

Восток – Запад

М.Н. Чирятьев

Индийские источники творчества Е.И. Рерих

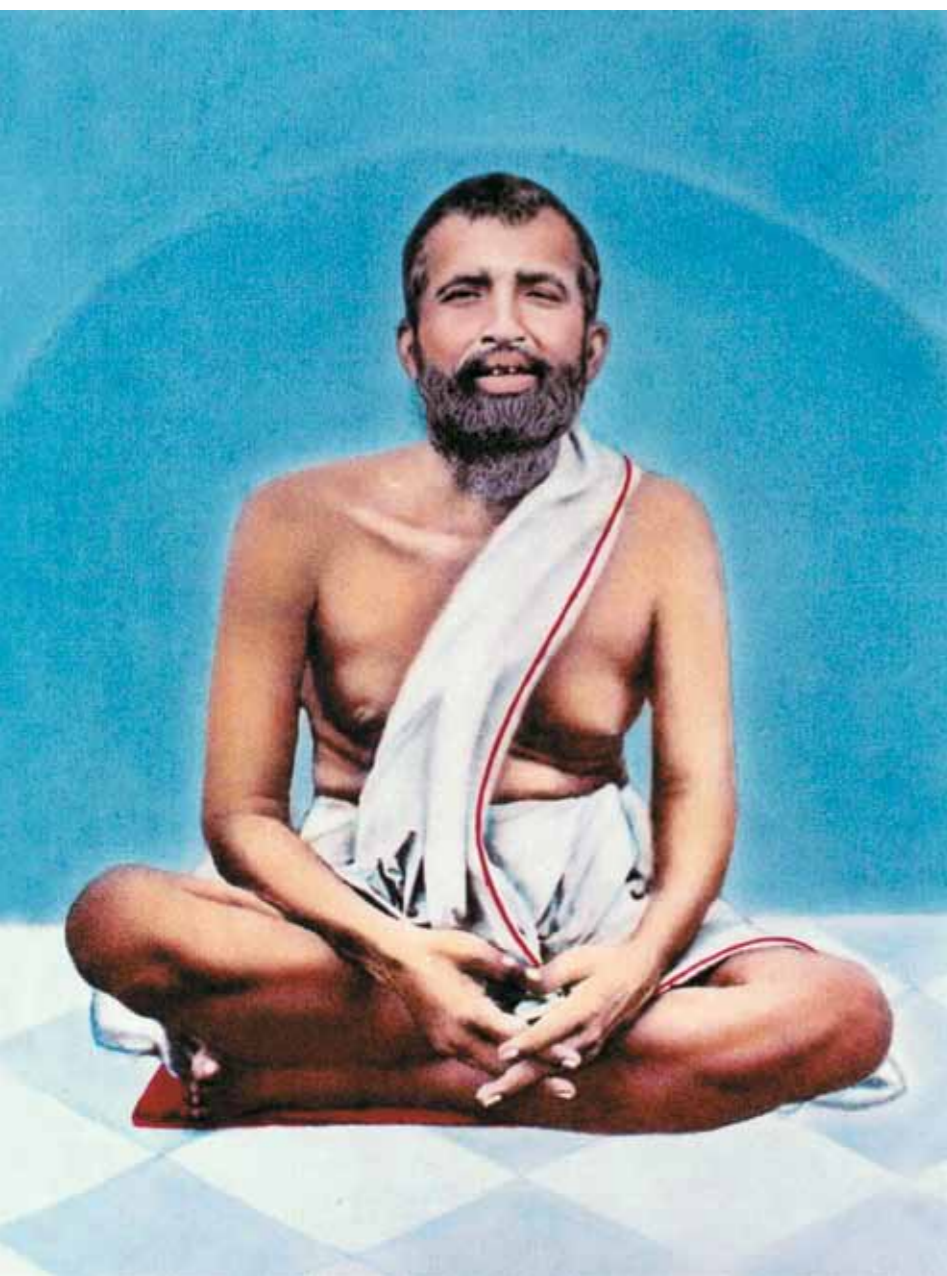
*Никогда, никто и ничто не сможет потушить
Божественную искру, возжженную Гигантами Духа
и веками хранимую в сердцах лучших сынов Индии¹.*

Е.И. Рерих

Как многие ручьи питают реки, а те несут свои воды в океан, так и многообразные накопления и выражения мысли Востока одухотворяли единую общечеловеческую сокровищницу знаний. Творчество Елены Ивановны Рерих явилось уникальным проявлением духовного синтеза, вобравшего основные мотивы и созвучия восточных источников человеческой мудрости.

Жизнь Е.И. Рерих была подобна ярчайшей комете, знаменующей приход Новой Эпохи. Полет этой кометы соединял высокие миры, отражая в спектре своего сияния великие накопления духовных достижений. Магнитное поле мудрости Востока

¹ Рерих Е.И. Письмо к З.Г. и Д. Фосдикам от 19–20 августа 1948 года // Рерих Е.И. Письма. В 9 т. Т. 8. М.: МЦР, 2008. С. 71–72.



Шри Рамакришна

направляло ее путь. Богатство культурного разнообразия и глубина религиозно-философской мысли Индии оказали особое влияние на творчество Е.И. Рерих.

Ее великая предшественница Е.П. Блаватская первой в XIX веке пробила брешь в стене предрассудков и суеверий, окружавшей сокровища философской мысли Востока. Указав на величие духовных знаний Индии, она заставила многих западных людей пересмотреть сложившийся высокомерный стереотип восприятия одной из древнейших земных культур.

² Рерих Е.И. Письмо к В.А. Дукшта-Дукшинской от 12 декабря 1934 года // Рерих Е.И. Письма. Т. 2. М.: МЦР, 2000. С. 520.

³ Рерих Н.К. Письма к А.Н. Бенуа. СПб.: Сердце, 1993. С. 12.

С ранних лет красота индийской мысли вдохновляла Е.И. Рерих, которая пришла в этот мир в период безумств конца Кали Юги, чтобы очистить основы Великих Учений прошлого, дать миру их духовный синтез и, знаменуя Великий Приход, провозгласить обусловленное космическими законами начало светлой эры справедливости – Сатъя Юги.

Неизбежное торжество зари Нового Мира звучит на древнем санскрите в имени Урусвати, данном Е.И. Рерих Учителями. Звезда Матери Мира, стремительно приближившаяся к Земле и пробудившая своими лучами небывалые возможности духовного расцвета человечества, также величается этим светносным именем.

Открытие Индии

Одними из своих первых земных Учителей Е.И. Рерих считала Рамакришну и Свами Вивекананду, с книгами которых познакомилась, когда ей было около 24 лет. «Светлый облик Рамакришны и ясный ум Вивекананды зазвучали в моем сердце мощным призывом к духовному синтезу»², – вспоминала позднее Елена Ивановна. В 1917 году, находясь в Сердоболе, она посоветовала Н.К. Рериху изучить «Провозвестие Рамакришны»; прочтя этот труд, он определил его как «очень серьезное, а главное – близкое человечеству учение»³.

Позже Е.И. Рерих неоднократно рекомендовала своим ученикам и последователям изучать восточную философию: «...лично я всегда советую, если есть возможность, читать восточную литературу, ибо в ней, когда она не искажена переводом, нет заблуждений, или очень мало. Поэтому прекрасно было бы, если члены Общества ознакомились бы с основами Учения Будды, Упанишад, Бхагавад-Гиты, Конфуция, Лао Цзы и т.д. <...> При правильном отношении знакомство с этими Учениями может даже укрепить на пути Учения. Также всегда буду рекомендовать читать книги Суоми Вивекананды и Изречения Рама-

кришны, и особенно люблю читать четыре тома, посвященные описанию жизни Рамакришны и Суоми Вивекананды. Читая их, проникаешься всем очарованием тонкости чувств и мысли Востока. Вообще, очень много прекрасных восточных книжечек, но теософическую литературу, за малыми исключениями, я не люблю. Прекрасны также книги Сестры Ниведитты об Индии и о Суоми Вивекананде, который был ее учителем»⁴.

Многолетняя дружба связывала Рерихов с Рабиндранатом Тагором, много прекрасных слов было сказано Н.К. Рерихом о великом индийском поэте, тем не менее в 1938 году Елена Ивановна пишет: «О Тагоре должна сказать, что я очень люблю его чудесный облик поэта, но, как отобразитель индусской религиозно-философской мысли, мне ближе Вивекананда»⁵. Да и сам Тагор считал, что если вы хотите глубже узнать и почувствовать Индию, читайте Вивекананду.

Знакомству семьи Рерихов с восточными религиозно-философскими системами, в первую очередь с буддизмом, весьма способствовали и глубокие востоковедческие познания Юрия Николаевича Рериха.

Вдохновенные примеры

Уникальность духовного опыта Рамакришны заключалась в последовательной религиозной практике основных мировых религий. Причем, реализуя разные методы каждой из них, Рамакришна достигал высочайших состояний духа. Он мог по праву утверждать, что все религии истинны, имеют единый корень и их роднит общая цель – духовное совершенствование человека и всей жизни. Вивекананда вспоминал о своем Учителе: «Жизнь Шри Рамакришны была удивительным источником света, в озарении которого можно действительно полно и истинно постичь самую суть индуистской религии. Он был объектом, изучая который можно было получить все знание, данное в теории Шастр и Писаний. Он показал своей жизнью, чему Риши и Аватары в действительности хотели научить мир. Книги – были теорией, Он был – живой реализацией. Этот человек за пятьдесят один год прожил тысячи лет национальной духовной жизни...»⁶

Самому Вивекананде суждено было стать реформатором индуизма и заново явить его очи-

щенные основы миру. Он, спустя много веков после Шри Шанкарачарьи, лично пережил, осознал и, обобщив, выразил истины древнейших в мире откровений, запечатленных в живом знании Вед, завершавшемся религиозно-философской системой Веданты.

Среди мыслителей Индии, внесших значительный вклад в духовное наследие человечества, был и Шри Ауробиндо Гхош. Е.И. Рерих назвала его «последним, подавшим надежды на возможность духовного вождя»⁷. Создатель Интегральной йоги утверждал, что мировая эволюция – это постепенное самопроявление, самообнаружение Божества, скрытого в Природе. Шри Ауробиндо, глубоко владея древними знаниями Вед, в своих трудах описывал циклы человеческой эволюции и указывал пути духовного совершенствования и полного преображения человека. После Шри Ауробиндо, который ушел в 1950 году, никто не мог, по сути, претендовать на духовное вождество Индии. Е.И. Рерих утверждала: «Нет ни одного сейчас, который хотя бы приближался немного к калибру Рамакришны или Вивекананды. Свами Вивекананда был воистину последним великим духовным вождем Индии. Вивекананда понимал Служение и никогда не думал о себе. Он понимал нужды времени и не стремился в отшельничество. Он старался всеми способами поднять и расширить сознание молодых людей и сделать из них истинных тружеников на духовной ниве Индии»⁸.

Явление Вивекананды было очень созвучно сердцу Е.И. Рерих. Ибо великий сын Индии был огненным воином духа, явившим Западу высоты древних знаний своей любимой Родины: «Я не знаю другого такого блестящего ума и талантливого популяризатора Учений Востока, как Вивекананда. Ясно и просто излагал он великие Истины»⁹.

Но в отличие от Запада, на Востоке проповедь должна выражаться в действии. Ярким свидетельством этому стали практическая Веданта Вивекананды и основанные им организации. Он с новой силой провозгласил божественную суть каждого человека и в качестве необходимого принципа духовной реализации ввел для монахов и сотрудников созданной им Миссии Рамакришны идею бескорыстного и самоотверженного служения Богу через служение людям. В этом лишенном эгоизма

⁴ Рерих Е.И. Письмо к А.И. Клизовскому от 30 июня 1934 года // Рерих Е.И. Письма. Т. 2. С. 200.

⁵ Рерих Е.И. Письмо к Р.Я. Рудзитису от 10 сентября 1938 года // Рерих Е.И. Письма. Т. 6. М.: МЦР, 2006. С. 224.

⁶ Вивекананда Свами. Моя жизнь и миссия. Письма к Аласингу. СПб., 1992. С. 21.

⁷ Рерих Е.И. Письмо к Е.П. Инге от 16 апреля 1954 года // Мир Огненный. 1999. № 1/20. С. 38.

⁸ Там же.

⁹ Рерих Е.И. Письмо к Е.П. Инге от 10 октября 1954 года // Беседы с Учителем. Избранные письма Е.И. Рерих. Рига, 2002. С. 91.

преданном служении избранному идеалу и людям выражалась высокая йога любви – Бхакти-Йога. Исповедуя высшую ступень Веданты – Адвайту, Вивекананда понимал, что лучшим средством очищения ума и сердца, подготавливающим к постижению Единства, будет путь Карма-Йоги, которую вместе с Учителями Е.И. Рерих считала наиболее близкой к Агни-Йоге, так как заложенные в Карма-Йоге «творчество, сознательный труд, стремление к высшему качеству поведут кратчайшим путем к Высшему»¹⁰. Как и Будда, Вивекананда учил духовной дисциплине и бесстрашию, считал, что монах должен идти в мир и служить людям. Следуя заповедям Христа, Вивекананда шел путем самоотречения и любви, являя в земной жизни реализацию внутренней духовной природы – Царство Божье внутри нас, ведущее чистых сердцем к Единству с Отцом Небесным¹¹.

Очистительный путь самоотречения, согласно Вивекананде, пробуждает чистое пламя любви к Высшему, в каких бы относительных аспектах сознание вставшего на путь Бхакти-Йоги не принимало Его. Отмечая, что «вся индусская литература есть единый гимн любви к Божественному Началу», Е.И. Рерих также признает многообразие путей постижения от Непознаваемого и Несказуемого до образа личного Бога, Гуру, Матери, Возлюбленной и Возлюбленного и, сопоставляя этот подход с Агни-Йогой, пишет: «Так и Учение Живой Этики есть призыв к любви, к служению общему благу, что есть высшая форма любви, ибо она лишена эгоистического чувства»¹². Про себя она говорила: «Сама я, конечно, избрала путь Бхакти, но продвижение по этому пути увяло путем Джнани. Знание Великого Учителя становится доступным, как сказано: «Библиотека Беспредельности становится достоянием нашим, когда сознание сливается с Сознанием Высшим»¹³.

Одиноким путником – саньясином, отринувшим все земные притязания, прошел Вивекананда через всю Индию. Спал вместе с бедными и обездоленными, беседовал с махараджами и профессорами, принимая на себя все страдания своего народа, открывая в себе бессмертную силу его духа. «Эти дни были для него днями учебы. Он сам становился Индией, ее сознанием, ее судьбой». «Родись я вновь и вновь, – признается Ви-

векананда, – я отдал бы все свои жизни, чтобы помочь на пути к свободе хотя бы одной душе. Я нашел моего Бога – мой Бог в человечестве»¹⁴. Закаленный странствиями, полный сострадания и вдохновленный своим Учителем и Божественной Матерью на подвиг служения миру, Вивекананда, нарушая вековые запреты индуизма, отправляется на Запад, что бы помочь людям того мира пробудить голос своего духа, скованного поклонением грубой материи.

Восхищаясь яркой и стремительной жизнью Вивекананды, Е.И. Рерих пишет: «Он умер сравнительно молодым, на сороковом году, но выполнил огромную миссию. Он положил начало действительному ознакомлению и сближению Востока с Западом. Впервые ясно и сердечно изложены были перед Западом основы величественного индусского Мирозерцания и высокие правила Живой Этики. И может быть, именно ему больше удалось сдвинуть сознание наших соотечественников, нежели Е.П. Блаватской. Ведь пословица – «несть бо пророка в своем отечестве» – остается во всей силе, именно, у нас»¹⁵.

После знакомства с жизнью и идеями Рамакришны и Вивекананды начался новый этап в творчестве самой Елены Ивановны. Готовность ее сознания к вмещению духовных знаний прошлого и созвучность сердца Космическому Сознанию, преданность делу Иерархии Света, стремление к очищению искаженных основ Великих Учений, любовь и сострадание к людям позволили ей приступить к высокому творческому сотрудничеству с Учителями человечества, результатом чего стали синтез Великих Учений, явленный в учении Живой Этики, и уникальный героический опыт ее собственного огненного преображения.

Внутренне созвучным и дополняющим идеи Веданты был для Е.И. Рерих буддизм. Явленное с небывалой силой благое Учение Будды стало чистой основой знания законов всеобъемлемости материи и эволюции мира. Не случайно первой авторской работой Е.И. Рерих, изданной в 1926 году под псевдонимом Наталья Рокотова, стала книга «Основы буддизма»¹⁶. Вскоре свет увидела третья книга Живой Этики «Община», где, принимая эстафету Учения Благословенного, Учителя Востока утверждают великий опыт «первого научного общинника»¹⁷,

предвидевшего пути построения Мировой Общины будущего.

Восхищаясь Учением Бесстрашия, Е.И. Рерих в книге «Основы буддизма» отмечала значение духовной дисциплины, заповеданной Буддой. Ибо, испытываясь отказом от всего личного, воины духа, следующие за Буддой, сражались «за благородную доблесть, за высокие стремления, за высшую мудрость, через мужество достигали высот сострадания, становясь «работниками общего блага»¹⁸. В «Криптограммах Востока» (изданных также под псевдонимом) дисциплина рассматривается как основа Учения Благословенного. Монах общины, стремясь удержаться на Пути, воспитывал волю и обуздывал чувства, вступая в битву единым началом духа. Только прошедшему эту ступень совершенствования «Владыка приоткрывал завесу и давал задачу», и «затем уже постепенно ученик посвящался в Тайны Знания»¹⁹.

Родственны для Урусвати были и призывы Будды к подвижности и контролю сознания, которые помогают собирать лучшие возможности, ведь и сама община является «кипящим источником возможностей»²⁰. Бдительный контроль над словами, мыслями, и поступками помогал ученикам Будды выявлять высшие качества индивидуальности, так приветствуемые в общине, и достигать сияющего совершенства мысли о любви. Как и в Бхакти-Йоге, Елена Ивановна ценила в наставлениях Будды путь достижения любви и сострадания. «Любовь, освободительница ума, вмещает в себя все, сияя, сверкая и излучая», – цитирует она Итивуттаку»²¹.

Е.И. Рерих связывала с Буддой и глубокая внутренняя сопричастность Его человеческому пути. Их

объединяло стремление явить подвигом жизни красоту возвышенного Знания и, творчески и одухотворенно пользуясь свободой воли, сознательно направить силы на эволюционное созидание. Созвучны были их устремления возвысить мыслящую материю до космических высот, показав при этом единство и взаимосвязанность Бытия, общность энергетических основ всех уровней про-



Свами Вивекананда

¹⁰ Надземное, III, 767.

¹¹ См.: Вивекананда Свами. Миссия Христа. СПб., 1992. С. 12–15.

¹² Рерих Е.И. Письмо к Е.А. Зильберсдорфу от 13 августа 1938 года // Рерих Е.И. Письма. Т. 6. С. 194.

¹³ Рерих Е.И. Письмо к Е.П. Инге от 28 апреля 1951 года // Мир Огненный. 1999. №1/20. С. 30.

¹⁴ Свами Никхилананда Свами. Вивекананда. Краткая биография. СПб., 1991. С. 13.

¹⁵ Рерих Е.И. Письмо к В.Е. Гуцику от 2 июня 1934 года // Рерих Е.И. Письма. Т. 2. С. 137–138.

¹⁶ Рокотова Наталья. Основы буддизма. 1-е изд. Улан-Батор, 1926; 2-е изд., допол. и исправ. Рига, 1940.

¹⁷ Община (Улан-Батор), ч. II, XI, 2.

¹⁸ Рерих Е.И. Основы буддизма. Цит. по: Рерих Е.И. Пути Духа. М.: Сфера, 1999. С. 44.

¹⁹ Сент-Илер Ж. Криптограммы Востока. Рига: Угунс, 1992. С. 19.

²⁰ Община (Рига), 211.

²¹ Рерих Е.И. Основы буддизма. Цит. по: Рерих Е.И. Пути Духа. С. 85.

явления материи от камня до мысли, и этим путем утвердить эволюционную ответственность человека за свои действия перед Природой и явить пользу научного опыта общинного труда.

Духовная преемственность

Глубокое творческое восприятие утонченной философской мысли Востока помогло Е.И. Рерих приобщиться к единому Источнику всех Великих Учений и утвердило ее в необходимости преемственности Учений. «Восток, – пишет она – очень понимает все значение великой преемственности Учений и чтит лишь того Учителя, который является звеном в цепи Иерархии Учений. На Востоке учителя, отвергающего преемственность и утверждающего лишь свое учение, называют “древом, лишенным корней”. И такого учителя слушать не будут»²².

В учении Живой Этики, в дневниках, письмах и книгах Е.И. Рерих мы встречаем множество примеров такой преемственности. Уже в первой книге Учения Учитель говорит: «Я учу вас сложности простого учения Рамакришны. Мы все вместе творим Волю Творца...»²³ Во второй книге утверждается: «М. и понимание Учения Будды приводят к жизненному пониманию закона, удуманного на Горе Света. Закон Его лучше поможет на пути к знанию. Учение Его у Меня – радость. Рука Моя приведет к знанию»²⁴. До этого было сказано: «...простота, красота и бесстрашие – Христос и Будда ничто иное не говорили. И благо, если дух трепещет этими заветами»²⁵. Кстати, и Свами Вивекананда считал, что мудрость Упанишад учит ищущего путь совершенствования прежде всего бесстрашию.

Высоко почитала Е.И. Рерих и Акбара Великого (1542–1605) – третьего падишаха династии Великих Моголов. Он старался объединить Индию не только политическими и военными методами, но и через культуру и религию. С 1581 года Акбар пытается ввести новое универсальное религиозное учение Дин-и-иллахи («божественная вера»), открывающее Единого Бога разных религий. Учение сочетало элементы индуизма, джайнизма, зороастризма, ислама и, отчасти, идеи христиан-

ства и духовные положения буддизма. В конце своей яркой и одухотворенной жизни он говорил: «Счастлив, ибо мог прилагать в жизни священное Учение, мог дать довольство народу и был отнесен большими врагами»²⁶.

О сужденном Храме поведал Акбару неожиданно явившийся Серебряный вестник: «Вот видишь Меня в первый и в последний раз, будто Меня не бывало. Будешь строить Царство и в нем Храм будущий. И как Владыка пройдешь поле жизни, неся в духе Храм будущий. Поистине, долго ты пребывал на пути с Господом. Нужно окончить земную пяду. И голоса Моего не услышишь, и Света Моего не увидишь, и готовность сохранишь идти путем Божеским.

Но когда придет час открыть следующие Врата, то жена твоя, данная Господом, услышит стук Мой и скажет: «Он у ворот». Ты же увидишь Меня, лишь перейдя черту. Но когда жена вступит на последний путь, она увидит тебя в образе Моем»²⁷.

Единые корни древа жизни питают разные ветви, и жизненная сила циркулирует в древе, согласуясь с вечным Законом. «Поистине, Египет был велик достижениями до времен Соломона. И Будда, по особому значению, получил чашу из Египта, так стройно полагались основания Мудрости. Конечно, и Веды имели связь с прошлыми расами. Часто Заветы нарастают эволюционно, но иногда, по глубине кармы, они инволюционируют. Тем не менее преемственность существовала, именно, она являлась равновесием народов. Отрицание преемственности – невежество. Само качество жизни, само осознание пути уже основаны на преемственности, как протяжение в Беспредельность. Сама Иерархия должна быть осознана в Беспредельности»²⁸.

Да и сам Будда, мысля о будущем, завещал преемственность Учения Бодхисатве Майтрейи – грядущему Будде Сострадания, Труда и Любви, именуемому Непобедимым.

Творчество жизни Е.И. и Н.К. Рерихов стало ярким свидетельством связи основ Великих Учений. Чаша Будды, полученная из Египта, была доверена Матери Агни-Йоги – Урусвати, давшей имя свое заповеданному Храму Знания, воздвигнутому, во исполнение заветов, у места прославления Учителя.

²² Рерих Е.И. Письмо к А.И. Клизовскому от 30 июня 1934 года // Рерих Е.И. Письма. Т. 2. С. 196.

²³ Листы Сада Мории. Зов. Июль 17. 1921.

²⁴ Листы Сада Мории. Озарение. Ч. 1, XII, 2.

²⁵ Там же. IV, 5.

²⁶ Сент-Илер Ж. Криптограммы Востока. С. 85.

²⁷ Там же. С. 79.

²⁸ Мир Огненный. Ч. 2, 290. М.: МЦР, 1995.

Говард-хан. Портрет Акбара с теленком и львом. Около 1630 г. Могольская школа. Метрополитен-музей



Преданность

Реализация духовной преемственности возможна через преданность Учителю, Учению и духовной Общине. Рерихи явили высокий пример преданности своему Учителю, в творческом сотрудничестве с которым создавалось Учение Жизни. Рерихи, вдохновляемые и направляемые Учителем, участвуя в эволюционной работе Братства, основывали в разных странах общинные группы учеников и последователей, учреждали культурные организации и движения, прокладывали новые пути научных исследований, вели большую просветительскую деятельность, при этом уделяя время ежедневному совершенствованию своего уникального индивидуального творчества. Сердцем семьи была Елена Ивановна, направляя и вдохновляя каждого, она устремленно творила во имя лучшего будущего.

Такой подход свидетельствует о почитании высоко ценимого на Востоке качества преданности. «Не приходила ли Вам на ум мысль, почему среди Великой Общины или Братства мы встречаем, преимущественно, восточников по национальности? Нет ли объяснения этому явлению в самом характере восточных национальностей, заключающем

в себе особые качества? Именно так. И первое из этих качеств, тысячелетиями внедряемое в сознание Востока, было, именно, качество преданности своему Гуру. Связь ученика с Гуру считалась и считается по сей час на Востоке самой священной, превыше всех связей кровных»²⁹, – пишет Е.И. Рерих. Свами Вивекананда также считал, что связь Учителя с учеником – единственно реальная связь, ибо Учитель больше, чем отец, так как «я обязуюсь ему послушанием и почитанием прежде всего, даже больше, чем собственному отцу, потому что отец дал мне мое тело, но он, Учитель, показал мне путь к Спасению»³⁰. Не случайно Е.И. и Н.К. Рерихи в качестве примера высокой преданности избранному Гуру приводят Свами Вивекананду, нашедшего в Шри Рамакришне свой идеал. «Свободное, осознанное почитание Учителя, – отмечал Н.К. Рерих, – составляет одну из основных красот Индии»³¹.

Взаимодополняемость Учений и вмещение противоположностей

В трудах Е.И. Рерих можно часто встретить обращения к представлениям Веданты о Высшем Принципе – Абсолюте, беспредельном, непостижимом начале, вмещающем все противополож-

ности. Высшая ступень Веданты – Адвайта означает недuality, она обнаруживается тогда, когда на огне знания сожжены все феномены, все различия и все разнообразия. На уровне человеческого восприятия это означает понимание того, что познающий и объект познания не противоречат друг другу, а представляют единое неразрывное целое, одну сущностную Реальность Бытия, Единую основу духоматерии.

Елена Ивановна уделяет много внимания объяснению двух Начал – Духа и Материи, мужского и женского. Следуя примеру почитаемого Рерихами Оригена, она пишет книгу «О Началах», которая ждет срока своего издания. Для нее было непреложной истиной, что без постижения человеческого путей уравнивания Начал невозможно восстановить нарушенный эволюционный Закон, ибо величие двух Начал составляет основу Бытия. Полярные силы Космического Магнита собирают живую ткань, творя миры и направляя потоки жизни. Любые проявления Природы от кристаллообразования до рождения галактик подтверждают эту истину, но человеческий эгоизм и косность мышления мешают распространить известные законы Природы на обустройство семьи и человеческого сообщества. Поэтому законы государств, не учитывающие эволюционных законов, часто расходятся с законами нравственной справедливости, обрекая людей на новые страдания. «Нет никаких шансов для блага мира до тех пор, пока положение женщин не будет улучшено. Не может птица летать при помощи только одного крыла»³², – писал Вивекананда.

Обращение к индийской философии часто помогало Е.И. Рерих разрешать вопросы, возникающие у ее учеников и последователей. Она цитировала буддистские и ведические источники, другие сокровенные писания Индии. Елена Ивановна понимала, что сама природа восточного мышления помогает западному сознанию расширить границы привычной логики до вмещения противоположностей и через антиномию, через границу несказанного, подчас парадоксального, выйти на более высокий, синтезирующий уровень постижения. «Затруднение в том, – писала она, – что именно западный ум с трудом или даже вовсе не вмещает противоположений, тогда как именно это вмещение противоположностей и полагается Востоком в основу его философских систем, начиная с космогонии и космологии и кончая нравственным кодексом. Так, поклоняющийся лишь Бесформенному Аспекту в высшем Озарении восклицает: “Истинно Бесформенное и Форма едины – Брахман (высшая Реальность) и Майя (преходящее) едины”»³³.



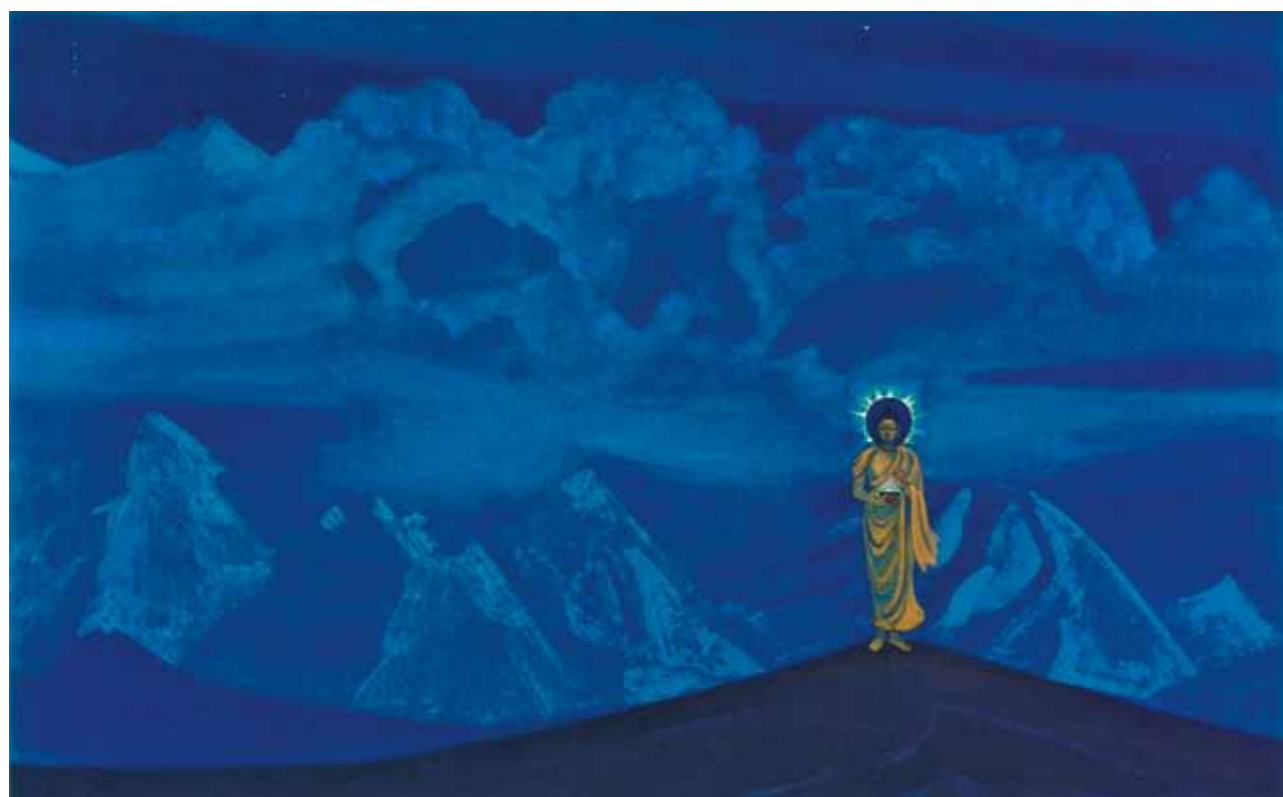
Богиня Кали на Шиве. Храм Ману в Манали-Кулу

Е.И. Рерих рекомендовала усвоить фундаментальное положение индийской философии – Единую Абсолютную Трансцендентальную реальность. Из этого следует двойственность духа и материи, относительность всего проявленного, наделенная силой Майи. В индуистских храмах эта идея выражена картинами или скульптурами покоящегося Шивы и танцующей на нем Кали – одного из образов Матери Мира. Богиня Кали также представляет силу разрушения, но одновременно обновленными энергиями являет созидание нового, тем самым поддерживая циклический закон развития. Сокрытие духа в природе, как считал Вивекананда, подобно отношению между идеей и словом, способом выражения ее. Ведь проявиться дух может только через материю, и сам космический танец Натараджи становится торжеством жизни, явленной в ритмах творческих преобразований материи. Развивая эту мысль, Е.И. Рерих отмечает: «Лишь при сопоставлении этой двойственности, или пар противоположений, высекаются искры познания

²⁹ Рерих Е.И. Письмо к А.И. Клизовскому от 11 августа 1934 года // Рерих Е.И. Письма. Т. 2. С. 284.

³⁰ Вивекананда Свами. Моя жизнь и миссия. Письма к Аласингу. С. 9.

³¹ Рерих Н.К. Твердыня Пламенная. М.: Сфера, 1999. С. 15.



С.Н. Рерих. Чаша Будды. 1934

³² Вивекананда Свами. Моя жизнь и миссия. Письма к Аласингу. С. 40.

³³ Рерих Е.И. Письмо к Е.А. Зильберсдорфу от 5 сентября 1935 года // Рерих Е.И. Письма. Т. 3. М.: МЦР, 2001. С. 514.



Е.И. Рерих. Кулу. 1930–1940-е гг.

и возможно совершенствование, или эволюция. Вечное движение, или эволюция, создает и *относительность* всех понятий. Так, познание действительности достигается лишь путем вечной смены и сопоставления пар противоположений»³⁴.

В работе «Космическая эволюция и ее цель (назначение)» Елена Ивановна, анализируя представления Древней Индии об эволюции, обращается к Ведам, Упанишадам, а из шести основных философских школ Индии выделяет систему Санкхья, разработанную легендарным мудрецом Капилой (VII в. до н.э.). Именно Санкхья дает систематическое, логическое и научное объяснение процесса космической эволюции. Недифференцированная причинная космическая энергия в Санкхье представлена Пракрити, существующей вечно, равновесие, которое она поддерживает, нарушается только после ее озарения духовным импульсом, исходящим от Пуруши. Этот процесс приводит к появлению космического разума и далее – космического Эго, что ведет к разделению, затем возникает Акаша – разновидность космической материи (или эфира), пропитывающей все проявления,

каждый атом в пространстве, которое и есть сама Акаша. Движение эфира порождает свет и тепло – так начинается строительство грубых субстанций из более тонких элементов, имеющих стихийные соответствия. Так возникают ум, чувства и связанные с ними органы живых существ. «Исходя от грубых элементов, Капила анализирует предметы восприятия и говорит, что каждый плотный предмет состоит из сочетаний тонких форм материи – то есть молекул и атомов; он относит атомы к их причинному состоянию Пракрити, или вечной энергии, и называет их центрами сил. Итак, мы видим, что около седьмого века до Р[ожества] Хр[истова] великие мыслители Индии открыли ту же истину, которую современные ученые недавно лишь вновь открыли»³⁵, – заключает Е.И. Рерих. Она обобщает разные научные и сокровенные представления о космической эволюции, показывая влияние индийской мысли на Пифагора, Платона и неоплатоников. Христианский гностицизм также во многом обязан индийской мысли.

Главный вывод, который содержится в Санкхья и ряде других индийских философских систем

вплоть до Неоведанты (к этому же пришел историк и философ Джон Фиске (John Fiske), на чей труд «Очерки космической философии»³⁶ ссылается Е.И. Рерих), заключается в том, что цель и смысл космической эволюции есть совершенствование этической и духовной природы человека, или, иначе: «конечное освобождение Пуруши, или истинного духа человека, из оков невежества, несовершенства, самости и достижение совершенной свободы, что есть иное определение для совершенства. Пока мы связаны определенными условиями, будь то умственные или физические, мы не свободны»³⁷.

Родственную этим воззрениям идею развивает и Вивекананда в своем труде «Джняна-Йога». В статье «Космос», которую Е.И. Рерих настоятельно советовала изучать, проводится мысль о том, что все существовало в тонкой форме, заключенной в своем семени, будь то дерево или целая Вселенная; после проявления эти формы снова свернутся, инволюционируя в новую тонкую форму, призванную вновь начать эволюционный путь восхождения. Даже Богочеловек – Совершенная Душа, Освобожденный, являя вершину эволюционного ряда с одной стороны, был когда-то свернут в протоплазме клетки на другой стороне цикла Бытия. Идя дальше, Вивекананда признает, что причиной всего был Разум Космоса, который вначале инволюционирует, а потом эволюционирует: «Различные формы космической энергии, вещество, мысль, взаимодействия, разум и все остальное, являются просто проявлением космического разума, или, как мы отныне будем говорить, Высшего существа»³⁸. Из этого Единого все исходит, в Него все возвращается, «в Нем мы живем, действуем, в Нем мы есть». Эти воззрения глубоко созвучны взглядам Е.И. Рерих, объяснявшей своим ученикам, что «Абсолют и есть Парабраман Индусов. Также и Мулапракрити должна рассматриваться как Абсолют, ибо это есть отвлеченный Божественный Женский Принцип. В высшем представлении Дух и Материя едины, два принципа слиты и составляют Единый Элемент»³⁹.

Сотрудничество с Учителями Востока помогло Е.И. Рерих постичь Единство Бытия, приобщило ее к почитанию единой Иерархии Света – источнику всех мировых духовных Учений, являющих разные грани одного Великого Знания. Так, Учение Калачакры (Колесо Времени, Колесо Закона), принесенное Сынами Разума в третьей расе четвертого круга

земной эволюции человечества и хранимое Владыками как одно из духовных сокровищ Шамбалы, озарило искрами своей мудрости почти что все основные философские системы Индии и Тибета.

Путь пробуждения в себе высшей реальности, бесконечный путь к постижению Единства лежит через тернии этого феноменального мира, через освобождение сознания от его привязанностей. Преодолению чар Майи помогает углубление сознания и вмещение закона относительности. Здесь граница, соединяющая взаимодополняющие представления буддизма и Веданты. Веданта говорит о зерне духа, о вечном и неизменном Принципе, а буддизм обращается к его оболочкам, претерпевающим постоянные изменения. Не случайно со Средних веков Будда почитается в индуизме как Аватар Вишну, ибо, как считал Вивекананда, Будда «пришел не разрушить, но завершить <...> логическое развитие религии индусов <...> и слава Его была в том, что Он сумел огнем своего сердца извлечь Истину из тайников Вед и принести ее всему миру. Он был первым среди живущих, кто претворил проповедь в практику»⁴⁰.

«Майя отступи»

Высокая мысль Востока знала опасности, тащисья в привязанности сознания к иллюзорным покровам Бытия. Внутренний духовный огонь часто окрашивается копотью чувственных наслоений, его ритм искажают судороги мысли, бьющейся в тисках стереотипов и привычек. Как, находясь в этом материальном мире, преодолевать наваждения Майи, закрывающей Высшую Реальность? Как отличать очевидность от действительности?

Е.И. Рерих много раз приходилось бесстрашно говорить: «Майя отступи!» Она знала, что Майя учит о вечном движении и изменении Вселенной, о преходящих условиях пребывания на Земле, такое понимание дает силы быть непривязанным к этим формам нашего временного пристанища и осознавать, что только трудом духовного восхождения, стремлением к вечному обновлению преодолеваются ее покровы. «Потому правильно сказать, – утверждает Е.И. Рерих, – что все жизни, все миры постольку реальны, поскольку сознание наше может вместить условия их. Именно майя древних есть наш закон относительности»⁴¹. Силь-

³⁶ Outlines of Cosmic Philosophy, Based on the Doc. of Evolution, with Criticisms on the Positive Philosophy, By John Fiske In tow Volumes. Boston: James R. Osgood & Co. 1875. Vol. I, pp. XV and 465; Vol. II, pp. vii and 523.

³⁷ Рерих Е.И. Космическая эволюция и ее цель (назначение) / Беседы с Учителем. Избранные письма Е.И. Рерих. С. 50.

³⁸ Вивекананда Свами. Практическая Веданта. М., 1993. С. 252.

³⁹ Рерих Е.И. Письмо к М.Е. Тарасову от 30 апреля 1935 года // Рерих Е.И. Письма. Т. 3. С. 226.

⁴⁰ Вивекананда Свами. Буддизм как завершение индуизма // Миссия Будды – миру. СПб., 1992. С. 17.

⁴¹ Рерих Е.И. Письмо к К.И. Стурэ от 8 августа 1934 года // Рерих Е.И. Письма. Т. 2. С. 265.

³⁴ Рерих Е.И. Письмо к Ф.А. Буцену от 3 декабря 1937 года // Рерих Е.И. Письма. Т. 5. М.: МЦР, 2003. С. 315.

³⁵ Рерих Е.И. Космическая эволюция и ее цель (назначение) / Беседы с Учителем. Избранные письма Е.И. Рерих. С. 47.



но развитые духоразумение и чувствознание позволяли Елене Ивановне находить верные жизненные пути и сочетать лучшие возможности, а также помогать многим идущим следом. Высокая Культура ее души, ярое служение Общему Благу, не отягчаемое личностными изъятиями, создали условия для сотрудничества с Великими Душами, в результате чего она явила спасительный мост между миром материальным и миром духовным, стала огненным провозвестником Сатья Юги.

Учитель отмечал, что Дух Елены Ивановны взошел на ступень, названную «Отсутствием иллюзий», то есть приобщился к состоянию постижения Истины. «Благословенный сказал: «Истина – единственный источник мужества». Сознание красоты дает мужество. Да, правильно понятая Истина является прекраснейшей и мудрейшей главой в книге Космоса»⁴². В этой связи невольно вспоминаются слова одного из гигантов духовной мысли Древней Индии, Шри Шанкарачарьи (выполненный рукой Е.И. Рерих рисунок изображает Его юный Лик, озаренный познанием Брахмана):

*В общении с мудрым учись непривязанности.
Непривязанностью достигается свобода*

от иллюзий.

*Отсутствие иллюзий приводит к осознанию
неизменной, истинной Реальности.*

*Постижение Реальности дарует освобождение
при жизни»⁴³.*

Свет Будущего

Известно, что тьма перед рассветом особенно сгущается. Омраченность сознания людей, цепляющихся в конце Кали Юги за призрачные ценности уходящего мира, достигает небывалых размеров. Увеличивается число психических эпидемий, свершаются пророчества древних Вишну Пуран о росте людского безумия. Но болезнь усугубляется тем, что знание о духовном здоровье предано забвению, и это не позволяет осознать причины кризиса, найти действенные пути лечения – и все чаще безумие поражает и правителей, и даже учителей.

О грядущем Спасителе – Будде Майтрейи, или Калки Аватаре, или Мунтазаре, как о самом священном Имени уповали сердца последователей всех религий Востока. Предания и легенды, песни и сказания славил будущего Мессию, который, как это делали все предыдущие Великие Учителя



Е.И. Рерих. Шри Шанкарачарья. [1920-е гг.]

человечества, укажет грядущую ступень эволюции. Особенно возвышенно звучали слова о Шамбале, священной Горе Меру, Беловодье.

В жизни семьи Рерихов легенды становились действительностью. Им суждено было подвижническим трудом воплощать предначертанное, проходя по жизни «красиво, бережно и стремительно»⁴⁴.

Е.И. Рерих предвидела, что в будущую преобразованную науку органично войдут знания о человеке и мироздании, провозглашенные буддизмом, Ведантой, Санкхьей. Восприняв наследие древних знаний Индии, она была убеждена, что изучение и приложение в жизни свойств психической энергии, и особенно силы мысли, поможет разрешить многие проблемы человечества, откроет пути космического восхождения к дальним прекрасным Мирам.

Глубокое постижение принципов космической эволюции позволило Е.И. Рерих под руководством Учителей Востока самой стать ее активным творцом, оформить эти эволюционные идеи на качественно новом уровне Знаний в учение Живой Этики и совместно с другими членами семьи Рерихов заложить основы новой одухотворенной науки.

⁴² Листы Сада Мории. Кн. 2. Озарение. Ч. 2, XII, 2, прим. 456. М.: МЦР, 2003.

⁴³ Шанкарачарья Шри. Семь трактатов / Пер. с санскр. А. Адамковой. СПб., 1999. С. 31.

⁴⁴ Листы Сада Мории. Зов. Апрель. 28. 1923. М.: МЦР, 1994.



М.Н. Воробьев

Больше чем театр

Театральные маски Китая

Театр есть манипуляция актера топором в пустоте...

Для китайского зрителя театр – больше чем театр. Это искусство символизирует в Китае связь конкретного человека с большим миром. Связь эта выстраивается не только на содержательном уровне, на уровне идей, смыслов, традиционных культурных ценностей. Для китайского театра эстетическая сторона настолько важна, настолько неотрывна от смысловой, что традиционные для нас термины *форма* и *содержание* теряют привычное значение.

Зародилось китайское театральное искусство во втором тысячелетии до нашей эры. Его важнейшим компонентом всегда была музыка. Именно музыка вела актера за собой, ей он был обязан своим сценическим самочувствием, выразительностью тела, словом, тем сценическим синтезом, который зовется ролью. Музыка в китайском театре особая, непривычная по интонационному строю и мелодике. И музыкальные инструменты (двухструнные скрипки *хуцинь*, гонги и барабаны) чрезвычайно своеобразные, даже форма их несет символический смысл.

Главный даже не жанр, а тип китайского классического театра получил название пекинской оперы. Она является подлинным национальным наследием Китая и называется так потому, что как самостоятельный театральный жанр сформировалась и развивалась в Пекине. Ее непосредственным прототипом был жанр музыкальной драмы *хойцзюй*. Первые группы артистов, выступающих в этом жанре, появились в Пекине в 1790 году по случаю празднования юбилея императора Цянь-

луна. Это были популярные в Аньхое группы «Санцинбань», «Сыси», «Хэчунь» и «Чуньтай». Постепенно в конце XIX и начале XX века на основе отбора и заимствования художественных средств сложился жанр *цзинцзюй* – собственно пекинская опера.

Пекинская опера традиционно пользовалась популярностью как в народе, так и во дворце императора. Члены императорского двора и высшие слои общества очень любили смотреть ее постановки. Дворец предоставлял артистам превосходные условия для выступлений: костюмы, грим, а также сценические декорации.

Сегодня, в годы реформ и открытости, искусство пекинской оперы получило новое развитие.

Как драгоценное культурное достояние Китая она поддерживается правительством. Современная пекинская опера славится отточенными приемами вокала, танца и воинского искусства.

Пекинская опера – даже не опера в обычном понимании, а синтетическое исполнительское искусство, поскольку в ней представлены движения, акробатика, жесты и мимика.

Музыка в пекинской опере по преимуществу оркестровая, где ударные инструменты – гонги и барабаны различных размеров и видов – создают глубоко ритмичный аккомпанемент. Используются и трещотки, сделанные из твердой древесины или бамбука. Оркестром управляет барабанщик; бамбуковыми палочками он издает самые различные звуки – громкие, возбужденные, тихие, мягкие, сентиментальные, выражая чувства героев в точном соответствии с актерской игрой.

Вокальная часть пекинской оперы состоит из речи и пения. Речь, в свою очередь, делится на речитатив и пекинскую разговорную речь; речитатив используется серьезными персонажами, разговорная речь – молодыми героинями и комиками. Большая часть диалогов пекинской оперы звучит на архаичном сценическом диалекте, который довольно сильно отличается от пекинского, что создает серьезные трудности для ее понимания, в том числе и носителями языка. Поэтому во многих театрах пекинской оперы теперь установлены электронные табло с титрами на китайском и английском языках.

Персонажи оперы распределяются по следующим основным амплуа: *шэн* (мужские роли), *дань* (женские роли), *цзин* (сильные, грубые или опасные персонажи), *чоу* (мужчины, исполняющие комические роли).

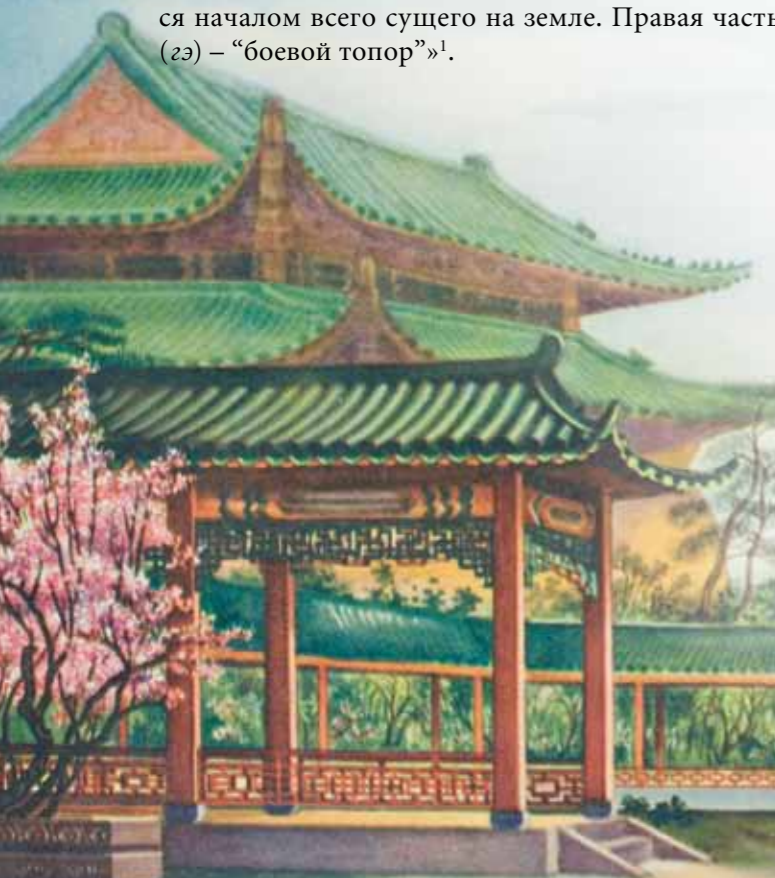
К XIII–XIV векам относится расцвет драмы *цацзюй*. Своеобразием театральное искусство Китая строилось на сочетании речевых и вокальных партий, музыки, танца, акробатики. Музыка подбиралась драматургом из традиционных китай-



На создание образа – искусственные локоны приклеиваются прямо к коже – уходит не меньше двух часов

«В китайском языке иероглиф, обозначающий понятие “театр” (“зрелище, игра”), состоит из двух частей. Левая (*сюй*) означает “пустота”, понимаемая как средоточие огромной внутренней энергии, являющейся началом всего сущего на земле. Правая часть (*зэ*) – “боевой топор”»¹.

¹ www.svclub.ru/?an=progclub-theatre_China-text1



ских мелодий – они переходили из одного спектакля в другой. Драматург давал также советы по трактовке пьес. Наиболее важные сцены разыгрывались в замедленном ритме, с многочисленными мелкими подробностями. Спектакли представлялись на пустой сцене, что давало возможность свободного перемещения действующих лиц как во времени, так и в пространстве. Об этих переменах актер устно извещал зрителей. Для спектаклей цзацзюй использовались два типа строений: балаганы, где сцена находилась в центре здания и напоминала цирковую арену, и прихрамовые сцены, приподнятые над землей; зрители располагались на прилегающей к сцене площадке. Сцены часто украшались вышитыми плакатами-афишами, в них сообщались название труппы и имена главных актеров. Спектакли были платными, существовал также обычай одаривать актеров во время представления. В труппу входили, как правило,



члены семей, редко принимались один-два актера со стороны. Ведущее место в труппе занимали женщины, они исполняли и мужские роли. Но длительное время существовала и практика исполнения женских ролей мужчинами.

Другой крупной формой юаньского театра была драма *чуаньци*, которая во многом следовала традиции южной драмы. Спектакли, как правило, длились очень долго, иногда несколько дней подряд. Конечно, законченные, эстетически совершенные формы китайский классический театр приобрел не сразу. Его становление происходило в периоды знаменитых династий Сун, Юань, Мин и завершилось к середине XIX века.

Особо следует сказать о китайском театре эпохи Мин (XVI–XVII вв.) В это время театральное искусство обретает завершенность; в качестве драматургического материала используются высокие литературные образцы, например пьесы выдающегося драматурга Тан Сяньцзу². Сформировался

² Тан Сяньцзу (1550–1616) – китайский драматург и поэт. Пьесы «Пурпурная флейта» (1579), «Пионовая беседа» (1598) направлены против неоконфуцианского рационализма и старой морали.



В китайской драме многое условно. Взмах плеткой – и зрителям понятно, что герой мчится на лошади...





В представлениях почти не использовался реквизит, но актеры были одеты в великолепные костюмы и причудливые маски

и сценический язык: актерское мастерство, выразительность декораций и костюмов, музыкальная составляющая.

Тан Сяньцзу – знаковая фигура для китайского театра. Он не только создавал пьесы, но и стал одним из первых теоретиков театрального искусства, вписав театр в систему искусств и осмыслив его философски, в масштабе мироздания. Театральное искусство для него не просто отражение человеческой жизни, оно являет способность изменять ее, делать совершеннее человеческую природу. Близкие к этому идеи исповедовала древнегреческая драма с ее катарсисом – очищением души человека через переживание, страдание. Люди идут в театр, считал Тан Сяньцзу, думая, что это игра, но, включаясь в нее, погружаются в иную реальность.

Интересно и то, как выглядела организационная сторона театрального дела. Прежде всего необходимо было получить разрешение на создание театра. Контроль государства был достаточно жестким. Требовалось также заплатить определенную сумму. Однако театрального искусства в то время считалось делом не слишком высокого ранга, как, впрочем, и в Европе. Например, в Англии актеры предпочитали селиться вблизи театра, чтобы из-за бедности не тратить деньги на дорогу.

В эти же годы формируется и структура внутренней жизни театрального коллектива: появляются люди, которые выполняют

административные функции, составляют репертуар, следят за актерской занятостью, отвечают за сохранность костюмов, реквизита, бутафории, хранящихся в специальных сундуках. По сей день такая система действует практически во всех театрах мира.

Вклад следующей эпохи – Цин (XVIII в.) в театральную историю Китая также велик. Актер – главная фигура в театре, эта идея продолжает развиваться и в осмыслении сценического искусства, и чисто практически; совершенствуется актерское мастерство. Имя одного из актеров эпохи вошло в историю как имя

автора трактата «Зеркало Просветленного духа» – это Хуан Фань-чо. В самом названии трактата заключается то, что, по мнению автора, составляет философскую и нравственную суть и задачу театрального искусства – через игру просветлять человека, являясь для каждого зеркалом его духа. Кстати, этот трактат переведен на русский язык и отлично прокомментирован³.

В китайской драме многое условно. Герой делает шаг – это значит, что он выходит за пределы дома; взбирается на стол – оказывается на возвышенности. Взмах плеткой – и зрителям понятно, что он мчится на лошади. Два актера пытаются найти друг друга и промахиваются на освещенной сцене – все догадываются, что дело происходит в темноте. В зависимости от уровня мастерства различали актеров блестящих, совершенных (*мяо*), божественных (*шэнь*), красивых, привлекательных (*мэй*), умелых (*нэн*). Китайский театр символичен, что характерно для всей восточной культуры. Квадрат сцены символизирует Землю. Передвижения актеров по овальной траектории – Небо.

³ Серова С.А. «Зеркало Просветленного духа». Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. М.: Глав. ред. вост. лит-ры изд-ва «Наука», 1979.



Театральные маски Китая – часть всемирного искусства





Очень важный элемент музыкальной драмы в Китае – костюм, точнее, его цвет. Император носил желтую одежду, принцы – абрикосово-желтую, старые сановники – ярко-коричневую или белую, князья – красную. Цвет одежды персонажа, но и от его характера и грима. Честные и справедливые персонажи обычно носили одежду красного и зеленого цвета, грубые или коварные – черную. Костюмы классического китайского театра, считают исследователи, не привязаны к той или иной эпохе, к конкретным обстоятельствам, в которых действуют персонажи. Очень похожая символика цветов была характерна для героев театра Древней Греции. Важнейшие приемы выразительности актеров китайской драмы – движения рук и различные пластические позы. Движения рук отличаются многообразием, пластичны, полные изящества, они выражают различные черты характера. Например, широко раздвинутые пальцы свидетельствуют о грубом характере персонажа. Движениям пальцев стариков свойственны сдержанность и скованность. Женские персонажи пальцы складывают вместе, что символизирует хрупкость, женственность, изящество.

Мелодическая основа представлений берет начало в поэзии Древнего Китая, ибо поэзия – та же музыка. Поэтичность спектакля – обязательное качество, достигаемое множеством тщательно продуманных и безукоризненно воплощенных компонентов. Очень важное условие – найти единственно верный тон для того или иного состояния персонажа, той или иной ситуации. Верный тон – вещь нематериальная, но элементы ее материальны. Музыка диктует пластику, выразительность жеста. В этот комплекс входит и акробатическое мастерство. Такой синтез дает представлению большое эмоциональное наполнение. Донести накал страстей обязан, как и в любой театральной системе мира, исполнитель – актер. Он должен владеть разнообразной техникой – словом и пением, акробатикой и фехтованием. Все это восхищает зрителей, они приходят любоваться красотой зрелища и всех его компонентов, что характерно для искусства Востока; и это не холодное созерцание, а именно восхищение, то есть эмоциональный отклик.

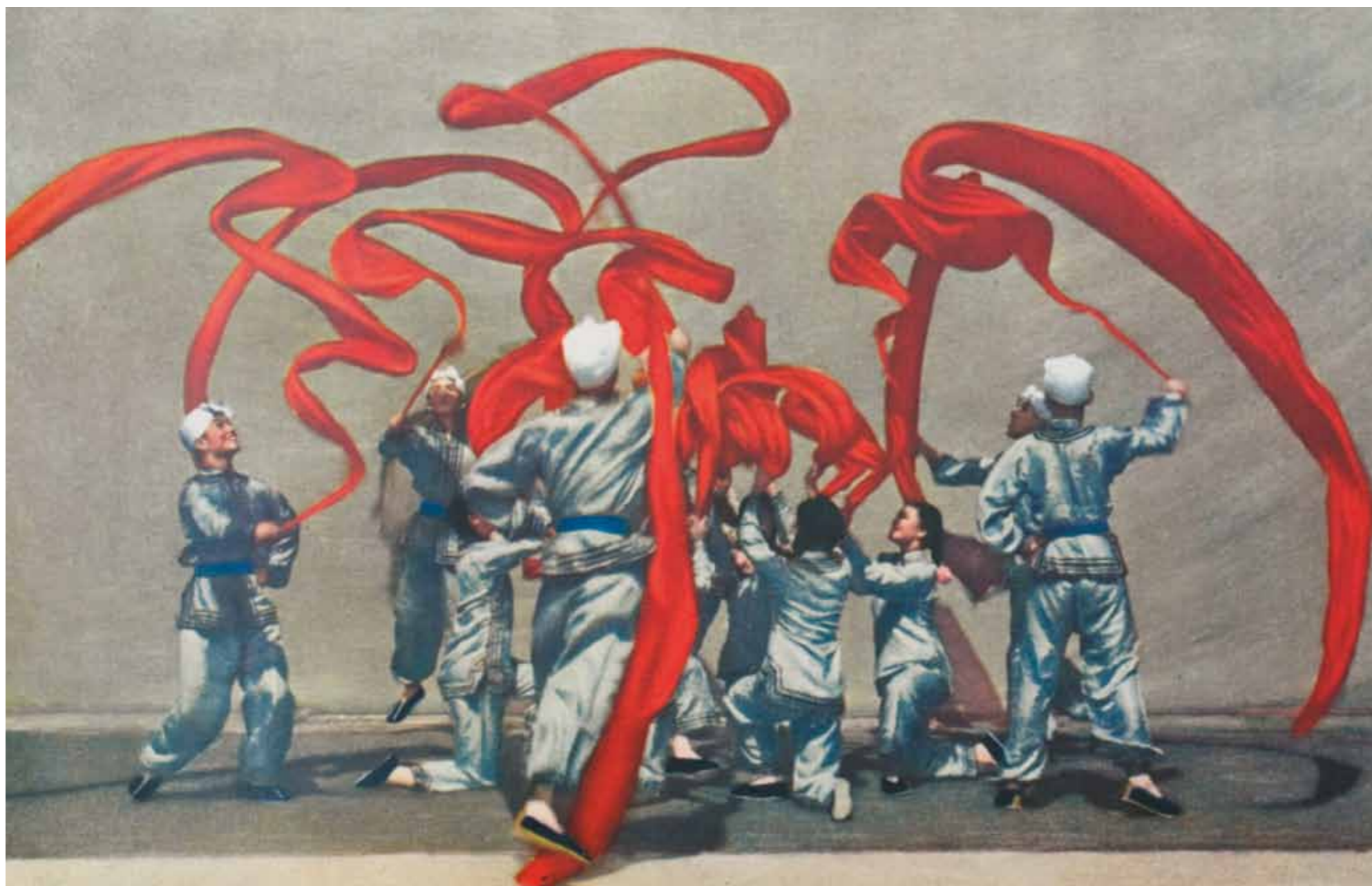
Западноевропейский театр родился из движения и пластики; в основе русского лежит слово. в основе китайского – музыка. Ей подчинено все: сценическое существование актера, его искусство, грим, костюмы, декорации, их цветовое решение – словом, все компоненты представления. Музыка здесь не просто иллюстративный ряд, она несет глубинный метафизический смысл. Это некая целостность, исходная точка сценического искусства,



Женские роли в пекинской опере называются «дань»

пришедшая из религиозного ритуала. Через музыку актер китайского театра разговаривает с Космосом, с Мирозданием. Корни этого явления уходят в даосскую философию, в идею музыкальной сущности мира. Естественно, что и в обучении актера превалировало музыкальное начало. Форма музыкальных инструментов, как и цвет костюмов, носит в Китае символический характер, часто это изображение неких фантастических птиц.

Философский смысл традиционного театрального искусства Китая – совершенствование человеческой природы, когда зритель под влиянием театра становится лучше как личность. В театре возможно все, что невозможно в реальной жизни,



Характерная особенность искусства актера китайского театра – аллегорическое использование предметов театрального реквизита. Например, черные флажки могли изображать ветер, красные – огонь

здесь нет ограничений. Театр развивает воображение, творческое начало, человек включается в систему игры, предлагаемую театром, и возникает некая общность, более совершенная, чем земная жизнь.

Мы уже отмечали, рассказывая о японском театре⁴, сходные явления в театральных системах Востока и Запада (несмотря на то, что эти системы между собой не контактировали). Мысль о том, что театр не отражение жизни, а вторая реальность, равновеликая жизни, появилась в европейском сценическом искусстве лишь в первой половине XX

века, в трудах французского режиссера и теоретика Антонена Арто. Основополагающий его труд – «Театр и его двойник»⁵, где под двойником следует понимать живую жизнь. Для китайского театра все это было само собой разумеющимся уже в давние века. Игра и жизнь, Земля и Небо соединялись в представлении жителей Поднебесной.

Понимание возвышенного, сакрального смысла театрального искусства составляло своеобразие сценического существования китайского актера. Обучение актерской профессии начиналось с дет-

ства; работала система учитель – ученик. Основа актерской техники – канон, когда определенное чувство обозначается четко выработанной, неизменяемой интонацией и пластикой. Свои каноны имели пение и танец.

Репертуар традиционного китайского театра составляли сюжеты, берущие начало в эпических произведениях, таких, например, как знаменитый роман Ло Гуань-чжуна «Троецарствие»

(XIV в.) – один из величайших эпосов мира. А первые собственно драматические произведения, то есть пьесы, были известны еще двумя веками раньше. Их сюжеты были самыми разнообразными: современные события, древняя история, долг и благородство, военные сражения, семейные взаимоотношения, фантастические приключения. И, конечно же, любовные истории. Основных жанров было два: трагедия и комедия.

От городской повести *хуабэнь* драма восприняла живость языка. Лексические и стилистические различия полностью соответствуют речевой практике того времени. Комические сцены отличаются нарочито приземленным, грубоватым языком, вплоть до ругательств и непристойностей. Прозаические части произведения включают монологи, диалоги, ремарки и воспроизводят современную, то есть соответствующую времени, в котором происходят события пьесы, разговорную речь независимо от образа говорящего. Например, чжоуский князь, сунский полководец, равно как и все другие персонажи, невзирая на их общественную принадлежность, говорят на одном и том же языке. Этим китайская драма решительно отличается от индийской, где господа говорят на санскрите, а слуги – на пракрите.

Трагическому жанру принадлежало ведущее место. Это связано, как и в европейской драматургии, с возвышенными отношениями, с великим смыслом человеческого бытия.

Соответственно жанрам формировались амплуа, а следовательно, и система выразительных средств, актерский язык. Как и в европейском классицистском театре, в китайском царит абсолютная нормативность, особенно в пластическом рисунке роли. Каждое чувство могло быть передано только определенными жестами, то же самое относится к мимике. Законченность скульптуры почи-



⁴ См.: Воробьев М.Н. Японский театр – далекий и близкий // Культура и время. 2009. №3.

⁵ Арто А. Театр и его двойник. СПб.: Симпозиум, 2000.

тается идеалом пластического решения, при этом весь рисунок роли обязан быть музыкальным. В общем и целом всю пластику роли, ее обязательность можно сравнить с классическим балетом, где из одного и того же набора движений рождаются разные по содержанию произведения.

Чрезвычайно важную роль играет в китайском театре грим. И здесь цветовая палитра носит нормативный характер. Красный – цвет верности и честности, черный – храбрости, синий и зеленый – жестокости. Грим выражает идею маски. Он и был маской, а затем стал масочным гримом, очень сложным, имеющим свои технологические законы, таким, например, как грим царя обезьян Сунь У-куна в спектакле по классическому китайскому роману У Чэн-эня «Путешествие на Запад» (XVI в.). Ампула пожилых персонажей обязательно требует бороды, которая не приклеивается, а подвешивается за уши специальными крючочками. В гриме злодея всегда наличествует на лице белое пятно.

Естественно, что масочный грим предполагает особую манеру игры, поведения персонажей. Саму игру можно тоже назвать масочной, то есть картинной, декоративной. Если расширительно толковать это понятие, то качество маски присуще и другим искусствам, в том числе живописи. Известно, например, высказывание И.Э. Грабаря о масочной (отчасти) природе живописи Н.К. Рериха.

Маска и лицо в китайском театре находятся в сложных взаимоотношениях, возможно, таких же, как актер и роль, скажем, в западноевропейском театре Бертольта Брехта, где создана дистанция, отстраняющая персонаж от личности актера, его человеческой природы.

Национальное достояние Китая – виртуозный театр теней. Наибольшей популярностью он пользовался в XIV веке, продолжая успешно развиваться вплоть до XIX века. Многие историки считают, что именно театр теней стоял у истоков драматического и театрального искусства Китая.

В театре теней главную роль играют

небольшие куклы-марионетки, управляемые человеком при помощи бамбуковых палочек. Фигурки находятся за прозрачным экраном. Зрителю видны только своеобразные очертания, силуэты кукол, разыгрывающих перед ним захватывающее действие.

Интересен процесс изготовления марионеток. Некоторые историки считают, что куклы для театра теней создавались из тонкой бумаги. Это говорит о том, что первые театральные куклы могли возникнуть в эпоху искусства вырезания узоров и фигурок из бумаги. Чтобы марионетка стала прочной и гибкой, использовалась тонко выделанная кожа животных, главным образом осли или быка. Неслучайно поэтому и второе название театра теней – театр кукол, сделанных из ослиной кожи. После того как были готовы обе фигурки, их соединяли, затем кукол расписывали, и они словно оживали. Марионетки театра теней могли быть яркими, красочными или однотонными. Материал, из которого они изготавливались, придавал марионеткам удивительную пластичность и гибкость. Они отвечали на любое подергивание кукловода и могли выполнять даже самые сложные движения, что придавало спектаклю театра теней особый национальный колорит.

В среднем куклы театра теней бывают не меньше 30 см, однако встречаются и большие марионетки, превышающие 70 см. Сюжетами для по-



Маска для театральных представлений – важнейший элемент в создании образа героя



«Много вымысла – мало правды», – отзывались о кукольных представлениях XIII в. современники

становок служат самые разнообразные истории, китайские легенды или литературные произведения, сказки или предания. Драматурги театра теней учитывают, что их сказочная постановка должна быть понятной для всех, кто присутствует в зрительном зале. Чтобы создать сказочную атмосферу, спектакль обязательно сопровождается музыкой.

Нельзя не сказать и о китайском кукольном театре, также уходящем своими корнями в глубокую

древность. Прежде чем стать предметом театра, куклы имели ритуальное значение, в частности, их использовали в погребальных обрядах: они выполняли промежуточные функции между Небом и Человеком. Кукла явилась обобщением, метафорой, символом, что, впрочем, свойственно кукольному театру в целом. В Китае она в большей, чем где-либо, степени связана с религиозным сознанием, понятием священного и особенно с идеей потустороннего мира.

На рубеже XIX и XX веков европейские театральные системы стали проникать в Китай. Но традиционный китайский театр сохраняет все свои особенности, свою эстетику. Он остается живым, красивым, легко и свободно дышит. Это подтвердили недавние гастроли в Москве, в рамках Чеховского фестиваля, коллектива китайской оперы с Тайваня. Спектакли этой труппы обладают огромным эмоциональным зарядом, радуют глаз и заставляют сопереживать.

Мир традиционного китайского театра представила российской публике недавняя выставка «Искусство Китая в собрании Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина». У этой камерной выставки была своя интрига: часть экспонатов принадлежала русскому театру (спектаклям на китайские сюжеты) – и вещи, когда-то бутафорские, вдруг обрели новое качество подлинности. Не случайно у названия выставки был подзаголовок: «Отражения». Два театра, китайский и русский, отразились друг в друге. Китай сегодня – это динамично развивающаяся огромная страна, она становится лидером во многих сферах и вызывает все больший интерес мирового сообщества. Растет внимание к ее древней культуре. И небольшая, элегантно и изысканно выставка, отразившая и оригинальное искусство Китая, и его мотивы в русском театре, стала вкладом в знакомство с искусством этой древней и такой современной страны.