



Художник родился в Петербурге 10 октября (27 сентября) 1874 года в дворянской семье. Его отец - коренной петербуржец юрист Константин Федорович Рерих (1837-1900), мать - псковитянка Мария Васильевна, урожденная Калашникова (1845-1927). В семье, кроме Николая, было еще трое детей - сестра Людмила и младшие братья Борис и Владимир. Ранние впечатления детства - дом на Васильевском острове, летние поездки в город Остров Псковской губернии и в загородное имение Извара под Петербургом, рассказы отца и деда о предках старинного скандинавского рода Рерихов, пейзажи Русского Севера - все удивительным образом, словно в фокусе, собралось в душе и памяти будущего художника.

Отец надеялся, что Николай, как старший сын, наследует его профессию, станет юристом, но рано определившееся призвание привело Рериха после окончания гимназии К.И. Мая в 1893 году в стены петербургской Академии художеств. По настоянию отца он, тем не менее, вынужден был одновременно поступить на юридический факультет университета. В Академии Рерих стал посещать мастерскую А.И. Куинджи. Метод преподавания Куинджи отличался от системы прочих профессоров. Он стремился, прежде всего, развить в своих учениках чувство декоративности 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 свои картины, называя их «сочинениями». Он редко делал к ним подготовительные этюды и эскизы.

Изучая древнюю историю, участвуя в археологических раскопках, испытывая постоянное тяготение к природе, живописец стремился дать художественную концепцию «несравненно самобытной былой природы», русского исторического прошлого. Особенно остро Рерих чувствовал «прямую противоположность» природы и современного города: «Город, выросший из природы, угрожает теперь природе, город, созданный человеком, властвует над человеком», - писал он.

Путь к духовному обновлению жизни многие мыслители видели в возвращении к природе. Идеи Руссо приобрели в XIX веке еще больший смысл. В России Лев Толстой звал к «опрощению»; в Индии Махатма Ганди сделал домашнюю прялку символом спасения; во Франции художник Поль Гоген в поисках «первобытного рая» бежал из Европы на остров Таити; в Англии философ Джон Рёскин, идейный вдохновитель художников-прерафаэлитов, требовал, чтобы при сооружении железных дорог сообразовывались 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. «Восста 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. 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 скульптора и 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 - 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 этим вновь возникшим обществом, возглавляемым С.П. Дягилевым и А.Н. Бенуа, у Рериха складывались сложно и противоречиво, но, когда в 1910 году ранее распавшийся «Мир искусства» вновь возродился, 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 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. В Заморских гостях воплотилась воображаемая поэтическая картина из статьи По пути из варяг в греки, написанной художником еще 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), увядаемо живущий в искусстве гениального русского художника.

Картина Город строят своей новизной, декоративностью и импрессионистичностью

вызвала противоречивые мнения критиков, но была высоко оценена художником В.А. Серовым и рекомендована им Совету Третьяковской галереи для приобретения. ...На высоком берегу широкой полноводной реки, среди глухих лесов и прозрачных озер воздвигаются прочные стены башен 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 Руси»?

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 этой землей, деревьями и небом. Живая игра света и цвета на крепостных стенах - 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, «вестниками», по словам мастера, перемещаясь по разным культурным центрам Европы, она надолго остается за границей.

В 1909 году на выставке «Салон» в Петербурге Рерих показал ряд работ, 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, написанной темпераментно, в безукоризненно найденной тональности, по словам Бенуа, Рерих «творил свободно, распорядился одними доступными ему средствами». 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 живопись итальянского художника Джованни Сегантини, использовавшего мастихин, Рерих понял, что можно срезать густо положенный пастозный мазок и таким образом получить 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 в виду выцветание темперы и изменение красочного слоя написанных в те годы картин, выполненных маслом, из-за смешения красок, влияния внешней среды, разложения лака; вспоминался и горький опыт знаменитой картины А.И. Куинджи Лунная ночь на Днепре). Переход от масла к темпере для Рериха был очень важным, он искал более тонких качеств цвета,

уходя от его материальной плотности.

До 1914 года почти каждое лето Рерих посещал Европу: 1908 - Париж; 1909 - Лондон, Голландию, Рейнские города Германии; 1911 - опять Голландия и путешествие по Рейну; 1912 - вновь Париж. Что искал художник в этих путешествиях? Еще 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», подобно его гениальному современнику, литовскому художнику и композитору Николаю Чюрленису (1875-1910). 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 звукосозерцанием.

Французский художник Пюви де Шаванн, один из родоначальников символизма 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 Бенедикто Готтоли 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. Горький назвал Рериха «великим интуитивистом». В эти годы Рерих все более погружается в свои самые сокровенные мечты, с юности волновавшие его воображение. Еще студентом он 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 критик 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 распространенные 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 находится 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 Брахманам, в котором 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 поиск. 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 с 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. Белые с зеленым, лиловые, красные, оранжевые, синие, черные с желтым...» Таков пейзаж и 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. Среди экспонатов были 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, где открывается выставка его картин под названием «The Spells of Russia» («Очарование Россией»). 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 каньоны, расселины, пещеры в горах. В связи с легендами о племени, ушедшем под землю, о «чуди подземной», Рерих еще в Финляндии изучал неведомые подземные ходы. В 1921 году тот же интерес приводит Рериха в Санта-Фе, штат Нью-Мексика, 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 давно зревшие в нем идеи по организации музеев, включающих в себя все виды искусств. По его инициативе в Чикаго открываются Международное общество художников, общество «Венец Мира», в Нью-Йорке - Институт объединенных искусств. Трехлетняя деятельность в Америке увенчалась 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, сравнительно краткий. 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 Монастыри 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 он размещает в нью-йоркском музее. Это еще более привлекает внимание американских и европейских художественных и научных кругов к целям азиатских экспедиций Рериха. В декабре 1924 года он снова в Индии. Новый этап, ознаменовавшийся трехлетней Центрально-азиатской экспедицией (1925-1928), был самым значительным в жизни Рериха. Поискам, порою рискованным, русско-индийских связей на тропях 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. Приезд художника освещался в тогдашней московской прессе. О Николае Константиновиче, как о сохранившемся в памяти соотечественников известном человеке, в газете «Вечерняя Москва» (24 июня 1926) писалось: «Знакомые, мало изменившиеся линии головы, здоровый молодой цвет лица, веселые живые глаза, суховатая фигура и быстрые движения - таков внешний облик только что вернувшегося из дальних и долгих (около 10 лет) странствований художника Н.К. Рериха». В Москве Рерих встречается с художниками и политиками, в беседах он выражает свое желание в будущем возвратиться на родину. Этим намерением 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 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, сохранив актуальность, 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 Лефранк и Джордж Роуней, но и ламаистских художников Монголии и Тибета, он раскрывал ее широчайшую цветовую амплитуду от мягких бархатистых тонов в картине Ашрам до пронзительно звонкого цвета в картине Меч Гэсэра. В картинах и этюдах гималайского 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). Современниками Рерих воспринимается человеком космического сознания. 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 махгар 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, восприятию явлений природы и ее образов как знаков, знамений, 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 «назад к природе!». 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 «малых» голландцев (их произведения он коллекционировал), но мы не найдем ни в одной работе Рериха ни очевидного им подражания, ни тем более 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 тайны поэзии и публицистической прозы характерно воплотилось в картинах Рериха. В них тайна 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 открыл для себя и через символы которого воспринимал новое время.

На пороге удивительных событий, произошедших в его жизни в 1916 году, 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». Две сокровенные даты в жизни Николая Константиновича Рериха стали особыми, великими вехами в его судьбе и творчестве. Это - 1899 и 1920 годы.

В 1899 году в имении князей Путятиных произошла его встреча с Еленой Ивановной Шапошниковой (1879-1955), дочерью петербургского архитектора Ивана Ивановича Шапошникова и Екатерины Васильевны, урожденной Голенищевой-Кутузовой. Свадьба состоялась 28 октября 1901 года. По воспоминаниям более позднего времени о Елене Ивановне, у нее были тонкие черты лица с легким румянцем на слегка смугловатой коже щек, карие глаза и пышные каштановые волосы. Ее облик сохранился на немногочисленных фотографиях, на рисунке 1910 года художника В.А. Серова и на нескольких портретах, написанных сыном Николая Константиновича и Елены Ивановны, художником Святославом Николаевичем Рерихом, из них самый известный - 1932 года. Елена Ивановна обладала многими талантами и главное - личным духовным опытом, на основе которого сложилось мировоззрение, развивавшееся вне ортодоксальной религиозной традиции. Ее детство и юность протекали в годы, когда философ Владимир Сергеевич Соловьев (1853-1900) переживал «лазурные» явления ему Вечной Женственности, Мировой Души; когда нижегородский театральный критик Анна Николаевна Шмидт (1851-1905) создавала мистический трактат под названием Третий Завет, осознавая себя воплощенной Софией, Премудростью Божией, и когда писательница Елена Петровна Блаватская (1831-1891) под руководством Махатм Востока осуществляла замысел по образованию Универсальной религии на основе теософии - мистического учения, хранимого на протяжении тысячелетий Мастерами - Великими Посвященными среди человечества.

Е.И. Шапошникова явилась последовательницей Е.П. Блаватской. Она ощущала себя в духовном контакте с Великими Мастерами как призванная к предназначенной ей миссии.

Мировоззрение, художественная интуиция и научные поиски Н.К. Рериха явились благодатной почвой для восприятия мистического опыта Елены Ивановны и постепенного их соединения в общее самосознание, впоследствии облеченное Рерихом в формулу «практического идеализма».

В 1920 году в Лондоне состоялась встреча Николая Константиновича и Елены Ивановны с их духовным Учителем, Мастером Мориа. Один из заветов, данный в Лондоне, звучал: «Оставьте все предрассудки - мыслите свободно». Эта встреча явилась началом ожидаемой миссии Елены Ивановны, выразившейся прежде всего в написании ею в контакте с Мастером на протяжении ряда лет цикла книг, издаваемых без указания

имени автора, получивших название Агни Йога, или Учение Живой Этики.

Образ Мастера для Н.К. Рериха стал внутренним духовным центром, которому Рерих посвятил все свое дальнейшее творчество. В живописи Николая Константиновича становится характерным медитативная отрешенность и возвышенность. В 1932 году Рерих пишет картину Святой Сергий Радонежский. На фоне неба с кристаллическими облаками и горы Маковец с Троице-Сергиевым монастырем перед воинским знаменем с образом Спаса Вседержителя стоит святой Сергий - ктитор, основатель Троицкого монастыря, с Троицким храмом в руках на белом плато со знаком из трех кругов. Вокруг головы святого сияет золотой нимб - символ святости и чистоты...

Н.К. Рерих посвятил картину своему духовному Учителю, Мастеру Мориа, нарочито придав лику святого Сергия черты восточного мудреца. Подчеркнутая символическая связь объяснима указанием Мастера уже в первых строках начальной книги нового Учения на свое особое отношение к России. Художник имел намерение представить святого Сергия в облике создателя храма и защитника русской земли.

Образ святого Сергия как вдохновляющий пример «Строителя Русской духовной культуры» занял особое место в живописи Рериха именно после встречи художника с Учителем в Лондоне (Святой Сергий, 1922; Сергий-строитель, 1924; Часовня Сергия, 1931; Сергиева пустынь, 1933). Он звучал мощной оптимистической нотой на фоне все возрастающей темы всемирной эсхатологии в живописи Н.К. Рериха, возникшей еще в 1912-1914 годах и завершившейся мрачным аккордом в картине 1941 года Армагеддон. Прикосновение к миру таинственного как к реальному духовному феномену, ставшее внутренним мистическим опытом, в живописи Н.К. Рериха получило отражение лишь на немногих полотнах (Сам вышел, 1922; Матерь Мира, 1924; Тень Учителя, или Его тень, 1932; Камень несущая, 1933).

Картина Тень Учителя Рерихом написана в том же 1932 году, что и Святой Сергий Радонежский. Созерцание явления тени Учителя, подающего благословение, возвышается художником до степени благоговейного ее почитания, как иконы на камне. Очевидное сходство фигуры св. Сергия с тенью Учителя, возникшей на фоне локально-холодного, торжественно-строгого второго горного плана с возносимыми в космическое пространство снежными вершинами, порождает загадочную контаминацию - смешение образов, символ неразрывной связи Прошлого с Настоящим. Эту связь художник зачарованно усматривал в неизменно волновавшем его каменном царстве Земли.

«Странно подумать, - писал он еще в 1908 году, - что, быть может, именно заветы каменного царства стоят ближе всего к исканиям нашего времени». Тогда же художником и поэтом Максимилианом Александровичем Волошиным прозорливо замечено, что «...дух Рериха... исключительно близок царству камня...».

На протяжении всей жизни Н.К. Рерих хранил в себе священный культ Камня, возникший в нем при первых археологических раскопках на Севере России, где им были найдены предметы каменного века. В картинах Рериха каменные знаки древности обретали актуальную значимость эсхатологических символов. Так, по свидетельству самого художника, сюжетом для картины Меч Гэсэра (1932) послужило изображение меча на камне, найденное возглавляемой им Центрально-азиатской экспедицией в древнем урочище в Тибете. Обнаруженный археологический памятник тибетской культуры, запечатленный на картине, для современных художнику тибетцев и монголов

обретал значение прокламации, провозглашения.

Рерих знал, что подобные мечи на скалах в Тибете и Монголии местными жителями приписывались эсхатологическому герою Гэсэр-хану, а самим мечам - магическое свойство оружия, хранимого до наступления пророческих сроков пришествия в мир Героя. Таким образом, в картине Рериха одновременно получали отражение, как культурное прошлое, так и связанная с ним современная вера буддийско-ламаистской Центральной Азии и Тибета.

Перед домом художника в долине Кулу стояло древнее каменное изваяние конного индийского князя по имени Гуга Чохан. Подобные изваяния имели распространение в Раджастане, одной из самых в прошлом воинственных областей Индии. Скульптура не раз служила моделью для картин Рериха. На полотне 1931 года - Гуга Чохан на фоне Гималайских гор и пышно цветущих деревьев долины Кулу. Картина - своеобразный гимн красоте северной Индии, стране, которую Рерих любил не менее России. Свои молитвенно-экстатические чувства к Индии он выражал в словах: «Вся прекрасная Индия, позволь еще раз послать тебе привет за все то влекущее и вдохновляющее, которым наполнены твои и луга, и рощи, и старинные города, и священные рощи, и великие люди».

Отправляя в Америку и в Европу картины, написанные в Индии на «восточные мотивы», Н.К. Рерих стремился посвятить мир в свою сокровенную, сказочно-поэтическую религию волшебного Камня, исключительную в своем роде, заманчиво волнующую «архаику» человеческой души и фаустовскую неутоленную жажду знаний.

Возникшее во второй половине XX века понятие «русский космизм» включает в плеяду его представителей и Н.К. Рериха, но космизм Рериха «русский» не в том, что он был русским по происхождению, но, прежде всего в восприятии им географической, исторической и духовной масштабности России как вселенской, в перспективе ее «космической» будущности.

Чувство космизма, переживаемое наиболее чутко теми, кто воспринимал начало Нового времени на «смене вех» двух грандиозных эпох как состояние пророческого вдохновения, выразилось в патетических словах современника Н.К. Рериха поэта В.В. Маяковского: «Никому не дано знать, какими огромными солнцами будет освещена жизнь грядущего. Может быть, художники в стоцветные радуги превратят серую пыль городов, может быть, с кряжей гор неумолчно будет звучать громовая музыка превращенных в флейты вулканов, может быть, волны океанов заставим перебирать сети протянутых из Европы в Америку струн».

С творчеством Николая Рериха можно ознакомиться [здесь](#) . □