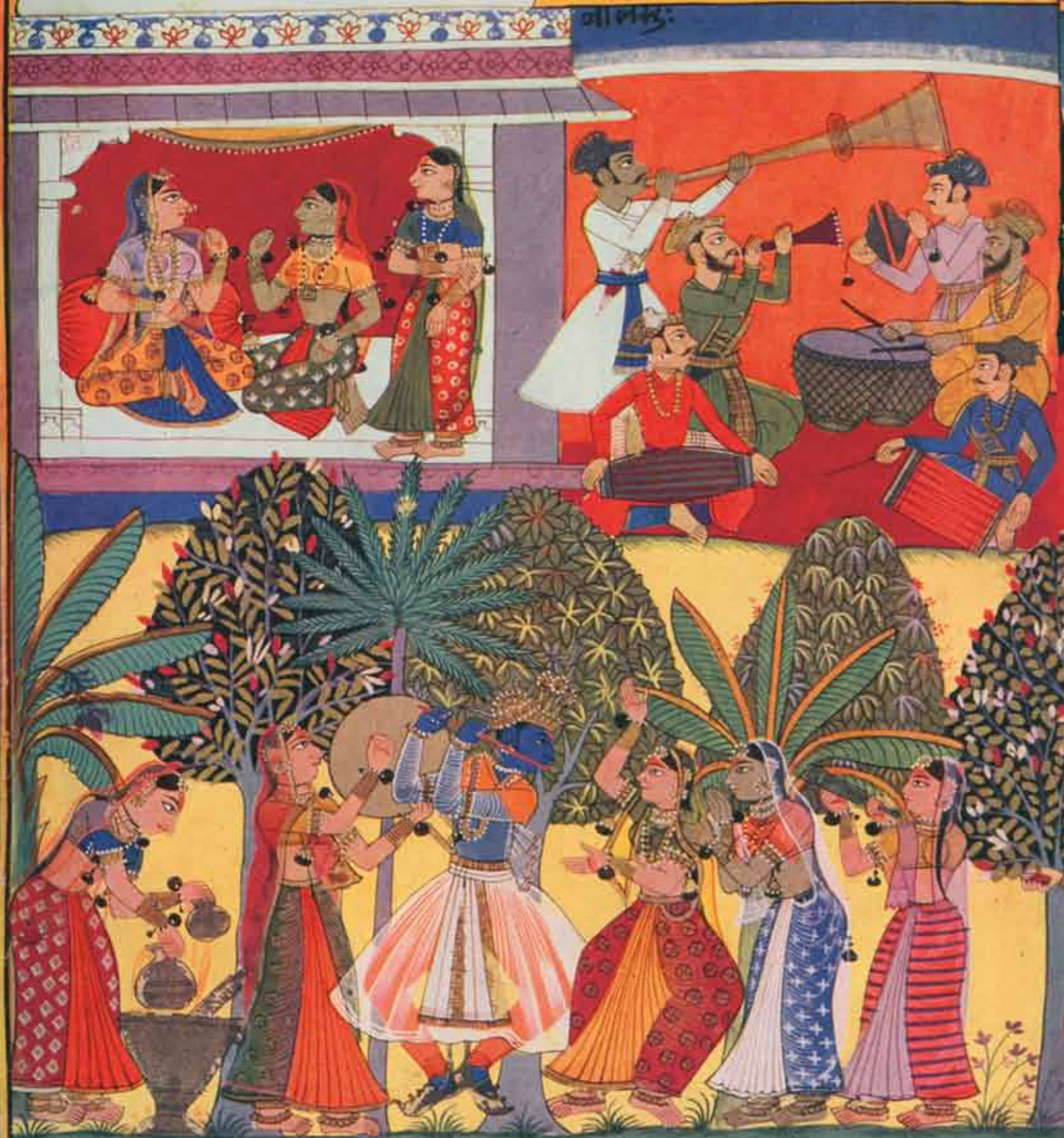


रागव्यंशत  
 माडीमेरोम नराचतुस्तेवी क्षारीलालसुंटेटेफैरीमुषमुर्लीवाजतदैःपेममगनाप्रय  
 लालसुंजात्र तमीदंगडफसदुनाडीःजेरनीसाणाधमालसुंगावतमंगल  
 चारस्यो रंगप्ररीगोपीरमनुहेतारीदेतुगोवालसुंआनंदस्यगन  
 मातहेःसुरदासप्रचुकीपेसीसोत्रामनराषाखीज  
 लालसुं

॥वसंतरागिणी॥सिधंडिबहीवयवद्वचतुपुष्यचिकेनृतलतांकुरे॥त्रमुन्पुरा  
 ॥वासमनेगमूर्त्रिमनोहरोयंचवसंतरागः॥२१॥



# Восток – Запад

Т.Е. Морозова

## Песни Кришны и Леля

*Мелодические параллели  
в индийской и славянской музыке*

**В** России внимание к музыке Индии проявилось еще со времен Глинки, то есть с XIX века. Однако если раньше русские музыканты опирались в основном на чувственное восприятие индийского мелоса, напева, мелодии, и во многом интуитивное использование восточных интонаций, то в наши дни появилась возможность обращаться непосредственно к теории индийской музыки и через нее к творческому осмыслению нового музыкального материала. Созданные на этой основе в России музыкальные сочинения (в частности, С.А. Баласаняна) имели заметный успех и показали большие потенциальные возможности, которые открываются на поприще творческой взаимосвязи музыкальных культур наших стран и ведут к расширению сферы музыкального мышления как русских, так и индийских композиторов.

Остановимся кратко на том, чем привлекает европейцев индийская музыкальная культура, в чем видится ее ценность и необходимость глубокого изучения. Прежде всего это высокоразвитая ладо-интонационная система *раги*, многовариантная метроритмическая система *тала*, тонкая филигранность звукового орнамента, а также наряду с традиционными классическими жанрами (*дхрупад*, *кхалл*, *тхумри*, *таппа*) многие современные формы вокальной и инструментальной музыки и, конечно, богатейший фольклор.

Исключительно важно отметить, что в большинстве индийских музыкальных форм помимо заранее сочиненного музыкального материала присутствует импровизация, и эти *замкнутые* (законченные) и *открытые* (импровизационные) формы сосуществуют в уникальной гармонии. Благодаря этому в процессе развертывания музыкальной композиции, основанной на одной из многочисленных раг, музыканту удается достичь эффекта глубокого эмоционального насыщения, то есть воссоздать ту образно-эмоциональную сферу (*расу*), которая заложена в избранной для данной композиции раге. Соприкоснуться в наше время с этим уникальным высокохудожественным искусством, корнями уходящим в глубокую древность, мы можем только благодаря многовековой традиции устного творчества.

Однако не стоит забывать, что в Индии имеются и достаточно хорошо разработанные ното-буквенные системы – *сваралипи*. Сегодня наиболее употребляемы три из них: *бхаткхандэ-сваралипи* (на деванагари), *акар-матрик* (на бенгали) и южноиндийская *сваралипи* (на тамили)<sup>1</sup>. Существование этих систем ни в коей мере не противоречит феномену устной традиции, поскольку нотному фиксированию подвергались лишь замкнутые вокальные и инструментальные сочинения, открытые же формы, создающиеся непосредственно во время исполнительского акта, никогда не записывались.

Безусловно, ноты – лишь одно из средств, помогающих проникнуть в сложный мир музыки, но в соединении с определенной специальной подготовкой, включающей учебный процесс и творческие контакты с индийскими музыкантами, это дает возможность «прохождения через призму»

индийского музыкального мышления. Анализ индийских музыкальных традиций уже с позиции европейской методологии вызывает ответный интерес у индийцев: в каких ракурсах рассматриваются различные аспекты их музыкальной культуры, на чем концентрируется внимание, что выделяется как наиболее актуальное и т. д. Этот «взгляд со стороны» усиливает интерес и к ценностям индийского музыкального наследия, к раскрытию потенциалов, заложенных в природе индийской музыки, и, наконец, играет немалую роль в предвидении возможных перспектив дальнейшего развития, в том числе и в русле индо-русского направления.

В этой связи представляется крайне интересным сравнительный анализ индийского и славянского мелоса. В качестве одного из примеров возьмем русскую народную *протяжную* песню «Ничто во поле не колышется...» и бенгальскую народную песню *бхатиали* «Куда же улетело...» («Kotha je holo...»). Протяжный распев в обеих песнях как бы определяется самой природой: в русской песне – «...поле не колышется», в бенгальской – «...далеко видна гладь речная». Русский пастушок, изливая душу, «напевал песню дивную», в которой вспоминал, как «любил свою милую» да как потом «разлюбила его черноокая». И почти так же бенгальский лодочник, тихо «плывя по течению» (что и означает *бхати*) и предавшись воспоминаниям и раздумьям, с грустью напевает: «Куда же улетела пора золотая радостной жизни и любви...»

Эти песни не идентичны по мелодии и тем не менее во многом родственны. Во-первых, у них единая эмоциональная сфера (чувства разлуки и одиночества, овеянные романтической мечтательностью). Оба певца разделяют свои чувства с природой, один сливается с бескрайним русским полем, другой – с безбрежным бенгальским речным разливом. Во-вторых, исполнению песен бхатиали свойственны, как и русской протяжной песне, медленный темп, распевность и ритмическая укрепленность. Наконец, в-третьих, несмотря на разные типы орнаментики, в основной линии обеих песен ярко вырисовывается схожесть их характерных мелодических оборотов. Таким образом, в целом можно сказать, что обе песни объединяет их образно-интонационная близость.



Н.К. Рефик. Кришна-Лель. 1935–1936

Сравним ладовую основу этих двух песен. Здесь нам придется вернуться к понятию раги, на которой индийский фольклор хотя и не зиждется полностью (в отличие от классической музыки), но несет в себе ее отдельные характерные свойства. Этот особый тип ладо-интонационного образования предполагает определенный состав звукоряда с обусловленным восходящим и нисходящим порядком расположения тонов, характерную интонационность, выраженную типичными только для данной раги мелодическими оборотами, опорными и орнаментальными тонами, и образно-эмоциональную сферу. Количество раг достаточно велико

и в принципе не поддается точному определению (наиболее распространенных около ста, менее употребляемых еще около двухсот)<sup>2</sup>. Все они обладают своей индивидуальной характеристикой, поэтому у каждой раги собственное наименование. Для выражения или раскрытия раги используются различные музыкальные формы (от разновидностей песенного типа до крупных вокальных и инструментальных композиций); в целом музыка, основанная на раге, именуется *рагсангит*.

Поскольку определенные группы раг традиционно согласуются с разными часовыми циклами суток и временами года, то и время исполнения

<sup>2</sup> Одна из причин столь большого числа раг – многовариантность их звукорядов, имеющих как одинаковое, так и разное количество тонов в восходящем и нисходящем порядке. Они могут состоять из пяти, шести или семи тонов, а также быть «смешанными»: пяти-семитоновыми, пяти-шеститоновыми, шести-семитоновыми и т. д.

<sup>1</sup> См.: Морозова Т.Е. Нотописное наследие Индии. Знаковая вязь времен. М.: ИКАР, 2006.



музыкальных композиций, созданных на основе той или иной раги, должно совпадать с предписанным ей суточным и сезонным циклом. Образно-эмоциональная сфера раги (то есть ее раса), по сути, включает и временной аспект, поскольку в концепции эмоционально-звуковой зависимости (разрабатываемой в Индии еще с древних времен) параметры природной цикличности теснейшим образом переплетаются с различными чувствами человека.

В мелодической основе приводимой здесь бенгальской песни проступают черты раги *Мегх-малхар* и особенно раг *Сула-канхра* и *Паласи*. Двум последним близок и ладо-интонационный строй русской песни «Ничто во поле не колышется...». В минорном (если использовать европейскую терминологию) звукоряде этих раг отсутствует VI ступень, так же как она отсутствует и в обеих песнях, не считая возможного появления ее в качестве орнаментального звука. Следует отметить, что подоб-

ная ладо-интонационная основа свойственна не только многим индийским, но и старинным русским народным песням. Кроме того, близкие русскому фольклору интонации можно найти и в таких рагах, как *Наяки-канхра*, *Ханскинкини*, *Дхани*, *Кауши-канхра*.

Основой для создания многих раг послужили характерные мелодические интонации из наиболее распространенных в народе песен и молитв. Некоторые раги даже сохранили в своем названии наименование той местности, из которой они пришли, или принадлежность к определенной трудовой общине. Например, *ахир* – община молочников, из мелодических интонаций их утренних молитвенных песен образовалась рага *Ахир-бхайрав*; а в названии раги Паласи сплелось сразу несколько корней слов «пастух», «парус», «покровитель». Подобная перекрестная взаимосвязь между народным и профессиональным творчеством всег-

да была характерна для обеих культур, поскольку сохранению многих традиций способствует их закреплённость в фольклоре.

В частности, это относится к календарным песням, или *риту-ган* (так их называют в Индии). Естественно, что специфика климатических условий определила некоторые различия в календарных циклах наших стран: в отличие от России в Индии шесть времен года. Еще в ведийский период был известен порядок проведения сезонных обрядов *чатур-масья* – четырехмесячных циклов, составляющих три основных сезона – жаркого, сырого и холодного, подразделенных затем на шесть сезонных градаций (по два месяца в каждой). Наступление каждого из них сопровождалось особым ритуалом с определенными мантрами, основанными на соответствующих



Н.К. Рерих. Весна священная. 1945



Кришна, играющий на флейте. Миниатюра. Раджастан. XVIII в.

времени мелодических интонациях. В них, как в музыкальных универсалиях, или модусах, были закодированы конкретные цели эмоционального психофизического воздействия и реагирования, соотносящиеся с природными и астрологическими закономерностями. Отсюда протягивается параллель к древним, бытовавшим у славянских народов, ритуальным попевкам (закличкам, колядкам, веснянкам) и специальным обрядам, связанным со сменой времен года, предотвращением стихийных бедствий и т. д., центральную роль в которых играли разного рода рецитации и пение особых заклинаний, заключавших в себе некую магическую силу.

Издревле музыкальный звук и голос представлялись вплетенными в единую систему взаимосвязи человека с природой и космическим мирозданием. Известен и факт универсальности основных природных явлений, например: летнее и зимнее солнцестояние, смена времен года и др. Поэтому не стоит удивляться и определенному сходству мелодических интонаций в некоторых индийских и славянских ритуальных песнопениях, издревле приуроченных к этим временным периодам.





А. Мелихов. Индийская танцовщица и музыканты

Так, в северной части Индии месяц *пхалгун* приходится на конец февраля – начало марта (по нашему календарю) – время перехода от холодного (зимнего) сезона к весеннему. Этот месяц в Индии изобилует сильными ветрами, срывающими оставшиеся на ветвях последние засохшие листья, чтобы освободить место для новых побегов. И хотя в Индии значительно теплее, ощущается наша определенная общность как в состоянии природы и души человека, ожидающих с приближением весны своего обновления, так и в интонациях традиционной *бангла пхалгунэр* и одной из западнорусских колядок «Щедрик». Их мелодика (в пределах малой терции) и ритмика (на шесть долей, с одинаковым дроблением и акцентированием) почти идентичны, сходна и тематическая, то есть «призывная» направленность. Образно-интонационная близость проявляется здесь опять же на трех основных уровнях. В нашей колядке поется:

Щедрик, щедрик, щедривочка,  
Прилетела ластивочка,  
Стала она щебетати,  
Господарю выкликати:  
«Выйди, выйди, Господарю,  
Подывися на кошару...»

Такая же «призывность» выражается и в бенгальской *пхалгуни*:

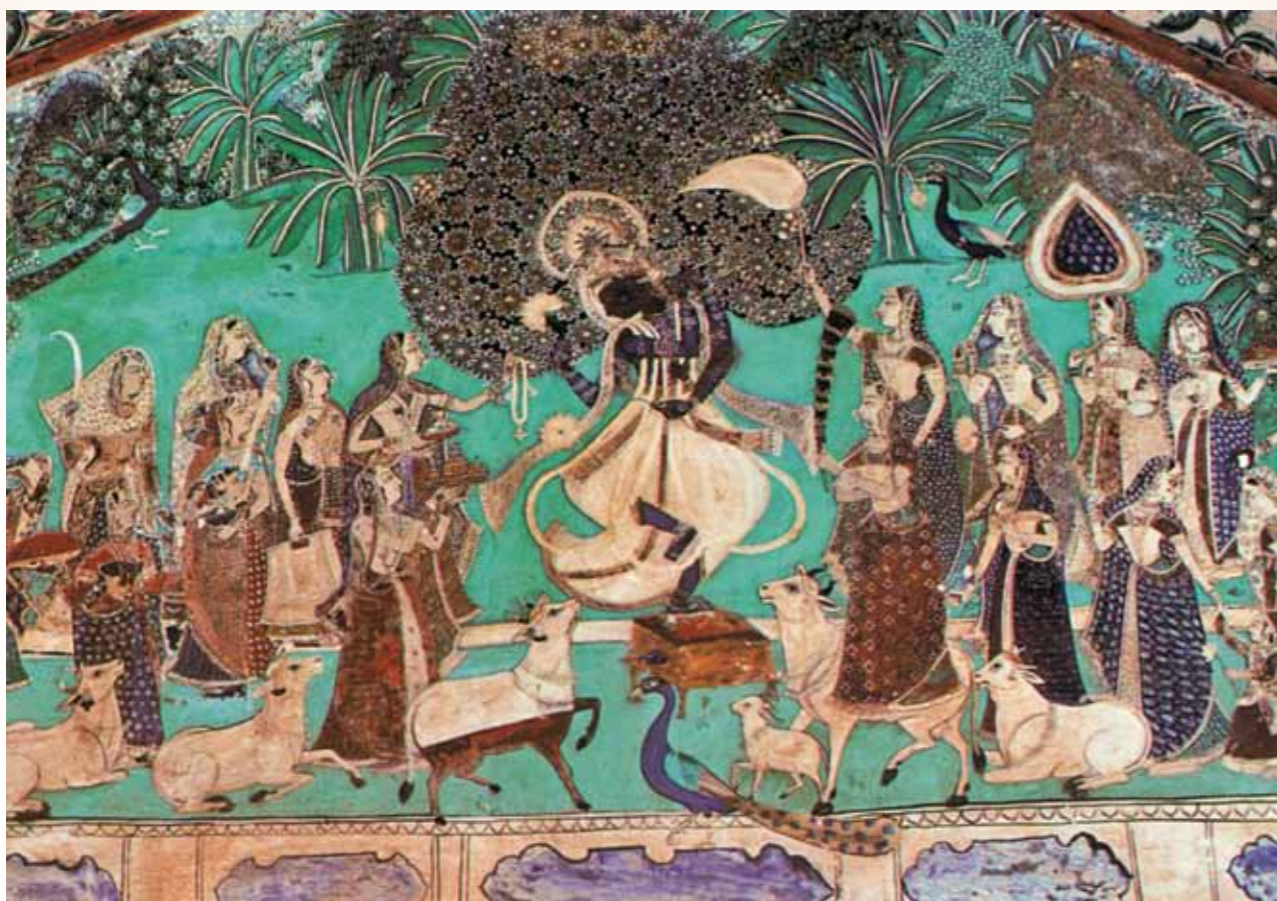
Не задерживай, холода уноси...  
Не задерживай, тепло приноси...  
Не задерживай же...

В некоторых *пхалгунэр-ган* «высказывания-восклицания» перемежаются рефреном в виде попевки, где слова тоже могут меняться. Главное – повторение слов «не задерживай» и последующее разъяснение, что именно «не задерживай». Прежде это было чем-то вроде игры между двумя группами селян, каждая из которых стремилась дать лучший вариант «разъяснения». Теперь эти музыкальные игры-импровизации почти исчезли, сменившись исполнением лучших импровизаций, хранящихся в памяти. Они поются в народе наряду с другими песнями времен года (*риту-гити*) в определенные сроки с давних пор и до наших дней.

Календарные песни чаще всего состоят из напевов, которые строятся на повторяемости одной или двух характерных мелодических интонаций. В обычаях как индийских, так и славянских народов они бытовали не только как ритуальные, но и как игровые, что соответственно приводило к их многовариантности и в дальнейшем к достаточно развитой мелодике. Включаемые в различные обряды, эти песнопения несли в себе пожелания богатства, здоровья и прочих жизненных благ. Здесь невольно возникают образные параллели между мифологическими сюжетами, описывающими песенно-танцевальные игры пастушек (*гопи*), зачарованных волшебной флейтой Кришны, и обрядовыми хороводами девушек под песни и свирельные наигрыши юного Леля, героя древнерусских сказаний.



Т.И. Зубкова. «И кто его знает». Миниатюра. Палех, 1946



Кришна. Фреска. Зал Султан Махал, дворец Самода, Раджастан. XVI–XVII вв.

Европейские композиторы приблизительно с XIX века начали активно заниматься сбором и аранжировкой народных песен, которые оживляли и обогащали профессиональное музыкальное искусство. В частности, украинский композитор Н.Д. Леонтович аранжировал колядку «Щедрик». Выдающийся индийский поэт и музыкант Р. Тагор также интересовался фольклором своей страны. Сохраняя оригинальную тематику и характерную мелодику народных песен, он вкладывал в свой поэтический текст больше лиричности и философского смысла<sup>3</sup>. Сравнив фрагменты одной из песен Тагора, созданной на основе пхалгунэр-ган, с отрывками из «Щедрика» Леонтовича, мы с удивлением обнаруживаем почти идентичный мелодический материал. При пропевании попеременно некоторых строк из этих двух песен возникает полное ощущение продолжения гармоничной цепочки

вариаций, а не вставок каких-то инородных фрагментов. Это происходит потому, что мелодическое развитие протекает в схожем образно-интонационном русле. Как видно, сама природа характерных интонаций этих старинных традиционных напевов подсказала индийскому и славянскому музыкантам именно такой мелодико-вариативный путь.

Можно констатировать, что образно-интонационная близость была свойственна не только первоначальному обрядовым песнопениям, но и их дальнейшим вариативным разработкам, выполненным музыкантами разных профессиональных школ и разных, весьма удаленных друг от друга стран.

Известно еще немало подобных примеров. Но в данном случае мы ограничились сравнительным анализом только нескольких песен, чтобы понять одну принципиально важную вещь. Музыкальные



Н.К. Рерих. Кришна. Весна в Кулу. 1930

культуры наших стран, без сомнения, имеют свои исторические и религиозно-философские традиции, обрядовые культы, оригинальные теоретические системы, индивидуальные колористические черты исполнительской практики и многое другое, что в целом и делает их исключительно самобытными. Именно поэтому я не пытаюсь говорить об абсолютной адекватности или идентичности каких-то аспектов, но пытаюсь проследить те образно-интонационные параллели, которые позволят найти наиболее гармоничные сочетания и взаимосвязи между индийским и славянским мелосом на основе глубокого творческого проникновения в музыкальную природу каждого из них.

В этой связи хотелось бы обратить внимание на один из возможных примеров творческого единения. Музыкальные драмы Р. Тагора, особенно последние из них («Щама», «Чандалика», «Читрангода»), по совершенству и силе музыкально-поэтического выражения являются одними из лучших образцов индийского сценического искусства. Сила

их заключается в глубокой человечности и тотальности идей, выраженных в музыкально-поэтических образах. Известно, что в Индии идет работа по восстановлению авторских постановок этих драм и поиску новых сценических решений. И не стоит бояться новых интерпретаций как индийских, так и европейских режиссеров. Потому что этот поистине богатейший материал еще по-настоящему не раскрыт. Если раньше русские композиторы аранжировали только некоторые тагоровские песни, то теперь они всерьез заинтересовались музыкальной тканью его драм.

Трудно сказать, в какой форме и по какому пути пойдет эта творческая работа на стыке двух музыкальных культур, но она, вне всякого сомнения, приведет к оригинальным результатам. Наблюдающиеся образно-интонационные параллели – это те живые связующие нити, которые протягиваются от одного времени к другому, от одной культуры к другой и от сердец одного народа к сердцам людей других стран.

<sup>3</sup> См.: Морозова Т.Е. Рабиндрочонгит – песнь Солнечного Индры // Культура и время. 2009. № 3. С. 179–199.





*Ксения Петрова*

## Мандала Белой Тары

*Фестиваль «Россия –  
Индия – Тибет»  
в МЦР*

**В** августе в Музее имени Н.К. Рериха в рамках благотворительного тура буддийских монахов прошел фестиваль «Россия – Индия – Тибет». Всю неделю в музейных залах проводились медитации и буддийские ритуалы, звучали тибетские песнопения, читались лекции по тибетскому буддизму и, самое главное, состоялась церемония построения и разрушения песочной мандалы. Фестиваль прошел в стенах музея уже в третий раз. На фестивалях, которые проходили ранее, строились мандалы Авалокитешвары, Зеленой Тары и Будды Медицины. В этот раз монахи построили мандалу Белой Тары – милосердной покровительницы всех живых существ. Все вырученные от фестиваля средства будут переданы на содержание и обучение более шестисот тибетских детей-сирот, живущих при монастыре Дрепунг Гоман на юге Индии. С этим монастырем Музей Рериха связывает давняя теплая дружба. Возглавил делегацию буддийских монахов тибетский лама Геше Лхарамба Отог Ринпоче Тензин Дамчой. Организаторы фестиваля – Галина и Дмитрий Тарасовы, основатели школы живописи «Семейная мастерская».

До середины прошлого столетия место и время подобных ритуалов держалось в строгом секрете, это была закрытая церемония, и только монахи имели право в ней участвовать. В 1972 году духовный лидер Тибета Его Святейшество Далай-лама XIV разрешил странствующим монахам совершать построение песочных мандал на публике, чтобы европейцы могли ознакомиться с буддийской культурой.

◀ *Танка с изображением Белой Тары*



*У ступы Трех Драгоценностей*



Каждый монах строит свой участок мандалы

Монахи охотно рассказывают о ритуале и объясняют его смысл. Мандала дословно означает «центр и его окружение». Песочная мандала – это двухмерное изображение дворца буддийских божеств: *будд* и *бодхисаттв*. Графически она представляет собой круг, вписанный в квадрат, который, в свою очередь, вписан в другой, гораздо больший по диаметру круг. Внутренний круг – это трон божества, которому посвящена мандала. Внешний круг – олицетворение божественной Вселенной. Стороны квадрата являются собой четыре стороны света и имеют четыре Т-образных «выхода» во Вселенную, символизирующие Четыре Благородные Истины, учение о которых лежит в основе буддизма.

Колористика мандалы – пять основных цветов. У каждого цвета свое значение: белый – это вода, желтый – земля, красный – огонь, синий – воздух, зеленый – пространство. Каждый цвет ассоциируется с одним из будд созерцания, с определенным органом чувств и с определенной мантрой. Визуализация мандалы помогает медитирующему достичь наибольшей концентрации. Существует поверье, что даже простое созерцание мандалы способствует очищению духа и помыслов.

Ритуал построения мандалы начинается с поиска подходящего места. Оно должно соответствовать определенным требованиям, объясняет лама Отог Ринпоче, быть чистым, радовать глаз и находиться в приятном окружении. С этой точки зрения зал Музея имени Н.К. Рериха, где проходил фестиваль, как раз подходит для построения мандалы. После того как место найдено, проводится ритуал очищения пространства; благословляются помещение, в котором будет создаваться мандала; инструменты, песок и наносится разметка на плоское основание.

В древности мандалу строили из lapis-лазури, малахита, жемчуга, коралла, бирюзы и прочих толченых полудрагоценных камней и минералов. Сейчас материалом для нее служит предварительно окрашенная акварелью, измельченная мраморная крошка – мраморный песок. Обычно используют песок двух видов – крупный для больших деталей и мелкий для выписывания изящных узоров. Песок насыпают на деревянное основание с помощью двух металлических конусов – *чакпуров* (пер-



Единство бесконечного сострадания и мудрости – два скрещенных чакпура



Мандала Белой Тары

воначально это были рога яка или буйвола), польх внутри и имеющих отверстие на конце. В один из конусов засыпают песок и трут его другим, от вибрации песок тонкой струйкой высыпается из чакпура. Два скрещенных чакпура символизируют единство бесконечного сострадания и мудрости.

В ритуале построения мандалы участвуют четыре монаха. Начинают с центральной, внутренней, окружности и ведут ее к внешней. Каждый монах отвечает за свою «сторону света». Трудятся они неторопливо, почти медитативно, но в то же время

в определенном ритме и заканчивают работу одновременно, а после ее завершения посвящают всю положительную энергию, накопленную за время создания мандалы, всем живым существам.

Символ мандалы богини Белой Тары – цветущий лотос – изображен в самом центре внутреннего круга вместе с колесом учения. Восемь спиц колеса означают восьмеричный буддийский путь: праведное воззрение, праведное стремление, праведная речь, праведный образ жизни, праведные действия, праведное усилие, праведное мышление



Монах раздает благословенный нектар

и праведное созерцание. Колесо учения окружают восемь лепестков, в каждом из них – соответствующее изображение-символ: сосуд с нектаром, дающим бессмертие, цветок лотоса, раковина, колесо, бесконечный узел, благий зонтик, золотые рыбки и штандарт-флаг.

«Мандала Белой Тары позитивно влияет на окружающее ее пространство, – говорит Отог Ринпоче, – она устраняет негативную карму, защищает и продлевает жизнь». Богиня Тара – буддийское божество, которое традиционно считается покровительницей всех живых существ. Тара проявляет себя в пяти ипостасях: трех темпераментных – желтая, красная и синяя – и двух умиротворяющих и любящих – белая и зеленая. Белая Тара символизирует бесконечное божественное сострадание. В ответ на молитвенное обращение она приносит умиротворение и терпимость, хранит от болезней и дарует долгую жизнь. На теле у Белой Тары пять дополнительных глаз: «третий глаз» в центре лба и по одному на ступнях и ладонях. Семью глазами наблюдает она за всеми живущими на земле и оказывает помощь всем, кто в ней нуждается.

Согласно буддийскому учению, главная ценность обретения долгой жизни заключается в возможности духовного совершенствования. Белая Тара помогает духовному очищению и развитию человека, она устраняет поражающие тело и омрачающие ум препятствия, которые проявляются в виде болезней и сокращают жизнь. В тибетском буддизме существует традиция: ученики подносят своему духовному наставнику молебны Белой Тары с пожеланиями, чтобы он как можно дольше жил и направлял всех на путь духовного роста.

Философский диспут ▶

Особая часть ритуала – посвящение на чтение мантры. «Ом Таре Тутаре Туре...» – Отог Ринпоче повторяет мантру Белой Тары несколько раз, а за ним негромким хором ее повторяют все присутствующие в зале. В буддизме, прежде чем вы начнете практиковать и начитать мантру, то есть сакральный слог, слово или словосочетание, необходимо получить разрешение духовного лица.

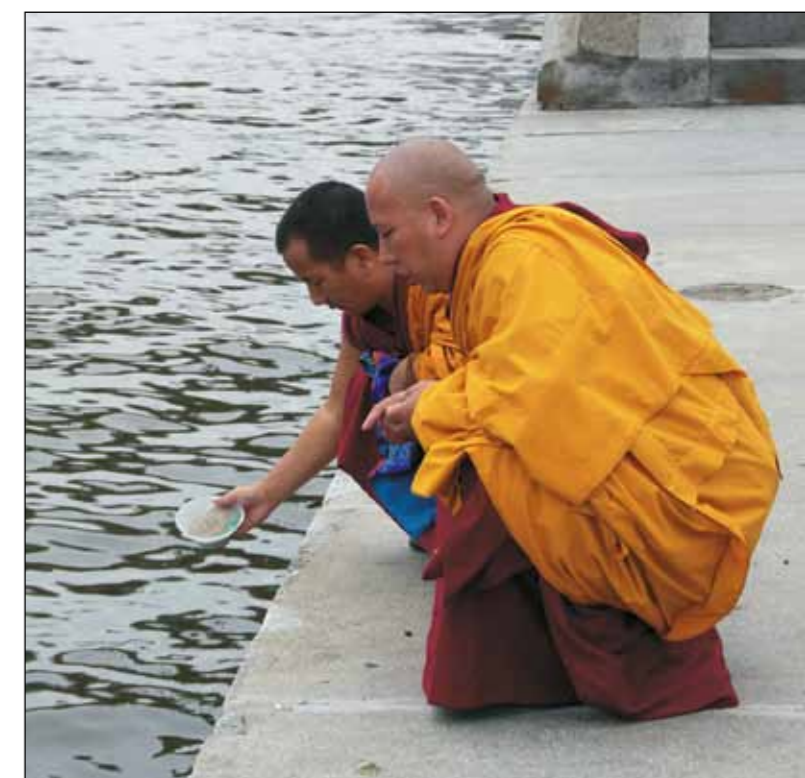
Мантра Белой Тары похожа на мантру Зеленой Тары, но после перечисления имен Тары добавляется еще несколько слов, буквально означающих следующее: *мама* – мне, *аюр* – долголетие, *пуней* – заслуга, *джняна* – мудрость, *путим* – богатство, *Куру* – мифическая страна изобилия и долголетия. Человек, произносящий эту мантру, просит Белую Тару помочь ему обрести долголетие и счастье, устранить угрожающие жизни препятствия, послать мудрость.

Лама Отог Ринпоче делает знак, и монахи выносят несколько чаш с пилюлями долголетия и нектаром, которые были приготовлены накануне из ячменной муки, меда, йогурта и патоки. Все это раздают всем, кто пришел на церемонию. Считается, что, съев пилюлю долголетия и отведав бла-

гословенный нектар, человек может укрепить свое здоровье и исцелиться от очень серьезного заболевания. В завершение ритуала посвящения каждому подошедшему к Отогу Ринпоче за благословением повязывается красный шнурок – оберег.

Ритуал построения мандалы завершается ее разрушением, чтобы напомнить нам о непостоянстве всего сущего. В последний день фестиваля с приветственными словами к переполненному залу обратилась и. о. заместителя директора Музея имени Н.К. Рериха Н.Н. Черкашина: «Я благодарю всех, кто помогал проведению этого замечательного праздника в нашем музее. Он проходит у нас уже не в первый раз и, надеюсь, не в последний». Лама Отог Ринпоче благословил организаторов фестиваля, повязав каждому тибетский церемониальный шарф – *хадак*, и пояснил смысл предстоящего ритуала: «Подобно тому, как за несколько мгновений будет разрушена мандала, которая строилась несколько дней, однажды прекратится и наша телесная жизнь. Помните о том, что все в мире преходяще, задуматься о том, как мы проводим каждый день нашей жизни, – вот для чего необходим этот ритуал». На церемонии присутствовал полномочный представитель Далай-ламы XIV в России, странах СНГ и Монголии господин Таши. Он поздравил всех с завершением фестиваля и пожелал долгих лет жизни.

Церемония разрушения мандалы Белой Тары началась с молитвы: монахи просили богиню Тару



Часть священного песка мандалы Белой Тары опускается в Москва-реку

покинуть дворец, в котором она обитала с момента построения мандалы. Лама Геше Лхарамба Отог Ринпоче Тензин Дамчой в ритуальном одеянии несколько раз обошел мандалу по часовой стрелке, наклонился и провел рукой по ее поверхности от восточных «ворот» к центру. Точно так же она была «разрезана» от западных, южных и северных «ворот» и по диагоналям. Монахи щетками смели рисунок к центру и собрали песок в несколько чаш.

Часть священного песка мандалы Белой Тары раздали всем желающим, а часть была опущена в Москва-реку. Буддисты верят, что реке передается благодать мандалы, ее врачующая и умиротворяющая сила, и вода несет ее дальше, к морям и океанам, испаряется и выпадает на землю в виде священного дождя. «Я не раз говорил и повторю еще раз, – сказал Отог Ринпоче, – что не имеет значения, буддист ты или христианин, в основах всех религий мира лежат сострадание и любовь. Я молюсь, чтобы люди всей Земли обрели веротерпимость и любовь ко всем живым существам».

Завершился праздник философским диспутом и традиционными тибетскими танцами, которые прошли под открытым небом во внутреннем дворе музея, рядом с единственной в столице буддийской ступой.

Фестиваль закончился, а на следующий день в Москве прошел благословенный дождь.

