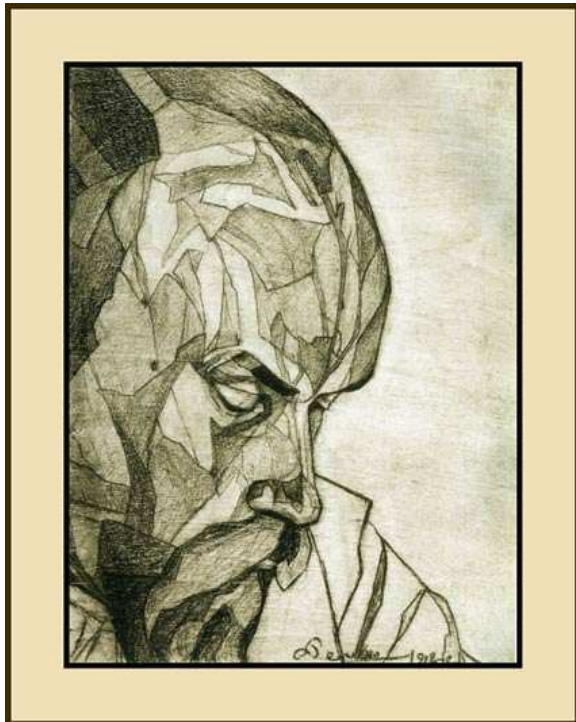


*Евгений Маточкин*

## НИКОЛАЙ РЪОРИХ И РУСКИЯТ КОСМИЗЪМ

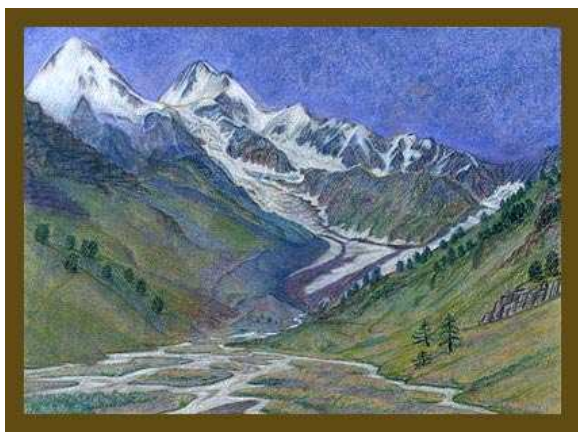


*Юрий Ръорих. Портрет на Николай Ръорих. 1918*

В научната литература вече се е сформирало мнението, че руската философия е започнала своето развитие през XVIII век. Това наистина е така, ако под думата философия се разбира науката в нейния класически западен вариант. Въпреки това въпросите за смисъла на битието, търсенето на истината винаги са вълнували руския човек и са се формирали не толкова в логически построена вербална система, колкото в духовни образи, като грижливо възпитание на душата и сърцето, като път на жизнената праведност. И тук невинаги са били необходими думи, по-скоро по-голямо значение е имала силата на нравствения пример, опитът на обогатяването на духа,

съзercаването на красотата. Всичко това е имало своите корени в недрата на природното съществуване, при реалностите на земята и живия космос, при общинния живот. А нима руската храмова архитектура, руската икона не са изразили в пълна степен всичко най-високо в националния гений? Нима нейните безмълвни ликове не изричат на езика на изкуството това, за което е копняла руската душа? Нима те не са отговаряли на всички онези въпроси, които са измъчвали мъдреците и философите? Та нали неслучайно княз Е. Н. Трубецкой е нарекъл иконописта “умозрение в цветове”. Така, именно чрез художественото творчество, чрез красотата е съзрявала руската мъдрост. И едва изрекла напълно своето поетично слово, тя сякаш е угасвала за едно, за да се разгори в друго. Но самото постижение на художественото изкуство се е запазвало като национална черта. През XIX век най-висшите прозрения на философската мисъл отново се появяват на попрището на изкуството, в литературното творчество на “златния век”. И по-нататък лицето на руската философия се е определяло не само от рационалното мислене, но и от синтеза на по-дълбоките проявления на човешкия дух. Метафизиката на всеединството, залегнала в основата на руската философска мисъл в края на XIX век – началото на XX век, е можела да се появи само на руска почва, където е било живо светоусещането за цялостния поглед върху света, за взаимовръзката на космоса с намиращите се отвъд пределите, абсолютни начала на битието. Настъпилният религиозно-философски ренесанс заедно с духовните търсения и новите глобални идеи в естествознанието са породили особен, забележителен културен феномен, който получава наименованието “руски космизъм”. Въпреки цялата негова привидна многоликост

и многоаспектност, в него може да бъде уловена една собствена вътрешна цялостност, която се корени в националния характер, в неговата убеденост в земната реалност на идеала. И тази вяра е била толкова твърда и желана, че е утолявала със своята благодат всички страдания на руската душа. Днес, след толкова години забрава, руският космизъм най-накрая започва да се проявява в цялата си пълнота, в трудовете на отечествените [руските – бел. ред.] дейци на културата и руските емигранти. И това негово откриване върви с унисон с онова духовно възраждане, което се случва сега в страната [Русия – бел. ред.], с преоценката на недалечното минало, с търсенето на мирогледни основи, което се изправи като необходимост пред заблудената душа.



Евгений Матюшин. Изглед към връх Белуха от изворите на река Катун. 1982. Пастел.

От всички проявления на руския космизъм, изглежда към настоящия момент единствено живописата е останала малко в сянка и е най-слабо изучена и осмислена в нейната взаимовръзка с всички други течения на културата. Докато всъщност точно тук би трябвало да очакваме най-интересните достижения, доколкото именно през онези години настъпи разкриването на древната руска иконопис изпод потъмнелия безир. Световното признание на руската икона известява за нас самите такива висоти на художественото наследство – толкова красота и мъдрост има в нея, толкова енергия и сила, че тя успя да насити и руския авангард, и онова направление в руското изкуство, което се е вдъхновявало от търсенето на истината и откровенията на духа. И въпреки че след гръмогласните триумфи на авангардистите забравихме за тихото и душе-

спасителното, времето неумолимо ни влече към преживяването на първоизточниците.

Творчеството на Н. К. Ръорих, най-яркия измежду художниците от това направление, продължава древната руска традиция на “умозрение в цветове”. То е благодатно за изучаване, доколкото Ръорих е бил не само живописец, но и мислител, който е оставил литературни и философски съчинения. Всичко това позволява да се прокарат някои паралели с идеите на руския космизъм, да се изявят особените смислови пластове, които се разкриват чрез космизираното изобразително изкуство. Днес кохортата от дейци на руския космизъм изглежда като един изключителен феномен. Родилите се и живели приблизително по едно и също време Н. А. Бердяев (1874-1948), С. Н. Булгаков (1871-1944), В. И. Вернадски (1863-1945), Н. О. Лоски (1870-1965), Н. К. Ръорих (1874-1947), В. С. Соловьев (1853-1900), П. А. Флоренски (1882-1937), К. Е. Циолковски (1857-1935), А. Л. Чижевски (1897-1964) и други космисти, които дори не са се познавали помежду си, са мислили и мечтаели за едно, за глобалното, за духовното, за бъдещето. Те са живеели и творили сякаш в биенето на един пулс, проправяйки пътищата на дръзновението на духа. Никога дотогава не е имало толкова блестяща плеяда от мислители, която едновременно да е писала за красотата, за нейното възпяване в образа на вечната женственост, толкова поетично очаровала В. С. Соловьев и всички негови последователи.

Красота, лепота... Та нали именно тя без думи е убедила пратениците на княз Владимир за приемането на християнството в Русия. Пред нейното величие и неописуема властна сила са скланяли глава руските люде. Считало се е, че “заради неизпълнението на заповедта на красотата са възможни адски мъки”. Красотата може да се види в природата, в живота, в ръкоделието и навсякъде е била като висш неизречен съдия. Руските космисти са смятали, че в днешно време човечеството се е хипнотизирало от примамливата идея на техническия прогрес и механичната цивилизация, вместо да се убеди в по-високата цел на световния процес – създаването на висше битие – на космическа красота. “Императивът да се твори красота навсякъде и във всичко, във всеки акт от живота, дава началото на нова световна епоха, епоха на Духа, епоха на любовта и свободата. Ценностите на культу-

рата се свещени, и всеки нихилизъм по отношение на тях е безбожен” [3].

Патосът на мислите на Бердяев намира своето продължение в още по-страстните думи на Ръорих за започналия “световен процес на разрушаване на механичната цивилизация” и “създанието на основите на културата на духа” [4]. През онези първи следреволюционни години, през 1921 година, той изказва едно важно пророчество, което днес като дамоклиев меч виси над нас и което ние изобщо не можем да преодолеем – това е “изпитанието с възприемане на културата” [5]. Но още тогава, в началото на смъртната схватка между механичната цивилизация и бъдещата култура на духа, той е вярвал, че народът, опазвайки се от пошлостта и дивашината, ще построи от останалите отломки и “от намерените с любов самородни таланти” “Кремъл на огромната свобода, високата красота и дълбокото знание” [6]. И пак като назидание за нашето време: “Прехрана, промишленост – това са тяло и стомах. При всички съществуващи нови създания, при новото строителство линията на просвещението и красотата трябва да бъде само повишавана, но не и забравяна нито за миг” [7].

В областта на естествена научната мисъл също по свой начин е узрявало разбирането за перспективите на бъдещото развитие на човечеството и планетата. В своето учение за прехода на биосферата в ноосфера В. И. Вернадски изразява едно широко разбиране на природните явления, като включва в тях социалните и духовните проявления на човека. Притежавайки мощта на огромна геологическа сила, човечеството, обединявайки се в едно цяло, е излязло на нивото, когато научната мисъл става планетарно явление. Биосферата под влиянието на новия планетарен феномен ще придобие друго, по-високо качество – на ноосфера.

Концепцията на Ръорих за културата в своите най-важни аспекти има общи допирни точки с ноосферата на Вернадски. Преди всичко, това е подчертаваната от Вернадски теза, че “в ноосферата определящ фактор е духовният живот на човешката личност” [8] и като следствие от това е необходимо “да се съобразяваме с огромното културно наследство, свързано с миналото” [9]. При едно такова разбиране на нещата трябва не само ноосферното мислене да включва в себе си научното, но изобщо знанието в неговата цялост, и да се съедини с глобалните

етични принципи. Ръорих утвърждава не само значението на културните ценности, но и естественоисторическите, природните фактори, сред които протича животът на човека и които в много отношения определят пътя на неговата еволюция. Културата (ноосферата) според разбирането на Ръорих е не само онова, което се създава или ще бъде създадено, но и онова, което вече е било създадено, като нещо необходимо и вдъхновяващо. Необходимо е възкресяването на паметта за предишния опит, за да може ноосферата да бъде действителна, монолитна и всеобхватна, без “пролуки” в нейната разумна обвивка, за да може когато се създава нещо ново, да не се нарушава старото. Ноосфера без познаване на миналото е ноосфера на грешки и строителство във вреда на миналото. Само творчеството в унисон с естественоисторическия и културно-енергетичния вървеж на Земята ще стане истински подвиг на човечността, истинска ноосфера. Разкривайки пластове на древната ноосфера, той ги пресъздава в своите картини, където оживява хармонията на земята, човека и небето. Устремявайки се в бъдещето, той vyplъзва един космически (от античността – подреден), завършен и устойчив образ. Той вижда ноосферата в законите на красотата.

Близко до мислите на Ръорих за действителната сила на духа е било прозрението на П. А. Флоренски за пневмосферата. В свое писмо до Вернадски Флоренски пише: “От своя страна бих искал да изкажа една мисъл, която се нуждае в конкретна обосновка и която по-скоро представлява едно евристично начало. Това е именно мисълта за съществуването в биосферата, или може би върху биосферата, на онова, което би могло да бъде наречено пневмосфера, т.е. за съществуването на особена част от веществото, въввлечена в кръговрата на културата, или по-точно, кръговрата на духа. Несводимостта на този кръговрат към общия кръговрат на живота едва ли може да подлежи на съмнение. Но има много данни, разбира се, още недостатъчно оформени, които наемват за особената устойчивост на веществените образувания, изработени от духа, например предметите на изкуството. Това предполага и съществуването на съответна особена сфера на веществото в космоса” [10].

Веществото, енергията, които са въввлечени в кръговрата на духа, вече не се ограничават от земните рамки, а се простират до безпределността – нещо, за което Ръорих

толкова е обичал да пише. Идеята на Флоренски така и си остава една догадка, неразработена в детайли, но както следва от нея, би трябвало да съществуват канали на взаимодействие с творческите носители на духа. И ето че тук тази мисъл намира по същество своето продължение в интуицията на Бердяев за свободното дихание на душата в космоса: “В човека, потиснат от условността на цивилизацията, от нейните поробващи норми и закони, съществува жажда периодично да се завръща към първоживота, към космическия живот, да се приобщава към тайната, да намери в това радост и екстаз” [11].

На завръщането към първоживота Ръорих е посветил цял цикъл от картини за каменния век и езичеството на древните славяни. Изглежда, става дума за отдавна отминала епоха, но колко значителни неща за нашата епоха е намерил там художникът! Неговите герои се приобщават към тайните на космическия живот, като се вглеждат внимателно в издигащите се облаци в картината [“Повелите на небето”](#) (1915) или в небесните сфери в картината [“Знамения”](#) (1915). Не дивак, не полузвяр, а човек с фина душевна нагласа, на когото са били присъщи удивителни способности, днес почти изгубени – такъв е древният герой на Ръорих. Пред вътрешния поглед на Флоренски образът на нашите предци е подобен: “Човекът навсякъде и винаги е бил човек, и единствено нашата надменност му придава в миналото или в далечното минало маймуноподобност. Не виждам изменения в човека по същество, има само изменения във външните форми на живот. Дори обратното. Човекът от миналото, от далечното минало е бил по-човечен и фин, отколкото по-късният, и най-важното – много по-благороден” [12].

Но едновременно с това в картините на Ръорих присъства и друго – зловещи замисли, заклинания на водата, земята, огъня. Отдавайки се на природния оргиазъм и попадайки под магията на природните духове, човек се превръща, по думите на Булгаков в “езичник” в лошия смисъл на думата [13]. В предвоенните, предбуреносни години Ръорих създава поразителна със своята сила картина [“Заклеване”](#) (1940), където разрастващата се зловна сянка напруга сили да завладее целия свят.

Размислите на Ръорих върху “отдалечената психология”, върху културния опит на древните народи, са разкривали огромен духовен континент, който го вдъхновява и

като учен, и като мислител, и като художник. Увлечението в това направление се подгръва от проникването в света на представите на хората от доисторическата епоха, храна за осмислянето на които са давали и неговите собствени исторически търсения, и натрупаният по онова време материал за паметниците, за живота на хората от каменния век. Всичко това е развивало един необичаен, синтетичен поглед върху света, в който едновременно е живяло и древното, цялостно разбиране на природата, макар и неразкрито докрай, изпълнено с тайнствена прелест, и новото, просветеното, което е съзвучно със съвременните научни предвиждания. Бъдещият “златен век на единството” е немислим без разцвета на заложените някога забележителни всеобщи основи. За същото са мислили и философите, като се започне от Соловьев: “Тук, в люлката на историята, аз мисля да намеря някаква нишка, която, минавайки през развалините и гробниците, би могла да свърже първоначалният живот на човечеството с новия живот, който очаквам” [14]. Ръорих сякаш изпълнява тази поставена от Соловьев задача и показва в своите картини и литературни съчинения намерените от него толкова необходими на днешния човек нишки на културата. Това е мечтата за обединяване на “отдавна разединеното съзнание на народите”, това е въвеждане на красотата в съвременния живот, това е завръщане на духовната чувствителност към природата, това е усещане за космичност, приобщаване към законите и хармонията на Вселената.

Интересно е какво е писал и Бердяев за тези “нишки”. “В механичното светосещане е било изгубено съзнанието за микроскопичността на човека, усещането за заключените в него световни сили и интимната връзка на човешкия дух с духовете на природата” [15]. Той също така предвижда и “космическото призвание на човека като микрокосмос да съживи природата на макрокосмоса, да върне живота на цялата йерархия на естеството, чак до камъка” [16]. Булгаков също така е отбелязвал, че за народа през ранните епохи на развитието е било особено присъщо да прониква под обвивката на явленията, което се е отразило в приказките, епоса, фолклора, вярванията. Тази природна особеност той е наричал окултизъм и е подчертавал, че “великата истина на “окултния” мироглед се състои в настойчивото утвърждаване на тази всеобща одушевеност на света.



Светът представлява велика йерархия от идейни същества, идейни организми, и в това постигане на софийността на “мъртвия” свят е именно заслугата на окултизма, нещо което го сближава с “поетичното възприемане” на природата изобщо.

Тази черта до известна степен се споделя и от езическия природен политеизъм” [17].

Всички това е толкова близко по своята същност на Ръориховото отношение към миналото! Та нали него също го интересува “прелестта на изоставените култове към природата” [18]. Неговите герои значително по-фино са усещали света, отколкото е способен за това съвременният човек – от скритите, камерни взаимодействия до явленията от космически мащаб. И ако Чижевски е доказвал на основата на научни факти, че и живата клетка, и човекът са били създадени с “напрежението на творческите способности на цялата Вселена” [19], то Ръорих, потапяйки се в най-древния живот, сякаш с невъоръжено око е прозрял “късче звездно небе” [20]. В картините на Ръорих за каменния век всичко застава пред нас като живо, одушевено. Цялата природа, сякаш откликвайки на екстатичното състояние на хората, участва в призива на слънцето – “Призивът на слънцето” (1919). “Небесна битка” (1912) завладява с някакво първобитно чувство на мощта на стихииите. И днес, колкото и да сме се отдалечили от космическия простор, скрити добре под бетонните покриви, все пак някакви много дълбоки струни на душата, някакви “генетични” корени се отзовават, когато погледнем космическата битка на облаците. И още тук в творчеството на Ръорих се проявява онова, което по-нататък ще се утвърди и ще се развие по-широко. Естетически Космосът се осмисля като някакво могъщо, безпределно, почти одушевено начало, като неизчерпаем резервоар на енергии. През онези години на първата третина на XX век върху идеите за естественоисторическото развитие на човечеството активно е работила и научната, и философската, и художествената мисъл. Циолковски е разработвал проекти на космически кораби и междупланетни станции, размишлявал е за неизвестните разумни сили на Вселената, развивал е своята научна естетика. Идеята, че етичните принципи могат да бъдат изведени от естественоисторическите закономерности на космоса, през онези години е вълнувала и Вернадски. Чижевски е работил върху проб-

лемите на слънчево-земните връзки и тяхното влияние върху съдбата на планетата. Човечеството се е приближавало към своя нов водораздел – настъпващата космическа епоха, и в умовете на мислителите, и в образите на изкуството вече са започвали да се появяват контурите на бъдещето. Започвал е нов етап в общественото съзнание – процесът на неговата космизация. “Човекът е родствен и подобен на космоса, – пише Бердяев – но не защото е дробна част на космоса, а защото самият той е цял космос и едно със състава на космоса. Тази космичност на човека е била затисната от греха, и ще бъде разкрита окончателно едва през творческата епоха. Философското съзнание тогава ясно ще види, че творческият акт на човека има битийно и космично значение. Човекът-микрокосмос е силен с това динамично да се изрази в макрокосмоса, властен е да твори битието, да претворява културата в битие” [21].

Навремето, с настъпването на християнството човек се е освободил от естеството, от почитането на стихииите, което е довело до механизация на природата, до смъртта на великия Пан. Но Бердяев е мечтаел за времето, когато християнството ще разкрие таящите се в него могъщи сили на одухотворената природа, и за възраждането на Пан. “Духовете на природата ще се завърнат при нас, природата отново ще бъде жива. Космическата йерархия ще бъде възстановена, и човекът ще заеме своето царствено място в живата природа. Човек ще властва над йерархията на природните духове не по пътя на користното разединение, а по пътя на любовното съединение. Именно по това се различава магията от науката и техниката, че за нея природата е винаги одухотворена и че тя общува не с механичните сили, а с природните духове, били те демони или светли духове. Когато се върне великият Пан и природата отново оживее за християнския свят, тогава неизбежно ще се възроди и магията. Науката и техниката ще се преродят в магия, ще познават живата природа, и ще встъпят в практическо общуване с духовете на природата. Магията ще стане светла” [22].

Изобщо, руските философи са виждали много положителни неща в езичеството. В древния мит на тях им импонира неговата синкретичност - неразчлененост, слятост. В своя труд “Първобитното езичество, неговите живи и мъртви остатъци” от 1890 г. В.С. Соловьев е писал за древната религия, че дори “ако някой учен и да не я признава

като положително откровение, то във всеки случай трябва да я постави като идеал на бъдещата религия” [23]. От своя страна Ръорих, изучавайки материалната култура на древните народи, осмисляйки нейното духовно съдържание, справедливо е доказвал, че те са “били близки до природата, познавали са нейната красота. Те са знаели онова, което ние вече отдавна не познаваме” [24]. И без съмнение, неговата позиция е била съвучна на тази на Соловьев за внасянето на езическата мъдрост “в широкото русло на планетарно-историческото развитие на вселенската истина” [25], още повече, че на философите на всеединството съвсем не им е била чужда мисълта за известен синкретизъм на дохристиянското откровение с православие.

Що се отнася до живописца на Ръорих, то неговите християнски светци сякаш продължават духовно-физическото общуване с небето, което толкова го е поразявало в езичесвото. Той щателно е проработил композицията на своята картина [“Прокопий Праведни отстранява каменен облак от Устюг Велики”](#) (1914). Молитвите на подвижника са оказали въздействие и камъните, които са били предназначени да погубят града, със силата на духа са били отнесени в пустинята. В друга негова картина, посветена на устюжския светия, [“Прокопий Праведни се моли за незнайните плаващи”](#) (1914), огромна роля за създаването на образа играе пейзажа. Панорамата на северните земи е като разтворен прозорец към света, с мъгли и облаци, тайнствени сини далечини – това е тя, родната земя, родното небе пази пътниците. Ръорих, когото неведнъж са упреждали в измяна на християнството, несъмнено е питал пристрастие към езичесвото, към неговата съкровена връзка с природата. Но това в никакъв случай не е било измяна, а пълнокръвно, историческо възприемане на християнството, което е близко и до народната вяра, и до възгледите на философите на всеединството. Така, Бердяев е писал, че “в християнската Църква има много езически материализъм и реализъм, защото в нея присъства душата на света, онази душа на света, която в езичесвото се е разкривала за възприемането на Логоса. Християнската Църква е приела в себе си цялата велика истина на езичесвото за земята и реалистичното чувство за земята. За църковно-християнското възраждане е било необходимо връщане към старата истина на езичесвото, към реализма на Майката-Земя” [26]. Изобщо, “Руският

ренесанс е изисквал връщане към древните източници, към мистиката на Земята, към космичната религия” [27].

Руските космисти са ценили необичайно много това скъпоценно качество на живот с природата, нейното духовно съзерцание, любовта към поетичната природна образност в противовес на настъпващата, чужда на природата, механистична цивилизация на Запада. Всичко това е великолепно изразено от Булгаков: “Ако новоевропейската материалистична цивилизация с господстващия в нея “научен” рационализъм понякога е наричана езическа, то с това се нанася обида на езичесвото. Тя стои по-ниско от езичесвото, както и изобщо по-ниско от религията, и трябва предварително да се научи на още много неща, за да започне да разбира душата на езичесвото” [28].

Ценейки западната активност, руските космисти са виждали огромния потенциал на Русия в духовно-творческата сфера. На нея ѝ е била отредена ролята на свързващо звено при съединяването на мистичните истини на Изтока с изтънчените плодове на културата на Запада. “Взаимното изпълване на западните и източните начала, любовното сливане в единна правда – е смятал Бердяев – трябва да доведе до един по-висш, вселенски тип религиозен живот. Съединяването на източната и западната религиозност трябва да започне не с официални договори на църковните правителства, а с взаимен устрем на религиозните типове и духовните култури” [29]. Позата на Царицата Небесна, която е седнала фронтално в мандорла<sup>1</sup> с молитвено скръстени ръце, с корона на главата, с характерните гънки на плата, заобиколена от херувими – всичко това се отнася към италианския ренесанс, към “Мадоната в слава” на майстора от Марати от края на XV век (Държавен Ермитаж). Подобен иконографски тип се доближава до композицията на “Възнесението на Мадоната”, например фреските на Антонио Венециано в пизанския манастир Сан Томазо [31]. Връзката на замисъла на Ръорих с италианския примитив ще бъде още по-отчетлива, ако с него се сравни ранният ескиз на “Небесната Царица над реката на живота” от 1906 година, където фонът още

<sup>1</sup> Мандорла (от итал. mandorla – бадемова ядка) – разновидност на нимба, сияние във форма на овал, ориентирано вертикално, около изображение на Христос или Богородица. (бел. ред.)

не е разгърнат толкова подробно. Покривалото на богинята със стилизираните изображения на птици, животни и дървета, плетеници и символи, със “соловьевското” цвете от “неземни страни” [32] на гърдите – всичко това идва от дълбоките езически напластявания. Самото това съединяване на духовно съзерцавания небесен град и Божията майка със земното виждане на реката на живота със скалисти брегове и реалните човешки персонажи е носило в себе си идеята за синтеза не само на източната и западната иконография, но и на християнското небе с езическата земя. Без съмнение талашкинската стенопис е отразявала съществуващите по онова време тенденции, религиозното преживяване на Майката-Земя, нейното покровителство на руската земя. По онова време лидерът на “новото религиозно съзнание” Д. С. Мережковски пише: “досега ни се струваше, че да бъдем християни, означава да обичаме небето, отричайки се от земята, ненавиждайки земята. Но ето християнство – не като отрицание на земята, не като измяна на земята, а като една нова, още небивала “вярност към земята”, нова любов към земята, ново “целуване на земята”...” [33].

Ярката декоративност на стенописа, взаимодействието на чистите тонове върху черния фон са давали в кулминацията на нейната централна фигура едно интензивно светене на цвета, равнозначно по своята светоносна сила на разположените странично прозорци. Слънчевата светлина се е сравнявала, отъждествявала се е с духовната светлина, и заразявайки се с нея, е вселявала в човека и в реалността на земното битие усещането за сгряващото душата присъствие на лъчите на благодатта. Идеята за светлината, възплъщаваща самата същност на Храма “Свети Дух” в Талашкино, над всичко друго е убеждавала в съществуването на пътя на Светлината, чрез следването на който може да се плава по реката на живота чрез праведността към истинския съборен живот. Необходимо е само да вместиш в себе си тази Светлина, да имаш, както пише Бердяев “съзнание за органичната принадлежност на човека към космическата йерархия..., което изключва всякакъв индивидуализъм и разединеност” [34]. Тогава съборността ще се яви като отражение, подобие на висшето единение на духа. Тази идея е била подкрепена също и от Н. О. Лоски, който е вярвал, че в основата на света, при това в състава на самия свят, е Царството Божие, като осъщест-

вен идеал: “Царството на Духа... стои начело на душевно-материалния свят, съдейства за това, той да не се превърне в безнадежден хаос, но да запази характера на космоса, и най-големите утешения чрез красотата, истината и доброто, които са ни достъпни, присъстват в нашия живот благодарение на съучастието в нашия душевно-материален живот на висшето начало, дейността на Духа, т.е. на Царството Божие. Положението на членовете на Царството на Духа е подобно на състоянието на лекаря, оказващ дейна помощ на болния, познаващ могъществото на своята наука и изкуство, и при това такъв лекар, който притежава чудесно познание на пътищата Божии, които му откриват смисъла на земните страдания и несъмнеността на крайната победа на доброто” [35]. “Ако членовете на това царство осъществяват конкретното единство, именно, живеят в Бога и по този начин също живеят един в друг, то възвишеният творчески замисъл на всеки член на това царство среща живото пълно съдействие в останалите членове на царството на Духа... По този начин, Царството на Духа се оказва способно за творчество в най-висшата степен, която е възможна във света, а заедно с това то проявява и свободата в пълна степен” [36].

Тези редове са били написани от Лоски през 1915 година, а през 1922 година Ръорих рисува серията “Светии”, в която показва земния живот на осъщественото конкретно единство на Царството на Духа. Всички части от серията са посветени не на някои от почитаните светци, а сякаш на тяхното Братство, което, според замисъла на автора, днес живее и твори своето праведно дело. Ръорих сякаш изтрива границата между миналото и настоящето, между земното и небесното, утвърждавайки непреходната ценност на техния нравствен пример. Героите на Ръорих следват повелята на Христос към апостолите да бъдат ловци на човешки души, те продължават да се трудят сред нас на земята, с очите на Христос те виждат всичко, от нищо не се боят, те отварят вратите, те носят Светлина.

След две години, вече в Индия, Ръорих създава грандиозния художествен ансамбъл “Знамена на Изтока” (1924), който се състои от 19 произведения. Тази серия е едно от най-забележителните и мащабни творения на художника. Отделни картини са посветени на Мойсей и Христос, Буда и Мохамед, Конфуций и Лао Дзъ, Сергей Радонежски и

Нагарджуна. Всеки един от тях е представен в значителен момент на своите дела, а цялата серия може да бъде осмислена като своеобразен иконостас. В него Ръорих разширява Братството на православните светци и подвижници до мащабите на всемирното Братство. В тази връзка възниква справедливият въпрос, не отстъпва ли тук художникът от кръга на идеите на руския космизъм? Къде са корените на Ръориховия замисъл?

В своя философски труд "Невечерна Светлина" Булгаков утвърждава: "И ако не можем да отричаме положителното религиозно съдържание в езичеството, то още по-малко основание имаме за това относно великите световни религии, по своему търсеци Бога и духовно сгриващи своето паство. Подвижниците от различните религии по своята същност са винаги вождове на човечеството и например Рамакришна принадлежи не само на Индия, но и на европейския свят" [37]. Една интересна мисъл, казана, наистина, по отношение на Л. Н. Толстой, може да бъде открита в изследването на Бердяев "Руската идея", където той пише, че Толстой "се стремеше не към съвършенството на формата, а към жизнената мъдрост. Той почиташе Конфуций, Буда, Соломон, Сократ, към мъдреците причисляваше и Исус Христос, но мъдреците не бяха за него култура, а учители на живота, и самият той искаше да бъде учител на живота" [38]. Не по малко интересни в тази връзка са и размислите на Циолковски за живата Вселена, за причината, която я е породила: "От причината произлиза космосът, като едно от нейните проявления. От космоса – съвършените човекоподобни същества, а от тях абсолютната истина, водеща вселената към радост и отстраняване на всички страдания. Тя съживява света и му дава господството на разума. Причината е висша любов, безпределно милосърдие и разум. Съвършените същества изразяват същото. Такова е и свойството на произлизащата от тях абсолютна истина" [39].

Както изглежда, замисълът на Ръорих обхваща всичките тези три концепции на руските мислители, във всеки случай всичките напълно могат да изразяват идеята на "Знамена на Изтока". Тогава следва да се предполага, че героите на Ръорих – това са "вождовете на човечеството", "учителите на живота", пратениците "от космоса". В същото време, разглеждайки всяко произведение поотделно като част от някакъв единен ансамбъл, може да се направи извода, че всеки

един от дейците, изразявайки се с думите на Лоски "е вътрешно единен с целия свят и притежава безкрайна духовна сила, необходима за безкрайно сложните интенционални актове, насочени към световното битие" [40].

И колкото и да ни изглеждат на нас, днешните хора, произведенията на Ръорих необичайно-далечни, източни, "мистични", все пак в основата им лежат образи, грижливо отгледани на почвата на руската култура по онова време, и само разривът в духовната традиция и невниманието към идеите на руските космисти обуславят трудностите на нашето възприятие. Например, в какво се състои смисълът на такава една екзотична картина от тази серия, като "[Змей](#)" (другото и наименование е "Раждането на мистериите")? Тя е нарисувана в стила на китайското изкуство и нейното родословие тръгва от свитъка "Драконите и водопадът сред скалите" на южно-сунския майстор Чен Юнг (Бостън, Музей за изящни изкуства), и също така включва сюжета за раждането на Афродита от известния паметник на античността "Трон Людовизи" (Рим, музей на Термите). Създаденият от Ръорих образ е сложен и многозначителен, и едва ли може да се разчита на неговото достоверно дешифриране, без да имаме за това никакви указания от автора. И все пак, предлаганата интерпретация, която се основава на текста на Соловьев, който на свой ред произлиза от Апокалипсиса, може би има право на съществуване като един от възможните варианти. "Жена, облечена в слънце, вече изпитва родилни мъки: тя трябва да яви истината, да роди словото, и ето че древната змия събира срещу нея последните си сили и иска да я потопа в отровните потоци на благовидната лъжа на правдоподобните измами. Всичко това е предсказано, и е предсказан краят: накрая Вечната красота ще бъде плодотворна, и от нея ще произлезе спасението на света, когато измамни подобия ще изчезнат като онази морска пяна, която е родила простонародната Афродита" [41].

Този изход – спасението на света чрез красотата, несъмнено е съзвучен на самата същност на Ръориховия мироглед и може би изразява главната идея на серията "Знамена на Изтока".

Обединяващ фокус на целия ансамбъл, централна творба от цялата серия е картината "[Майката на Света](#)". Ръорих донася нейния образ от древните култове, където тя е живяла като земя, като слънце,



като огън. Наистина, както пише Булгаков, “в почитането на женската ипостас на божеството в езичеството са се приотваря свещените и трепетни тайни, неразкрити още в пълнотата си, може би и досега боящи се от преждевременно разбулване. Езичеството трепетно е прозряло не само Христа, бъдещето на света, но и неговата Пречиста Майка, Приснодева Мария, и както е могло, я Е почитало под различни ликове.” [42]. Сега, ако се обърнем към Флоренски, можем още повече да задълбочим разбирането на Ръориховия образ: “... дева Мария е центърът на тварния живот, точка на съприкосновение на земята с небето. Тя е Избраната, Царицата Небесна, и още повече, Земна. Тя има космическа власт. Тя е “освещението на всички земни и небесни стихии”. Тя е “над всичко Царица”. Тя е “Владичицата на Света”” [43]. Ръориховата Майка на Света съчетава в себе си вече не само различни християнски иконографии, както талашкинската Царица Небесна, но и изображенията на източните божества.

Така, някои композиционни похвати тръгват от образа на богинята Канон, създаден от японския художник И. Ичен (Бостън, Музей за изящни изкуства). “В целия Изток и в целия Запад живее образа на Майката на Света и на този висок Облик са посветени дълбоко значителни обръщения. Великият Лик често бива забулен и под гънките на булото, сияещо с квадратите на съвършенството, не прозира ли същият Единен Лик на общата на всички Майка на Всичко Съществуващо!” – пише Ръорих [44].

Майката на Света е изобразена в космическото пространство сред съзвездията, при това всяка звезда представлява миниатюрна фигурка на Учител, който е седнал в традиционната за Изтока поза. Оригинално художествено решение, макар още Флоренски да е отбелязвал, че “според виждането на Ориген, небесните светили представляват тела на ангели” [45]. В книгата “Пламенна твърдина” Ръорих пояснява, че Майката на Света е създала “племе от Святи хора, които не знаят нито земя, нито народност; бързащи на крилете на духа да донесат помощ, състрадание, сътрудничество, бързащи в името на Благото, носещи капки от Всеразбирането, от Единната Благодат” [46]. Следва да се предполага, че останалите 18 картини от серията “Знамена на Изтока” са посветени на това племе от Святи хора, съвършените човекоподобни същества на космоса според

Циолковски, и самата негова причина – висшата любов – “Майката на Света” на Ръорих [47]. Ако светилата на Учителите са само малки искри от космическия огън, то Майката на Света е океан от светлина. Тази картина е нарисувана така, като че ли Ръорих буквално е следвал думите на Флоренски: “Сякаш някаква тъкан, сякаш някакво тяло от най-фини звездни лъчи се тъче в основите на света” [48].

Наистина, Майката на Света в картините на Ръорих сякаш е изтъкана от сияеща прежда. Художникът, сякаш използвайки неотдавна открития принцип на дуализма в материята, формира маниера на живописца, ту под формата на светещи лъчи и вълни, ту под формата на отделни богати на багри корпускули. Забележително е качеството на светоносност, което притежава централната картина, обединяваща със своето бяло сияние цялата многоцветна дъга на останалите картини от серията. Тази жива тъкан на красотата, спътницата на Майката на Света, се осмисля от Ръорих като Култура: “Духовното разбиране и съзвучие тъкат светоносната тъкан на Майката на Света – свещената Култура” [49]. Ако се отчете факта, че според неговото разбиране културата е култ към светлината, тогава Ръориховите мисли са близки до мислите на Флоренски за това какво означава “духовната красота, ослепителната лъчезарна красота, на светоносната личност”: “...красотата е светлина и светлината е красота. А абсолютната светлина е абсолютно прекрасното – самата Любов в нейната завършеност” [50].

Тук стигнахме до най-любимия образ на философите на всеединството – до София. В християнството тя има различни ипостаси. Както пише Булгаков, “софийната душа на света е забулена с множество покривала” [51], но в света тя се разкрива като красота [52]. Ликът на космическата София в мирозданието е “нейното женско начало, което има силата според творческото слово “да бъде” да произвежда от себе си твари, да ражда от него. Тя е онази Велика Майка, която още от древността са почитали благочестивите езичници: Деметра, Изида, Кибела, Иштар” [53]. И обликът на Майката на Света на Ръорих е същият този лик на космичната София. Ако говорим с думите на Соловьев, то в картините на Ръорих сякаш е настъпило “превръщането на индивидуалното живо същество в неотделим от своя лъчезарен източник лъч на вечната Божествена женственост” [54].



Н. К. Ръорих. *София – Премъдрост Божия*.

През 1932 година Ръорих създава картината [“София – Премъдрост Божия”](#), където изобразява царствено женствено същество, което се рее над света на огнен кон. Интересно е да се сравни Ръориховата София с нейното канонично изображение в древната руска иконопис, описанието, на което привежда Флоренски: “...ангелообразна фигура в царска далматика<sup>1</sup>, с презраменник<sup>2</sup> и омофор<sup>3</sup>. Нейните дълги коси не се вият, а падат на плещите ѝ. Лицето и ръцете ѝ са с огнен цвят, зад гърба ѝ са изобразени две големи огнени на вид крила, на главата – златен кадудей, в лявата ръка – закрит свитък, притискан до сърцето; около главата златен нимб, над ушите – *тороки* или *слухи*” [55]. Освен това Флоренски привежда и собственото си дешифриране на символиката на нейното изображение: “крилата на София са явно указание за някаква нейна особена близост към висшия свят. Огнеността на крилето и тялото са указание за духовност, за пълнотата на духовността. Венецът под формата на градска стена е обичайният признак на Майката–Земя в нейните различни видоизменения, изразяващи, може би, нейното покровителство на човечеството, като съвкупно цяло”. [56]. За свитъка е казано, че “в него са неведомите и съкровени тайни Божии” [57].

Преди всичко, следва да отбележим, че вместо спокойния и тържествен образ от

<sup>1</sup> далматика – елемент от литургичните одежди при католическото духовенство (бел. ред.).

<sup>2</sup> в рус. текст *бармы* – широк презраменник, украсен с религиозни изображения и скъпоценни камъни (бел. ред.).

<sup>3</sup> омофор – лента с изобразени на нея кръстове, принадлежност от архиерейското богослужебно облекло (бел. ред.).

<sup>4</sup> *тороки* или *слухи* – в иконописата: токът на божествения или ангелския слух, изобразяван на иконите като лъчисти струи или ленти (бел. ред.).

спокойните икони на София, Ръорих създава едно необикновено динамично и експресивно произведение. Неговата София лети на кон, както това е прието за изображението на Архангел Михаил – воеводата и предводителя на светлите сили. Вместо нимба на София е изобразен дискът на слънцето. Тя самата е като пратеник на слънцето, като воин на Светлината. Детайлното сравнение с описанието на Флоренски показва, че като цяло Ръорих строго се придържа към иконописните правила, с изключение на една набиваща се на око разлика. София държи списъка не в лявата ръка, а в дясната, и този списък е открит. На списъка е изобразен знакът на Знамето на Мира – три кръга, оградени от окръжност, и написаната три пъти на гръцки език дума “*ἅγιος*”, което значи “свят”. Знамето на Мира, или Международният Флаг на Културата е бил предложен от Ръорих за опазване на Изкуството и Науката, на всички творения на човешкия гений. В картината това Знаме се развява над църкви и дворци, библиотеки и музеи.

Всички те представляват един световен град зад общата, кремълска стена, сякаш символизирайки единството на създанията на човешките ръце. По замисъла на автора “предложеното Знаме има на бял фон в кръг три съединени амарантови сфери като символ на Вечността и единението” [58].

В образа на героичната София Ръорих възплъщава своята вяра в настъпването на епохата на Майката на Света и възлага големи надежди на жената за по-нататъшното развитие на човечеството. В книгата си “Държавата на светлината” от 1931 година той пише: “В тежките дни на космически катаклизми, човешко разединение и дегенерация, предаване на забвение на всички висши принципи на битието, които дават истинен живот и водят към еволюцията на света, трябва да се издигне глас, призоваващ към възкресяване на духа, към внасяне на огъня на подвига във всички действия на живота, и, разбира се, този глас трябва да бъде гласът на жената, изпила чашата на страданията и униженията и закачила се в огромно търпение. Нека сега жената – Майката на Света, да каже: Да бъде Светлина! Каква е тази Светлина и в какво ще се състои огненият подвиг? – В издигането на знамето на Духа, на което ще бъде изписано – Любов, Знание и Красота” [59].

Прилагайки тези мисли към дадената картина, свитъкът може да бъде прочетен и

по следния начин: “Свята Любов. Свято Знание. Свята Красота” [60]. Очевидно, дошло е времето хората да осъзнаят и опазят тези висши духовно-еволюционни ценности. На тях ще се опира крайтъгълният камък на бъдещата Култура, чрез тях ще дойде новият свят.

Цялата червено-жълта, в пламъка на слънчевия диск, Ръориховата София отново ни връща към Соловьевското тълкуване на апокалиптичния сюжет. Навярно не е възможно по-убедително да се изобрази ликът на жена, облечена в слънце, отколкото това е направил в своята картина Ръорих. И роденото от нея слово – това са онези неведоми съкровени тайни Божии, които са начертани в разтворения свитък. Смисълът на картината е близък до мислите на Булгаков: “...и над долния свят се рее горната София, просветвайки в него като разум, като красота, като ... стопанство и култура” [61].

В песнопенията, посветени на София, се казва, че “от нея излиза огънят на Божеството” [62]. Така и в платната на Ръорих цялото небе е обхванато от пожар, в неговия пламък препуска на кон божествената София. Следва да се отбележи, че огнената стихия много е увличала Ръорих като художник. През 20-те години той поставя пред своето изкуство задачата да създаде “усещане за космическа правда” [63], която да отразява реалността на светоносната огнена материя. В голямата картина [“Чудото. Появата на Месията”](#) (1922) огнената субстанция се изявява в качеството на главно действащо лице – Огнения Учител. С най-висшите свойства на Светоносното Начало е надарено авроралното явление в картината [“Мойсей-водачът”](#) (1924), възприемащ от Логоса пространствения Огън.

По-нататък Ръорих възпява космическия Агни в такива произведения, като [“Пророк Илия”](#) (1931), [“Огнени мисли”](#) (1934), [“Зороастър”](#) (1931) и други. През същата 1931 година Ръорих пише: “Нашият дух се устремява и към светлината на Аполон, и към слънцеподобния Митра, и към огъня-жизнедател на Зороастър. Произнасяйки тези понятия, не се ли превръщаме в езичници? Този, който мисли за светлината, неминуемо достига до единната светлина. В каквато и обстановка да съзрем светлината, нашето сърце все пак ще знае, че в светлината ще намерим жизнедателя. Бог ви повелява само онова, което е благотворно за вас и ви заповядва това, което ще ви приближи до Него, Владиката на всички Учения” [64].

От стари времена художниците са се стремили да изобразят стихията на Виспия Божествен Огън. Руските иконописци, а покъсно и А. Иванов са рисували преображението на Христос съгласно евангелската традиция “като слънце”, в ореола на сияещи светоносни лъчи. Мисълта за “Таворската светлина” пронизва цялата монография на Булгаков “Невечерна светлина”. Флоренски пише, че “да се съзерцава от Светия Дух неизречената Светлина, светите отци са наричали “изкуство на изкуството”, “художествено майсторство над майсторството”” [65]. Соловьев е прозрял огнената субстанция зад привичната обвивка на нещата: “И под безстрастната маската на веществото навсякъде гори божествения огън...” [66]. Той е определял светлината в нейното собствено активно средоточие – слънцето като физически изразител на световното всеединство [67]. Поглеждайки в бъдещето, Циолковски е изграждал еволюцията на човечеството до един съвършен организъм, който ще живее в пространството само със слънчевите лъчи [68]. За слънчевия човек е мечтал и Бердяев: “Слънцето трябва да бъде в човека – центъра на космоса, самият човек би трябвало да бъде слънцето на света, около което се върти всичко. Логосът-Слънце трябва да свети в самият човек. А слънцето е извън човека, и човекът е в тъмнина” [69].

В своята картина [“Беда Проповедника”](#) (1945) Ръорих създава забележителен образ на човек, обграден от тъмнина, сякаш, но със слънце вътре в себе си. За сюжетна основа на картината служи едноименната поема на Яков Полонски (1841). Призивът към Светлина чрез духовно израстване звучи в много от хималайските етюди на Ръорих, но именно в тази картина проповедта на светлината се превръща в непосредствена същност на самото произведение. Беда стои, но ръкавите на неговите сукнени одежди сякаш се разтварят като крилата на птица, която се готви за полет. Самата неговата фигура, леко осветена от лъчите на залязващото слънце, се възприема като някакво светило. Всичко – и застиналото в тишина езеро, и далечните планини, и сякаш навелите главите си неми скали-гиганти – всичко е застинало, всичко съзерцава Светлината. Зовящото слово на Беда, изпращано до всичко, което го заобикаля, с такъв душевен порив, в емоционално-психологически план се приравнява към сиянието на слънцето. Цвятът, звукът, светлината се сливат тук в едно субстанционал-

но цяло, което е, изразявайки се с думите на Е. Н. Трубецкой, “звучаща светлина на слънчевата мистика, преобразувала се в мистиката на светоносното Слово” [70].

С целия възвишен патос на своето произведение Ръорих утвърждава мисълта за единството на всичко живо, че всичко в света откликва на живителната същност на Светлината. Всичко е взаимно свързано, човекът и природата, и не само във външните проявления, но и на по-дълбоки и фини равнища. Както в най-древните космогонии, както в учението на Циолковски за панпсихизма, където всичко, даже най-малките атоми – всичко усеща, чувства, така и при Ръорих няма граници между човека и космоса, когато звучи пламенното сърце. При Флоренски подобен светоглед се формулира така: “...цялата природа е одушевена, цялата е жива и в цялото, и в частите, всичко е свързано в тесни връзки помежду си ... енергиите на нещата се вливат в други неща, и всяко нещо живее във всичко и всичко във всяко” [71]. Собствените мисли на Ръорих във връзка с този сюжет са изложени в литературните записи: “Всеки от нас помни прекрасната поема “Беда Проповедника”, когато камъните в хор отговарят гръмка на неговото зовящо слово. Ако камъните могат да се съгласят и със строен хор да утвърждават нещо, то няма хората ще бъдат на по-ниско ниво от камъните? Нима ще бъдат в състояние само да се карат и противоречиво да говорят ненужни неща? Прекрасна симфония съединява хорските сърца. Под най-добрите звуци, в песента, и в труда, и в радостта, бързайте към орисаната Светлина!” [72].

В тези думи е целият Ръорих с неговата мечта за единение на хората върху основата на общочовешките ценности. И самата Светлина е написана с главна буква. Това е не само обичайната физическа материя, но и Творящият Огън, и Красотата, и символът на всичко най-висше. Той е считал за възможно съединяването на човешките сърца чрез международния език на изкуството. Той е възприемал изкуството като единен планетарен духовен процес, който е вечен и непреходен; в него са скрити онези нравствени и естетически ценности, които не бива да се предават на забвение, нещо повече, трябва да се пазят и да се въвличат както в творческия процес, така и в строителството на Културата.

Още на границата на столетията Соловьев ясно и отчетливо е формулирал, от

какво ще се определя историческият път на Русия: “...съдбата на Русия зависи не от Цариград и от нещо подобно, а от изхода на нравствената вътрешна борба на светлото и тъмното начало в самата нея” [73]. Ръорих е бил един от онези дейци на руската култура, които дълбоко са осъзнавали съдбовността именно на тази борба. Както и неговият герой Беда, Ръорих е бил страстен проповедник на Светлината. Навсякъде и във всичко неговите картини не само са радвали очите, но са имали предназначението да повдигат “посърващия дух”. Той е привличал към себе си знамената на всички племена и народи, които са водели до сплотяването на пътищата на Красотата и Светлината. Неговото светло войнство е било неизтребимо, както е безсмъртно изкуството, което вече е завоювало сърцата. “Под знака на красотата ние вървим радостно. С красотата побеждаваме. С Красотата се молим” [74].

“...Художникът молитвено призовава пришествието в сила и слава на онази Красота, която изкуството проявява само символично. – Пише Булгаков. – В този устрем вече явно се преминават границите на изкуството като символизъм. Тук говори вече не изкуството, но онази могъща стихия на човешкия дух, която се поражда от изкуството, то призовава... художника-човек, който е осъзнал творческата мощ на Красотата, чрез посредничеството на своето изкуство. В софиургийната жажда за вселенска Красота отново възвестява за себе си неутолената истина на езичеството, изпълнеността с неговите надежди, подемот на стенанията и воплите на пленената душа на света. Защото в езичеството, също както и в изкуството, е съхранен старозаветния скрижал на Красотата” [75]. В това са били единодушни всички философи на всеединството, че Красотата е не само цел на изкуството, но и цел на живота. “И целта на последния е не красотата като културна даденост, а осъществената красота, т.е. преобразяването на хаотичната уродливост на света в красотата на космоса. Именно космосът представлява осъществена красота. Космическата красота е целта на световния процес, Това е друго, висше битие, битие творимо” [76].

Висшето битие, е смятал Ръорих, ще се твори, когато човечеството осъзнае красотата на космическите закони. Ето защо той разширява формулата на Достоевски и казва, че осъзнаването на красотата ще спаси



света, а изкуството тук е нейният светъл пратеник. “Красотата ще спаси света”, но с това още не е казано, че това ще го направи изкуството, – пояснява Булгаков, – защото то е само причастно към Красотата, но не притежава нейната сила. Именно това угнетява съзнанието на художника, който е усетил границите на изкуството, това причинява неговата трагедия” [77].

Изкуството на Ръорих е оптимистично по своята природа, но понякога в него звучат и други интонации – на печал и трагизъм. И наистина, нима човечеството е отговорило в нужната степен на неговия страстен етичен плам, на призова за служене на Светлината, за внасяне на Красотата във всеки ден от живота? Чут ли е бил неговият глас в защита на културата, когато пламва войната? Бил ли е признат в Родината си, когато е управлявал съдбите “вождът на всички народи”? Такава трагична нота се прокрадва в една от последните негови картини – [“Погребаното съкровище”](#) (1947). Но художникът е вярвал, че рано и ли късно ще се разкрият дълбините, и онова прекрасно, което е било заложено от него в изкуството, като нишката на Ариадна, ще доведе и до осъзнаването на неговите пророчески завети.

По онова време Соловьев е размишлявал за пътищата на съвременната духовна култура, писал е, че “изкуството което се е обособило и отделило от религията, трябва да влезе с нея в нова свободна връзка. Художниците и поетите отново трябва да станат жреци и пророци, но вече в друг смисъл: не само религиозната идея ще ги владее, но и самите те ще я владеят и съзнателно ще управляват нейните земни възглещения” [78]. Можем да кажем, че творчеството на Ръорих, преминало през продължителното и тежко изпитание на съвременните западни течения, продължило традициите на руското изкуство и неговите духовни търсения, се е развивало именно в това русло. Ръорих е влязъл в руската култура по време на възраждането на нейния духовен потенциал. От осъзнаването му като наследник на великите достижения на миналото и на своята мисия на художник, който работи за развитието на пътищата на културата, се обуславя особената патетика на неговото изкуство. Усещайки цялата значителност на епохата, Е. Н. Трубецкой пише: “Ние отново усещаме в себе си онази сила, която в по-стари времена е изваждала изпод земята злато-

върхите храмове и е запалвала огнени езици над очарователния космос” [79]. Тази сила е наситила със своята енергия цялото творчество на Ръорих и е определила неговата дълбока монолитност. И колкото и да се опитват да го откъснат от родната му почва, колкото и да се опитват да разделят неговата натура на руска и индийска или да сродяват неговото по-късно изкуство с някакъв неопределен източен мистицизъм, все пак изучаването на истинския Ръорих позволява да се направи заключението, че той целият се е сформирал в полето на руската култура. И колкото и далече да ни се струва, че е проникнал в постигането на Изтока или трансценденталните начала, навсякъде неговите творения са били органични, навсякъде могат да бъдат открити онези здрави нишки, които са го свързвали с един или друг кръг от идеи на руските космисти – философи, писатели, музиканти, учени-натуралисти и ориенталисти. В неговото изкуство ярко се проявява паметта на историята, извечният зов на Земята и търсенето на Небето, духът на руският народ и неговият стремеж към “всемирност и всечовечност” [80].

#### Литература:

1. Публикувано в: Сборник материалов научной конференции, посвященной 120-летию со дня рождения Н. К. Рериха. Нижний Новгород, 1994. С. 3-30.
2. Бердяев Н. А. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 457.
3. Ibidem.
4. Рерих Н. К. Пути благословения. Нью-Йорк: Алатас, 1924. С. 64.
5. Рерих Н. К. Пути благословения. Нью-Йорк: Алатас, 1924. С. 61.
6. Рерих Н. К. Пути благословения. Нью-Йорк: Алатас, 1924. С. 63.
7. Рерих Н. К. Пути благословения. Нью-Йорк: Алатас, 1924. С. 62.
8. Вернадский В. И. Размышления натуралиста. Научная мысль как планетное явление. М.: Наука, 1977. С. 132.
9. Вернадский В. И. Размышления натуралиста. Научная мысль как планетное явление. М.: Наука, 1977. С. 131.
10. Флоренский П. А. Письмо В. И. Вернадскому. 21 сентября 1929 г. // Историко-астрономические исследования. М., 1988. С. 298.
11. Бердяев Н. А. О рабстве и свободе человека. // Русский космизм. М.: Педагогика-Пресс, 1993. С. 180.
12. Цит. по материалам круглого стола: “П. А. Флоренский глазами наших современников”. // Вопросы истории естествознания и техники. 1990, № 2. С. 134-135.
13. Булгаков С. Н. Свет невечерний. М.: Республика, 1994. С. 280.

14. Соловьев С. М. Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева. Брюссель, 1977. С. 131.
15. Бердяев Н. А. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 518.
16. Бердяев Н. А. Философия свободы. М.: Правда, 1989. С. 66.
17. Булгаков С. Н. Свет невечерний. М.: Республика, 1994. С. 201.
18. Рерих Н. К. Глаз добрый. М.: Художественная литература, 1991. С. 100.
19. Чижевский А. Л. Земное эхо солнечных бурь. М.: Мысль, 1976. С. 33.
20. Рерих Н. К. Глаз добрый. М.: Художественная литература, 1991. С. 101.
21. Бердяев Н. А. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 353.
22. Бердяев Н. А. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 516.
23. Соловьев В. С. Собрание сочинений в 10 томах. СПб, 1911-1914. Т. 1. С. 311.
24. Рерих Н. К. Глаз добрый. М.: Художественная литература, 1991. С. 103.
25. Соловьев В. С. Собрание сочинений в 10 томах. СПб, 1911-1914. Т. 1. С. 131.
26. Бердяев Н. А. Философия свободы. М.: Правда, 1989. С. 34.
27. Бердяев Н. А. Самопознание. М.: Книга, 1991. С. 152.
28. Булгаков С. Н. Свет невечерний. М.: Республика, 1994. С. 283.
29. Бердяев Н. А. Философия свободы. М.: Правда, 1989. С. 249.
30. Рерих Н. К. Из литературного наследия. М.: Изобразительное искусство, 1974. С. 347.
31. Кустодиева Т. К. Итальянская живопись XIII - XV веков. Каталог выставки. Л.: Государственный Эрмитаж, 1989. С. 56.
32. Соловьев В. С. Избранное. М.: Советская Россия, 1990. С. 14.
33. Мережковский Д. С. Лев Толстой и Достоевский. СПб., 1905. Т. II. С. 18.
34. Бердяев Н. А. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 480.
35. Лосский Н. О. Избранное. М.: Правда, 1991. С. 455.
36. Лосский Н. О. Избранное. М.: Правда, 1991. С. 410.
37. Булгаков С. Н. Свет невечерний. М.: Республика, 1994. С. 283.
38. Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. // О России и русской философской культуре. М.: Наука, 1990. С. 167.
39. Циолковский К. Э. Очерки о Вселенной. М.: ПАИМС, 1992. С. 38
40. Лосский Н. О. Избранное. М.: Правда, 1991. С. 586.
41. Лосский Н. О. История русской философии. М.: Высшая школа, 1991. С. 173.
42. Булгаков С. Н. Свет невечерний. М.: Республика, 1994. С. 286.
43. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. В 2-х томах. Т. 1. М.: Правда, 1990. С. 359.
44. Рерих Н. К. Твердыня пламенная. Рига: Виеда, 1991. С. 170.
45. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. В 2-х томах. Т. 1. М.: Правда, 1990. С. 300.
46. Рерих Н. К. Твердыня пламенная. Рига: Виеда, 1991. С. 197.
47. Ibidem.
48. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. В 2-х томах. Т. 1. М.: Правда, 1990. С. 128.
49. Рерих Н. К. Держава света. Священный дозор. Рига: Виеда, 1992. С. 138.
50. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. В 2-х томах. Т. 1. М.: Правда, 1990. С. 98-99.
51. Булгаков С. Н. Свет невечерний. М.: Республика, 1994. С. 196.
52. Булгаков С. Н. Свет невечерний. М.: Республика, 1994. С. 199.
53. Булгаков С. Н. Свет невечерний. М.: Республика, 1994. С. 209.
54. Соловьев В. С. Сочинения в 2-х томах. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 534.
55. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. В 2-х томах. Т. 1. М.: Правда, 1990. С. 372.
56. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. В 2-х томах. Т. 1. М.: Правда, 1990. С. 374-375.
57. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. В 2-х томах. Т. 1. М.: Правда, 1990. С. 386.
58. Рерих Н. К. Держава света. Священный дозор. Рига: Виеда, 1992. С. 70.
59. Рерих Н. К. Держава света. Священный дозор. Рига: Виеда, 1992. С. 37.
60. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. В 2-х томах. Т. 1. М.: Правда, 1990. С. 389.
61. Булгаков С. Н. Философия хозяйства. // РК, 1993. С. 133.
62. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. В 2-х томах. Т. 1. М.: Правда, 1990. С. 389.

---

© Е. П. Маточкин, автор.

© Дияна Златева, перевод.

© ПАЛИТРА, 2008.

Всички права запазени. Публикуването на този текст на хартиен или електронен носител е възможно само с разрешението на редакцията на списание ПАЛИТРА.

ПАЛИТРА, бр. II/2008.

Броят е публикуван на 14 юли 2008 г.

<http://www.palitrabg.net>