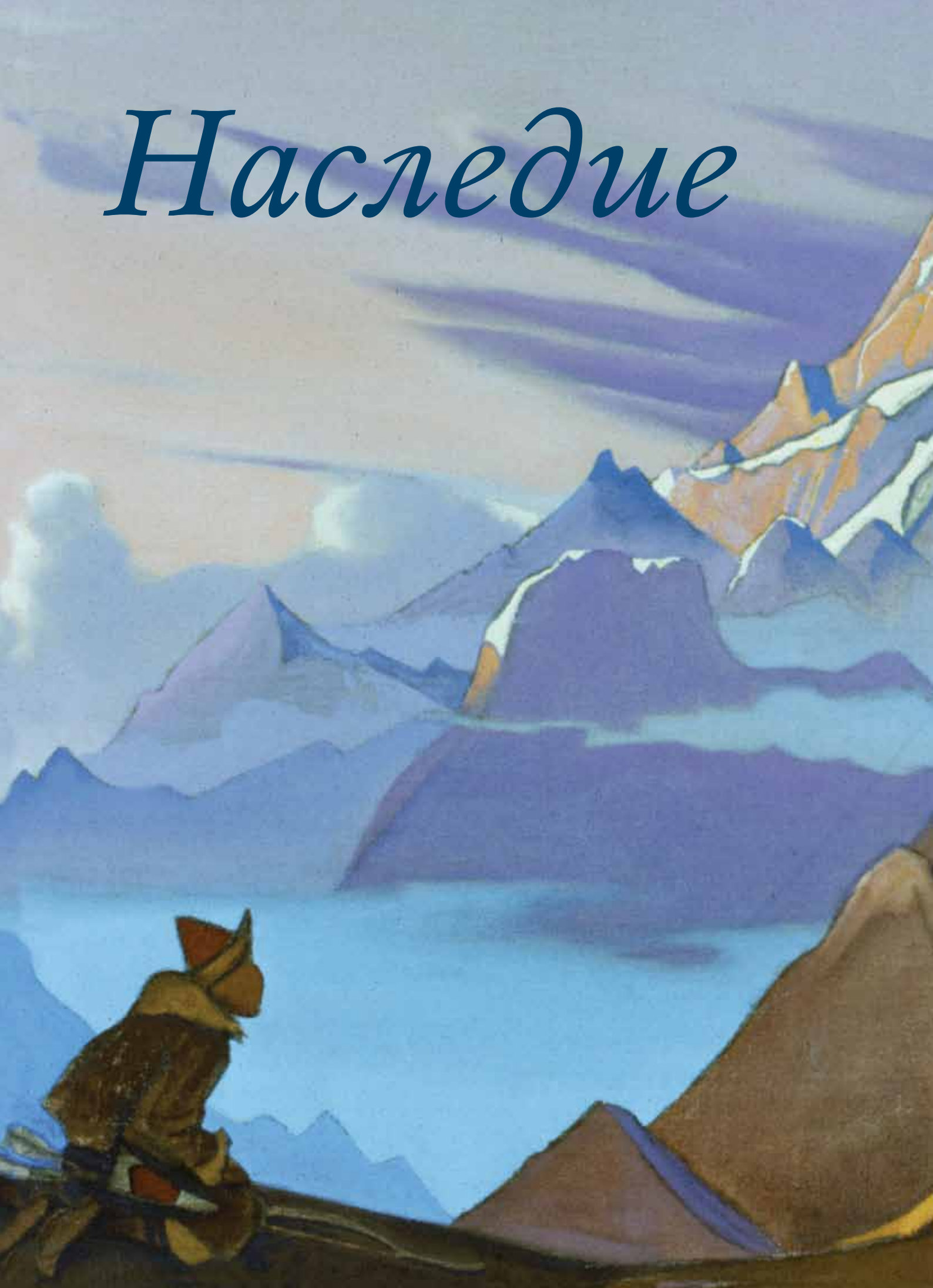
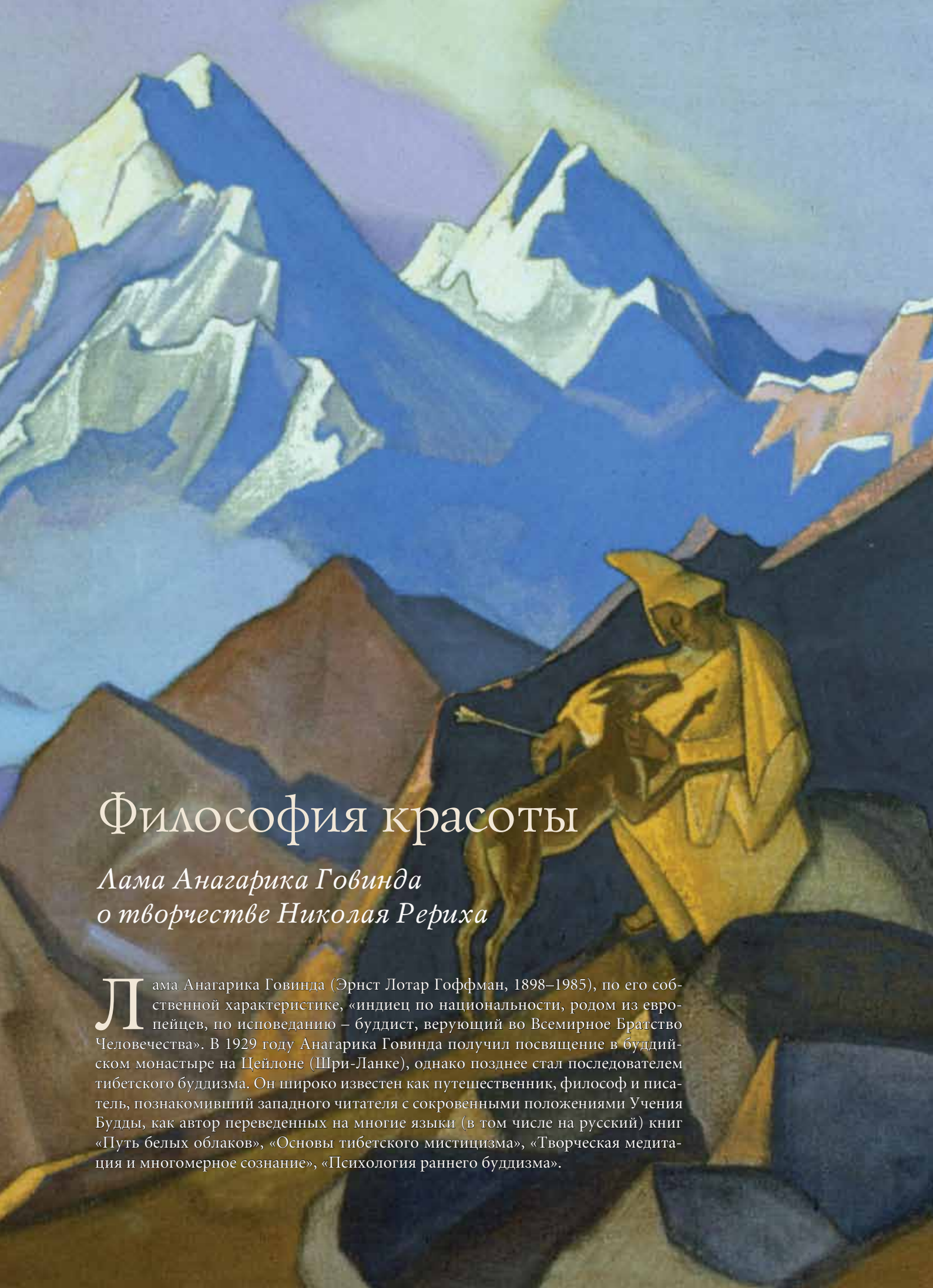
Наследие





Философия красоты

Лама Анагарика Говинда о творчестве Николая Рериха

Лама Анагарика Говинда (Эрнст Лотар Гоффман, 1898–1985), по его собственной характеристике, «индиец по национальности, родом из европейцев, по исповеданию – буддист, верующий во Всемирное Братство Человечества». В 1929 году Анагарика Говинда получил посвящение в буддийском монастыре на Цейлоне (Шри-Ланке), однако позднее стал последователем тибетского буддизма. Он широко известен как путешественник, философ и писатель, познакомивший западного читателя с сокровенными положениями Учения Будды, как автор переведенных на многие языки (в том числе на русский) книг «Путь белых облаков», «Основы тибетского мистицизма», «Творческая медитация и многомерное сознание», «Психология раннего буддизма».

Самый старый монастырь Гума. Фото А. Титова

О личных встречах Анагарики Говинды с Николаем Рерихом ничего не известно (можно предположить, что их и не было). Однако даже чисто географическое описание азиатских маршрутов Говинды указывает на их поразительное сходство с рериховскими: Цейлон, Дарджилинг (монастырь Гум), путешествия по Сиккиму, Ладакху, Тибету... Только следовал он этой «рериховской тропой» на несколько лет позже. Однако были общие знакомые, к которым и Рерих, и Говинда относились с огромным уважением. Зная о творчестве друг друга, они понимали, что духовно близки. Об этом свидетельствуют и письма Н.К. Рериха, и приводимая ниже статья А. Говинды.

Пересказ биографии ламы Анагарики Говинды выходит за рамки этого вступления, однако два важных «пространственных пересечения» с Рерихами отметить хочется, поскольку они позволяют лучше понять и содержание писем Н.К. Рериха, и тот угол зрения, под которым А. Говинда рассматривал его творчество.

В пригороде Дарджилинга (сейчас уже фактически в черте города), в местечке Гум находится монастырь Самтен Чолинг (или Йига Чолинг), часто по месту называемый просто монастырем Гум (в русской литературе Гумским). Не вдаваясь в интересную историю его постройки, отметим, что его настоятелем в 1920-х – 1930-х годах был Томо (Домо) Геше Римпоче (титул ламы Геше Цгаванг Калцанга, 1866–1936). Томо Геше Римпоче был выходцем из монастыря Дунгкар Гомпа («Монастыря Белой Раковины»), находившегося в южно-тибетской долине Чумби (называемой также Томо, Тромо). Проведя долгие годы в медитации в уединенных пещерах Гималаев, стремясь к реализации идеала бодхисатвы, Томо Геше Ринпоче достиг удивительных результатов. Далай-лама XIII признал его воплощением Дзонкапы.

В субботу 2 февраля 1924 года монастырь Гум впервые посетили Рерихи. Это был второй гималайский буддийский монастырь на их индийском пути. Там они встретились и беседовали с Томо Геше Римпоче. Узнав, что они живут в доме, где во время своего вынужденного бегства останавливался Далай-лама, Геше Римпоче спустя несколько дней нанес ответный визит. Эти встречи описаны Н.К. Рерихом в главе «Шамбала» книги «Сердце Азии», и рассказывать об этом более подробно здесь нет необходимости. Важно, что после посещения этого монастыря и бесед с Томо Геше Римпоче в творчестве Н.К. Рериха начинают проявляться образы

Шамбалы, Майтрейи, Ригдена Джапо, которые постепенно становятся одними из ключевых тем его картин и книг.

Спустя семь лет, в апреле 1931 года, в Дарджилинг из Шри-Ланки (тогдашнего Цейлона) прибыл Анагарика Говинда. Он приехал на Всеиндийскую буддийскую конференцию пропагандировать «чистоту буддийского учения (так, как оно сохранились на Цейлоне) в стране, где оно выродилось в систему поклонения демонам и другие фантастические формы веры». Он тоже посетил Гум и встретился с Томо Геше Римпоче. И в результате остался там на несколько лет, на всю оставшуюся жизнь сменив тхераваду Цейлона на Ваджраяну Тибета, а Томо Геше Римпоче стал его учителем. 14 октября 1933 года Анагарика Говинда под покровительством Томо Геше Римпоче основал собственный орден «Арья Майтрейя Мандала»[1]. Его название говорит само за себя. Интересно, что приехавший в Дарджилинг Анагарика Говинда даже не знал тибетского языка.

Неизвестно, что побудило Анагарику Говинду обратиться к Николаю Рериху, зато вполне понятен ответ. 12 октября 1937 года Н.К. Рерих написал ему:

Анагарика Говинда

Уважаемый друг!

Ваша телеграмма от 10-го числа доставила мне огромную радость, и мне бы хотелось ответить такими же словами дружбы. Как мы понимаем, Вы живете в Гуме – благословенном месте, о котором мы вспоминаем с большой радостью. Пожалуйста, передайте главному ламе монастыря наши приветствия. Кстати, не видели ли Вы серебряное ожерелье, надетое нами на шею Бога Майтрейи?

Вы не слышали про пророчество, которое, как говорят, спрятано под скалами Гума? Вся атмосфера этого монастыря очень вдохновляющая. Мы часто вспоминаем встречи с нашим покойным другом – Римпоче из Чумби.

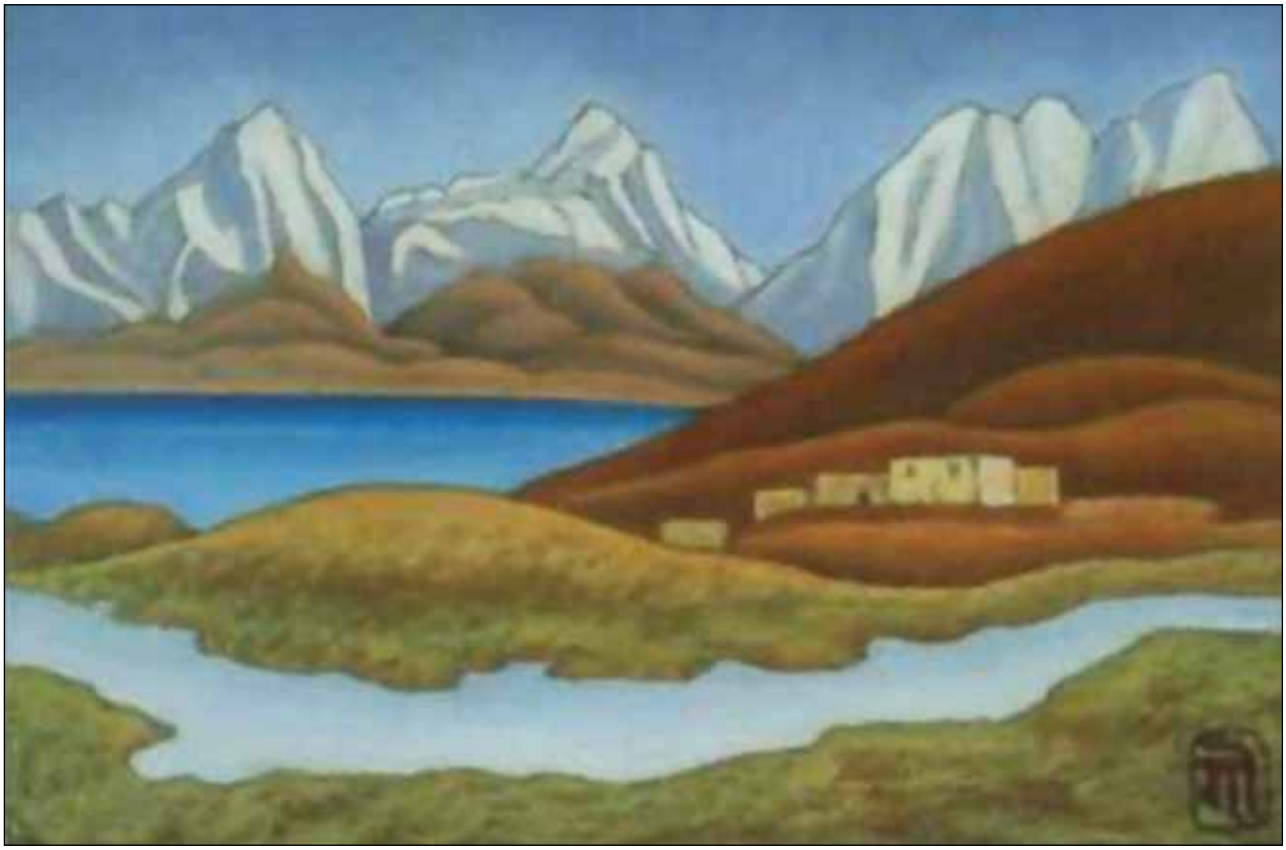
С наилучшими пожеланиями Вам и нашим друзьям из Гума.

Духом с Вами

Н. Рерих[2]

[1] Орден существует по сей день: http://www.arya-maitreya-mandala.org/content/lamagovinda.htm

[2] *Рерих Н.К.* Письмо Анагарике Говинде. Архив Музея Николая Рериха в Нью-Йорке. Пер. с англ.



Анагарика Говинда. Калмахари (Тибет). Вид от [озера] Рам-цо. 1947

В отношениях этих двух людей важным можно считать и то, что Анагарика Говинда был не только путешественником, писателем и буддистом-философом, он был поэтом и замечательным художником. Свою миссию – донести миру «весть Гималаев» – он претворял в жизнь, не только публикуя книги и читая лекции, но и устраивая выставки своих картин. Первая из них состоялась в Калькутте (современной Колкате) в 1934 году. А в 1937 году он приехал с лекциями в Аллахабад, где наладил сотрудничество с Муниципальным музеем и существовавшим при нем Рериховским центром искусства и культуры[3]. В 1938 году журнал «Фламма» писал: «Рериховский центр искусства и культуры в Аллахабаде к сегодняшнему дню опубликовал девять книг в серии монографий по искусству по материалам выставок, проходивших под покровительством Муниципального музея. Среди них <...> 3. "Искусство и медитация" Анагарики Говинды <...> 7. "Искусство Анагарики Говинды" с предисловием Р.Ч. Тандана[4]. Помимо зала Рериха, в Аллахабадском музее недавно открылись два зала, посвященные искусству д-ра Асит Кумара Халдара и Анагарики Говинды»[5]. Об этом же идет речь во втором письме Н.К. Рериха:

5 февраля 1938 г.

Уважаемый Анагарика Говинда!

Большое спасибо за Ваше письмо от 25 числа прошлого месяца со всеми хорошими новостями. Одновременно мы получили письмо от м-ра Тандана также с хорошими новостями о Вашей выставке и об открытии отдельного зала Ваших картин. Если бы я заранее знал о Вашей выставке, я бы прислал поздравительное письмо. Как Вы знаете из моих трудов, я везде подчеркиваю значение чувства дружелюбия. Если бы этот творческий магнит лежал в основе всех человеческих дел, многие кажущиеся неразрешимыми проблемы могли бы исчезнуть. Если бы человечество заменило необоснованный скептицизм настоящим и честным знанием, многие земные волнения улеглись, и непонимание прошло бы. М-р Тандан в своем письме порадовался, что Вы присоединились к нашему Аллахабадско-

[3] Подробнее об этом Центре см.: *Крылов П.И.* Художественные произведения Николая и Святослава Рерихов в музеях и собраниях Индии. СПб.: Золотой век, 2009. С. 72–75.

[4] *Тандан Рам Чандра* – индийский искусствовед, писатель и журналист. Редактор «Журнала Академии Хиндустани», сопредседатель Рериховского центра искусства и культуры в Аллахабаде.

[5] Flamma. 1938. No. 1.

◂ *Анагарика Говинда. Тилопа*

му центру, и мы тоже были очень рады это узнать. Я всегда буду счастлив слышать о Ваших трудах и достижениях. Пожалуйста, передайте всем друзьям мои сердечные пожелания.

Духом с Вами
Н. Рерих[6]

На полотнах Анагарики Говинды в персональном зале Аллахабадского музея – многочисленные гималайские пейзажи, написанные после его путешествия по Ладакху: «Монастырь Хемис», «Священное озеро», «Монастырь Ламаюру», «Озеро в Западном Тибете» и многие другие, а также серия изображений божеств буддийского пантеона, выполненных в традиционном тибетском стиле.

А в библиотеке этого музея хранится экземпляр рижской монографии «Рерих»[7] 1939 года под редакцией А. Пранде с текстом Барнетта Конлана[8]. Нельзя исключить, что именно этот экземпляр держал в руках Анагарика Говинда, хотя, конечно, у него могла быть и своя книга – купленная, а, возможно, и подаренная ему Рерихом. Как бы там ни было, именно это издание вдохновило его написать статью-рецензию, которая была опубликована в июльском номере индийского журнала «Сколар» в 1940 году[9].

Ступа в монастыре Самтен Чолинг. Фото А. Титова

Начало Второй мировой войны быстро почувствовалось в далекой от театра боевых действий долине Кулу. Закрывались издания, с которыми сотрудничал Н.К. Рерих, резко ухудшилась почтовая связь. Поэтому о выходе статьи Анагарики Говинды Рерих не знал, видимо, длительное время. Похоже, что он не знал даже о выходе монографии Конлана. В своих записных листах того времени он сетовал: «Пришла годовщина войны <...> Уже год, как прекратилась “Фламма” <...> Что с монографией Конлана? И где сам Конлан?» (1 сентября 1940 г.)[10].

Не пощадила война и ламу Анагарику Говинду. Хотя в 1938 году ему – не без труда – удалось получить британское подданство, в начале войны он был интернирован и помещен в лагерь в Ахмеднагаре. Основанием стали его «антибританские настроения» – дружба с семьей Неру и другими прогрессивными индийскими деятелями. В лагере Анагарика Говинда, как и остальные антифашисты, подвергался постоянным угрозам расправы со стороны других заключенных. В конце концов в Дехрадуне был создан специальный лагерь для антифашистов, куда в 1942 году перевели и Анагарику Говинду.

Сведений об отношениях между Говиндой и Н. Рерихом в послевоенные годы нет. Но это и не удивительно – слишком мало их оставалось, этих послевоенных лет, у Николая Константиновича...

Мы предлагаем вниманию читателей статью Говинды о творчестве Рериха, впервые переведенную на русский язык. Это образец удивительно глубокого понимания сути и смысла искусства, созвучный философии культуры великого художника и мыслителя, который может быть соразмерно понят только личностью, столь же высокодуховной и одаренной. Эта рецензия не потеряла своей актуальности, многие мысли, высказанные Анагарикой Говиндой в далеком 1940-м году, звучат еще более предостерегающе и тревожно в наше время агрессивного засилья масскультуры.

П.И. Крылов

---

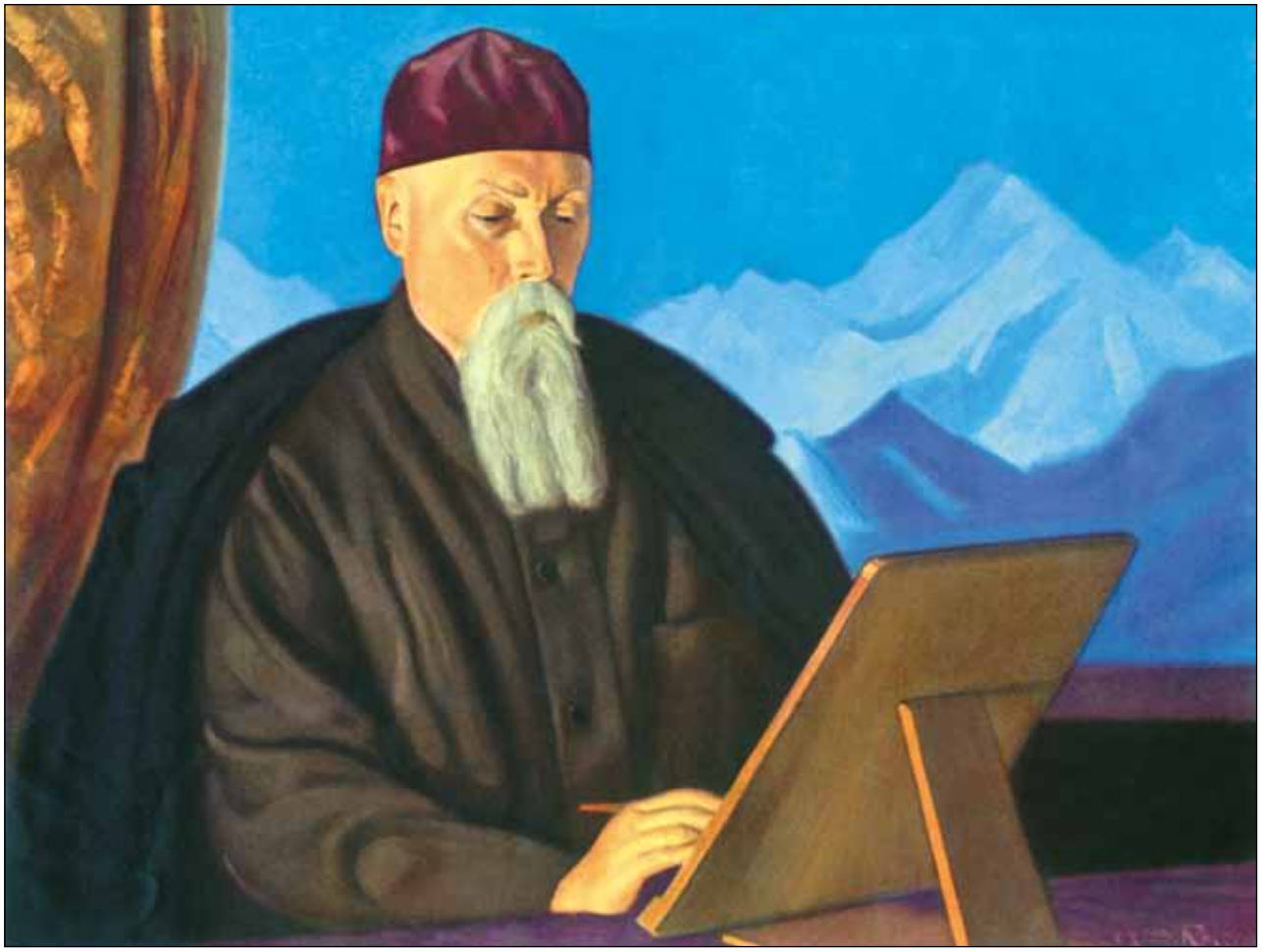
[6] *Рерих Н.К.* Письмо Анагарике Говинде. Архив Музея Николая Рериха в Нью-Йорке. Пер. с англ.

[7] Roerich / Text by Barnett D. Conlan. Ed. by A. Prande. Riga: The Roerich Museum, 1939. 192 P., 79 half-tone and 47 colour pl.

[8] *Конлан Барнетт Д.* (ум. 1973) – английский поэт, писатель, художественный критик, переводчик. Автор книги «Рерих – Мастер гор». Член французского рериховского общества. После войны – почетный советник американского Комитета Пакта Рериха.

[9] *Anagarika Govinda.* Art as a Way of the Future: an Appreciation of the Work and Message of Nicholas Roerich // The Scholar. 1940. July.

[10] *Рерих Н.К.* Листы дневника. Т. 2. М.: МЦР, 2000. С. 342.



С.Н. Рерих. Портрет Н.К. Рериха. 1938

Анагарика Говинда

Искусство как путь будущего: приветствие творчеству и вести Николая Рериха

Когда весь мир объят пламенем, весть красоты – фундаментальная монография об искусстве Николая Рериха[1] – звучит, словно голос с далекой звезды. Книга издана Музеем Рериха в Риге под редакцией А. Пранде, с прекрасными цветными и тоновыми репродукциями и очень содержательным текстом Барнетта Д. Конлана.

Найдутся люди, которые спросят: что значит искусство в мире, где миллионы людей приносятся в жертву, где целые страны подверглись разорению, где все культурные ценности, которые человечество накапливало веками, топчутся ногами? Когда самые главные права человека потеряли свое значение, что могут значить искусство и красота? Может ли человек, просто борясь за выживание, позволить себе обращать внимание на вещи, в которых нет сиюминутной необходимости? Так спросят многие, когда кто-то отважится заговорить об искусстве, о прекрасном, о культуре. Они считают, что искусство – это роскошь, избыточный продукт человеческого ума, вполне подходящий для развлечения в свободное

[1] Roerich / Text by *Barnett D. Conlan*. Ed. by A. Prande. Riga: The Roerich Museum, 1939. 192 P., 79 half-tone and 47 colour pl.

время, но никак не влияющий на их повседневную жизнь.

На самом деле все наоборот: именно искусство делает человеческую жизнь *человеческой*, поднимая человека над миром животных! Искусство – язык высшего сознания, освобождающий от узких рамок животных желаний и понятий практической выгоды. Именно отсутствие такого сознания отбрасывает человека назад к животному состоянию, когда грубая сила и слепые инстинкты определяют все остальные стороны существования. Выдающийся ученый профессор Александер (цитируемый на с. 169 рассматриваемой монографии)[2] пришел к похожему заключению:

«Западный мир сегодня страдает от ограниченности кругозора трех предыдущих поколений, в течение которых наиболее развитые индустриальные страны рассматривали искусство как забаву. Душа усыхает без оплодотворения ее мимолетными переживаниями. И в этом оплодотворении души заключается необходимость искусства».

Эта необходимость сегодня стала только сильнее, поскольку мы проходим через испытания, которые иначе могут покончить с последними остатками духовной жизни. Ужасы механизации, возобладавшие над гуманизмом, – результат ментальной летаргии, в которой разум отвергает главенство продуктов своей деятельности и позволяет употреблять их неправильно до тех пор, пока, постоянно приумножаясь, они не вырываются, словно безумные, наружу и не отравляют всю жизнь.

«Материалы и механические достижения последнего столетия поставили цивилизацию в положение человека, собирающегося создать высокоорганизованное тело, лишенное души, и, поскольку производить душу и дух никто не собирается, он оказывается в опасности быть вовлеченным в гигантскую сеть таких же бездушных организмов, чье безрадостное существование может легко привести к саморазрушению» (Конлан, с. 30).

Искусство как антитезис механизации, бездушно повторяющей мертвую форму, – единственное лекарство, способное растворить ту твердую корку, которая серьезно угрожает жизни человечества. Искусство – это живое и гармоничное выражение внутреннего опыта. Оно может принимать форму песни или религии, стихотворения или картины, здания, выдающегося своей красотой, или философского трактата, представать в виде скульптуры или симфонии. Ему присущи такие свойства жизни, как законченность, гармония, индивидуальность и самосознание. Оно освобождает нас от всего мертвого, неполного, раздробленного, дисгармоничного, механического и скучного. Величие произведения искусства зависит от глубины и яркости внутреннего опыта, а также от силы его выражения. Глубина опыта определяет универсальность, вскрывает общие корни бытия. Яркость опыта и сила его выражения связаны с индивидуальностью. Таким образом, все великое искусство несет на себе отпечаток одновременно как всеобщего, так и личного.

Самый глубокий пласт человеческого опыта воплощен в религиях. Они стали самыми великими проявлениями творчества, универсальными по своей сути, поскольку коллективны по происхождению, но индивидуальны по форме своего проявления. Те, кто пытается сломать эту форму, оставив одни голые основания, заканчивает обобщениями, которые не способны ни убедить, ни зажечь огонь вдохновения; они оставляют нас холодными, поскольку лишены тех индивидуальных начал, через которые проявляет себя жизнь. С другой стороны, те, кто отрицает универсальную сущность всех форм, приходят к жесткому догматизму, отделяющему их от своих же собратьев и лишающему того духовного единства, которое связывает и гармонизирует все многообразие индивидуального.

И только тем немногим, кому удается избежать этих двух крайностей, дано увидеть как красоту и глубину религиозного искусства, так и религиозность настоящего искусства вообще. Николай Рерих – один из них. Он сочетает творческий гений художника с религиозной чувствительностью мистика, он способен выразить как красоту религиозных видений, так и те земные мотивы – пейзажи, архитектуру, – которые вдохновляют его творчество, выразить с тем мистическим проникновением, которое позволяет внешние образы превратить в символы, отражающие внутренний опыт.

«Его религиозный взгляд отличается от взгляда большинства людей своей еще большей религиозностью. Большинство верующих придерживается определенной схемы, определенных убеждений, которым оно придает большее значение, чем живому голосу духа. Вера Рериха в чем-то напоминает Вордсворта[3]: она пропитывает все им изображенное и написанное в каждый момент жизни. Это важно, особенно если вспомнить, что Вордсворт также восхищался горами. Это подсказывает, что в горах обретается высшая духовность, что эти величественные области планеты остаются, как и прежде, местом зарождения Высшего Сознания» (Конлан, с. 159).

По этой причине Рерих покинул места, где триумфально прогремели его выставки, – Санкт-

[2] Здесь и далее номера страниц автор указывает по упомянутой монографии.

[3] *Вордсворт Уильям* (1770–1850) – английский поэт-романтик, представитель «озерной школы» в английской поэзии.

Петербург, Москву, Париж, Нью-Йорк – и остался жить в твердыне у подножия священных Гималаев, пройдя за многие годы весь Тибет и Центральную Азию. Ни один художник до него не проделал ничего подобного, да и ни один исследователь не был вооружен тем, чем обладал он, – странным внутренним родством с людьми и природой этих далеких стран, в которых он не был чужим среди чужих, где он скорее оказывался как человек, который возвратился из долгого и полного приключений странствия и – постепенно – узнавал места и людей из своей юности. В начале получившего международное признание творческого пути Рериха часто приглашали как театрального художника, и он выполнял эскизы для постановок русских опер, таких как «Князь Игорь», «Садко», «Снегурочка», «Хованщина», «Царь Салтан», «Псковитянка» и «Весна Священная»[4]. Эти работы свидетельствуют не просто о богатстве его воображения – в них проявились образы, которые воплотились в реальность в его дальнейшей жизни. Было ли это каким-то ясновидением, позволившим изображать собственное будущее, или это были воспоминания о местах и обстоятельствах других жизней, которые неотвратимо вели его назад, на земли своего прошлого?

Однажды, когда он работал в комнатах старого дворца бывшего правителя Западного Тибета, члены его семьи, войдя, воскликнули: «Вот уж подлинный Берендей в своей собственной палате!» Они стояли, в изумлении глядя на то, как художник работает в обстановке, практически повторяющей изображенную им для балета много лет назад[5]. Конлан по поводу этой истории продолжает:

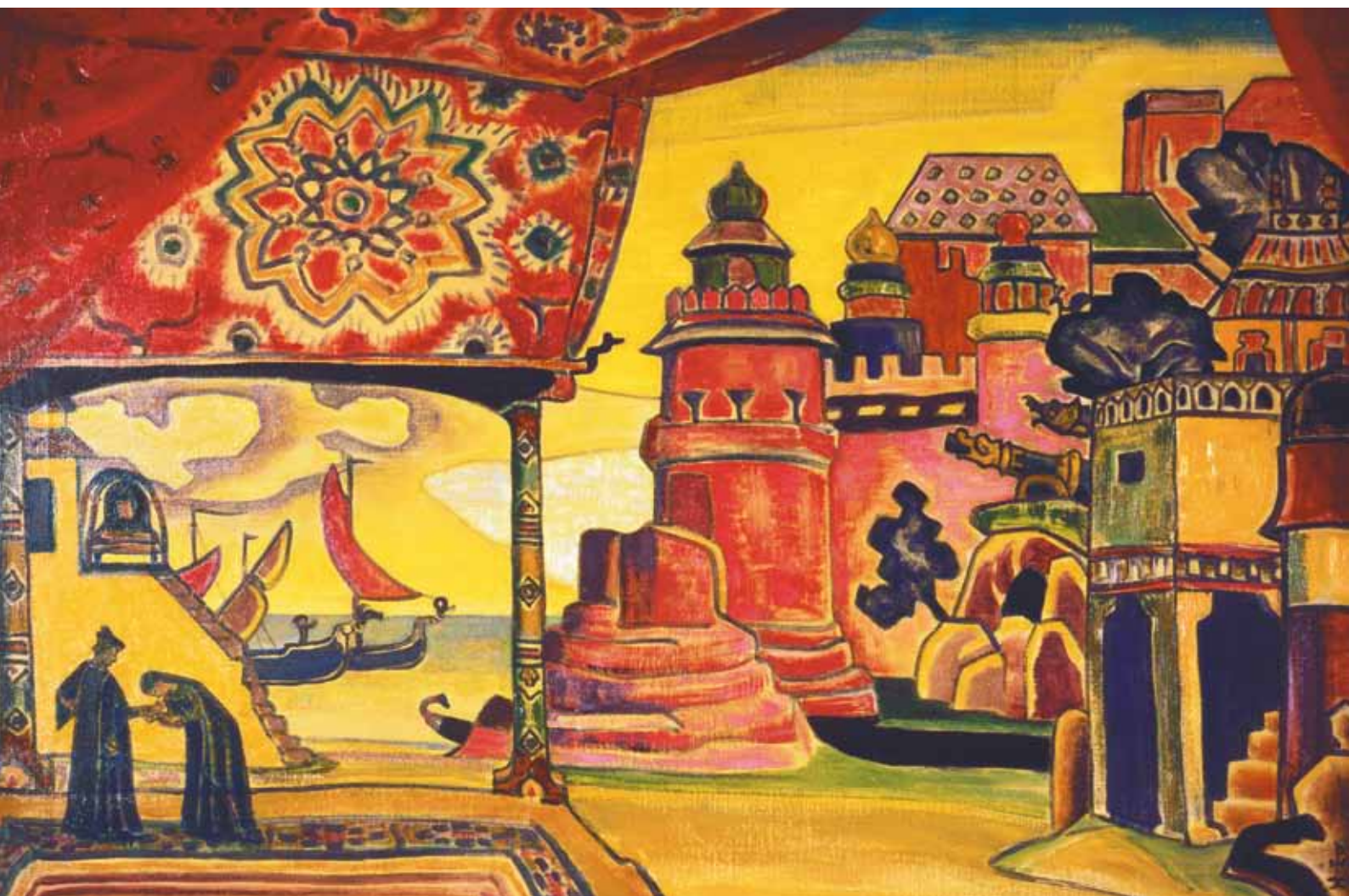
«Конечно, с балетом, который подобно “Весне Священной” полностью основан на доисторических мифах, трудно было ожидать такого совпадения. Но оно случилось. А среди горных твердынь Кашмира Рерих неожиданно сталкивается и с “Весной Священной”.

Весенний день. Те же огни загораются по склонам, те же костюмы и танцы, тот же тип музыки, и художник сам восклицает: “Весна Священная. Когда мы сочиняли ее со Стравинским, не думалось, что Кашмир встретит нас этой постановкой”» (С. 50).

И в Монголии с художником случалось подобное. Он встретил там многое, что изображал на своих эскизах к театральным постановкам. И когда сибирский писатель Георгий Гребенщиков рассказывает, что «монголы из Ордоса, увидев Рери-

[4] Подробнее об этом см.: *Яковлева Е.П.* Театрально-декорационное искусство Н.К. Рериха. Самара: Агни, 1996.

[5] Речь идет об опере Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка», к оформлению которой Н.К. Рерих обращался неоднократно (1912, 1919, 1922).



Н.К. Рерих. Девушка с гирляндой цветов. Эскиз к балету И.Ф. Стравинского «Весна Священная». 1944

ха, принимали его за одного из них», становится понятно, насколько сильно он действительно принадлежит Востоку[6].

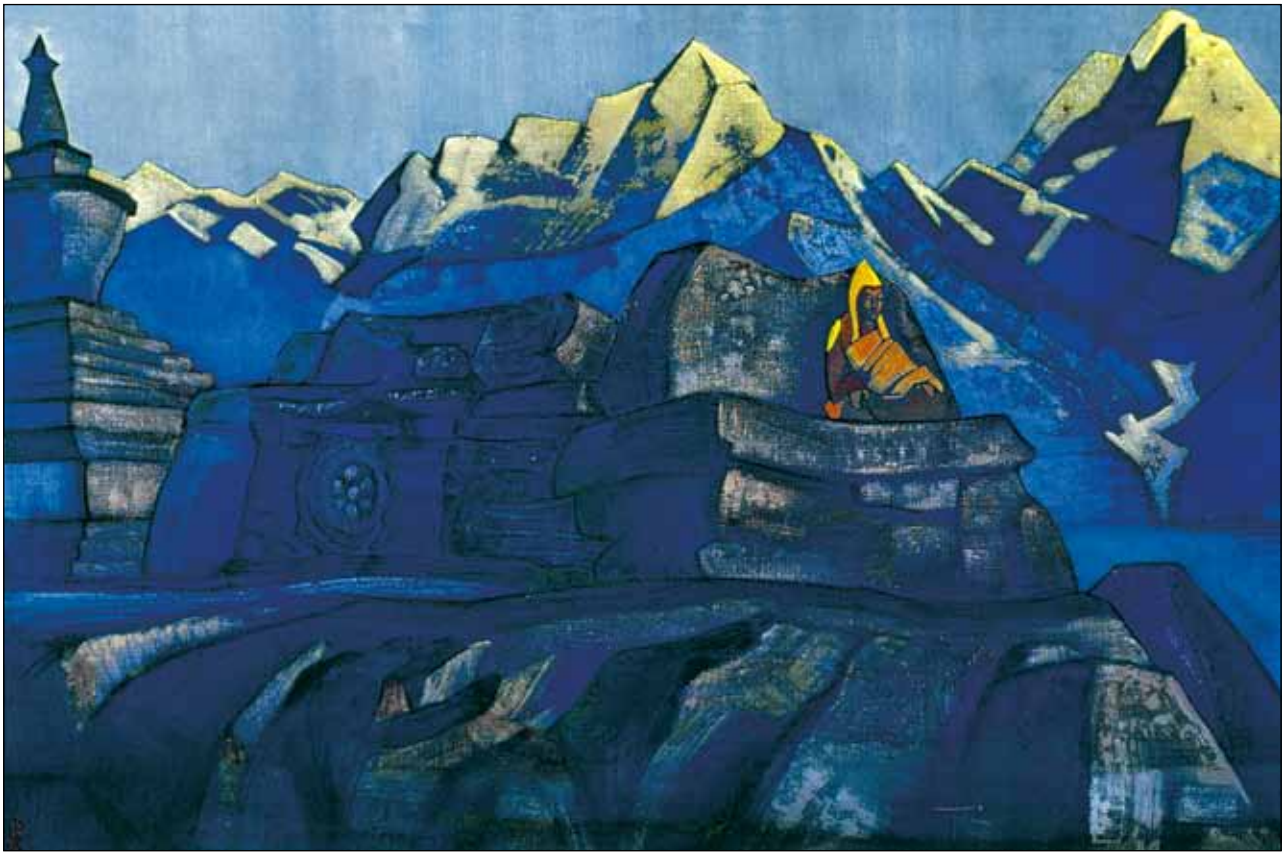
Среди тибетцев я встретил такое же уважение. Находясь в одном из монастырей, которые Рерих посетил в ходе своего путешествия по Центральной Азии, я услышал, как его характеризовали монахи. Они считали его важным китайским сановником и выдающимся последователем Будды. И только много лет спустя я узнал, что, находясь в Китае, Рерих действительно занимал высокое официальное положение[7]. Что же касается его приверженности Будда-дхарме, нам достаточно взглянуть на его полотна, чтобы понять ту важнейшую роль, которую учение Будды и его последователей играло в жизни художника. Когда высокогорья Азии завладели его душой, Будда вошел в его сердце – все его картины и литературные произведения проникнуты универсальным духом буддизма. Художник в своем творчестве охватывает самые разные его проявления, будь то буддийские памятники, святыни, храмы, монастыри, которые подобно крепостям веры устремлены в небо, или будь это известные святые, мифологические герои и события, отражающие высшую реальность невидимого мира. Зная и понимая философские основы буддизма, он не опускается до народных, часто искаженных, представлений, а с присущим ему глубоким чутьем художника обращается к той реальности, которая начинается там, где философия заканчивается внутренними парадоксами, интуитивно чувствуя ее эзотерическое значение.

Там, где некоторые замечают лишь суеверия и предрассудки, Рерих видит прекрасное и через красоту находит правильный путь решения встающих перед ним вопросов – до тех пор, пока сам не осознает смысл того, что сначала – в своем внешнем проявлении – могло показаться просто странным. Точно так же там, где другие видят только холодные и негостеприимные горы или, в лучшем случае, интересные геологические структуры, художник чувствует проявление огромных

[6] Н.К. Рерих вполне соглашался с этими словами: «Недавно Конлан писал, что наша экспедиция была отражением уже давно написанных, предвиденных картин, что же, и это правильно. Конлан вспоминает “Половецкий стан”, написанный в 1906 году, и указывает, что потом мы жили в таких же юртах». Мечты (1 марта 1939 г.) // *Рерих Н.К.* Листы дневника. Т. 2. М.: МЦР, 2000. С. 186; «Конлан правильно вспоминает, что мы нашли “Весну Священную” в 1925 году в Кашмире, а “Половецкий стан” в Монголии. Даже жили в таких же узорных юртах. Тут уже не география, не этнография, а сказка жизни». Фрагменты (1939) // Там же. С. 244.

[7] Автор заблуждается. Во время нахождения Центрально-Азиатской экспедиции на территории Китая никаких официальных должностей Н.К. Рерих не занимал.

◂ *Н.К. Рерих. Леденец. Эскиз декораций к опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». 1919*



Н.К. Рерих. Дзон-Капа. Из серии «Знамена Востока». 1924

созидательных сил, великого ритма жизни, узнает в них истинный символ творческого духа, благодаря которому только и возможно искусство.

«Какое прекрасное слово – "творчество", – восклицает художник. – На разных языках оно звучит зовуще и убедительно. Оно в самом себе уже говорит о чем-то скрыто возможном, о чем-то победительном и убедительном. Настолько прекрасно и мощно слово "творчество", что при нем забываются всякие условные преграды... Творчеству все можно... Творчество есть овладение новыми возможностями. Творчество есть мирная победа над косностью и аморфностью. В творчестве уже заложено движение. Творчество есть выражение основных законов вселенной. Иначе говоря, в творчестве выражена красота»[8] (Конлан, с. 175).

Такой подход дает художнику возможность понять величественный язык гор, поднимая образы видимого мира на уровень символов космических сил и скрытой реальности.

Великие учителя человечества испытывали подобное влияние гор. Будда прожил много лет в пещере на склонах горы Пик Грифов[9], там ему открылись самые глубинные основы учения, что и отразилось в его проповедях. Кульминация учения Христа – в Нагорной проповеди, Закон был дан Моисею на горе Синай, Риши прошлого находили приют в Гималаях, а Лао Цзы так и исчез в горах Тибета.

«В китайском языке иероглиф "человек" в сочетании с иероглифом "гора" означает "дух"; китайская поэзия, созданная как буддистами, так и даосами, полна образами гор».

«Где величественные вершины блистают над головой и где слышны звуки водопада, человек достигает совершенства».

«Мудрецы, поэты и святые приходили с гор и возвращались туда».

«На склоне своих лет он удалился в горы, где превратился в чистый дух» (Конлан, с. 161).

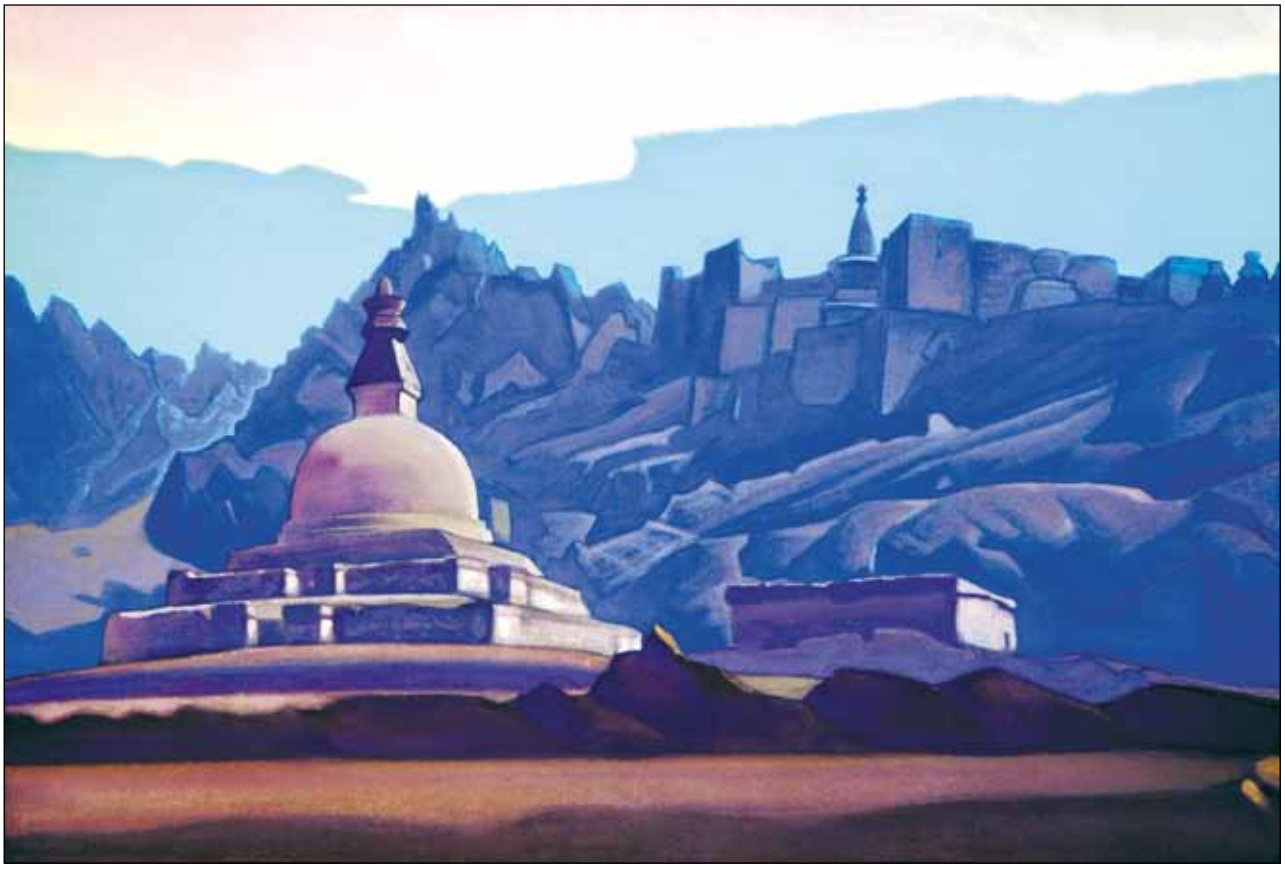
Все это можно резюмировать словами Рериха: «Все Учителя путешествовали по горам. Самые высокие знания, самые вдохновенные песни, самые высшие звуки и цвета создаются в горах. На самых высоких горах находится Высшее. Самые высокие горы стоят как свидетели Великой Реальности»[10] (Конлан, с. 178).

---

[8] Цитата из очерка Н.К. Рериха «Творчество» (1938). Приводится по: *Рерих Н.К.* Зажигайте сердца. М.: Молодая гвардия, 1978. С. 96. См. также: *Рерих Н.К.* Листы дневника. Т. 2. М.: МЦР, 2000. С. 140–141.

[9] Холм в индийском штате Мадхья-Прадеш, в 8 км от городка Рамнагар.

[10] Цит. из очерка Н.К. Рериха «Сокровища снегов». Цит. по: *Рерих Н.К.* Шамбала. М.: МЦР, Мастер-Банк, 2000. С. 50.



Н.К. Рерих. Ступа. Ладак (Ше). 1937

Помимо пластичных, движущихся форм, еще один источник его вдохновения – глубокие, яркие, подчас ослепительные цвета небес тибетских и центральноазиатских высокогорий. Их необходимо увидеть самому, чтобы оценить то мастерство, с которым он воспроизводит их на своих картинах. Цветные репродукции крайне редко могут передать всю их палитру, это сочетание резких контрастов и нежных переходов красок. Рерих не только «мастер гор», он еще и «мастер небес». На черно-белых (тоновых) репродукциях, хорошо передающих особенности композиции и пластику форм, небо вообще кажется бесцветным неподвижным фоном, в то время как в реальности оно сияет красками, обладает объемом и движением. Глубина пространства небес Рериха обычно столь же бездонна, сколь выразительна пластика его гор, зданий, человеческих фигур. Он обладает архаическим чувством той роли, которую играет поверхность, будь это шероховатость древней полуразрушенной стены, белизна штукатурки чортена (ступы), гладкость валунов в реке, резкость гранитных скал, плавность контуров холмов, суровость высоких гор, искрящаяся свежесть ледяных вершин или податливая мягкость снегов. Любовь, с которой выписан на картинах Рериха каждый камень, каждая скала, придает им ту особую жизненность, в которой сливаются свойства природы и абстракции высокого искусства. На его картинах нет ничего случайного, ничего неясного, каждая деталь четко определена и исполнена смысла. Благодаря этой способности к абстракции и своему духовному образу мира, он не избегает внешней реалистичности форм, а использует их в концентрированном виде для «материализации» и усиления своих видений. Интересно, что именно в тех картинах, где художественное упрощение и абстракция выражены наиболее сильно, достигается та близость к природе, которую невозможно создать простым воспроизведением зрительных впечатлений. Это происходит потому, что художник осознал суть природы внутри себя самого. К нему можно отнести слова, сказанные об искусстве много веков назад одним китайским писателем:

«Художник обращает свою творческую энергию на природу и преобразует ее. Он делает это не потому, что думает улучшить ее, не потому, что хочет имитировать ее, а потому, что хочет стать с ней чем-то единым. И на этом пути выражения духа природы он может создать нечто, доселе невиданное» (Конлан, с. 100).

«Китайский художник в известной степени освобождал себя от тирании физических ограничений и сознательно обращал внимание на духовность природы, получая возможность выражать абстрактные концепции в нетрадиционной манере. Он отделял себя от нижних слоев сознания, от рабо-

Н.К. Рерих. Ченрези. 1931

лепного подчинения законам природы путем процесса абстрагирования, процесса, который в известной степени присутствует во всем художественном творчестве, но в котором китайское искусство ушло далеко вперед по сравнению искусством народов Запада» (Д-р Освальд Сирен, цит. по: Конлан, с. 166).

«Отделить себя от нижних слоев сознания» – в этих словах заключена вся суть искусства и его роли в развитии гуманизма. В них заключено то обещание, которое искусство дает будущему: преодолеть иллюзию нашего мелкого эго и достичь высшего сознания, позволяющего человеку осознать свою истинную, универсальную природу.

Священное царство Шамбалы символизирует идеальное государство, модель человеческого общества будущего, в котором Ригден Джапо устанавливает Право справедливости (или «Верный закон») во всем мире, подобно тому, как это делал правитель мира Судассана, который в одном из следующих рождений достиг просветления как Будда Гаутама. Считается, что мистическое учение Калачакра, космическое «Колесо времени», в котором Вселенная представлена в виде мандалы, было принесено на Землю правителем Шамбалы Сучандрой, которому его открыл Будда незадолго до ухода в парануирвану. (Нет ли какой-то связи между Сучандрой и Субхадрой, последним учеником Будды, подобно тому как Судассана, чакравартин[11] прошлого, был моделью Ригдена Джапо, чакравартина будущего, считающегося воплощением царя Сучандры?)

Предполагается, что священная земля Шамбала, где сохранялось это учение и откуда в X веке оно было вновь принесено в Индию в виде Калачакра-тантры, существует и сегодня. Невидимая для непосвященных, она остается активным духовным центром, силы которого направлены на работу во благо человечества, выращивая семена великого будущего и подготавливая мир к установлению нового порядка и приходу Будды Майтрейи – Бога Любви и Сострадания.

И сейчас уже взгляды тибетцев направлены в сторону Грядущего. По всей стране мы видим «Знаки Майтрейи» в виде огромных, больше человеческого роста, изображений, почти в каждом тибетском храме есть символическое изображение Шамбалы – будущего Царства Славы. Это рисунок мандалы (обычно в виде настенной росписи), представляющий Вечный Город, буддийскую версию Замка Святого Грааля, где роль последнего исполняет пламенеющая драгоценность – Дхармачакра[12]. Пока за

[11] Чакравартин (*санскр.*, букв. «тот, который поворачивает колесо») – в буддийском учении нарицательное название идеального правителя, царствование которого возвращает мир из хаоса беззакония на высшую ступень порядка.

стенами этого священного города продолжается битва между силами Света и Тьмы, Ригден Джапо на своем троне находится в центре города, посылая своих вестников во все четыре стороны света.

Только понимающий эту мистическую подоплеку может в полной мере оценить то духовное послание, которое содержат в себе многие тибетские картины Рериха, подобно тому, как средневековая христианская живопись, помимо своего художественного значения, несет каждому, кому знакома атмосфера христианской культуры, свою особую весть. Те же, кто ничего не знают об этом, никогда не постигнут ее глубочайшего содержания.

Такие картины, как «Сказ о Новой Эре», «Ченрези», «Чинтамани», «Приказ Ригдена Джапо», «Знак Майтрейи», «Шамбала», «Песнь о Ригден Джапо (Знамя Грядущего)», пользуясь языком древнего религиозного символизма, содержат опыт, который очень актуален, становясь «знаками Новой Эры, новых психических ощущений, того хрупкого мира, который полностью наш и только ждет, когда мы разовьемся настолько, чтобы постичь его» (Конлан, с. 157).

В искусстве Рериха отдаленное прошлое и отдаленное будущее становятся силами, создающими настоящее, и если взглянуть достаточно глубоко, можно обнаружить, что они сливаются друг с другом в вечном цикле вселенной – как это раскрывается в мистериях Калачакры.

Рерих не только выдающийся художник, обогащающий нашу жизнь благодаря эстетической ценности своих работ, он светоч Шамбалы, пророк Века Майтрейи, приход которого зависит от подготовленности и способности к объединению каждого отдельного человека.

Цель его искусства – заставить человека осознать эту великую задачу, зажечь дух творческого сотрудничества для построения нового мира, поскольку, как он сам говорит, существует «закон Прекрасного, закон ведущий и благостный, могущий все объединить в свете всепонимания»[13], а «препятствия – только новые возможности создать благодетельную энергию. Без битвы нет победы»[14].

Это тот дух, который может превратить мощь Чингисхана в мощь Майтрейи.

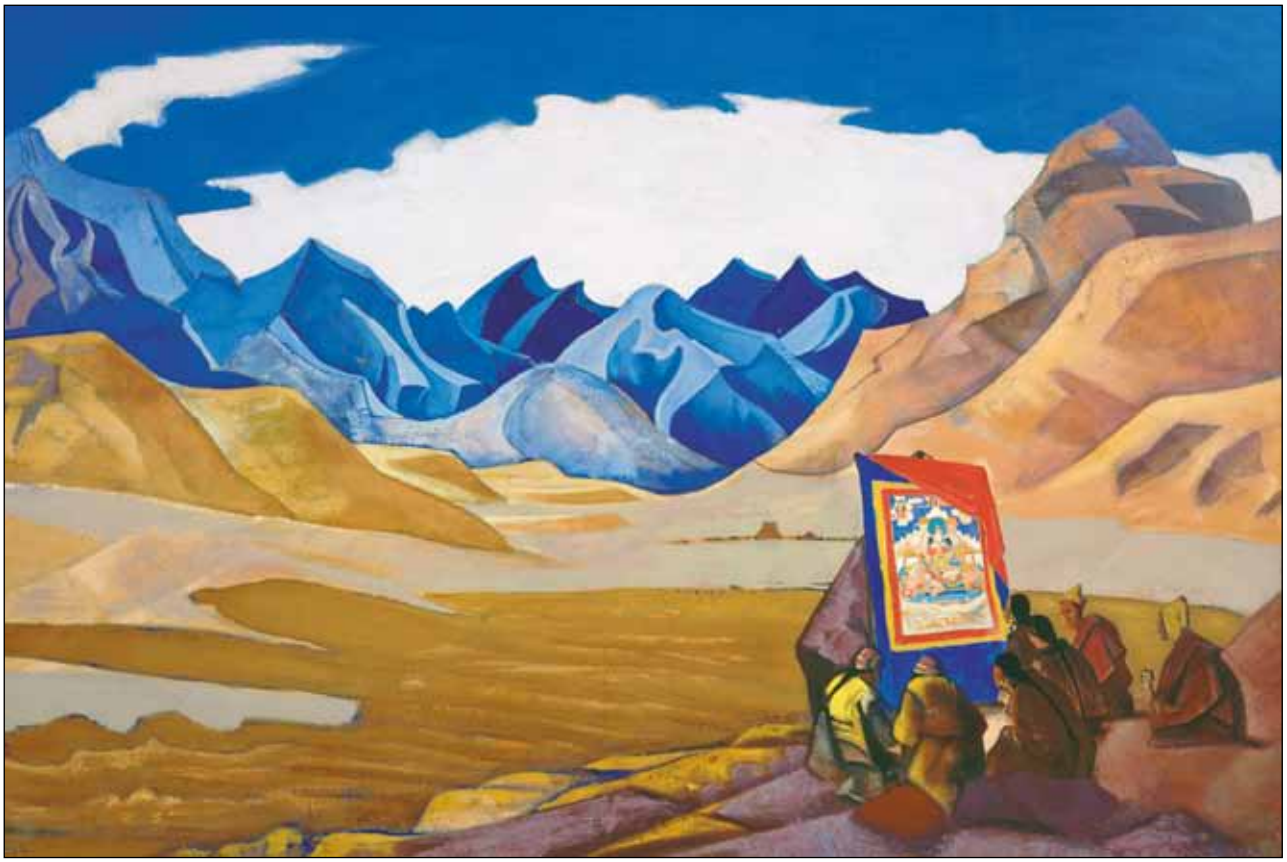
Перевод и примечания П.И. Крылова

---

[12] Дхармачакра – «колесо дхармы», «колесо закона» – символ дхармы, учения Будды о пути к освобождению от кармических перерождений в сансаре.

[13] Цит. из очерка Н.К. Рериха «Прекрасное». Приводится по: *Рерих Н.К.* Держава Света. Священный дозор. Рига, Виеда, 1992. С. 20.

[14] Цит. из очерка Н.К. Рериха «Гуру – Учитель». Приводится по*: Рерих Н.К.* Шамбала. М.: МЦР, Мастер-Банк, 2000. С. 210.



Н.К. Рерих. Песнь о Ригден Джапо (Знамя Грядущего). Из серии «Майтрейя». 1925–1926