых лучей солнца.

Свои картины Рерих писал с ощущением высокогорья, где свет не рассеивается и не поглощается в той мере, как внизу, где воздух плотный и влажный. Люди низин лишены этой красоты. Это с сожалением констатировал еще Платон: «...мы живем в одной из земных впадин, а думаем будто находимся на поверхности». Рерих, наверное, тот художник, который сделался крылатым и взлетел ввысь, подобно тому, как летит над миром легкая и бесплотная героиня в написанной им картине **«Превыше гор»**.

У Леонардо остался его известный подготовительный рисунок, так называемый «Картон Бурлингтонского дома», являющийся первоначальным вариантом к картине **«Святая Анна с Марией, младенцем Христом и Иоанном Крестителем»**. Картон выполнен итальянским карандашом, углем и мелом на коричневой бумаге. Он значительно отличается от картины по расположению фигур и количеству персонажей. Главное же – в этом графическом произведении яснее проступают истоки художественного замысла, и в нем всецело властвует леонардовское сфумато. Оно здесь столь совершенно, что невозможно не любоваться: «исключительная прелесть тени и света. Две величественные женские фигуры так вписаны в плоскость картона, что кажется заполняют собой все земное и небесное пространство. Мягкие рельефные световидные формы, исполненные необыкновенного очарования, словно несут в себе всю красоту сияния Вселенной.

Группа из четырех человек образуют гармонично уравновешенную вертикальную композицию. На переднем плане изображена Дева Мария с младенцем Иисусом, повернувшимся к Иоанну и благославляющим его правой рукой. За ним Святая Анна, что-то говорящая дочери и указывающая пальцем вверх. Позы женщин естественны; одежды, напоминающие античные, ниспадают свободно, подчеркивая их грациозную осанку. Произведение это демонстрирует всю силу леонардовского мастерства. Он создавал его, видимо, в счастливые минуты высокого вдохновения.

Пожалуй нигде в мировом искусстве не найти более искреннего выражения материнской любви, величия обликов и ощущения благодатного света. Лик Марии исполнен такой незамутненной лучезарной чистотой, которую мог воплотить лишь гений Леонардо. Мадонна с младенцем, быть может, наиболее совершенное из того, что вообще было создано в эпоху Возрождения. Но здесь не исключено влияние классической древности. Этот рисунок имеет немного сходства со скульптурной группой Деметры и Персефоны восточного фронтона Парфенона. Скульптурная группа Фидия могла привлечь внимание Леонардо не только своей благородной пластикой, но и редким ощущением древнего единства персонажей.

У Рериха есть произведение, созданное в русле разработок философами Всеединства темы эроса и прославляющие высшую красоту. Это картина **«Змий древний»**. В ней сошлись две сюжетные линии – дракон среди хаоса мировых вод и рождение Афродиты. Причем в обоих случаях можно назвать первоисточники, которые цитирует Рерих. Восточная линия – это свиток «Драконы и водопад среди скал» китайского мастера Чен Юнга, западная же – известный памятник античности «Трои Лудовизи». Как известно из Гесиода, Эрос появляется в самом начале космического процесса, возникая наряду с Землей из Хаоса. И как Эрос у Платона осуществляет внутреннюю связь во Вселенной между человеком и божественной сферой, так и философы Всеединства и Рерих видели в качестве связующего звена любовь, рождающую высшую Красоту.

Что бы ни писали о Леонардо как о гении, как бы не восхваляли Его научные и художественные достижения, но все же более всего Он поражает всех как непревзойденный живописец человека. Леонардо так и остался в истории живописи одинокой вершиной, до которой никто из мастеров последующего времени так и не смог подняться. В Его произведениях человеческая душа была отражена с той таинственной проникновенностью, что и сегодня эта таинственность остается нераскрытой. Ренессансный гуманист Манетти истоки красоты человека находит в том, что он создан по образу и подобию Вселенной. И как Космос есть воплощение красоты и гармонии, так и микрокосм (т.е. человек) олицетворяет это совершенство. Быть может, леонардовские герои потому-то так прекрасны, что являются средоточием Вселенной. Помещая человека в центр неземного горнего мира, как бы символизирующего собой пространство Космоса, Леонардо утверждал его величие и красоту. Но и это, кажется, не все. Мона Лиза изображена выше всех гор, ее голова как бы венчает космическое пространство.

Но, однако, Леонардо воспевал не только красоту и совершенство человека, но Он отразил в своих так называемых карикатурах самое дно человеческой души. Более того, его последние картины вообще стали каким-то антиподом гуманистическому идеалу и самоотрицанием своего искусства – на такой шаг еще не отваживался никто.

Люди так и не уверовали в любовь к ближнему, в покаяние, которые проповедовал еще Иоанн Креститель. Так что им нужно? Какой Иоанн? Может быть тот, что лукаво указывает на небо, а сам думает о земных наслаждениях? Не аскет, пришедший из пустыни, а другой холеный, изнеженный, с изящно завитыми локонами? Этот, вышедший из тьмы, с двусмысленной улыбкой на устах? Быть может надо поверить ему? Ведь он так «искренне» приложил руку к своему сердцу. И пусть человечество выбирает. Вот он воочию, так мастерски изображенный Леонардо в его поздней картине **«Св. Иоанн Креститель»**.

У Рериха тоже есть символический негативный образ – выражение сокровенной мечты всех, стремящихся обрести власть над миром. Таким предстает его герой в картине **«Заклинатель»**, написанной в 1943 году во время Второй Мировой войны. Древний языческий обряд оборачивается у Рериха современной метафорой. Тень заклинателя на стенах грота приобретает гигантские размеры, а руки темного бесплотного монстра готовы захватить весь мир.

В рукописях Леонардо сохранилось одно описание личного характера: «... к числу моих самых первых воспоминаний относится случай, когда гриф сел на люльку, в которой я лежал, открыл мне рот своим хвостом и много раз ударил меня хвостом по губам». Эту запись психоаналитики расшифровывают, как символ того, что в жизни Леонардо будет доминировать богиня грифов Великая Мать.

Действительно, с эпохи Возрождения после довольно продолжительного преобладания в средние века мужского образа – Небесного Отца, началось оживление женского архетипа.

В сравнении с другими европейскими художниками Леонардо воплотил архетип Великой Матери, пожалуй, с наибольшей полнотой – и в образах Мадонн и в образе Святой Анны – родоначальницы всех поколений, своеобразной ипостаси Великой Матери, живущей в христианстве. Более того, для Леонардо архетип Великой Матери – богини единства неба и земли, как считает крупнейший психолог современности Эрих Найманн, был «не только мифологическим образом; в своей научной работе он поднял ее на уровень научного взгляда на мир».

С еще большим основанием этот вывод можно отнести к Рериху. Как всегда, Рерих находил в древних мифологических прообразах то зашифрованное в символической форме мудрое зерно, которое не только не утрачивает своей значимости с годами, но, напротив, приобретает все большую актуальность. Рериховские воплощения образа Великой Матери хотя в художественном отношении и более символичны, но всегда конкретны в своей целительной помощи человечеству: Царица Небесная над рекой жизни, Мадонна-защитница, Мадонна Орифламма, София, Матерь Мира. Картина **«Матерь Мира»**. Восседает на троне среди созвездий фигура женщины, которая одарила двух земных людей светом, книгой и ларцем – любовью, знанием и красотой. Обителью Матери мира, как пояснял Рерих, является звезда утра, изображенная над ее головой. Эта звезда Урусвати сияет на многих его полотнах; ей Он посвятил немало своих вдохновенных строк. В 1924 г. Рерих писал, что звезда Матери Мира неудержимо несется к Земле. «И своим подавляющим светом, своим знаменательно необычным приближением предуказывает новую великую эпоху человечества».

ИЗРЕЧЕНИЯ, МЫСЛИ, АФОРИЗМЫ*

Экое длинное слово — человеконенавистничество, а следствия его еще длиннее («Антифобин»)**.

* * *

Беда в том, что ненависть возрастает... Все заподозрено, все охаяно, все осквернено («Антифобин»).

* * *

Какова будет молодежь среди скрежета и ненависти? («Голод»).

* * *

Человечество пока объединилось в том, что живет в долг («Membra disijecta»).

* * *

Сколько красоты в мире, дыханье захватывает! А вместо действительного любования и творчества троглодиты друг другу горло грызут («Единение или гибель»).

* * *

Царь пустыни не выносит облаивания: он кончается от разрыва сердца («Зверье»).

* * *

Синодик взаимных уничтожений растет... Не верится, что сейчас в мире все возможно («Опасность»).

* * *

Мир уже в маске. Неужели должна начаться и лукавая продажа кинжалов? («Продажа кинжалов»).

* * *

Поезд мира сошел с рельсов и бедствует по кочкам и ухабам («Голод»).

* * *

Никогда не было такого страшного столкновения крайностей («Спешим»).

* * *

Поистине, агрессия проникла во все слои человечества («Боль планеты»).

* * *

Помним все перевороты. Куда же еще переворачиваться? («Сложно»)

*Составитель С. А. Пономаренко.

** Здесь и далее в скобках даны названия работ Н. К. Рериха, из которых взяты данные изречения.— Прим.ред.

* * *

Могут быть времена даже хуже войны «Содружник»).

* * *

Хочется, чтобы миру было хорошо, чтобы ничто кощунственное не грязнило пространство. И земля расстреляна, и небеса расстреляны («Бедная земля»).

* * *

Много убийств происходит и без кинжала, и без физического яда («У черты»).

* * *

Танец смерти — не только на бранных полях, но во всей земной жизни («Досмотры»).

* * *

Доллар царит и запечатывает совесть («Душное лето»).

* * *

Слишком слабы законы против клеветы. Во многих случаях они должны быть приравнены к закону об убийстве («Доколе»).

* * *

Возопить должен человек против вандализма! («Вандалы»).

* * *

Что же должно стрястись, чтобы человек возопил: «Так дальше нельзя!»? («Безумие»).

* * *

Еще некая война неизбежна: война знания против невежества («Знамя Мира»).

Большинство скепсиса происходит от невежества. Если человек чего-то не знает, он с особенной легкостью и отрицает это («Радость о книге»).

* * *

Если люди о чем-то не слышат, то, по их суждению, оно и не существует («Слушайте»).

* * *

Очевидно, каждое великое достижение должно пройти через горнило отрицания и глумления («Радость»).

* * *

Удивительно наблюдать отрицание, когда люди готовы мучиться и погибать, лишь бы не допустить нечто для них спасительное («Друзьям»).

* * *

Одни любят творящее «да», другие привержены тупому «нет» («Новая Земля»).

* * *

Страшное понятие «нельзя» вползает повсюду, и сколько лучших устремлений пресечено этим неумолимым палачом («Предубеждение»).

Примечания

1. Рерих Н.К. О Вечном... М., 1991. С. 228.
2. Флоренский Павел. Столп и утверждение истины. М., 2003. С. 290.
3. Беликов П.Ф. Рерих. Опыт духовной биографии. Новосибирск, 1994. С. 98.
4. Ботвинник М.Н., Коган Б.М. Мифологический словарь. М.: Просвещение, 1985. С. 122.
5. Блаватская Е.П. Теософский словарь. М., 1994. С. 258.
6. Спирина Н.Д. Отблески. 1997. Новосибирск: СибРО, 1998. С. 5-6.
7. Ремизов А. Сочинения. Кн. 1: Звенигород окликанный. М., 1993. С. 243.
8. Рерих в России. М.: МЦР, 1993. С. 29-30.
9. Там же. С. 30.
10. Спирина Н.Д. Отблески – 2001. Новосибирск, 2002. С. 75.
11. Спирина Н.Д. Подняться в духе до Звезды... Новосибирск, 2002. С. 22.
12. Рерих Н.К. Листы дневника. Т. 2. М., 1995. С. 58.
13. Листы Сада Мории. Зов. 31.03.1921.
14. Там же. 2.07.1921.
15. Искры Света. Из Бесед Б.Н.Абрамова с Н.Д.Спириной. Вып. 4. Новосибирск: СибРО, 2000. С. 21.
16. Черкасова О.А. Благой Приказ. Извара, 2002. С. 11.
17. Рерих Н.К. Шамбала. М., 1994. С. 93-94.
18. Балтрушайтис Ю. Внутренние приметы творчества Рериха // Держава Рериха М, 1994. С. 48.
19. Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991.
20. Рерих Н.К. Иконы // Об искусстве. М., 1994. С. 13.
21. Эрнст С.Р. Н.К.Рерих // Держава Рериха. С. 32.
22. Ростиславов А.А. Н.К.Рерих. Калининград, 1995.
23. Эрнст С.Р. Указ. соч. С. 19, 20.
24. Рерих Н.К. Спас // Держава Света. Священный Дозор. Рига: Виета, 1992. С. 204.
25. Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. Л., 1991.
26. Рерих Н.К. Памяти М.К.Тенишевой // Художники жизни. М., 1993. С. 63.
27. Там же.
28. Там же.
29. Рерих Н.К. Нерушимая Стена // Листы дневника. Т. 1.М., 1995. С. 471.
30. Там же.
31. Рерих Н.К. Царица Небесная (Стенопись храма Св. Духа в Талашкине) // О Вечном... М., 1991. С. 366.
32. Рерих Н.К. Благоухание//Листы дневника. Т. 1. С. 286.
33. Рерих Н.К. Великая Матерь // Шамбала. М., 1994. С. 178.
34. Агни Йога книга «Беспредельность», §38.

Литература

1. Е.И.Рерих «Письма», в 7-ми томах, М., 1999–2003
2. Н.К.Рерих «Глаз добрый», М., 1991.
3. Н.К.Рерих «Держава Света. Священный дозор», Рига, 1992
4. Н.К.Рерих «Листы дневника», в 3-х томах, М., 1995–1996.
5. Н.К.Рерих «Нерушимое», Рига, «Виeда», 1991
6. Н.К.Рерих «О Вечном», М., 1991.
7. Н.К.Рерих «Письма в Америку», М., 1998.
8. Н.К.Рерих «Россия», М., 1992.
9. Н.Д.Спирина, «Отблески», Новосибирск, 1994.
10. П.Ф.Беликов, «Непрерывное Восхождение», в 2 томах, М., 2004.
11. «Держава Рериха», М., 1994
12. «Санкт-Петербургский Рериховский сборник», СПб., 1998
13. Л.Д.Любимов «Искусство Древней Руси», М., 1974.
14. С.Н.Морозкина «Псковская земля», М., 1986
15. А.В.Муравьев, А.М.Сахаров, «Очерки истории русской культуры IX-XVII веков», М., 1984
16. Е.Осетров «Живая древняя Русь», М., 1984
17. С.Рахманинов, «Литературное наследие», М., 1978
18. М.Н.Тихомиров, «Русская культура X – XVIII веков», М., 1968
19. Ф.И.Тютчев, «Литературное наследие», М., 1988
20. «Древнерусское искусство XIV – XV веков, М., 1984
21. Газета «Советская Россия», 7. 05. 1996.
22. Б.Т.Чувин, Н.П.Доронина, «Мышление и сознание человека», журн. «СФР», М., 6\2001.
23. Е.А.Файдыш, «Измененные состояния сознания», М., 1993.
24. Э.К.Бороздин, «К вопросу о сущности сознания», М., журн. «СФР», 2\1999.
25. Б.Т.Чувин, Н.П.Доронина, «Мышление и сознание человека», журн. «СФР», М., 6\2001.
26. Яковлев А.М. «Социология экономической преступности» М.: Наука, 1988.
27. Моисеев Н.Н. «С мыслями о будущем России». Фонд «СРСРН», М., 1997.
28. «Наше общее будущее»: Доклады «МКОСР», М.: Прогресс, 1989.
29. Арманд А.Д., Жерихин Д.И. «Анатомия кризисов». М.: Наука, 1999.
30. Дмитриев А.Н. «Провозвестия, пророчества, прогнозы...» Новосибирск, «Наука». СО РАН, 1997
31. Энгельгардт В Л «Познание явлений жизни». М.. Наука. 1984.
32. Югай ГА «Общая теория жизни». М.: Мысль, 1985;
33. Л.П.Дмитриева, «Посланник Утренней Звезды Христос и его Учение в свете Учения Шамбалы», в 7-ми томах, Кишинев, «Видья», 1998.
34. Л.П.Дмитриева. «Тайная Доктрина» Елены Блаватской в некоторых понятиях и символах», в 3-х томах, Магнитогорск, «Амрита», 1992.
35. А.И.Клизовский, «Основы миропонимания Новой Эпохи», Минск, «Моган – Вида Н», 1995.
36. «Письма Елены Рерих», в 2-х томах, Минск, «Лотаць», 1999.
37. Е.И.Рерих, «Письма в Америку», в 4-х томах, М., «Сфера», 1999.
38. Н.Уранов, «Огонь у порога», Новосибирск, 1999.

39. Роберт Монро, в 3-х книгах. «Путешествие вне тела. Далекие путешествия. Окончательное путешествие». Киев, «София», 1999, 2001, 2002.
40. Н.Уранов, Жемчуг исканий, Рига, журн.«Мир Огненный», 1996.
41. «Грани Агни Йоги», в 14-ти томах, Новосибирск, «Алгим», 1994-1998.
42. «Агни Йога), в 4-х томах, М., «Сфера», 1999.
43. «Современные космические легенды Востока», Новосибирск, «Согласие», 1999.
44. «Психическая энергия и здоровье», М. МЦР, 1996.
45. Дотто Л. «Планета Земля в опасности». М.: Мир, 1988.
46. Яблоков А.В. «Пока не поздно», М. «Молодой коммунист», 4\1989.
47. Лесков Л.В «Космическое будущее человечества», М., АЭН, 1996.
48. С.Гроф, К.Гроф, «Неистовый поиск себя», М., 1996.
49. «Агни Йога. Справочник». А.И. Рыженко, Н.Г. Толмачев, «Торсинг», Харьков, 2002.
50. «Кибалион» (Изумрудная скрижаль Гермеса), Ассоц. Дух. Един. «Золотой век», М., 1993.
51. Е.П.Блаватская, «Тайная доктрина», в 3-х т., Лондон, 1897.
52. О.Платонов «Терновый венец России» «RUS-SKY», М., 1999.
53. О.Платонов «Загадка Сионских протоколов», «RUS-SKY», М., 1999.
54. Иоанн Снычѳв «Битва за Россию», Саратов, 1993.
55. Достоевский Ф.М.,»Дневник писателя», М., 1877.
56. Россия: миссия новых времен. М.,.МЦР, 6/1995.
57. Неведомое Учение Христа; или некоторые мысли о церкж. христианстве. М., МЦР. 7/1995.
58. Человек в философии Живой Этики: новые подходы к вопросу космоэволюции. Тула: Изд-во ТВАИУ, 1995.
59. Кто ты, богочеловек ? (Когда заговорит Сфинкс). // Свет (Природа и человек). - М.: 12/1995.
60. Педагог. концепция Живой Этики: некоторые идеи и принципы. // Мир Огненный. - М., 9/1996.
61. Философия Живой Этики о некоторых особенностях социального детерминизма. Тула: Изд-во ТВАИУ, 1996.
62. Философ. основания идеи космич. эволюции человека и их историческая динамика, М., МЦР, 12/1997.
63. Некоторые особенности социальной философии Учения Живой Этики, Тула, Изд-во ТВАИУ, 1997.

Николай Рерих - великий русский художник

Донецк
Институт Культуры ДонНТУ
<http://roerich.com>
E-mail: dzhura@inbox.ru
тел.:(062) 337-32-66

