

Реинкаarnation как универсальное состояние в теософской картине мифа

Шествия по горизонтальным эпохам, идея реинкаarnation, претерпевающая метаморфозы своих покровов и завес, становится сквозным лейтмотивом в ландшафте христианских, философских, теософских представлений. А утём выявления исторических контекстов в пространстве разноречивых традиций мы приходим к пониманию и созерцанию единого «пути» идей, которые обрывают «мгновенно» универсальную метатеоретическую смысловую, догматическую истину, которые одновременно функционируют и свидетельствуют об отсутствии теософических, мыслительных границ, между традициями об их искусственности, нестатичности. Уходя ли в тень, выходя ли на поверхность, лейтмотив реинкаarnation исполняет роль главной партии в лоне религиозных культур. Кульминационной точкой (в контексте широты и глубины охвата её функционирования) становится философско-теософская традиция в виде воззрения её явных представителей. Кроме того, ветви её смысловой ритмизации в пространстве догматического и философского дискурсов получают своё продолжение, смыкаются именно в лоне теософской картины мифа. В представлениях последней переломки идеи реинкаarnation как универсального состояния души и мироощущения кружат по спирали бытия, смыкаясь в кольцо презентуют целостную картину универсума. А о мере погружения в недра теософской мысли, порога её глубинные отметки, обозначают основные факторы функционирования обозначенной темы, западающая их с

христианскими воззрениями.

Итак, в пространстве теософских учений развора-
тываются схожие по своей сути теории о структуре мифо-
здания, жизни теловещной души (о которых частично
упоминалось ранее в пределах христианских воззрений).

Отношения, перекликаясь между христианской мыслью и
теософскими взглядами запечатлены в мотиве тотального
воплощения Духа. Жизни в сущее бытие. В общем виде
обетифицируя трансмифуют идею происхождения универсума
от своего Начала. В догматической и теософской картине
миф как свиток разворачивается и, свертываясь, возвра-
щается в первичное состояние. Иначе говоря, в разномас-
штабных сознаниях культуры представлены тождественные по
смыслу взгляды на Вселенную, актуализируется мета-
вектор понимания идеи фемикафинации как универсального
состояния мифоздания. Весь универсум находится в
непрерывном процессе перехода из одного состояния в
другое. А о нашем мненане, разлития заключаются в
масштабности раскрытия идей, в тонкостях и нюансах
понимания структуры мифоздания, а также в словесных
оболочках, словоформах, в энциклопедии которых вращается
единое смысловое ядро идеи фемикафинации.

Если обобщить сказанное, то мифоздание предстает
собой переливы и переходы разлитных состояний
духовного начала, его истоками и как следствие, сущест-
вующих измерений, которые оно формирует в ходе своих
нахождения, путём разлитных видоизменений, об-
разует материальный план. Это актуализирует вектор ветного

состояния инициации Духа. В рамках обозначенной картине универсума проявляются на поверхности связующие нити, которые плывут сквозь века, пронизывают философскую, богословскую, оккультную мысль единой цепью взаимосвязей о состояниях души и мира. Каждая из них говорит на своём языке, но все они транслируют единую истину, что свидетельствует об универсальности религиозных идей. И куда бы не уводила нас мысль повсюду мы оказываемся на перекрёстке неизменного «путька» путей (идей) траекторной полёта теловещской мудрости веков. А в обозначенной метауровень идеи тотальной инициации Духа содержится в оккультной философии Аенхасса Корнелия Агриппы, который писал о переходах сущего бытия его элементов из одного состояния в другое. А о его мнению, всё существующее пронизывают истоки Духа. А посредством трансмутации и одержимости четырёх элементов (огня, земли, воды, воздуха) происходят все вещи, от которых они исходят и к которым возвращаются. Земля, изменяясь, превращается в воду. Затем, ожившая, посредством сущения составляет землю. После этого, испаряясь, изменяется в воздух, который, в свою очередь, являясь пророком, переходит в состояние камня. Единая мифовая душа сливается со всеми телами. Мифовой дух вливается в каждую вещь. Нет ничего во вселенной, в чём не было бы таинство Мифового Огня его сил. Он есть пятый элемент, который стоит над четырьмя другими. Камни, травы, металлы происходят от него. Все вещи движутся и превращаются.

Из воззрений мистиков очевидно, что мотивы, которые они содержат в себе, встретились и ранее в философии А. Лангана. Богословской мысли, теософских учениях. Это каждой фаз подтверждает мысль о том, что истина не имеет границ, преодолевает любые словесные, фазноязыковые оковы, наложенные языку. Напоминание о тотальном воплощении Духа как состоянии мифа писала Е.А. Блаватская и её последователи. В её философии Anima Mundi есть притягательная сущность, изначальная основа, которая извечно и всегда есть. А представляет собой процесс нераздельно притягательности и следствия. А философ писала о состоянии Вселенной как вечной инкарнации Духа. Если обратиться к более поздним воззрениям, то найти преемственности трансмиссий и идей порхватали А. Агнес, которой мысли материально как противоположный, противоположный полюс духа. А о его именовании, фазные формы фазических фазий в естественной сфере: минералы, растительная животный миф, суть фазные состояния, в пространстве которых проявляется себя Божественная сила, вселенская живая душа. Её сила представлена в пассивном, латентном состоянии в камне и её возмущение есть активное состояние. А примечательно то, что подобные идеи нашли своё выражение в священных текстах. А как книга «Зона» трансмиссирует об источении Бога и последующем за ним процессе Его возвращения в Себя. А именно теософов, А. Агнес описала, как происходит инволюция Бога через постоянный процесс Его нахождения, но не обозначила, что следует за тем. Уместно говоря, мотивы состояний, присущих мифотворчеству, рассматривая по поверхности взглядов видящихся мыслителей.

всех времён: философов, богословов, теософов, мистов. А о
таковой структуре из текстов овозможим пунктиром прохо-
дит тема Жизни её присутствия во всём. А физическое
того, что в природе нет пустот, физической смерти нет и всё
живо.

Зеркальное отражение описанных представлений о
состояниях всеенского бытия получает «микроуфровень»
осуществления идеи физикализации как универсального
состояния движения души в тонких телах. Итак, мы видели,
что в горизонтах и пределах теософского сознания тесно
перекликаются представления мыслителей о тонких телах
и соответствующих им по степени плотности уфровнях
мирознания, духовных измерениях, которые звучали в
богословской мысли. В том же ритме рассуждал христиан-
ский теософ Э. Сведенборг. В своё время он описывал состо-
яние души, которая освобождается от телесной оболочки.
Когда все её ощущения становятся более утончёнными и
совершенными. А о его мнению, вся жизнь представляет
собой, заключается в испытании ощущений, т.к. без них
жизни не бывает. Кроме того, теософ подчёркивал, что
каково качество ощущений, таково и качество жизни, т.е.
первое (качество ощущений души) соответствует сфере её
представления и наоборот. А те же кристаллы смыслов мы
находим в представлениях бывшего священника, впослед-
ствии оккультиста Э. Леви. Человеческие тела, по его мнению,
есть временные формы, от которых души должны освободиться.
Духовное и телесное, по сути, есть выражение различных
степеней тонкости субстанции. Весь миф в глазах автора

есть переход и отмена. Именно душа растет, вырастает синхронно с телом. Все формы пропорциональные и аналогичные идеям, которые определяют их, они несут на себе печать идей. И как только идея продумывается, форма реализуется и воплощается.

А продвигаясь вглубь формирования вектора физиономии как универсального состояния души в лоне теософской мысли, всплывают тонкости в понимании и описании процессов её воплощения и развоплощения, а также мотива преемственности. Вот же смысловой дисперзал и в пространстве догматической мысли. Возвращаясь к теософии, обозначенные этапы жизни души мыслятся как фазовые их состояния, которые они претерпевают в ходе своего обитания в фазовые по степени тонкости тела либо в ходе развоплощения претерпевают состояние освобождения от оболочек как подготовительный процесс к актуализации духовного тела. В контексте последнего о смерти как изменении состояния теловещного существа писал А. апнас. А орудие его описывал антрополог Р. Штейнер. Он говорил о том, что после смерти человек переходит в иные измерения бытия, в пределах которых претерпевает фазовые состояния и, в частности, освобождается от физических связей и ощущений. После смерти душа переходит в астральный план в том же состоянии развития, каковым она обладала к моменту смерти физической оболочки. Каждое измерение принимает от души свойственные ему элементы. А переходя от одной оболочки к другой, человек достигает седьмого уровня, где душа погружается в состояние духовной жизни. В такой

способ дух человека продвигается, путешествует по сферам универсума, переходя от одного состояния в другое. Как промежуточное состояние души философы мыслили состояние между двумя существованиями Е. Блаватская указывала, что после разрушения тела душа может испытывать три вида состояний. Первое представляет собой состояние ясного сознания. Второе погружает в хаотические сновидения. Третье уподобляется сну без сновидений. Иными словами, смерть, покой являются таковыми лишь для постсмертного существования, соответствующего его условиям, а каждое измерение воплощает функции ему субстанции. Иные всех времён откладывали мысль о том, что в физическом существовании в сознании человека нет переходов. После смерти, переход на другой уровень бытия, его сознание так же реально, как и ранее. Дальнейшая его задача — это обход опыта и усвоение предыдущего опыта, который должен стать единой субстанцией души.

Иные говоря, из обозначенного спектра взглядов вытекает единый путь божественных истин, «восточных» как в догматическую, так и теософскую традицию. А именно, в их пределах кружит мотив фиксации процесса продвижения души в тела, т.е. состояния путешествия души в тонких или плотных телах по измерениям бытия. Как отмечалось в процессе воплощения она обретается в них, продвигаясь по ступеням универсума. Развоплощаясь наоборот, переживает состояния освобождения от физической плотности духовных оболочек.

Ветвь иерей эволюции души трансформовалась также А. Безант. А о её имени, человек есть отклик проявленного Бога. Его истинное Я едино и вечно с «Я» вселенной. Эволюция души заключается в «потехе» и обретении истинно обожествленного состояния, которое подлежит восстановлению путём многотысячных воплощений. А функция фениксафиниса притягивается желаниями. Освобождение же обретается посредством знаний и самопожертвований. В нашем контексте путём претерпевания различных состояний, в пределах которых осуществляется очищение, внутренняя трансформация души. Именно в реальном проявлении актуализируется обожествленное состояние.

Личная эволюция души достигает своей кульминационной точки развития, звучит с иными интонациями и акцентами в воззрениях А. Безант. А именно теософа, в результате эволюции сквозь цепь перевоплощений. Это человека должно достичь такого состояния, когда оно станет божественным всем. Состояние очищения не мыслимо достичь в пределах одной жизни. Многотысячные фениксафиниса «Я» — это формы, в которых оно было активным в течение всего Цикла Необходимости. В том же ключе А. Безант эксплицирует слово «Христос», которое, по её мнению, отражает состояние духовного развития человека, состояние духовного совершенства, доминирование нравственности. Мистический Христос — это состояние души, сверхнравственности, когда Христос окончил свою эволюцию. Он становится Христом Славы, владыкой жизни и смерти. В таком виде состояние совершенства подразумевает подготовленную личность.

которая обретает полный контроль над материей, жизнью и смертью, над всеми формами жизни. Он произёл мифологию жизни, прежде чем достиг этого состояния, становится «Спасителем» расы, к которой Он принадлежит по эволюционному праву.

В контексте трансляции жизни функционирование в «опрокинутом виде» как состояния актуализации жизни «по ту» сторону горизонта обозначим, что, по мнению теософов, мистиков, существует одна Истинная Реальность (Бог). Всё остальное есть лишь иллюзия, т.к. является отражением определённого атрибута Бога. Соответственно жизнь на небесах является реальной для духовных существ, равно как физическая для плотских. Все уровни бытия взаимнофункциональны друг в друга. Материя проявляется во всех состояниях жизни. В действительности нет ни верха, ни низа, никаких границ, т.к. процесс манифестации происходит изнутри во вне. Дух в глазах посвящённых — это единственная Реальность, а Материя есть динамический мостик Его выражения.

Анализируя взгляды христианских теологов, христиански направленных теософов, оккультистов, антропологов транслируют единую истину: «снятие пелли» веков, которой подтверждается мысль о том, что в действительности никакой демаркационной линии между мифом видимым и невидимым не существует. А присутствуют утонченные состояния духа, материи, не доступные теловещному взору. Человек не может познать состояние духовной материи до тех пор, пока он сам не обретёт это состояние. Материальная

картина мифа порождает трансмифовать нити преемственных связей, смысловые переклички идей, ядро знаний которых, мифифируя, перетекает от философских, богословских сюжетов к теософским и кард офом. Здесь оформлен облик знаний можно свести к трансформации развития идеи фетишизации как универсального состояния продвижения души по измерениям универсума сквозь тонкие тела повествующих также о разнополных состояниях души-тефизм как универсальных переживания Духа в миф эмпирических явлениях и кард офом.

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна
Факультет комп'ютерних наук

РЕФЕРАТ

з дисципліни «Містичні та оккультні вчення Заходу та Сходу»
Тема «Н. Рерих»

Виконав студент 3 курсу
Факультету Комп'ютерних наук
групи КС-32
Безрук Юрій Русланович
Перевірила:
Компанієць Лілія Вікторівна

Харків – 2020

Рерих - художник-ученый, художник-литератор, художник-философ. Его творчество – явление исключительное в истории русского и мирового искусства. Его полотна притягательны своеобразием тем и сюжетов, их поэтичностью, глубоким символизмом. Яркая жизнь Рериха подобна удивительной легенде. Начав свой путь в России, пройдя Европу и Америку, он закончил его в Азии. По воспоминаниям ныне живущего в Индии художника Святослава Николаевича Рериха об отце - это был человек <с ясным и задумчивым лицом. Его фиолетово-синие глаза временами могли становиться совершенно темными.

У него всегда был спокойный голос, он никогда не повышал его, и все выражение его лица отображало ту удивительную выдержку и самообладание, которые являлись основой его характера. Это было спокойствие незаурядного человека, серьезного и приветливого, вдумчивого, с замечательно острым чувством юмора. Во всех его движениях была уравновешенная гармония. Он никогда не спешил, и все же его продуктивность была изумительной. Он писал крупным и ясным почерком, никогда не исправляя и не меняя своих предложений и слов, и менее всего своих мыслей.

При всех обстоятельствах, в наиболее трудных положениях он оставался спокойным и выдержанным и никогда не колебался в своих решениях>. Художественное наследие Рериха огромно. Картины, эскизы декораций, рисунки Рериха хранятся в музеях и частных коллекциях многих стран мира.

В Советском Союзе крупные собрания произведений Рериха кроме Государственной Третьяковской галереи и Музея искусства народов Востока в Москве находятся в Государственном Русском музее в Ленинграде, в Горьковском художественном музее и в Новосибирской картинной галерее. Картины Рериха в собрании Государственной Третьяковской

галереи представляют основные этапы творческого пути художника. В 1897 году П. М. Третьяков приобрел полотно Рериха <Гонец. "Восстал род на род">, выставленное на весенней ученической выставке в Академии художеств в Петербурге.

Третьякова заинтересовали идеи молодого талантливого художника, его замыслы по созданию большой серии картин, посвященных начальной истории Руси. Третьяков намеревался всю будущую серию собрать в своей галерее, но в 1898 году знаменитого коллекционера не стало, и его пожелание полностью не сбылось. Несколько картин Рериха затем были приобретены Советом галереи. В разные годы галерея получала произведения Рериха в дар, приобретала у част-Рерих художник-ученый, художник-литератор, художник-фило-соф. Его творчество явление исключительное в истории русского и мирового искусства. Его полотна притягательны своеобразием тем и сюжетов, их поэтичностью, глубоким символизмом. Яркая жизнь Рериха подобна удивительной легенде. Начав свой путь в России, пройдя Европу и Америку, он закончил его в Азии.

По воспоминаниям ныне живущего в Индии художника Святослава Николаевича Рериха об отце - это был человек <с ясным и задумчивым лицом. Его фиолетово-синие глаза временами могли становиться совершенно темными. У него всегда был спокойный голос, он никогда не повышал его, и все выражение его лица отображало ту удивительную выдержку и самообладание, которые являлись основой его характера. Это было спокойствие незаурядного человека, серьезного и приветливого, вдумчивого, с замечательно острым чувством юмора. Во всех его движениях была уравновешенная гармония.

Он никогда не спешил, и все же его продуктивность была изумительной. Он писал крупным и ясным почерком, никогда не исправляя и не меняя своих предложений и слов, и менее всего своих мыслей. При всех обстоятельствах, в наиболее трудных положениях он оставался спокойным и

выдержанным и никогда не колебался в своих решениях>. Художественное наследие Рериха огромно. Картины, эскизы декораций, рисунки Рериха хранятся в музеях и частных коллекциях многих стран мира. В Советском Союзе крупные собрания произведений Рериха кроме Государственной Третьяковской галереи и Музея искусства народов Востока в Москве находятся в Государственном Русском музее в Ленинграде, в Горьковском художественном музее и в Новосибирской картинной галерее. Картины Рериха в собрании Государственной Третьяковской галереи представляют основные этапы творческого пути художника.

В 1897 году П. М. Третьяков приобрел полотно Рериха <Гонец. "Восстал род на род">, выставленное на весенней ученической выставке в Академии художеств в Петербурге. Третьякова заинтересовали идеи молодого талантливого художника, его замыслы по созданию большой серии картин, посвященных начальной истории Руси. Третьяков намеревался всю будущую серию собрать в своей галерее, но в 1898 году знаменитого коллекционера не стало, и его пожелание полностью не сбылось. Несколько картин Рериха затем были приобретены Советом галереи. В разные годы галерея получала произведения Рериха в дар, приобретала у частных лиц, некоторые из них поступили из Государственного Музейного фонда. В 1949 году Третьяковская галерея получила ряд картин Рериха, ранее находившихся в Русском культурно-историческом музее в Праге.

Николай Константинович Рерих родился в Петербурге 27 сентября (10 октября) 1874 года. Ранние впечатления детства - дом на Васильевском острове, летние поездки в город Остров Псковской губернии и в загородное имение Извара под Петербургом, где он радостно соприкоснулся с седой стариной при раскопках кургана, рассказы отца и деда о предках старинного скандинавского рода Рерихов, на всю жизнь полюбившиеся пейзажи

сурового русского Севера-все уди-вительным образом, словно в фокусе, собралось в душе и памяти будущего ху-дожника.

Отец Николая Константиновича надеялся, что Николай как старший сын наследует его профессию, станет юристом, но рано определившееся призва-ние привело Рериха после окончания гимназии К. И. Мая в 1893 году в стены Петербургской Академии художеств, хотя, по настоянию отца, он вынужден был одновременно поступить на юридический факультет университета.

В Академии художеств Рерих стал посещать мастерскую А. И. Куинджи. Метод преподавания Куинджи был отличным от системы прочих профессоров Академии. Он стремился прежде всего развить в своих учениках чувство деко-ративности цвета. Не отказываясь от работы с натуры, он настаивал на том, чтобы картины писались по памяти. Художник должен был в себе вынашивать образ будущего произведения, продумывать его композицию и цвет. Так когда-то творили византийские и древнерусские иконописцы, старые итальянские и нидерландские мастера, буддийские художники Востока. Именно так Рерих впоследствии писал все свои картины, называя их <сочинениями>. Он редко делал к ним подготовительные этюды и эскизы.

Изучая древнюю историю, участвуя в археологических раскопках, испы-тывая постоянное тяготение к природе, живописец стремился дать художест-венную концепцию <несравненно самобытной былой природы>, русского исторического прошлого. Особенно остро Рерих чувствовал <прямую проти-воположность> природы и современного города: <Город, выросший из при-роды, угрожает теперь природе, город, созданный человеком, властвует над человеком>, - писал он. Развитие промышленности в XIX веке приводило к отчуждению человека от природы, к нарушению ее целостности, что вызывало тревогу в разных странах мира за судьбу духовных и нравственных ценностей, накопленных че-ловечеством. Путь к

духовному обновлению жизни многие мыслители видели в возвращении к природе.

Идеи Жана Жака Руссо приобрели в XIX веке еще больший смысл. В России Лев Толстой звал к <опрощению>; в Индии Махатма Ганди сделал домашнюю прялку символом спасения от машинизма; во Франции художник Поль Гоген в поисках <первобытного рая> бежал из Европы на остров Таити, а Пюви де Шаванн с тревогой вопрошал: <Что сделает с нами это вторжение инженеров и механиков?>; в Англии философ Джон Рёскин, идейный вдохновитель художников прерафаэлитов, требовал, чтобы при сооружении железных дорог соотносились с окружающим пейзажем; американские кантианцы-трансценденталисты (Р. У. Эмерсон, Г. Торо, Т. Паркер и другие) связывали свои духовные искания с природой. Рерих задумывает живописный цикл под названием <Начало Руси. Славяне>, в котором задается целью показать гармоническое слияние древнего человека с природой. Тему для картины <Гонец. "Восстал род на род"> художник нашел в <Повести временных лет> - первой русской летописи, составленной в XII веке монахом Киево-Печерского монастыря Нестором. . . .

Рог золотого месяца появился из-за густого леса и осветил мрак ночи, вырвав из темноты высокий холм, похожий на муравейник, глухие жилища на нем, обнесенные высоким частоколом, тихую гладь реки и лодку с сидящим в ней стариком и стоящим гребцом . . .

Состояние, полное тревоги, вызывает возникшее видение. Картина написана под несомненным влиянием Куинджи (мотив <Лунной ночи>), но внимание любителей искусства особенно привлекло сказавшееся в ней мироощущение. Неожиданным оказался и выбор сюжета. Среди художников тогда было распространено и общепринято изображать в исторических картинах известные лица и события. На полотне Рериха предстали безымянные герои древней истории. Мастерскую Куинджи посещали в основном

художники, уже прошедшие хорошую школу рисования. Рерих еще в детстве брал уроки у рисовальщика М. О. Микешина.

Занятия у Куинджи, развившие в нем оригинальную индивидуальность живописца-колориста, по части рисования были недостаточны. Это хорошо понял сам художник при работе в 1898 году над следующей картиной серии <Сходятся старцы>. В 1899 году картина <Поход> обратила на себя внимание С. П. Дягилева, пригласившего Рериха участвовать в выставке нового художественного объединения <Мир искусства>. Отношения с вновь возникшим обществом <Мир искусства>, возглавляемым С. П. Дягилевым и А. Н. Бенуа, у Рериха складывались сложно и противоречиво, но, когда в 1910 году распавшееся до того общество вновь возродилось, Рерих был избран его председателем. В 1900 году Рерих едет в Париж, где посещает студию известного художника и педагога Ф. Кормона. Оставаясь верным своим темам и сюжетам (в Париже он продолжает работу над <Славянской серией>), но используя опыт новых французских художников, Рерих овладевает цветом и рисунком в живописи. В Париже написаны картины <Красные паруса. Поход Владимира на Корсунь>, <Идолы>, <Заморские гости>. Небольшая по размеру картина <Красные паруса> была одобрена Кормоном. Картину <Заморские гости> Рерих заканчивает в 1901 году.

Масляные краски в полную силу цвета зазвучали на полотне. Новая для него стилизованная манера письма передает радостное, оптимистическое восприятие жизни. Некоторые картины Рерих сопровождал своеобразными по жанру литературными комментариями. Образ картины <Заморские гости> поэтически отразился в статье <По пути из варяг в греки>, написанной художником в 1899 году: <Плывут полунощные гости. Светлой полосой тянется пологий берег . . . Новая струя пробивается по стоячей воде . . . подымет роды славянские - увидят они редких, незнакомых гостей, подивуются они на их строй боевой, на их заморский обычай. Длинным

рядом идут ладьи; яркая раскраска горит на солнце. У рулевого весла . . . сам конунг . . . стоит>. <Славянская серия> продолжается в картинах <Город строят> (1902), <Строят храм> (1904), <Славяне на Днепре> (1905) и других.

В поисках своего живописного языка, своей художественной манеры Рерих в это время переходит от контрастной декоративности к тональной масляной живописи. Он меняет фактуру мазка, стремясь к выразительному монументально-декоративному решению картины. На этом пути он неизбежно должен был соприкоснуться с искусством Врубеля. Особенно волновал Рериха колорит этого мастера - <таинственный голубой цветок> (по его выражению), неувядаемо живущий в искусстве гениального русского художника. Картина <Город строят> своей новизной, декоративностью и импрессионистичностью вызвала противоположные мнения критиков, но была высоко оценена художником В. А. Серовым и рекомендована им Совету Третьяковской галереи для приобретения. . . .

На высоком берегу широкой полноводной реки воздвигаются прочные стены и башни из крепких бревен и досок. Солнце клонится к закату, окрашивая теплым коричневым цветом деревянные срубы. Длинные густые тени ложатся на землю. Бодрым ветром тянет с реки, и споро идет работа у людей в белых льняных рубахах. Сам князь наблюдает за стройкой . . . Может быть, то Ярослав Мудрый, что <начал ставить города по Роси>? В 1903-1904 годах Рерих совершает большую поездку по России, увенчавшуюся многочисленными этюдами старинных архитектурных памятников. Художник в них стремится прежде всего передать мощь древних каменных сооружений, переживших многие века. <Ростов Великий> . . .

Часть могучего ансамбля Ростовского кремля. Стены, башни, церкви прочно вросли в землю и слились воедино с ней, деревьями и небом. Живая игра света и цвета на архитектуре - словно отражение знаменитых колокольных звонов . . . По приглашению художественного общества <Манас> в Праге открывается первая заграничная выставка работ Рериха

(1905). С этого времени, постоянно дополняемая новыми картинами, перемещаясь по разным культурным центрам Европы, она надолго остается за границей. В 1909 году на выставке <Салон> в Петербурге Рерих показал ряд картин, и в их числе <Бой> (1906), ставший вершиной его творчества 1900-х годов. Всегда взыскательно относившийся к живописи Рериха художник и художественный критик А. Н. Бенуа отмечал <редкое совершенство исполнения, большую выдержанность техники, ее уверенную простоту>.

В картине <Бой>, по словам Бенуа, Рерих <творил свободно, распоряжался одними доступными ему средствами>. Картина написана темпераментно, в безукоризненно найденной тональности. . . . Разорванные на бесформенные облака темные тучи раскрыли золотое зарево неба, осветившего сцену морского боя. Среди пенистых волн столкнулись в решительной схватке воины в ладьях с поднятыми парусами. Мрачными свидетелями боя стоят одинокие острова с крепостями. Картина <Бой> завершила период масляной живописи Рериха. Художник решительно и бесповоротно перешел от одного материала к другому, от масла к темпере. По его словам, <первые картины написаны толсто-претолсто. "Сходятся старцы" вышли . . . шершавые и даже острые>.

Увидев картины итальянского живописца Джованни Сегантини, написанные мастихином, Рерих понял, что можно срезать густо положенный пастозный мазок и таким образом получать плотную эмалевую поверхность. По утверждению художника, <масло вообще скоро надоело своею плотностью и темнотою. Понравилась мюнхенская темпера Вурма>.

Этой темперой написаны многие картины до 1914 года. Рериха пленила <воздушность и звучность тонов> темперной живописи. Он говорил: <Суждено краскам меняться - пусть лучше картины становятся снами, нежели черными сапогами> (имеется ввиду выцветание темперы и изменение красочного слоя картин, написанных маслом в те годы, что было

результатом смешения красок, влияния внешней среды, разложения лака; вспоминался и горький опыт знаменитой картины А. И. Куинджи <Лун-ная ночь на Днепре>).

Переход от масла к темпера для Рериха был очень важным, он искал более тонких качеств цвета, уходя от его материальной плотности. До 1914 года почти каждое лето Рерих посещает Европу. 1908 год - Париж; 1909 - Лондон, Голландия, Рейнские города Германии; 1911 - опять Голландия и путешествие по Рейну; 1912 - вновь Париж. Что искал художник в этих путешествиях? Еще Н. В. Гоголь заметил, что и сама по себе <хороша . . . далекая дорога!>. Но Рерих, словно предчувствуя угрозу уничтожения творений человеческого духа, накопленных в веках, стремится как можно глубже постичь и выразить в своих картинах характерные особенности русской и западной культур. Так, от картин языческих времен в эскизах декораций к драме Г. Ибсена <Пер Гюнт> и опере Р. Вагнера <Валькирия> до картин средневековья в эскизах декораций к <Тристану и Изольде> Вагнера и <Принцессе Малэн> М. Метерлинка, Рерих создавал исторический образ западной культуры и быта, так же как в эскизах декораций к <Снегурочке> Н. А. Римского-Корсакова и <Весне Священной> И. Ф. Стравинского он воскресил жизнь языческих славян, а в живописных сюитах к операм <Князь Игорь> А. П. Бородина и <Псковитянка> Н. А. Римского-Корсакова - русское средневековье.

Эти эскизы стали законченными произведениями, проникнутыми глубоким пониманием музыки. Рерих называл их музыкальным термином <сюиты>. И в будущем работы одного цикла, уже не связанные с определенным музыкальным произведением, он называл так же.

Живопись Рериха всегда тесно сопряжена с его музыкальными впечатлениями. Давно замечена ассоциативная зависимость между звуком и цветом. Рерих, можно сказать, обладал цветовым звуко-созерцанием. Французский художник Пюви де Шаванн, один из родоначальников симво-

лизма в живописи, оказавший влияние на раннего Рериха, говорил, что <истинная роль живописи - это одухотворение стен>.

Такая возможность исполнить <истинную роль> представилась Рериху в 1911 году в Талашкине, имении княгини М. К. Тенишевой под Смоленском. Одна из основательниц общества и журнала <Мир искусства>, Тенишева в 1905 году организовала в своем имении школу и мастерскую изделий прикладного искусства наподобие Абрамцевских мастерских. Образцами для талашкинских мастеров служили предметы русского народного творчества. Рерих горячо приветствовал начинание Тенишевой и сделал для мастерской несколько эскизов мебели. Тенишева предложила Рериху расписать недавно построенный в Талашкине храм Святого Духа. Рерих давно тяготел к монументальной живописи. Его восхищали храмовые росписи Ярославля, он был очарован красочной декоративностью фресковой живописи Беноццо Гоццолли в Италии.

Мастер не миновал и влияния русской иконы, живо отразившегося в его картинах: <Пещное действо> (1907), <Георгий Победоносец> (1908), <Книга голубиная> (1911) и других. Работа в Талашкине давала ему возможность обобщить опыт изучения древней живописи. В 1912 году роспись была закончена, а в 1914 году по эскизу Рериха над входом храма была сделана мозаика с изображением Спаса. Незадолго до начала первой мировой войны в творчестве Рериха появляются новые символические сюжеты (<Крик змия>, <Зарево>, <Короны>, <Дела человеческие>, <Вестник>, <Град обреченный> и другие). Выраженные в них чувства тревоги были восприняты как пророческие. А. М. Горький назвал Рериха <великим интуитивистом>.

В эти годы Рерих все более погружается в свои самые сокровенные мечты, с юности волновавшие его воображение. Еще студентом Рерих познакомился с В. В. Стасовым. Это знакомство определило многие будущие устремления и поиски художника. В труде <Происхождение русских былин> (1868)

и последующих статьях и книгах Стасов развивал идею о <преемственности русской культуры и вообще европейской от азиатской>. В беседах со Стасовым определялась для Рериха его научная задача - духовные связи России с Востоком, - которую он надеялся когда-нибудь разрешить на нехоженных тропах Монголии и Тибета.

Не меньшее влияние на художника оказали широко распространённые среди народов Востока и Запада легенды и сказания о таинственной стране, расположенной где-то в неприступных горах то ли Индии, то ли Тибета. Средневековые рыцари верили, что там хранится чаша Грааля, высший символ рыцарского посвящения и служения. В Древней Руси с XII века путешествовали на Восток в поисках <земного рая>, даже находились свидетели, видевшие страну ослепительного света, спорившего с солнечным, о чем говорится в <Послании новгородского епископа Василия тверскому епископу Федору>. В XIV веке было распространено <Сказание Зосимы о хождении к рахманам>, где рассказывается о том, как Зосима нашел на Востоке землю, где живут <в человецех тех старцы, подобию сыну божию>. Позднее, в XVII веке старообрядцы-раскольники назовут эту землю <Беловодьем> и не раз будут отправляться на ее поиски. Индийцы считали священную гору Меру центром мира и источником счастья, тибетцы и монголы страну бессмертия и высшей справедливости называли Шамбала. Рерих был поражен сходством народных преданий, предположениями Стасова.

Художник начинает строить планы путешествия на Восток. Все более заманчивым становится <великий индийский путь>, но события, связанные с первой мировой войной, и состояние здоровья заставляют вместо юга ехать на север, в Финляндию, где художник с семьей поселяется в 1916 году. Рерих всегда любил суровый Север за его нетронутую красоту, за его удаленность от промышленных городов. <Причудливы леса всякими деревьями. Цветочны травы. Глубоко сини волнистые дали. Всюду зеркала рек и озер.

Бугры и холмы. Крутые, пологие, мшистые, каменистые. Камни стадами навалены. Всяких отливов.

Мшистые ковры богато накинута. Желтые с зеленым, лиловые, красные, оранжевые, черные с желтым ...> Таков пейзаж в картине <Пантелеймон-целитель> (1916). В начале 1919 года Рерих с семьей выезжает в Стокгольм, куда был приглашен по делам русского отдела <Балтийской выставки>, находившейся в Швеции с 1914 года.

В состав выставки входили картины Рериха, еще с 1905 года перемещавшиеся по разным городам Европы. Художник показывает свои работы в северных странах, откуда в 1920 году его путь лежит дальше, в Лондон. В Лондоне открывается выставка картин Рериха под названием <The Spells of Russia> (<Русские очарования>). Для дягилевских постановок в оперном театре Ковент Гарден художник исполняет эскизы декораций к <Князю Игорю>. Создается сюита на индийские темы <Сны Востока>.

В ноябре 1920 года Рерих переезжает в Соединенные Штаты Америки, где устраивает ряд выставок своих работ, пишет серии картин: <Священная>, <Вестник>, <Сюита Океана>. Художник всюду ищет следы прошлого. Особое, таинственное волнение он испытывает, наблюдая пещеры в горах, расселины, каньоны. В связи с легендами о племени, ушедшем под землю, о <чуди подземной>, Рерих изучал в Финляндии подземные ходы.

В 1921 году тот же интерес приводит Рериха в Санта-Фэ, штат Нью-Мексико, где пишется картина <Пещеры в скалах>. Что стоит за этим миром безмолвия? Следы исчезнувшей цивилизации или загадочная жизнь, скрытая от любопытных глаз современников? В Америке Рерих осуществляет долго вынашивавшиеся им идеи по организации музеев, включающих в себя все виды искусств. По инициативе Рериха в Чикаго открываются Международное общество художников, общество <Венец Мира>, в Нью-Йорке - Институт объединенных искусств. Трехлетняя деятельность в Америке увенчалась для Рериха осуществлением давно желанной

возможности отправиться в путешествие по Азии. Весной 1923 года Рерих возвращается с семьей в Европу. Летом и в начале осени он путешествует по Италии и Швейцарии, а в ноябре из Марселя отплывает на корабле в Индию. Художник вспоминал стихи Александра Блока: Встретив на горном Тебя перевале, Мой прояснившийся взор Понял тосканские дымные дали И очертания гор . . .

1923 год был, пожалуй, единственным в жизни Рериха, когда он не написал почти ни одной картины. Он переходил из мечты в реальность. Он вступал в <дебри Азии>.

В декабре 1923 года Рерих в Индии. Начался первый этап жизни на Востоке. Он был сравнительно кратким. До осени 1924 года Рерих путешествует по Индии, пишет серию картин <Зарождение тайн>. Во время путешествия по Сиккиму, области древнейших буддийских монастырей, он делает большое количество этюдов, разделенных им на две серии <Сикким> и <Мона-стыри и ступы>. В это время в Америке, в Нью-Йорке, открывается музей его имени. Осенью 1924 года из Индии Рерих возвращается в Соединенные Штаты. Картины, предметы археологических находок Рерих размещает в нью-йоркском музее. Это еще более привлекает внимание художественных и научных кругов к целям азиатских экспедиций Рериха.

В декабре 1924 года он снова в Индии. Новый этап, ознаменовавшийся трехлетней Центральноазиатской экспедицией (1925-1928), был самым значительным в жизни Рериха. Поискам, порою рискованным, русско-индийских связей на тропах Центральной Азии Рерих посвятил книгу <Алтай-Гималаи>. В планы маршрута входило путешествие по Алтаю. Путь на Алтай лежал через Москву, и потому в 1926 году Рерих с семьей, после переговоров с Советским правительством, приезжает в Россию.

В Москве он преподносит в дар ряд своих картин из серии <Майтрейя> и передает ставшее теперь известным Послание гималайских Махатм, духовных учителей Востока, о которых на Западе знали еще в XIX веке. В

Москве Рерих встречается с художниками и политиками, в беседах он выражает свое желание в будущем возвратиться на родину.

Этими своими чувствами и намерениями впоследствии Рерих постоянно делился с художником И. Э. Грабарем в переписке, длившейся с 1938 по 1947 год. Уникальные материалы, собранные в результате экспедиции, частью были отправлены в Америку, частью ждали обработки в основанном Рерихом в 1928 году в Индии институте гималайских исследований <Урусвати>. Рядом с институтом, в долине Кулу, стала постоянно жить семья художника. Еще в России Рерих начал движение за охрану памятников старины и вообще памятников культуры.

В 1929 году по его предложению был разработан проект Пакта, который предусматривал защиту исторических, культурных и научных памятников в военное время. Пакт Рериха получил широкую поддержку многих известных деятелей культуры и науки, в разных странах были образованы постоянные комитеты Пакта, проводились международные конференции. Рерих был выдвинут в кандидаты на Нобелевскую премию мира. Идеи Пакта постепенно возродились после второй мировой войны.

Всюду, где бы ни проходил художник, его путь сопровождался картинами и этюдами, объединявшимися в большие серии, но, пожалуй, самой грандиозной стала <Гималайская серия>. Рерих писал ее с первой встречи с Гималаями до конца жизни. Этюды гималайских гор, освещенных солнцем, окутанных облаками, покрытых снегом, погруженных в синеву ночи, одиноких, величественных, стали мощной симфонией цвета, созданной высшим напряжением духа художника, апофеозом всего его творчества. Рерих в живописи стремился к максимальной чистоте тона, яркости цвета, к изысканной красоте. Используя поразительные возможности темперы не только известных европейских фирм Лефранка и Джордже Роуней, но и ламаистских художников Монголии и Тибета, он раскрывал ее

широчайшую цветовую амплитуду от мягких, бархатных тонов в картине <Ашрам>, до пронзительно звонкого цвета в картине <Меч Гэсэра>.

В картинах и этюдах Гима-лайского цикла Рерих переходит от дробящегося цвета земных предметов к локальному цвету Космоса. Он видит золотом или серебром светящуюся Землю в голубых космических просторах (<Меч Гэсэра>, <Гуга Чохан>). Рерих становится человеком космического сознания. Это невольно ощущается и современниками художника. Они называют живописный мир Рериха <Державой> (Леонид Андреев), его самого величают <Мастером Гор> (Барнет Д. Конлан). Наступил 1947 год. Фотографии этого года, сохранившие образ Рериха, производят сильное впечатление.

Несмотря на недомогание, его взгляд полон необычайной силы. Глаза передают глубокую внутреннюю сосредоточенность, настойчивую, упорную мысль, мощные усилия воли. 13 декабря 1947 года Рериха не стало. В древней долине Кулу, родине эпических сказаний индийского народа, стоит камень с надписью на санскрите <Тело Махариши Николая Рериха, великого друга Индии, было предано сожжению на сем месте 30 магхар 2004 года Викрам эры, отвечающего 15 декабря 1947 года. ОМ РАМ>. Как-то Рерих сказал о Врубеле: <Нет теплоты близости в дальнем сиянии, но много заманчивости, много новых путей>.

Эти слова в полной мере приложимы к личности и творчеству самого мастера. Рерих никогда не писал портретов, натюрмортов, не ставил перед собой чисто формальных задач, он был по преимуществу сочинителем исторического пейзажа и картин, связанных с мифологическими сюжетами.

Убедительность исторических пейзажей Рериха - в сочетании научной достоверности с пантеистическим мироощущением, восприятием явлений природы и ее образов как знаков, знамений, восприятию их таинственной связи с собственной судьбой. В пейзажах получили отражение его глубокие внутренние переживания, искания в прошлом ответов о будущем, которые в

конце концов кристаллизовались в девиз: <Из древних чудесных камней сложите ступени грядущего>. Углубленно изучая эпоху каменного века, Рерих как археолог и художник испытывал глубочайшее волнение.

Он находил особую красоту в предметах жизни древних людей. Исторические пейзажи в картинах Рериха - своеобразная проповедь - <на-зад к природе!> с тем пониманием, что современная природа, если в нее не вмешивается неразумная деятельность человека, сохраняет в себе многое неприкосновенным, и потому, созерцая ее, человек нового времени созерцает не только настоящее, но и живое прошлое, на фоне которого, в среде которого прошла жизнь его предков. Рерих понял, что искусство - это магическое прикосновение к прошлому, а не сухая реконструкция предметов древней жизни, что для изображения исторического пейзажа нужен особый язык.

По признанию художника, он особенно любил картины голландских мастеров, причем даже <малых> голландцев (их произведения он коллекционировал), но мы не найдем ни в одной работе Рериха ни подражания им, ни их влияния. Рерих не только хорошо знал старых мастеров европейской живописи, но, много путешествуя по городам Европы, внимательно следил за состоянием современного ему искусства. Именно широкая образованность давала ему возможность обрести собственную манеру живописца, свой стиль. У Рериха был своеобразный литературный талант. Он много писал о природе, об искусстве. В своих статьях он выступает не только как художник, но и как общественный деятель, их отличает ясность мысли, твердость убеждений. Поэзия Рериха сокровенна. Ее символика - для узкого круга посвященных. Сочетание таинственной поэзии и публицистической прозы характерно воплотилось в картинах Рериха. В них таинственность принадлежит сюжету, выраженному в названии картины. Эти названия глубоко поэтичны, они играют важную роль в восприятии произведения.

Художник как бы заставляет зрителя напряженно отгадывать, выискивать нечто в изображении через название картины и постепенно погружает его в мир новых, неведомых образов (<Майтрейя>, <Гэсэр>, <Шамбала>, <Чэнрэзи>, <Гуга Чохан> и так далее). Рерих пишет картины-шифры каких-то странных, загадочных понятий и символов. В них или ответы художника на те задачи и цели, что он преследовал на Востоке, или вопросы, обращенные к будущему. В русский период творчества духовные ценности художника лежали в далеком прошлом, среди <древних чудесных камней>.

Они воплощались в сказочные картины и исторические пейзажи. На Востоке его главной темой стали духовные понятия, неразрывно связанные между собой и выраженные в двух словах <Майтрейя> и <Шамбала>. Понятия прошлого стали для Рериха глубокими символами настоящего и будущего (по учению позднего буддизма, Майтрейя - будущий Будда, который должен воплотиться в Шамбале).

Художник все явления современной ему жизни (революции, войны, стихийные бедствия), преломлял сквозь образы древнего культа, который он открыл для себя и через символы которого воспринимал новое время. На пороге удивительных жизненных событий в России 1916 года Рерих вдохновенно писал: Звездные руны проснулись.

Бери свое достоянье. Оружье с собою не нужно. Обувь покрепче надень. Подпояшься потуже. Путь будет наш каменист. Светлеет восток. Нам пора. Во многих пейзажах Рериха над горизонтом тянутся длинные гряды облаков, сквозь которые светится то бесконечное, <дальнее небо>, к которому неизменно стремилась творческая фантазия художника. Знаменитую фразу Ф. М. Достоевского <Красота спасет мир> Рерих произносил по-своему: <Сознание красоты спасет>.