

С.Н.РЕРИХ

## СВЕТ ИСКУССТВА

### КРАСОТА - ЗАКОН ТВОРЧЕСТВА

Святослав Рерих и проблемы современного искусства

(Вместо предисловия)

Кажется, еще ни одна эпоха не ставила перед современниками столько проблем, как наша, и никогда эти проблемы не имели в своем знаменателе столь явно выраженного вопроса: "быть или не быть?". Ответом на этот вопрос определяет свое место в искусстве современный художник. Если же кто-то пытается уклониться от такого ответа, тот, пожалуй, не принадлежит эпохе или искусству. Творчество Святослава Рериха привлекает к себе не только громким, самоутверждающим "быть", но и той притягательной силой Красоты, которая находит в этом "быть" свое живописное воплощение. Святослав Рерих - художник огромного творческого диапазона. По существу, можно было бы совершенно отдельно говорить о его портретной, пейзажной, жанровой, эпической и символической живописи. Каждый из этих разделов изобразительного искусства в известной мере предопределяет свой круг искусствоведческой проблематики. Но творчеству Святослава Рериха свойственно затрагивать большие принципиальные проблемы общего характера, и это позволяет говорить о его направленности в целом. Мировоззренческая последовательность, стимулирующая искусство Святослава Рериха, опирается на беспредельное многообразие окружающего нас мира. А искреннее стремление включить в это многообразие пылливость человеческого разума и огненную сущность человеческого сердца придает произведениям художника особую серьезность и чувство ответственности. Картины Святослава Рериха - плод глубокого философского мышления. В первую очередь это мышление направлено на объективное содержание жизни и выявление ее скрытой, но всегда действенной сущности. Россия всегда будет помнить, что Святослав Рерих - сын и ученик великого русского художника Николая Рериха, вписавшего в историю мирового искусства свою изумительно прекрасную и полную своеобразия страницу. И если говорить о традициях, перенятых сыном у отца, то наиболее явно выраженной преемственностью можно назвать умение быть самим собою. Так же, как и Николай Рерих, Святослав Рерих создает в сфере Прекрасного свой собственный и неповторимый мир. Открытый и непредубежденный взгляд на жизнь сочетается у Святослава Рериха с требовательным и целенаправленным раскрытием сущности ее явлений. Его широко обобщающая мысль стремится к конкретизации, казалось бы, самых отвлеченных понятий. "Всякая абстракция имеет свою реальную причину. Отбрасывая неудачные следствия, художник не игнорирует породившие их причины. Он считается с тем, что качество всходов зависит не только от полноценности зерен, но и от ухода за посевами. Обобщать, не стирая, а подчеркивая характерные особенности обобщаемого, - редкая, но необходимая в нашу эпоху способность. Она представляется наиболее ценной в современном мыслителе и художнике. Именно эта способность соответствует единству многообразия, к которому обращается передовая научная и философская мысль нашего времени. Многогранность искусства Святослава Рериха не рассеивает внимания, а сосредоточивает его на больших, принципиальных проблемах современности. Важнейшей из таких проблем будет нераздельность понятий - Красота и изобразительное искусство. Святослав Рерих в своей живописи положительно решает эту проблему. Для него вне стремления к Красоте живописи не существует. Возвышенные чувства и прекрасные формы являются предметным содержанием его искусства. Вместе с тем художник далек от пассивного отношения к тeneвым сторонам жизни. Он зовет на борьбу с духовным убожеством. И роскошные декорации, призванные прикрывать внутреннюю пустоту, чужды Красоте его произведений. Характерной чертой Святослава Рериха является то, что он не задается вопросом: "...что есть красота и почему ее обожествляют люди? Сосуд она, в котором

пустота, или огонь, мерцающий в сосуде?" (Н. Заболоцкий). Верой в действенную силу Красоты художник снимает эту дилемму. Он считает, что горение человеческого сердца способно преобразовать внешний облик жизни. Красота у Святослава Рериха не имеет ничего общего с поверхностной красотой. Его гимн Красоте звучит радостным жизнотворчеством, которое проявляет себя ритмом насыщенного действия. Художник не только отображает мир. Он входит в него полноправным участником извечного преобразования жизни. Пейзаж, которого касается глаз Святослава Рериха, это уже всегда "рериховский" пейзаж, пейзаж, умеющий говорить языком человеческих чувств о сокровенном дыхании жизни. Природа и человек на полотнах Святослава Рериха динамичны в самой своей основе. Между тем преобладающим мотивом его сюжетов является Восток. Запад никогда не скупился на эпитеты для Востока. Среди них наибольшей популярностью пользовались - неподвижность, пассивность, покорность судьбе. Если иногда и произносилось слово стремление, то обязательно в сочетании с покоем и даже полным небытием. Понятия - прогресс, передовые взгляды, эволюция человечества - Запад закрепил за собой и, не пытаясь заглянуть дальше Эллады, монополизировал их на правах прямой наследственности. Россия уже одним только напоминанием о своем существовании нарушала стройность евроцентристских теорий. А сердца и взоры населяющих Россию народов всегда охотнее обращались в сторону восхода, чем заката солнца. Поэтому можно считать вполне естественным, что именно русскому по рождению и воспитанию художнику Восток доверил открыть перед миром ту глубину, которую Запад не мог, а иногда даже и не хотел замечать. Рерих признан на Востоке своим художником. Его творчество следует не только лучшим традициям изобразительного искусства Индии, но и отражает ее многовековой философский опыт. Тот мыслящий, преисполненный человеческого достоинства, устремленный в будущее и сказочно прекрасный Восток, который смотрит на нас с картин художника, уже издавна запечатлен в сознании нашего народа. Большой успех выставок Святослава Рериха на его Родине показал, что именно таким мы представляли себе Восток и именно таким хотели его увидеть.

Проблема сближения Востока с Западом - одна из наиболее значительных проблем современности. Творчество Святослава Рериха во многом способствует ее решению. Оно учит нас не только понимать, но и любить Восток. Художник не противопоставляет Восток Западу. Он не отказывается от ценностей западной культуры, чтобы принять ценности Востока. Но он говорит, что совместить их можно только на путях доброжелательства. Сближение, сотрудничество, сосуществование стран и народов осуществляется на том лучшем, чем они обладают. Но художник не уклоняется от встреч с уродливыми явлениями жизни. Он только считает, что для того, чтобы бороться с ними, совершенно не обязательно закреплять на полотне их отвратительную личину. Зло изворотливо. Оно поминутно меняет маски. Святослав Рерих решает, что маскарад безобразия не должен служить фоном стремлению к Красоте. Это решение идет вразрез многочисленным попыткам облагораживания пороков при помощи искусства. Философское мировоззрение художника не отводит злу почетного места антитезы добра. Процветание жизни и процветание искусства меньше всего зависят от наличия теневых сторон жизни. Композиционная и светосопоставительная динамика его произведений рождены высоким боевым напряжением. Победа Света над тьмою для Святослава Рериха - не проблема, а вопрос времени. Искусству дано право предупреждать события и опережать время. Художник широко пользуется этим правом. Он считает, что искусство принято на вооружение эволюцией человечества. И кому же, как не искусству, следует сеять зерна прекрасного и справедливого? Выбор и трактовка сюжетов, а также приподнятая и напряженная цветовая гамма выводят творчество Святослава Рериха из ряда обычного. И эта необычность художника не только привлекает к себе внимание, но и увлекает за собою. Она напоминает о еще неизведанном и зовет к новым горизонтам. А где те новые горизонты, которые открывались бы без участия героя? Напряженная и возвышенная тональность Святослава Рериха больше всего отвечает приподнятому чувству героизма. "Жизнь бесталанна без героя" - говорит народная мудрость. Героизм выходит за рамки обычного, но не покидает жизни, а превращает тусклую повседневность в яркий каждодневный подвиг. Каждый художник в своем творчестве определяет значение героики, и это определение будет также определением задач и целей его искусства. Если художник творит для народа, а не для "избранных", то его произведения обязательно будут выражать героические чувства. Народное творчество показывает, что народ ждет от искусства не только той реальности, которая его окружает, но и той, которой еще предстоит себя окружить. В народе заложена

перспектива будущего. Он в существе своем бессмертен. И свое бессмертие, свое право на далекое завтра народ поручает выявить герою.

"Творите героев" - говорит тысячелетняя мудрость Востока. Следуя ей, Святослав Рерих в своем искусстве гармонично сочетает необычное с реальным. Многие области современной жизни, в том числе наука и обществоведение, уже признали необычность закономерностью эволюции. Искусство перестало бы выражать современность, если бы сторонилось необычного. Конечно, как в науке, так и в искусстве не каждая необычность, не каждая новость оказывается подлинным, реализуемым жизнью открытием. Искусство не поддается канонизации. Но оно имеет свои, отвечающие эпохе формы выражения и свои непреходящие ценности. Творчество Святослава Рериха никогда не претупает тех несказуемых границ Прекрасного и не теряет той целенаправленности к высшим реальностям человеческого духа, которые издавна заложены народами в само понятие искусства. И это делает его искусство доходчивым, несмотря на разность географических, национальных и мировоззренческих традиций и особенностей. Портретная живопись является той областью изобразительного искусства, где художник не может не ответить на сложный вопрос о смысле человеческого бытия. Обращаясь к конкретной личности, художник должен дать ей оценку. Без нее портрет просто не состоится. И как бы ни был художник объективен по отношению к натуре, понять и раскрыть ее он может только через свою собственную и, следовательно, всегда субъективную оценку. Портретная живопись занимает большое место в искусстве Святослава Рериха. В ней следует особо выделить портреты отца художника. И не только потому, что они составляют последовательную серию, помогающую проследить поиски художника. Святославу Рериху хорошо знаком и близок по духу богатый, гуманистический и устремленный в будущее внутренний мир Николая Рериха. Раскрытие этого мира в портрете помогло художнику найти очень убедительные средства и приемы для передачи большой значимости человеческой личности, большого ее достоинства и непоколебимой веры в истинность знаний, утвердивших человека разумным строителем жизни. Осмысленная наполненность жизни стала тем ключом, которым Святослав Рерих открывает внутреннюю сущность человека. Философское значение этой сущности Рабиндранат Тагор определил так: "Личность начинается там, где бесконечное становится конечным, не теряя своей бесконечности". Связь человека с миром - обязательная канва портретной живописи Святослава Рериха. Потеря такой связи граничит с потерей самой человечности. И, стремясь в портретах к полному раскрытию индивидуального характера натуры, художник испытывает подлинность индивидуальности на общечеловеческих ценностях. Народный вождь Джавахарлал Неру являет собою глубокую заботу о судьбах человечества. Это уже не только национальный герой, но и водитель эпохи, выдвинувшей на первое место решение общемировых проблем. Художник прочел в глазах Неру особое чувствознание - чувствознание человека, для которого в государственных делах особенно важны нужды и чаяния живых людей. Взор Неру устремлен в далекое будущее. И в этом далеке он видит сегодняшних спутников, прошедших плечо к плечу с ним, может быть, самые тяжелые и ответственные перевалы истории человечества. Величавым спокойствием многовековой мудрости Востока веет от портрета С. Радхакришнана. Это спокойствие большого опыта. Оно всегда готово к действию и вместе с тем остается равнодушным к "жизни мышью беготне". В образе известного философа и государственного деятеля Святослав Рерих передает незыблемость оплотов человеческого знания. И это знание воспринимается как самое большое достоинство человека. Одухотворенная красота облика Девики Рани Рерих - это вечно зовущая прелесть женственности. Неумолимые законы жизни повелевают. Женщина вдохновляет. Хрупкая грация способна поднимать на сверхчеловеческие подвиги и исцелять смертельные раны. Утонченностью чувств преображает женщина мир. И этот великий дар женственности покоряет зрителя в портретах Девики Рани. Изумление перед открывающимся миром чудес и чувство гордой ответственности за порученную ношу раскрывает художник в "Маленьких сестрах". На фоне цветов и горного потока девочка с маленькой, сестричкой. В детских глазах та непосредственность, которая позволяет каждому молодому поколению обновлять наш древний и богатый опытом мир. Мир не стареет не только потому, что он вечен, но и потому, что его всегда оглядывают чьи-то пытливые детские глаза. Портретная живопись Святослава Рериха насыщена всепроникающим духом разума и человечности. Каждая отдельная личность получает их от человечества. Каждая человеческая жизнь должна приумножить их для грядущих поколений. В этом видит художник смысл бытия. Бытие бессмертно, и человек должен добиваться бессмертия. Преемственная эволюция духовных ценностей выражает бессмертие человечества. Поэтому

Святослав Рерих никогда не отождествляет индивидуальность с обособлением. В обособленности - смерть. Конечно, в каждом портрете художник стремится к выявлению специфических черт данного человека. Но человек постигается не только в анализе личных особенностей, но и в синтезе с его окружением. Проблема синтеза - одна из основных проблем нашей эпохи. Она особенно привлекает художника. Очень возможно, что, преследуя ее решение, Святослав Рерих свободно переходит от портрета к пейзажу, объединяя их общим замыслом в одном полотне. Природа занимает большое место в жизни Святослава Рериха. Чувствуется, что он хорошо знает ее и любит не только как художник, но и как человек. Впрочем, для самого художника вряд ли такое подразделение существует. Его пейзажи - это жизнь в природе и природой. Тем не менее было бы большой натяжкой назвать Святослава Рериха пейзажистом. И не столько потому, что его привлекают другие жанры, сколько по самому его подходу к пейзажу. В Святославе Рерихе нет умиротворяющего любования природой, нет убаюкивающей лирики и той чувственной отдачи себя, которая позволяет природе полностью поглощать человека. Вглядываясь в его изумительные по красоте и трепетному дыханию жизни пейзажи, невольно задаешь себе вопрос: кто же кого зачаровывает - природа художника или художник природу? Красота его пейзажей не есть приукрашение природы. Художник не драпирует пейзаж в эффектные покрывала. Но он точно знает, в какой момент, откуда и как следует взглянуть на тот или иной ландшафт, чтобы раскрыть его красоты и наиболее выразительные особенности. И что особенно ценно: художник умеет срывать с наших глаз покрыва привычного отношения к окружающему.

Его пейзажи Кулу, Сиккима, Канченджанги - это свободный диалог человека с природой. Одна и та же горная вершина может говорить о совершенно разном. Все зависит от того, какой вопрос вы ей задали. Святослав Рерих умеет спрашивать природу и получать от нее ответы. Основной темой этого разговора является проблема отношения человека к природе. Эта тема имеет свою историю. Мыслители и художники Запада и Востока дали ей немало интерпретаций. В природе искали успокоения и забвения, в природе же черпали самообновление. Природа усыпляла, и она же пробуждала дремучие силы человека. Иногда кажется, что на эту тему ничего нового сказать уже нельзя. Впрочем, в нашу эпоху, когда человек почувствовал себя покорителем природы, в искусстве возникли тенденции, считающие отображение природы без аксессуаров ее покорения признаком отсталости от века. У Святослава Рериха свои взгляды на природу. Он никогда не считал ее врагом и поэтому не выступает в роли ее покорителя. Чтобы пользоваться силами природы, вести войну приходится не с ней, а с человеческой косностью. Природа не враг, а друг человека. Искусство Святослава Рериха очень вовремя напоминает, что природа - это вечная и нестареющая тема. Как в жизни, так и в искусстве, противостояние человека и природы неистребимо. Оно имеет весьма устойчивые формы внешнего выражения. Но значит ли это, что всегда тот же самый человек и та же самая природа противостоят друг другу? Конечно, нет! И Святослав Рерих решает, что каждой эпохе дано сказать свое новое слово на очень старую тему - человек и природа. Современный человек иначе понимает и должен иначе видеть природу, чем человек прошлого столетия. Так же и современный художник должен ощутить и показать в пейзаже то, что было недоступно художникам прошлых лет. В творчестве Святослава Рериха заложены элементы того русского реализма, который считает обязательным в любой области искусства давать ответ на вопросы: что? для чего? и как? Каждое произведение художника имеет конкретное содержание, целенаправленность и ясно выраженное отношение художника к затронутой теме. Однако контрастные различия нашей и индийской природы затрудняют непосредственное сопоставление пейзажной и жанровой живописи Святослава Рериха с произведениями русских художников. Поэтому, может быть, с большей наглядностью можно проследить особенности подхода Рериха к теме "человек и природа", сопоставив его творчество с Полем Гогеном. Тем более, что в лице обоих художников мы имеем уроженцев и воспитанников Запада, обратившихся в своем творчестве к Востоку. Можно говорить о большой декоративности искусства Рериха и Гогена. Впрочем, это подтверждает только то, что Восток для нас всегда несколько декоративен и даже экзотичен. И вот этого самого "даже" Гоген был не в состоянии преодолеть. Нарядная экзотика оставалась неизменным элементом его произведений. Подобной экзотической причудливости мы совершенно не находим у Рериха. И не потому, что он скупится на краски и сглаживает непривычную для нас изощренность форм и расцветок. Нет, Рерих просто не дается экзотике в плен. Он постигает и вводит в свои произведения ту общечеловеческую основу, которая проявляет себя во всех географических условиях не как игра в красочных декорациях, а как разумная трудовая жизнь. Патриархальная и идиллическая

декоративность Гогена сковывает творческую динамику человека. Гогеновская природа любовно убаюкивает обездоленного туземца. Но как бы Гоген ни протестовал против несправедливости поработителей, туземец для него всегда остается именно "туземцем". И, конечно, не только для него, но и для всей его эпохи. Отношение старшего брата к несовершеннолетнему - лучшее, на что она была способна. Рерих смотрит на Восток глазами Востока, а не Запада. Для него вообще не существует понятия "туземец", и ему незачем пользоваться идилическими декорациями для показа "туземной" жизни. Декоративность Святослава Рериха - это всегда декоративность широко открытых горизонтов. Он раскрывает природу как неисчерпаемый источник познания. Отсюда и взаимосвязь человека с природой получает свое зримое воплощение в плане человеческой деятельности и устремленности, а не во внешних эффектах экзотики. Святослав Рерих в совершенстве постиг присущую восточному искусству особенность - выражать первичную причину явлений широко обобщающими формулами философской мысли. Вековые традиции Востока, поддерживаемые народными массами, имеют не только богатое прошлое, но и большое будущее. Не выходя из рамок этих традиций, Святослав Рерих умеет показать то будущее, которое на равных правах принадлежит и Востоку, и всему человечеству. Поэтому и вечная тема противостояния человека природе получает у него современное звучание.

Убедительность Святослава Рериха заключается именно в том, что его трактовка "вечных вопросов" выражает передовые взгляды нашей эпохи. Совмещая пейзаж с жанровыми сценами восточной жизни в таких картинах, как "Труд", "Через перевал", "Дочери моря", "Трудимся ночью", "Вечная жизнь", "Из бури", художник смотрит на природу глазами современника, уже испытывающего пространство Космоса, а не робким взглядом патриархального "туземца". Свет разума, твердость воли, свободный творческий труд характеризуют человека и его отношение к природе в искусстве Святослава Рериха. Его человек не склоняет покорной головы перед величием горных массивов, а стремится неустранимым духом к их сверкающим вершинам. Он не опасается, что его человеческая красота может померкнуть среди ярких красок окружающего мироздания, что его человеческие деяния покажутся ничтожными на фоне сверкания далеких космических миров. Осмысленность человеческой жизни, пафос человеческого труда, достоинство человека приобретают особую значимость в том сопоставлении их с беспредельным величием природы, которое безошибочно находит кисть Святослава Рериха. Большое полотно художника "Вечная жизнь". Золотом заката пылает небосвод и зажигает своими отсветами землю. Вдали, на фоне синего силуэта горной цепи, в ритмичном движении проходит группа людей. Композиция первого плана скрывает конец шестивия. Его не должно быть в циклической смене людских поколений. От процессии отделилась девушка с ношей плодов. В правом углу полотна большим планом даны сидящая молодая женщина и играющий у ее ног ребенок. В левом углу, на темном фоне валуна, бирюзовый кустик протягивает свои цветы по направлению к ребенку. В сторону живой группы клонят свои кроны и стоящие в некотором отдалении пальмы. Типичная природа и типичные люди юга Индии. Но они не имеют ничего общего с патриархальной жизнью "туземцев". Это действительно Вечная Жизнь. Вглядитесь в одухотворенное и прекрасное лицо женщины. Ее взор устремлен в необъятные дали. Там, в беспредельных горизонтах, она различает жизнь своего ребенка и свое повторение в ней. Этот маленький, еще беспомощный комочек жизни завоевал для нее вечность, и эта вечность - часть ее самой. Потому и природа склоняется перед их живой, разумной красотой и приносит им в дар свои самые яркие краски заходящего светила. Только в ее окружении можно раскрыть все величие попирающего смерть материнства.

\* \* \*

Современная наука, современная философия все смелее и смелее подходят к неизведанным глубинам первичных сущностей. Если полвека тому назад вид звездного неба вызывал лирические воспоминания о прошлом, то в глазах нашего современника звезды превратились в реальный зов будущего. Именно таким взглядом смотрит на них Святослав Рерих. Его пейзажи, служащие фоном многочисленных жанровых сцен, насыщены блистательным будущим человечества. И в этом их магическая, очень трудно определяемая словами, но очень убедительная привлекательность.

Святослав Рерих, конечно, не только большой и своеобразный художник, но и глубокий мыслитель с вполне определенным мировоззрением. Отпечаток этого мировоззрения лежит на всех без

исключения его произведениях. Но кисть художника рассказывает не только о том, что думает мастер, но и о том, что он видит. И в своей живописи Святослав Рерих не изменяет той видимости, которая существует для всех и воздействует на поведение человека. Реалистическая основа искусства Святослава Рериха выражает, конечно, и его мировоззрение. Они неразрывно друг с другом связаны и друг из друга вытекают. Ни в одной из картин художника не проскальзывает ни малейшего раздвоения между пониманием и изображением явлений. Заметим также, что мифологические, религиозно-философские и символические сюжеты - не случайный и не второстепенный элемент в творчестве художника. Он закономерен и очень многое объясняет. Главное, как нам кажется, он объясняет то новое, что привносит творчество Святослава Рериха в современное реалистическое искусство. Наша эпоха со всей остротой ставит вопрос не только о бытоустройстве, но и о самом бытии человека. До того как выразиться в определенных целенаправленных действиях, смысл этого бытия проходит цикл становления в человеческом сознании. Всенародная правда не осуществима без того, чтобы на каких-то этапах она не определялась как личная правда каждого члена общества в отдельности. Этот этап включает в себе часто незаметную для постороннего глаза, но всегда самую решающую битву - битву человека с самим собою.

Быть или не быть - решает человечество. Но кем быть - решает каждый человек сам за себя. Реалистическое искусство доказывает свою подлинность, свою необходимость воспроизведением той настоящей жизни, которая дает смысл и радость человеческому существованию. Но решены ли им все проблемы раскрытия той внутренней борьбы человеческих чувств и мыслей, исход которой готовит жизненный путь человека? Становление самой человеческой личности тесно связано с целым рядом этических проблем. В наше время они приобрели особое значение. Быть или не быть? - теперь уже не только громкая фраза. Небытие полностью гарантировано уровнем современной техники. Но может ли выдать такую же гарантию бытию уровень современных этических представлений и принятых норм людских взаимоотношений? Далекое не всегда и далеко не везде.

Святослав Рерих принадлежит к тем творцам Прекрасного, к тем мыслителям, которые не могут примириться с этим и никогда этого не забывают. Он принципиально и смело ставит в рамках современного реалистического искусства этическую проблематику как основной фактор становления личности. Для Святослава Рериха этика является не кодексом нравоучительных сентенций, а закономерностью эволюционного роста человеческого духа. В раскрытии этой закономерности художник постигает тот сложнейший комплекс чувств и представлений, который мы называем человеческой душой. И именно для этого он прибегает к мифологическим, религиозно-философским и символическим сюжетам. Духовные проявления, конечно, находят свое выражение и в иной тематике. На полотнах Святослава Рериха многоопытный взор мыслителя и искрящийся жаждой познания взгляд ребенка равноправно самоутверждают в мироздании силу человеческого сознания. В подвиге труда, а не в праздной роскоши ищет и находит художник красоту жизни и красоту человека. Но он стремится проникнуть и в ту потаенную лабораторию человеческого духа, где подготовлялась непреложность этого подвига. Реальное содержание духовных ценностей человечества накапливалось тысячелетиями...

Этическая тематика Святослава Рериха касается многих проявлений человеческого духа. Любовь, сострадание, жертва, чувство долга, чуткость, уверенность и сомнение, добро и зло - все это является для художника высшей реальностью. Его философское мышление стремится найти для нее наиболее обобщенные формы живописного выражения. За частными случаями проявлений человеческих чувств художник усматривает общечеловеческие закономерности духовного порядка. Но искусству Святослава Рериха совершенно чужды пресная морализация и холодная риторика. Он создает сильно впечатляющие и волнующие художественные образы, мгновенно воздействующие поверх словесных рассуждений. В современном мировом искусстве Святослав Рерих открывает для реализма новую сферу действия - общий план духовной жизни человечества в аспекте становления его этических представлений. Эмоциональное воздействие произведений художника служит верным доказательством тому, что для реализма не существует непреходимых границ между видимым и невидимым, между физическим и духовным. Но зато есть запретная граница между познанным и непознанным. Путь искусства Святослава Рериха - это путь познания. На этом пути снимаются все запреты. Неподвижность границ не свойственна реальному бытию, и ее незачем культивировать в

реалистическом искусстве. Остановившись на отдельных мифологических, религиозно-философских и символических произведениях художника, мы убеждаемся, что все они, по существу, принадлежат единому этическому циклу. Картина "Лейла и Меджнун". Распространенный на Востоке эпос. Поэма любви. Дочь царя полюбила пастуха. Царь соглашается отдать пастуху свою дочь, если он оросит пустыню. Меджнун после многолетних трудов проводит в пустыню воду и умирает. В смертный час перед ним предстает видение в облике Лейлы. Любовь преодолевает все, она сильнее смерти. Именно любви, а не смерти вручает себя Меджнун. Огнем любящего сердца зажигает художник весь небосвод и не дает в картине никаких характерных для самой легенды подробностей. Их совершенно не нужно, потому что изображена не легенда ушедших веков, а легендарная сила любви всех прошедших и грядущих поколений.

Сюжет "Пиета", уже многократно трактовавшийся в искусстве, у Святослава Рериха символизирует не только глубину материнской скорби. Это большая тема жертвы - не одного самопожертвования сына, но и жертвы матери, добровольно отдавшей самое для нее дорогое ради спасения жизни на земле. Не отчаяние, а знание неизбежности выражено в скорбных чертах матери. Благородная красота исполненного долга запечатлена в облике сына. Многие матери, проводившие на подвиг своих сыновей, узнают себя в "Пиете"... Большое, полное напряжения полотно "Яков с Ангелом".

Схватка Света с тьмою, непримиримая борьба Добра со злом. Поднятый этой борьбой вихрь не знает преград. Он охватывает всю планету и проникает в каждую человеческую душу. Исход борьбы? Художник верит, что натиск Света сломит тяжелую неподвижность тьмы. Предрешен ли такой исход? На картине мы видим не предрешение, а несломимую волю к победе. Динамика устремленного действия, а не пассивная терпимость рассеивает тьму. Картина "Тени прошлого". Ее можно отнести к символическому циклу. Под темными сводами старинного замка проходит вереница мерцающих силуэтов. Их беспокойные очертания вселяют тревогу и увлекают за собою. Полупрозрачные силуэты - не более, как пустые оболочки. Откуда же взялась их способность воздействия на человека? Не сам ли человек наделяет эти призраки силою власти над собой? Тени прошлого - это не легенда о средневековых "привидениях" и не символ "загробной" жизни. Эти тени все еще заполняют наше реальное сегодня ничего не значащей, но приковывающей мысль и чувства шелухой. Мы хорошо знаем, что достаточно протереть глаза и их эфемерная власть превратится в ничто. Только все ли берут на себя этот труд, все ли имеют стремление и силу воли, чтобы избавиться от застилающей взор пелены? Тенями прошлого бродят в мире и в человеческих душах отжившие свой век суеверия, обычаи, идеи.

И как бы в противовес этому мотиву, большое жизнерадостное, залитое светом полотно "Вестники". На сверкающем фоне неба в стремительном полете три попугайчика. На первом плане - женщина. Она обернулась на рассекающий воздух свист полета. Черты ее лица и фигура преисполнены настороженностью и готовностью принять весть. На Востоке попугайчик - символ вести. А вестник - не только желанный гость, но и величайшее в жизни человека событие. Вовремя услышать, оглянуться и принять - не от этого ли иногда зависит все будущее человека? "Каждое мгновение имеет свою необходимость" - говорит мудрость Востока. Каждая необходимость должна иметь свою возможность, а каждая возможность - своего вестника. Но сколько их проходит мимо нечуткого уха! Постоянная готовность - черта человека новой эры. Художник нашел для ее олицетворения впечатляющий и изумительно прекрасный образ. Можно, конечно, по-разному понимать и толковать картины Святослава Рериха. Но бесспорным остается одно - мимо них нельзя проходить равнодушно. Мы иногда забываем, что в широком народном понимании искусство есть, прежде всего. Красота. Святослав Рерих об этом хорошо помнит. Он знает, что, вопреки искусствоведческой хирургии, Красота и произведение искусства в народном сознании неотделимы друг от друга, и это знание становится законом его творчества.

Природа и человек, жизнь природы в человеке и человека в природе являются теми вечными проблемами, в раскрытии которых искусство выступает ценнейшим фактором становления общечеловеческого сознания. Святослав Рерих сосредоточивает свою творческую мысль и свое художественное воображение именно на этих проблемах. Постигание вечного идет путем вторжения в неизвестное. На этом трудном, но славном пути художник насаждает ту великую любовь к Прекрасному, которая преображает жизнь на земле. Любовь не бывает абстрактной.

Полнота содержания - одна из самых характерных и ценных для нашего времени особенностей искусства Святослава Рериха. Она берет свое начало в богатстве мироздания, целенаправленной осмысленности человеческой жизни, свободе творческого труда, вере в человеческие возможности и человеческое достоинство. Она получает свое завершение в зовущей зримости Прекрасного. Содержание своих картин художник не ограничивает сюжетами внешних проявлений жизни. Он вводит в сферу видимости дерзновенный полет человеческой мысли и сверкающую мощь человеческого духа. В каждой современности заложена частица вечного. Без нее современность могла бы оказаться днем последним. Искусство Святослава Рериха стоит на страже того вечного, которому служит и наше время. Наша эпоха принесла осознание реальности необъятного мирового пространства. Это то новое, что появилось в жизни, и мимо чего уже не может проходить современное искусство. Но чем заполнит это пространство человек? Прекрасным. И кто поможет ему в этом? Искусство. Такую задачу ставит перед своим искусством Святослав Рерих. Он привносит в современную живопись новые, космические категории мышления. Кто-то считает, что уйти в Космос - значит оторваться от Земли. Кто-то продолжает думать, что для устройства жизни на Земле вообще незачем устремляться к Космосу. Святослав Рерих решает, что Космос так же принадлежит Земле, как и Земля Космосу. И это не только его решение. Это решение эпохи. Недалеко то время, когда беспредельные космические горизонты станут реальным достоянием человека. Искусство Святослава Рериха предвосхищает это будущее и утверждает, что путь в Космос идет через познание Красоты, а ключами от врат Беспредельности является человечность.

П. Ф. Беликов 1961 (Статья публикуется с сокращениями)

## СВЯТОСЛАВ РЕРИХ ОБ ИСКУССТВЕ

### ТВОРЧЕСКАЯ МЫСЛЬ

Я думаю, именно в эти дни мировых пожаров и смятений следует обратиться к ценностям вечным. К ценностям высших творческих устремлений человека, которые неподвластны временным разрушениям и раздорам. Чтобы развиваться, нам надо учиться и заимствовать, никогда не страшась утратить нашу индивидуальность. Личность, искусственно охраняемая, не может выжить. Изучая и выбирая все лучшее в любой области достижений каждой страны и каждого народа, мы накапливаем тот необходимый запас впечатлений, который, в конце концов, претворяется - преобразованный нашей неповторимой индивидуальностью - в новую и большую выразительность. Платон сказал: "Созерцающая прекрасное, мы возвышаем себя"; эта истина веками провозглашалась всеми великими мыслителями.

Особенно важно и, конечно, не случайно то, что духовный импульс всегда был главнейшим стимулом к творчеству. С незапамятных времен, задолго до возникновения религиозных движений и концепций, лучшие устремления человечества находили свои благороднейшие выражения, свой высочайший интерес в духовном. Так, Красота и духовные устремления слились в едином проявлении и стали для нас объективными представлениями, так сказать, кристаллизацией Высшей Жизни. Мы должны всегда идти вперед, мы не можем оставаться без движения, чтобы не деградировать. Ставя перед собой высшие идеалы, мы стремимся к ним, и наше сознание выходит за пределы повседневности, безобразия невежества и несовершенства. Истинные ценности жизни становятся все более очевидными. Мы начинаем творчески направлять наши усилия, чтобы искать красоту и гармонию в жизни. Мы поднимаемся и движемся вместе с волной эволюции. Чувствовали вы когда-нибудь трепет, вызванный чудесным ландшафтом, красивым закатом или словами вдохновенного поэта? Испытывали ли волнение и душевный подъем, созерцающая прекрасную статую или картину? Творения искусства - кристаллизация мыслей и эмоций художника, его стремлений и переживаний. Они - живая запись, оставленная нам этими вдохновенными душами, ушедшими вперед. Творения искусства обладают покоряющей силой, скрытой в их внешнем аспекте, и, настроившись на их восприятие, мы отвечаем вибрациям, которые изначально вызвали этот самый образ.

Мы должны сознательно стараться возвышать свой ум до уровня художественного восприятия, иначе говоря, проникать вглубь, и тогда сможем поддаться влиянию произведения искусства. Не



случайно в народе стремятся хранить некоторые реликвии, принадлежавшие любимому герою или вождю. Возьмем, например, рукопись или автограф: характер пишущего можно определить по его почерку или подписи. Другими словами, он заключен в этих линиях и изгибах и скажет многое тому, кто умеет их расшифровывать. А для тех, кто еще не может этого делать, он останется тайной, неосознанно оказывающей на них свое влияние. Эта запечатленная вездесущая энергия, внутренняя жизнь произведения, готова проникнуть в каждого, кто способен уловить ее воздействие.

Таким образом, творения искусства как бы живые существа, живая история аккумуляции художником опыта и мыслей. Мы должны ценить их и уважать точно так же, как любое искреннее и большое чувство в живом человеке. Но не приведет ли это к культуре? Культ героев как таковой - только естественный эволюционный толчок устремиться к чему-то за пределами повседневной жизни. Он может прекратиться только тогда, когда он неуместен, как и почти любая неуместная преданность, но, с другой стороны, это достойнейшее чувство признания достижений и мастерства. Только устремляясь к чему-то лучшему и возвышенному, можем мы возвыситься сами; и в этом свете какой первостепенной становится необходимость защиты и сохранения всех неисчислимых проявлений человеческого гения, вверенных нам предшествующими поколениями!

Давайте ревностно и с любовью охранять дошедшие до нас творения всех великих людей! Эти высокие души, оставившие нам свои вечные свидетельства, всегда будут излучать свой свет для тех, кто может настроить себя созвучно. Давайте устремимся и найдем достойную цель в жизни не только для улучшения нашего материального существования! Давайте посмотрим шире и поверх этого и увидим жизнь в новом свете, полную смысла и значения! Новые и прекрасные понятия расширяют наши горизонты, меняют ежедневные привычки, пробуждая бесконечный интерес и вырабатывая терпимость; устремления наших братьев становятся понятными в атмосфере сотрудничества. Война со всеми ее ужасами - прямая угроза цивилизации: разрушая произведения искусства, достижения мысли, она лишает нас и будущие поколения впечатлений, источников воздействия и вдохновения. Насилие затухает под сводами высокого собора и процветает в безобразном притоне. Мы должны украшать наши жилища, наше окружение, и они будут, в свою очередь, излучать свое благотворное воздействие на нас, наших детей и возместят нам все тысячекратно. Мы знаем о влиянии цвета на настроение людей. Производились длительные опыты, которые отчетливо продемонстрировали это. Давайте будем восприимчивы и будем придерживаться широких взглядов, давайте сознательно подходить к лучшим творческим устремлениям человечества и принимать в них участие, влияя, в свою очередь, на других. В странах, где более всего поощрялось искусство, появлялись величайшие художники. Как бы вознаграждая за усилия в поисках Прекрасного, души великих художников достигали зенита рождений и воплощались там, где условия были для них готовы. Таким образом, старое правило: "Учитель приходит, когда готов ученик" - всегда оправдывается. Колесо жизни поворачивается, и расцвет Культуры перемещается в какой-нибудь новый центр. Этот постоянный прилив и отлив, ритм духовной жизни, все время пульсирует через страны и народы. История всегда повторяется; чтобы иметь великих художников, мы должны расчистить им путь, постоянно воспитывая людей в понимании и любви к культурным ценностям и искусствам. И постепенно путь для появления великих душ будет подготовлен. А что же относительно самих художников? Творцы должны осознать свою ответственность перед человечеством. Понимая значение своего влияния на жизнь будущих поколений, художники должны не жалеть усилий в совершенствовании себя и старании достигнуть наибольшей возможной широты видения и восприятия.

Нужно знать жизнь во всем ее многообразии, чтобы верно отображать и правильно объяснять ее. Сознание должно быть открытым. Каждый человек, и художник в особенности, обязан развивать искусство творческого мышления. Нужно учиться мыслить сознательно. Каждую минуту можно посвящать какому-нибудь достижению. Современная цивилизованная и сверхусложненная жизнь со всеми ее проявлениями неизбежно способствует определенному образу мышления. В то время как происходит накопление фактов, сознательное усилие независимой мысли часто утрачено.

Люди живут и думают от импульса к импульсу, а когда внешний толчок отсутствует - нередки утомление, тревога и желание возбуждения. Время должно быть убито, а ум - занят. Как часто люди чувствуют себя несчастными, если не могут посещать какое-нибудь увеселительное место по

вечерам. Они проявляют явные признаки умственного утомления просто потому, что исчерпали собственные ресурсы мыслей; стимулировать же собственное их скрытое умственное усилие за них некому.

Накапливание фактов и впечатлений необходимо, но они должны усваиваться сознательно; иначе возникает опасность постоянного всевозрастающего желания стимулировать свое мышление внешними факторами и искусственными возбуждениями. Именно положительный процесс обязан внутреннему творческому импульсу. Я люблю подчеркивать - чтобы развивать наши собственные мысли, мы должны вбирать факты и впечатления и усваивать их, сравнивая и размышляя. Так мы будем обогащать процесс мышления. Только так мы сможем действительно создавать новые понятия и формы нашего подсознания, включаемого сознательным творческим импульсом, будем обобщать в бесконечном сочетании свои восприятия, по мере надобности извлекать их и таким образом развиваться умственно - не просто, как думающие машины, но как сознательно мыслящие личности. Как часто мы встречаем людей, перегруженных фактами и впечатлениями, истинное значение которых никогда не усвоится; их собственная жизненная позиция должным образом не определена, и отсюда нередки искажения и неправильные толкования.

Творческая и сознательная мысль во всех областях жизни - достояние каждого человеческого существа. Наука отодвинула пределы наших понятий. То, что философия провозглашала много веков назад, современная наука начинает практически доказывать. Мы стоим на пороге величайших открытий, но многие ли из нас представляют всю масштабность этих факторов? Давайте включим радио, послушаем передачу, лекцию, концерт, футбольный матч, результаты каких-нибудь гонок - часто ли мы задумываемся о громадных возможностях, открывающихся перед нами благодаря этому важному изобретению? Наш мозг способен излучать волны, и телепатия выходит из сферы простой гипотезы.

В этом свете каким первостепенным становится развитие творческого мышления! Воспитывая сознательное и независимое мышление, размышляя над насущными проблемами и понятиями, мы вырабатываем собственную жизненную позицию, и потребность во внешней стимуляции исчезает. Мы учимся сознательно выбирать те впечатления, которые хотим получить, анализируем их и усваиваем. И они служат развитию будущей мысли, расширению нашего восприятия. Как много горя и нищеты можно было бы предотвратить духом лучшего понимания! Но это понимание по-настоящему может никогда не наступить, если мы не постараемся осознать факторы, которые управляют жизненными процессами, и творчески их осмыслить, но не подобно автоматам, приводимым в действие калейдоскопическим наплывом впечатлений. Желание удовольствий так же, как и слепое удовлетворение наших страстей и инстинктов, не может привести к какому-либо длительному счастью и подлинному удовлетворению. Это желание наслаждений и возбуждений растет по мере их удовлетворения, и мы должны постоянно увеличивать дозу. Ведь наш ум устроен таким образом, что процесс мышления происходит непрерывно. Но станет ли он порождающим творческую мысль и руководимым сознательным усилием нашего внутреннего "я" или простой механической реакцией на внешние раздражители - зависит от выбранного нами жизненного пути. Возвращаясь к искусству, давайте исследуем роль творческой мысли. Если мы возьмем искусство в его обычных аспектах, то сможем четко увидеть разницу между подлинным творчеством и механическим подражанием. Первое - основа настоящего искусства в полном смысле этого слова, критерий каждого истинного художника, второе - лишь слепое ремесленничество. Творчески мыслящий художник, познав законы формы и цвета, ритма и светотени, владеет ими силой своей собственной мысли, преобразуя в новые сочетания и значения. Все, что он видит, проходит через индивидуальный процесс усвоения, чтобы явиться заново как его собственная интерпретация. Творческое мышление именно непрерывный процесс, оно может быть развито, подобно другой способности, и должно постоянно и сознательно упражняться. Слепое мастерство - ничто, лишь механическое повторение того, что уже было однажды продуктом творческого процесса; то есть все образцы и стандарты, используемые ремесленниками, были однажды сотворены художниками и теперь повторяются только ради производства, используются, как матрица, с которой работает ремесленник, без какой-либо идеи создания чего-то нового, придающего иное значение старым образцам. Мастерство необходимо, но оно не должно быть слепым, оно не должно гасить наш творческий порыв. Нужно всегда поддерживать творческое направление и изыскивать средства и

стимулы для развития новых стилей. Каждая эпоха имела свой собственный стиль, каждый период развивал свои представления о красоте и форме - жизнь движется только вперед. Цивилизации возникают и приходят в упадок; они порождают великие философии и искусства, а когда вершина достигнута, когда нация не может определенным образом развиваться далее, творческий импульс перемещается куда-нибудь в другое место, так сказать, передается от некой нации к ее достойному преемнику. Цивилизация никогда не может повторяться в тех же самых обстоятельствах. Формы прошлого всего лишь слагающие камни Завтрашнего Дня. Давайте придерживаться широких взглядов, без предубеждения, этой коварной рептилии прошлого; развивая лучшее в нас, будем также охранять себя от слепого шовинизма. Он старается устранить любое внешнее воздействие ради сохранения чего-то уже существующего в каком-то определенном месте. Но кто может разграничить это существующее и сказать с уверенностью, что его образцы не позаимствованы откуда-нибудь в некое отдаленное время? Вероятно, так оно и есть. На необходимость учиться и свободно заимствовать из всех великих источников указывалось великими людьми всех времен. Выдающийся французский художник Энгр сказал: "С нами не может произойти ничего хуже, нежели остаться только со своими собственными впечатлениями, ибо мы будем вынуждены обстоятельствами повторять их до бесконечности". Таким образом, стиль развивается вместе с ростом нации. Национальный стиль - это объективный знак присущих народу способностей. Каждая раса имеет свои особые врожденные и переданные в наследство будущим поколениям тенденции. Развивая их в полную силу, мы выполняем свою особую эволюционную миссию.

Какие чудесные возможности заложены здесь, в Индии, с достижениями ее национального прошлого, достижениями целого мира; если их использовать, какими огромными могут быть результаты! Я могу представить прежние художественные образы, принимающие новую жизнь, открывшуюся в новом ракурсе - смещении декоративности с синтезом и реализмом. Великие скульптуры Каджурахо, Эллары, Элефанты, Бхуба-нешвара, Санчи, Амаравати - какое изумительное наследие! Только время может ткать узор будущего. Наша задача - постоянный поиск и постепенное развитие новых форм выражения. Мы никогда не должны бояться или осуждать новые смелые эксперименты, способствующие выразительности; все эти опыты, бесконечные школы и "измы" со временем найдут свое надлежащее место, и время раскроет их истинные заслуги. Каждый искренний поиск будет ценен для последующих поколений художников. Каждая новая концепция, каждая новая теория, живущая "в себе" или нет, найдет присущее ей место и со временем будет содействовать великой эволюционной волне, которая всегда несет вперед наши усилия. Было бы неправильно и недальновидно осуждать каждый эксперимент как таковой. Мы можем осуждать стиль, когда что-нибудь становится преобладающим за счет исключения всего прочего. Но ничего нельзя поделаться с самим экспериментом, который заслуживает свободного развития и индивидуального подхода.

Если мы сделаем обзор истории искусств, мы сможем увидеть, что во все века главной тенденцией или целью их развития было приблизиться к реальности жизни, правдивости ее передачи, к синтезу жизни и чувств, т. е., другими словами, вселить жизнь в произведение искусства.

Возьмем, к примеру, эволюцию скульптуры в Европе, начиная с Греции. Я беру Грецию за точку отсчета, потому что скульптура достигла здесь столь высокого совершенства. Глядя на некоторые произведения, невольно задаешь себе вопрос: могло ли мастерство формы, исполнения и выразительности совершенствоваться дальше и превзойти созданное, следуя теми же путями развития? Словно бы сами совершенство и превосходство были достигнуты, и, конечно, так оно и есть. История со всей очевидностью подтверждает это. Греческая культура начала вырождаться; лучшие образцы искусства, достигнув совершенства, после периода высокого расцвета стали проявлять признаки упадка. Волна эволюции приготовилась двинуться в другое место. Искусство греческой скульптуры переместилось в Рим, восходящий новый центр, и на его бесценных основах выросло новое, римское искусство. Новые задачи заявили о себе, жизнь потребовала новых идей и образов; их искали и нашли. Ренессанс в Италии уже ясно указал путь творческих поисков будущих поколений художников. Это были поиски более эффективных средств воспроизведения жизни, решение задач, связанных с большей художественной выразительностью. Через блестящий ряд скульпторов, от Донателло и Верроккьо, был опять достигнут зенит в творческом гиганте Микеланджело, этом несравненном гении. Словно бы сам Фидий вернулся искать новые формы

выражения, и они были найдены. Традиции греческих и римских мастеров послужили развитию творческого воображения Микеланджело, явившего синтез предшествующих достижений. Такие феноменальные умы, как Леонардо да Винчи, всегда погруженные в исследование тайн жизни и законов, управляющих жизнью, подготовили путь для углубленного понимания, выявления и передачи ее скрытого, всеприсущего начала. Именно такому человеку, как Роден, было предназначено обобщить и преобразовать эти многочисленные уроки прошлого. Его мрамор обрел совершенно новую жизнь, он сделался теплым и живым. Он начал жить своей собственной жизнью. Роден высвободил форму и заставил ее служить своей цели, как не делал никто до него. Чувство ритма, движения, материала - он вполне обладал этими качествами. Многообразны поиски большей выразительности. Некоторые из них привели нас к абстракциям, где форма всецело подавлена и остается только субъективный ритм. Другому будущему гиганту синтеза, подобно Родену, предстоит использовать предшествующие эксперименты и снова преобразовать их во что-то еще более значительное, еще более выразительное. Безобразное лицо может украсить возвышенное чувство. Лучи солнца, вдруг осветившие унылые и бесплодные скалы, вселяют неожиданную красоту в этот безжизненный ландшафт. Проблемы выразительности искусства, если их изучать с точки зрения исторического развития, свидетельствуют, что величайшее осознание жизни во всех ее проявлениях - это поиск, поглощающий и всех великих художников, и все направления искусства. Я часто размышляю над циклами развития творчества великих художников, о путях, которыми они следовали в своих творческих устремлениях. Примечательно, что внутри короткого жизненного отрезка каждый из них как бы повторял общее эволюционное развитие, служа примером замечательного цикла человеческих достижений, который мы только что попытались описать. Если мы изучим и сопоставим все это, то, возможно, сможем лучше увидеть тенденцию жизни и эволюции. Цикл человеческой жизни повторяется в жизни народа, а народы составляют жизнь расы. Проследивая хронологию творчества некоторых великих художников, довольно легко наблюдать их прогресс от года к году. Как ясно ощущаем мы общую линию поисков и роста, их начало, зенит и завершение. Все великие люди проходят те же этапы развития. Рассмотрим творчество таких художников, как Рембрандт, Франс Гальс, Веласкес, Тициан, Эль Греко, в их постепенном развитии. Прежде всего мы увидим определенную поглощенность формой, некоторую нерешительность, словно бы художники были не вполне уверены или недостаточно овладели приемами внешней изобразительности. Все они на первых порах были достаточно осторожны в своих утверждениях, пытались изображать детали по мере их возникновения перед ними и находились в поисках создания красивых форм и сочетаний цвета.

Их техника сдержанна до тех пор, пока они по мере роста и совершенствования соотношений форм, сочетания красок, постижения законов светотени, не обратились к более синтезированной и непосредственной интерпретации. Другими словами, достигнув соответствующих вершин мастерства в сфере законченного выражения и композиции, они начинали искать решения других задач, или, вернее, обретенные достижения переставали удовлетворять их. Так подходили они к поиску новой, собственной и более яркой выразительности, словно бы сознавая, что законченный рисунок и внешняя форма в изобразительном искусстве нуждаются еще в чем-то. Независимо друг от друга все они приходили к этому заключению, и их поиски проводили их через те же самые прогрессивные этапы индивидуального решения одних и тех же задач. Я повторяю, индивидуального, поскольку они были поразительно не похожи друг на друга в том, что касалось их технического мастерства. В самом деле, удивительно видеть, как все эти великие художники, такие разные, стремились к одному и тому же и использовали каждый свои собственные средства для решения сходных задач.

В чем же заключались их задачи? Достигнуть более эффективного выражения, большего проникновения в передачу жизни - не только внешней формы, но и истинного ее значения, скрытой сути. Все они пришли к этому через совершенствование внешней формы и, достигнув вершины выразительности, они свободно заставляли форму служить их цели, уже не будучи подчинены ей, как прежде. Свет и тень начали играть более важную роль, а значение цвета стало более очевидным. Великие китайские художники прежних веков пришли к той же самой истине, истине лаконичных утверждений. Они обнаружили, что одно убедительно выраженное красочное слово стоит десяти тщательно подобранных, но слабых, туманных фраз. Все это привело к поиску и совершенствованию незаконченных выражений. Величайшее из всех искусств - искусство

НЕДОСКАЗАННОГО. Это последний и наиболее трудный творческий урок. Совершенство последний выразительный штрих, мы достигаем великого чуда живых творений искусства. Светлые и темные тона - живые принципы лаконичного утверждения - создают динамизм и живое качество рисунка. Так, все великие художники изучали тот же урок, проходили через те же циклы творческого развития - после подчинения господству формы и структуры, после изучения сочетаний цветов и композиций начинали выявлять внутренний характер изображаемого. Появляется определенная свобода, свобода от традиций, очень широкий выбор фактов, их бесконечная обработка, оставляющая значительное место нашему воображению. Другими словами, с развитием творческого художественного процесса сама картина становится постоянным творческим объектом для каждого, кто смотрит на нее. Она как бы высвобождается от оков физического ограничения и переносит по ту сторону - в царство Духа, унося с собой в это царство каждого, кто созерцает и размышляет над ней. Это царство действительно индивидуальное. Оно говорит с каждым на его собственном языке. Таким образом, зритель становится сотворцом, а картина - всегда живой для каждого, кто смотрит на нее. Пробудить это творческое начало в человеке - одна из важнейших и высочайших задач Искусства. И мы видим, что все великие мастера пришли к осознанию этого, и их работы сделались трепещущими от сдержанной выразительности, насыщенной чувством и мыслью.

\* \* \*

Таким образом, осознание внутренней жизни, пробуждение творческой мысли были предметом поисков всех великих людей и художников. Во всех областях искусства и сферах мысли мы находим те же задачи, которые занимали философов и занимают также больших ученых современности - задачи жизни в ее сущности. Эти же проблемы, но с иными аспектами, едины для всех водителей человечества. Мы обнаруживаем общую тенденцию в больших циклах народов точно так же, как и на коротком отрезке творческой индивидуальной жизни.

Поиски сущности жизни, углубление самопознания могут идти только через сознательное и творческое усилие. Индия с ее сокровищницей мысли, Индия с ее огромным наследием в каждой области Культуры - эта Индия преобразует обширный опыт накопленных усилий и достижения и даст миру новый аспект Мудрости и Красоты. 1941

S.Roerich. Reflections. Bangalore, 1992

## ДУХ ГИМАЛАЕВ

Уже многие годы я близко знаю Гималаи - и мощные горные цепи на западе, и возносящиеся пики на востоке. Мои первые впечатления и образы, навеянные их несравненной красотой и величием, с годами становились еще более живыми и яркими. Постепенно их внешний облик и сокровенная суть обретали новый смысл, сливались воедино и преображались силой, которая таится в необыкновенной многозначности Гималаев, этого Великого Храма Природы, сохраненного для настоящих искателей Истины во всех ее проявлениях. С незапамятных времен лучшие стремления человечества, наивозвышеннейшие сказания и легенды слагались о Гималаях. Во всем мире, когда бы ни произносилось слово "Гималаи", люди становятся сосредоточенными, и особое выражение и ожидание появляются на их лицах. Дело не только в огромных высотах, зове непокоренных вершин, неоткрытых ледниках и долинах или сказочном богатстве растительного и животного царств; помимо этих внешних притяжений есть что-то еще... Слово "Гималаи" имеет для внимающих большее и более глубокое значение, словно бы невидимое духовное воздействие живет в нем самом, особый магнит, сделавший Гималаи великим центром духовного паломничества.

Бесчисленны святыни и пещеры в долинах и на склонах Химавата. Каждый знает Кайлас, Манасаровар, Бодринат, Кедар-нат, Равалсар, Трилокнат, пещеры Арджуны и Миларепа - эти центры духовных поисков и устремлений. Но сколько неизвестных, сокрытых святынь еще ждет подлинных искателей Истины и на той, и на другой стороне горной цепи! Великие Риши устремлялись в своих священных поисках к Гималаям. Могущественные Учения и Доктрины зародились под их вознесенными пиками. Разве не примечательно, что во всем мире Великие

Учителя любой расы и веры всегда шли к вершинам, чтобы найти здесь глубочайшие откровения? Способствуют ли большей ясности мысли высота, вечные снега, разреженная атмосфера или же дело в возвышении над суетой жизни? Те из вас, кто уже восходил на великие вершины, знают, насколько активным становится ум, каким легким и даже не обязательным становится сон. Не эти ли качества притягивали великих искателей Истины с незапамятных времен? Чистые мысли рождаются в чистых местах, не загрязненных низкими эгоистическими желаниями, порождаемыми в борьбе за существование и самоудовлетворение. Караван вблизи высочайшей точки перевала. Люди сходят с лошадей и собирают яркие примулы; благоговейно возлагают они эти приношения на соседние скалы: "Дэвам, живущим на тех Вершинах". Истинно, это чувство, бессознательно выражаемое каждым, когда произносится слово "Гималаи" - Обитель Дэв.

Великие мудрецы и Риши, конечно, могли соприкоснуться с их духовными веяниями, иначе бы они и не стремились обратиться к этим могущественным вершинам. Эти великие души, эти блестящие умы, давшие нам высочайшую философию, могли ли они когда-либо подозреваться в незнании, какое место было лучшим для рождения трансцендентальной мысли? Эти великие философы объяснили загадки Природы задолго до того, как наука смогла их разрешить, - атомную теорию, теорию относительности и вибраций, майю и таттвы; они провозгласили телепатию еще до того, как обнаружилась способность человеческого мозга излучать волны.

Сознательный, пробужденный ум может и должен настраивать себя к восприятию Космоса, он может читать Книгу Жизни. Этот индивидуальный момент сознательного существования именно часть самой жизни и, следовательно, принимает участие во всех ее проявлениях. И если человеческий ум сочетается со способностью самопознания, поистине, не может быть для него пределов достижения и познания. Некоторые из удивительных загадок подсознательного мы видим в так называемых чудесах и в области гипнотизма.

Паломники собираются у придорожной святыни: "Слышали ли вы когда-нибудь о Сияющих, о снежных людях и о Тех, Кто живет по ту сторону вечных снегов?" Плавно течет рассказ, внимательны лица. Новая надежда и понимание объединяют этих случайно, ненадолго встретившихся людей.

В основе каждой легенды, каждого апокрифа всегда есть некоторая доля истины. Искания духа остаются первейшим усилием человечества, врожденным стремлением к чему-то, лежащему за пределами очевидной пустоты повседневной жизни. Все великие умы, размышляя над тайнами жизни и смерти, приходили к выводу, что эта жизнь здесь, на Земле, это короткое мимолетное существование - не простая случайность: прийти и уйти, унесенными смертью для некоей неизвестной цели. Эта жизнь только средство приобретения опыта для духа, и когда земное существование подходит к концу, человек переходит в другую сферу и в иное состояние.

Можно ли логически допустить или поверить, что творения человеческой мысли, философские системы, прекрасные произведения искусства и все проявления человеческого гения, переживающие века и тысячелетия, - всего лишь результаты имеющего пределы ума, а творец, вызвавший их к жизни, исчез и более не существует?

Поверх всех пожаров и раздоров, поверх всех разрушений и насилия лежит вечное понятие Духа. Величественно стоят Гималаи, к небесам устремлены горные вершины. В продуваемых ветром долинах и ущельях Гуру Чарака собирал свои целебные травы. Хун Сян, этот замечательный китайский путешественник, 13 столетий назад описал лекарственные растения, найденные в Гималаях. Пандавы приходили сюда отдохнуть, измученные великой битвой, а тибетский поэт-святой Миларепа слушал эхо Природы и Голоса Свыше. Какие воспоминания хранятся в могущественных складках этих гор! Великий Гаутама в поисках спасения человечества, Риши Вьяса, Риши Нарада, Риши Агхастья - бесчисленны благородные души, обретавшие свои лучшие вдохновения под сенью этих вознесенных пиков и несущие их вниз мятущемуся человечеству, находящемуся в тисках невежества и эгоизма. Великий Пифагор, Аполлоний Тианский - несомненно, они соприкасались с этими просветленными людьми, ступая по индийской земле в

поисках мудрости. Лама говорит: "Я должен идти, мой Учитель зовет меня, его странствие на Земле подходит к концу". "Но где он живет, твой Учитель?"

"Он теперь у Кайласа, и мне потребуются месяцы, чтобы добраться до него". Так говорит лама-отшельник, слышащий голос своего Гуру за тысячу миль. Тайны все еще живут на склонах Гималаев. Они открываются тому, кто ищет их с чистым сердцем, а не ради любопытства или - насмешки. Давайте смотреть непредубежденно на истинные проявления жизни; мы найдем их повсюду вокруг нас, и они изменят наше мировоззрение и привычки. Как чудесно обогатится жизнь, стоит нам только прикоснуться к этим вечным ценностям - все приобретет другой смысл и другую направленность. И именно теперь, в эти дни Армагеддона, мы должны думать о великих истинах, реальных и вечных, лежащих поверх каждого конфликта и разрушения. Над опустошительными раздорами царит дух Гималаев, очищающий своим воздействием весь мир. Мы находим его в возвышенных философиях, в искусствах, поэзии, музыке, живописи, скульптуре и архитектуре. Великий храм Кайласа в Эллоре - его очертания были навеяны священными вершинами Кайласа, чтобы напоминать и вдохновлять тех, кто находится далеко от этих могущественных вершин, значивших так много для создателей храма. Как незабываемо прекрасны эти величественные горы: каждое возможное разнообразие формы и цвета - их. Через узкие ветреные ущелья мощные реки несут весть снегов в отдаленные равнины, три священных жизнедателя трудящихся миллионов - Ганг, Брахмапутра и Инд! Водопады преломляются в тысячу радуг, а неумолимые ледники низвергаются вниз, в темные пропасти. Вездесущий, всепроникающий пульс жизни, разбивающий скалы и создающий сверкающие кристаллы. Вечный Протей-Жизнь, в своих бесконечных проявлениях сочетающий и разъединяющий формы, разрушающий их, чтобы в новом порыве возродить опять, уже в другом сочетании. Можно определенно сказать, что такие богатства природной красоты, как в Гималаях, нельзя увидеть больше нигде на Земле. Канченджанга, страж пяти сокровищ, подобна бесценному ожерелью из мерцающих розовых жемчужин над туманными долинами и холмами, это удивительный образ другого мира возвышенной красоты, устремляющей наш дух ввысь. Химават! Место рождения бессмертной мысли, возвышеннейшие образы парят вблизи твоих могучих вершин. Шамбала, Священный Грааль, Небесный Иерусалим - символы связующих стремлений и мечтаний столь многих веков и народов, чаяния и искренняя надежда измученного человечества, вечное утверждение великих мыслителей. Химават-Прекрасный, ты дал нам величайшие сокровища и навечно ты останешься стражем Великой Тайны - Священного Союза Неба и Земли. 1967

S.Roerich. Reflections

## ИНДИЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Об огромном, пленительном и сложном предмете - индийской живописи - едва ли можно рассказать в короткой, всего на несколько страниц, статье. Систематическое изучение этого предмета началось сравнительно недавно, и еще наступит тот великий день, который обогатит наши познания, объяснит и заполнит существенные пробелы. Когда вы созерцаете блестящую и богатую мозаику индийского искусства в целом, вы начинаете понимать то главное, что мы можем четко определить. Больше всего нас поражают световые эффекты, игра цветов и порожденные многообразием, множеством влияний и обстоятельств творческие взлеты, как привнесенные извне, так и собственные, или те и другие вместе. Но наряду с этими взлетами, струится и всегда струилась, непрерывно перетекая из одной формы в другую, огромная река индийского творчества, сохраняя неумирающие традиции, проявления индийского творческого гения и накопленного художественного опыта. Живопись в Индии, должно быть, существовала в той или иной форме задолго до так называемого цикла Аджанты и, судя по образцам скульптуры и другим произведениям искусства, как и по текстам, дошедшим до нас, достигла значительного уровня развития еще в очень ранний период.

Живопись и скульптура обычно сосуществуют, но живопись, будучи более тленным свидетельством, часто оказывается утерянной, особенно в странах с тяжелыми климатическими условиями. Прекрасные образцы искусства так называемой цивилизации Долины Инда показывают высокий художественный уровень, судя по многим найденным образцам и особенно по

замечательным печатям, демонстрирующим как общий, так и индивидуальный стиль, отличное техническое качество.

Мы можем только строить догадки о типе живописи, который, вероятно, был распространен тогда. Начиная любое научное исследование индийского искусства, мы должны обращаться к существующим образцам в том виде, в каком они дошли до нас. Короче, мы можем только классифицировать известные стили и школы примерно в полдюжины основных групп с большим количеством взаимосвязанных ответвлений, которые ведут к современным индийским школам живописи:

1. Стилль фресковой живописи, сохранившийся в пещерных храмах. Наиболее известные фрески находятся в пещерах Аджанты и Эллоры. От первого века до нашей эры они восходят к седьмому - в Аджанте и непосредственно к первому тысячелетию - в Эллоре. Другие школы, которые, вероятно, были распространены в Индии, можно найти в Багхе, Ситтанавассале и Цейлоне. Эти пещеры, особенно в Аджанте, сохранили для нас бесценные свидетельства развития и высокого уровня индийской живописи на протяжении многих веков. Достигнув апогея в 5-м или 6-м веке, стилль фресковой живописи начал постепенно меняться; эволюция стилия и методов стала особенно заметна в более позднем джайском стилие Эллоры. Эти изменения свидетельствовали о зависимости творческих стилией от меняющихся процессов жизни, как политических, так и других.

2. Знаменитые буддийские манускрипты на пальмовых листьях относятся к 10-13-му векам, а джайнские тексты к значительно более позднему времени. Они продолжили великую традицию, мы нашли ее в живописи пещерных храмов, а прекрасные иллюстрации на пальмовых листьях Бенгалии, Бихара и Непала часто обнаруживают поразительное сходство в технике и манере с фресковой живописью Аджанты. Джайнские миниатюры являются также продолжением этой великой традиции, но демонстрируют специфически угловатую, жесткую, прямолинейную технику с ровными цветными поверхностями, ставшую особенностью джайнского искусства. Это искусство достигло расцвета в Гуджерате и Западной Индии и, в свою очередь, оказало влияние на другие школы.

3. Образцом сложного искусства явилось возникшее на Юге и Декане искусство, впитавшее замечательные более ранние традиции и распространенное вплоть до Восточного Побережья. Прекрасные образцы этой школы можно увидеть во фресковой живописи 11-го века в храме Брихадесвара в Танжере. Она достигает высшего расцвета в Виджаянагаре, и хотя Виджаянагар часто считают отражением упадка этой школы, тем не менее такая фресковая живопись, как в храме Вирахадра в Лепакши, свидетельствует о хорошо освоенной традиции, в высшей степени декоративной и самобытной. Появление того, что часто относят к деканской школе, вызвано мощными мусульманскими влияниями, которые, очевидно, имели место в конце 15-го - начале 16-го веков, судя по некоторым образцам, ставшими недавно известными. Эти новые влияния слились с остатками южных стилией и сформировали так называемую виджапурскую и другие школы Декана второй половины 16-го века.

4. Могольская школа, ставшая великим возрождением, сочетавшая индо-персидское и европейское влияние, зародилась с установлением правления Моголов. Первый импульс, должно быть, пришел, как это часто случалось в прошлом, со стороны, а именно - от великих персидских художников школы Бихзад и от Двора Моголов. Но очень скоро индийский творческий гений впитал и трансформировал как новые влияния, так и новые уроки, полученные от европейского искусства, которое все больше проникало в Индию. На их основе развилась новая форма выражения. Могольскую школу характеризуют удивительный рисунок, поразительный реализм, а также особое чувство наблюдательности. Была создана целая серия крупных полотен, а также иллюстраций к книгам. Миниатюры, отражающие придворную жизнь и появившиеся в эпоху Джахангира, были самыми любимыми и изысканными исследованиями цветов и животных. Отношение к художникам изменилось - теперь они ставили свои подписи на миниатюрах. Эта школа достигла расцвета при Акбаре и Джахангире и постепенно утратила свою силу и последователей при последних могольских правителях.



5. Так называемая раджпутская школа, которая, возможно, существовала и в более ранний период, чем дошедшие до нас ее образцы, распространяется на обширный географический район. На начальных этапах эта школа проявила необычайную жизненность, ее отличают развитое чувство декоративности так же, как и прекрасное знание элементов чистой композиции и обращения с формой. Эти так называемые примитивы являются фресковыми в их общей манере и часто - драгоценными камнями декоративного великолепия. Обычно это иллюстрации к музыкальным произведениям, рагмалас (рагам), популярным поэмам или эпическим любовным историям, среди которых главное место занимали легенды о Кришне. Наиболее ранние образцы этой школы относятся к 16-му веку, а затем она имела продолжение в 17-м и даже 18-м веке, постепенно утрачивая свою оригинальность и жизненность. Удай-пур в Меваре и Мальва с ее деканскими влияниями были самыми крупными центрами этого направления искусства.

6. Гималайская, или школа Кангра, объединяющая все известные горные школы (начиная с наиболее примитивных Басоли и Пахари и достигшая своей вершины в хорошо известном более позднем стиле Кангра), развивалась с конца 17-го и в 18-м веке, когда уменьшающееся покровительство правителей и другие трудности заставили художников покинуть равнины и перебраться в горные районы, в набирающие влияние горные княжества, к новым покровителям. Начало этой наиболее значительной школы не может быть отмечено ранее конца 17-го века, хотя я лично склоняюсь к убеждению, что некоторые формы живописи, возможно, были распространены в горных районах Гималаев с очень раннего периода и некоторые традиционные школы и системы, по всей вероятности, связанные с храмами, должно быть, действовали в этих районах. Мы знаем, что в Кашмире в 11-12-м веках жили превосходные художники, которых приглашали писать фрески в Западном тибетском королевстве Гудж в Тсапаранге, и что они также внесли свой вклад во фрески храмов Спити. Эти же художники, наверное, работали также в районах, лежащих между Западным Тибетом и Кашмиром. Некоторые пейзажи на этих фресках каким-то странным образом напоминают пейзажи, обнаруженные в так называемой школе живописи Басоли. Кангра, или Гималайская школа искусства, с ее ветвями и ответвлениями, начиная от собственно Кангры и далее в Нуржуре, Гулере, Чамбе, Манди, Сукете, Кулу, Сирмуре, Гархвале и других княжествах, оставили нам ценные свидетельства великой традиции. Это удивительно изящное декоративное целостное искусство, лучшие образцы которого должны стать в одном ряду с великими сокровищами искусств всего мира, действительно достойно тех прекрасных легенд, которые оно отразило, а также уникальных пейзажей и жизни, вдохновивших его. Школа Кангра пришла в упадок в середине 19-го века, хотя некоторые ее представители жили и в более позднее время. Так называемая Сикхская школа очень близка школе Кангра, и несомненно, что многие более поздние художники работали для сикхских правителей. До появления того, что мы называем современной индийской школой живописи, имел место общий упадок. Благодаря усилиям И. Б. Хавелла и Абанихуранатха Тагора был дан новый импульс изучению великих классических традиций. Начала формироваться новая школа, и это возрождение часто называют Бенгалским Ренессансом. Это движение открыло дорогу новой оценке обширного художественного наследия Индии и пробудило новую жизнь искусства в стране. Современные течения в индийском искусстве, конечно, очень сложны, и нужно немало времени, чтобы открыть определенный новый стиль, если в самом деле слово "стиль" подходит современным традициям нашей жизни, которая утрачивает единое целое и стремится к чисто индивидуальному выражению. В какой-то мере это, возможно, является и благом, поскольку представляет нам образец бесконечного разнообразия, как сверкание и вспышки драгоценного камня сквозь тысячи его граней. И все же мера единства должна быть, объединяя общее и индивидуальное, окружающую среду и художественный опыт. Естественно, что современное европейское искусство заметно влияет на индийскую живопись, и все же некоторые художники также усиленно обращаются к народному искусству и темам. Эти тенденции и влияния постепенно трансформируются в новые подходы и станут стимулировать новые изыскания и эксперименты, отражая быстро меняющуюся картину индийской жизни. Многие талантливые и серьезные художники ищут сейчас новые изобразительные средства и уже демонстрируют высокоиндивидуальные подходы и совершенное мастерство в их передаче. Такие замечательные художники, как Нандилал Бос, Джамини Рай, Маниши Дэй, Санял, Бендре, Хеббар, Гуэрал, Чавда, Ра-вал, Ара, Хусейн, Палсикар, Самант и многие другие идут к новым завоеваниям, к новым достижениям, вносят значительный вклад в новые формы выражения жизни Индии и обогащают

сокровищницу мировой культуры. Долг правительства и общественности оказывать им всяческое содействие и щедрое покровительство. Священный Огонь вдохновения "горит плохо, если его не питать". Великое искусство расцвело там, где была соответствующая поддержка и покровительство, и святая задача общества

- помогать национальному гению проявить себя. 1958

"Assam Tribune Gauhati", 24.01.60; S.Roerich.Reflections

## ШКОЛА КАНГРА

Мы знаем немного о раджпутской живописи 15-16-го веков, но несомненно ранние графические традиции Кангра имеют много общего с раджпутской школой живописи. Например, мы обнаруживаем использование цветочных орнаментов, сохранившихся в раннем искусстве, называемом живописью Басоли и Пахари, или Гадди - те же цвета и элементы композиции, однако трудно проследить развитие традиции вплоть до 17-го века. Мы можем делать выводы, только сравнивая традиции с другими, лучше сохранившимися школами, которые точнее датированы, как, например, джайнская школа живописи или школа живописи Пала, представленная в форме манускриптов и фресок, датируемых 10-м и 11-м веками. Миниатюры в манускрипте из Хайдарабада, относимом к началу 15-го века, если не к концу 14-го, свидетельствуют об адаптации раннего арабо-персидского стиля к некоторым местным традициям. Среди характерных черт этого сочетания есть общие с теми, которые мы находим в ранней раджпутской живописи и в Басоли: общая композиция, использование желтого и темно-красного цветов на задних планах, высокая линия горизонта, цветущие деревья, а также яркие контрасты, свойственные ранним традициям. В ранних джайнских манускриптах можно найти раннеперсидское влияние, свидетельствующее о существовании ранней мусульманской живописи в домогольский период в Индии. Кто были эти художники - создатели живописи Кангра? Под чьим влиянием они находились, и как развивалось то, что теперь известно нам как ранний стиль Кангра? На эти вопросы мы пока не можем ответить. Но весьма значительно то, что художники, изгнанные из Раджпутаны, нашли приют в горах и принесли с собой в долину Кангра технику, в которой чувствовалось влияние могольского искусства. Новая техника, явившаяся результатом их контактов с местной традицией, и есть то, что мы сегодня называем искусством Кангра. Высокое техническое мастерство и традиция, соединенная с местным стилем и приспособленная к местным запросам, - главная заслуга этой школы. Культ Кришны, господствующий в этих районах, нашел яркое отражение в творчестве большинства художников. Под покровительством раджи Сензар-Чанда, который был страстным поклонником искусства, школа Кангра достигла наивысшего расцвета, пожалуй, даже зенита своего развития, после чего начался упадок. В живописи Кангра можно видеть, как природа и образ жизни формируют и определяют выразительность творчества художника. Красивые пейзажи предгорий Гималаев, новая флора, богатство цветов, четкие смены времен года - все это оказало влияние на формирование искусства Кангра. Цвет земли с прекрасными цветущими деревьями и кустами, персиковые и абрикосовые деревья в цвету, красивые птицы, деревенская жизнь, жизнь пастухов и тысяча и одна интерпретация коров. "Час коровьей пыли" - это красивый поэтический момент, который вы можете наблюдать даже сегодня на закате, когда коровы возвращаются домой с пастбищ и, проходя по деревне, поднимают клубы пыли; эта сцена нашла романтическое отражение во многих дошедших до нас картинах. Особенно великолепна живопись Кангра, представленная в музее Бостона; ее можно считать лучшим образцом этой школы. Предметом этой живописи являются божественная природа и жизнь Кришны, прекрасно сочетающаяся с окружающей действительностью. Тот, кому довелось бывать в этих местах или оставаться там подолгу, видеть разнообразие цветовых оттенков и композиций, представленных природой, поймет правдивость отображения жизни художниками Кангра, поскольку он наблюдал эту жизнь собственными глазами. Все элементы пейзажа и жизни людей отражены в этой живописи красиво и поэтично, поскольку художник проникся любовью к прекрасному и хотел отобразить эту поразившую его красоту. Вы можете увидеть богатые задние планы с цветущими и зацветающими деревьями, склоны гор, обильно покрытые цветами персиков и абрикосов, сочетающиеся с золотом горчичного цвета, переходящего в ярко зеленые цвета пшеницы, и вдохновляющие художника на создание прекрасных сцен, символов весны, символов просыпающейся природы. Красно-коричневые тона, часто встречающиеся в живописи Басоли, не что иное, как богатые красноземы Кангра, земля, так

хорошо знакомая художнику. Во многом чудесные поэтические образы художников Кангра обязаны своим замечательным фоном природе предгорий Гималаев. Замечено, что художники почти не писали снег и снежные пики. Это верно, за редким исключением вы не увидите покрытых снегом вершин на их картинах так же, как и едва ли встретите изображение земли, покрытой снегом. Возможно, это потому, что отдавалось предпочтение природе в пору цветения, расцвета весной и летом, когда солнце светит ярко, а на деревьях много цветов и великолепных ярких птиц, когда снег уже растаял, и его можно увидеть только на отдаленных вершинах. Зима, будучи временем затишья, была не очень подходящим фоном для лирических образов этих картин.

Школа живописи Басоли получила свое название от княжества Басоли, небольшого государства рядом с княжеством Джамму в Кашмире. Именно здесь впервые возникла и стала расцветать ранняя школа живописи; потом уже название Басоли распространилось и включило в себя все ранние школы Пахари этого района. Мы можем с уверенностью сказать, что существует сходство с ранним стилем Пахари, и некоторые похожие черты можно обнаружить также на границах Джамму и на юге в районе Манди и Беласпур. Можно легко назвать это ранним стилем Пахари, или школой, позднее развившейся в широко распространившийся стиль Кангра. Этот стиль существовал во многих труднодоступных местностях и достиг совершенства, например, в прекрасной живописи Басоли из коллекции С.

Н. Гупты и в некоторых картинах из коллекции Тришуравала, которая теперь находится в Дели. В более поздних образцах применялись крылья жука, которые должны были играть роль драгоценностей, скорее всего, изумрудов, как, например, в Кришне Мукута и других орнаментах. Использование крыльев жука не ограничилось лишь школой Кангра, а практиковалось и в других частях Индии, например, в Раджпутане. Крылья жука обычно встречаются в поздней живописи, я не обнаружил их ни в ранних работах Пахари, ни Гадди. Более поздняя, так называемая живопись Басоли сохранила тот ярко выраженный стиль как в чертах лиц людей, так и в общей композиции; наложение цвета также следовало ранним примитивным традициям и, очевидно, параллельно получило развитие в школе Кангра. Коллекция Кхандавала обладает несколькими прекрасными образцами живописи Басоли, и можно было бы провести любопытное исследование с целью установить соответствующее развитие этих ветвей школы Кангра, поскольку они, очевидно, уже существовали и датируются приблизительно тем же периодом.

Интересная школа так называемого раннего стиля Гадди получила развитие по южным границам княжества Манди. Там вы обнаружите красочный колорит и богатые неожиданные композиции основного тона с новой техникой наложения цвета, который покрывает основной и делает его более ярким. По-видимому, эта ранняя традиция была лишь предшествующей более поздней школе Манди, которая дала великолепные образцы искусства Кангра. Было бы интересно установить, имели ли различные школы свои четкие группы художников, которые предпочитали определенный стиль, или же они развивались по районам и зависели от случайного присутствия в них талантливых мастеров. Судя по имеющимся образцам, похоже, что там имелось несколько традиций, такие, как персидская, могольская и раджпутская, впитавшие более ранние стили, но вполне возможно, что, как и в наши дни, разные покровители предпочитали разные художественные направления. Некоторые из композиций Кангра очень современны по своей манере исполнения, вы обнаружите в них замечательную гармонию форм и линий. Пейзаж исполнен так, что служит дополнением к сюжету. "60-е годы"

Из архива МЦР

## ТРАДИЦИЯ ЖИВОПИСИ ПАЛА

Так называемые манускрипты Пала дошли до нас в качестве ранних бенгальских и непальских буддийских священных писаний; обычно они иллюстрировались замечательными миниатюрами в соответствии с текстами манускрипта. Нам известно не так много, но мы определенно можем выделить две школы: так называемую раннюю школу Пала, образцы которой находят в бенгальских манускриптах, и непальскую школу, где использован шрифт Ланса. Манускрипты Ланса приближаются в чем-то к западно-гуджератской традиции, прослеживаемой в джайнском манускрипте. Мы видим немало особенностей, которые, похоже, указывают на некоторое взаимное

влияние. Другие, более ранние манускрипты - чисто палского типа, и в них манера живописи и техника очень похожи на приемы художников периода Гупты и более позднего, работавших в Аджанте и других пещерных храмах. Необычайно интересно проследить эти сходные черты, которые указывают на то, что традиции периода Гупты двигались к востоку, где достигли расцвета в искусстве Пала. Оттуда они, должно быть, ушли на юг, затем снова на запад, к Гималаям и Западной Индии. Мы можем с определенной уверенностью сказать, что такая же традиция распространилась и существовала в разных частях Индии в различные периоды ее истории. Манускрипты на пальмовых листьях демонстрируют замечательный образец продолжения этой традиции. Существуют определенные технические методы, которые могут указать на единый источник. Я нашел, что не только в рисунке, но и в умелой технике применения определенных цветов художниками Пала использовалась та же традиция, что существовала в Аджанте. Однажды мое внимание привлекло очень эффектное использование точечного метода употребления голубого и зеленого пигментов в манускриптах на пальмовых листьях, где на светло-голубом поле темно-голубые точки производили поразительное впечатление и свидетельствовали вместе с другими примененными цветами о высоком уровне знания цветовых эффектов. Чтобы подтвердить это заключение, я предпринял поездку в Аджанту для сравнения этой техники с использовавшейся там и, к моему великому удовольствию, нашел тот же точечный метод. Например, тень фигуры, деревьев или еще чего-нибудь, стоящего на плоском фоне, обычно обводилась более темным контуром того же оттенка, что и задний план, но только более интенсивного. Это создавало эффект выделения фигур и придавало им большую рельефность. Способ расписывания деревьев и скал был почти идентичен приемам, использовавшимся художниками Аджанты. Можно найти плоское дерево Ашоки с его красивыми цветами, великолепной листвой, расписанное в манускрипте точно так же, как и на пещерных фресках; пальмы, банановые деревья, манго, акации, кокосовые пальмы, животные и др. исполнены характерным для наскальной росписи способом и напоминают византийскую манеру наскальной живописи. Во всех случаях явно умелое использование цвета: закрашивались плоские поверхности, а контур накладывался позднее свободными, красивыми, плавными линиями. Свободное владение письмом совершенно очевидно, так как очень часто мы видим пересекающиеся линии, свидетельствующие о быстром взмахе кистью, который перекрывал пересекающую линию. Листва деревьев также вписывалась позднее, на черновом наброске, в плоскую форму дерева, и интересно отметить, что этот способ выжил и остался основной техникой в более поздних миниатюрах. Контур всегда заполнялся позже, это была продолжительная, постепенная процедура, хорошо сбалансированная и разделенная на две последовательные стадии. Вначале, вероятно, обозначался черновой кусок на поверхности и на него наносился черновой набросок, который позднее должен был быть раскрашен. После этого наслаивались основные цвета. Когда этот этап завершался, рисовался контур со всеми деталями. Он мог быть различных оттенков, что зависело от особенностей изображаемого предмета. Затем детали закрашивались и округлялись. Последние завершающие мазки выполнялись не спеша и последовательно. Как и в тщательно разработанных системах старых мастеров, в итальянском Ренессансе, в искусстве великих Венецианцев, позднее дополненном другими школами Европы, этот метод был хорошо продуман и разделен на определенные стадии. Практически все ранние великие мастера Европы имели систему, обеспечивающую быстрое исполнение и свободную технику, которую мы без непосредственного использования пигмента сегодня в известной степени утратили. Возьмем, например, метод великих Венецианцев: сначала они пользовались черновым рисунком, который наносился на какой-либо цвет, обычно красноватый фон, на котором писались свет и тень очень простыми, в основном однотонными цветами. Далее создавался светлый рисунок, вероятно, с оставлением темных участков фона там, где была необходима тень. Когда работа полностью высыхала, что требовало довольно много времени, они быстро покрывали эти очень бледные по цвету, но весьма сильные по контрасту поверхности прозрачными глазурями различных цветов, налагая их на светлые и темные поверхности, смешивая друг с другом и добавляя отдельные детали. Этот очень быстрый способ исполнения, тщательно спланированный, позволял художникам работать одновременно над многими композициями, поскольку они должны были ждать перед каждой последующей операцией, пока высохнет пигмент. Конечно, это означало, что замысел картины должен был быть уже полностью сформированным в уме художника, и это был длительный процесс, так как каждая переделка требовала полного возвращения к исходной точке, начиная с первоначального наброска и кончая наложением глазури и прописью деталей. Этим методом на Западе пользовались вплоть до 18-го века. Вы обнаружите, что его использовали такие великие английские художники, как

Ренольдс, Гейнсборо, Лоуренс, - и только с Хогарта, Констэбля и, возможно, Боннингтона наметился поворот к прямому наложению пигмента. То же самое наблюдалось во Франции и в других странах, когда после великих полотен Ватто, Буше, Лэмпри и других возникла школа Делакура и Курбе. Необычайно интересно и знаменательно то, что истинно великие художники, к какой бы нации они ни принадлежали, всегда разрабатывали в той или иной степени свою собственную технику. На Западе мы можем видеть технику Рембрандта, Франса Гальса, Веласкеса, Тициана и Дермеера - все они добавляли в уже существующие традиции свои собственные наработки, свой собственный подход. Здесь, в Индии, мы также видим самобытных художников, индивидуальные школы со своими особенностями и своей техникой, развившие и обогатившие существующие традиции, которые были сильны и сохранялись на протяжении веков. Большинство буддийских манускриптов - это тексты Астаса-хастрика Праджнапармита и хорошо иллюстрированные тексты Ганда Вьюха Махаяна Суттра. Последние я обнаружил два года назад в различных частях страны, и насколько нам известно, они являются единственными сохранившимися текстами Ганда Вьюха. Это манускрипт 11-го века, прекрасно иллюстрированный, изображающий путешественников Судама в поисках мудрости. Некоторые из наиболее крупных миниатюр очень напоминают композиции Аджанты и указывают на ту же школу и традицию своим цветовым богатством и совершенной техникой. В этом манускрипте около 120 миниатюр, и я уверен, что некоторые до сих пор не найдены, но тем не менее надеюсь, что когда-нибудь мы обретем их. Похоже, что не все эти миниатюры исполнены одним и тем же художником, некоторые определенно отличаются более совершенным стилем, но школа несомненно одна и та же, так как основные детали идентичны. Эти миниатюры имеют огромное значение с точки зрения изучения индийской живописи, доказывая высокое техническое мастерство ранней традиции периода Гупты, сохранившейся в более поздние времена. Поскольку мы установили, что художники Пала работали в долине Кулу и в других районах Гималаев, мы можем с полной ответственностью заявить, что традиция живописи Пала, основой которой стала школа Гудж, существовала в Кангра и была в той или иной степени фундаментом, на котором позднее развились некоторые известные направления. Интересно, что мне удалось найти определенные особенности в изображении деревьев, какие мы видим в так называемой живописи Басоли, представленной в миниатюрах Пала. И вновь повторяю - я совершенно уверен в том, что очень скоро можно ожидать обнаружение образов добасольского изобразительного искусства, которые устранят существующий ныне разрыв между 11-м, 12-м и 17-м веками. "60-е годы"

Из архива МЦР

## ОБ ИСКУССТВЕ КАНГРА

Долина Кулу вместе со Спити и Лахулом является самой восточной частью района Кангра, который в прошлом был торговым путем в Центральную Азию. Впоследствии, с постройкой дороги через Кашмир в Ладак, эта важная артерия потеряла свое значение. Китайский путешественник Хун Сян упоминает Кулу в своих "Рассказах о путешествии в Индию", называя ее королевством Кулута. Он пишет, что это была буддийская страна с 20 монастырями и колонной Ашоки, отмечавшими места, где обычно молился Будда. Так было в седьмом веке; теперь уже не осталось ничего, кроме преданий, повествующих о пребывании Будды. Верно то, что до сих пор не производилось никаких раскопок, не было систематического изучения, и все же не может быть никакого сомнения в том, что существовала определенная школа буддийского искусства, которая развивалась здесь с давних времен. Кулу упоминается в самых ранних индийских манускриптах, а такие имена, как Риши Вьяса, ассоциируются с этой долиной. Все ранние монеты, найденные в Кулу, относятся к I веку нашей эры, по надписям Карашти они принадлежат королевству Кулута. В Лахуле была найдена сассаньянская ваза, есть также изображения Гупты, которые сохранились в отдаленных местах этого района. Не может быть сомнения в том, что индо-греческая культура и кушанское влияние проникли в эти долины. Торговый путь через Центральную Азию, который также стал и дорогой для многих вторжений, был хорошо обустроен, и если пройти через перевал Ротанг, ведущий из Кулу в Лахул, то можно и сейчас обнаружить каменные ступени, высеченные веками назад для удобства путешественников. Кто проложил эту лестницу? Трудно сказать, но она, возможно, существовала там со времен очень давних контактов с Центральной Азией. Лестница протяженностью несколько тысяч футов, вырубленная на склоне, свидетельствует об очень

оживленном движении. Буддийская традиция осталась только в Лахуле и Спити. В Кулу она была полностью вытеснена индуизмом и местными культами, которые демонстрируют сходство с культурами аборигенов группы мон-кхмер, которую до сих пор можно обнаружить в некоторых отдаленных и малодоступных долинах, таких как, например, Малапа - ответвление долины Кулу. Одной из самых ранних фигур, обнаруженных в этом районе, является хорошо известный Будда в Лахорском музее, найденный в деревне Фатехпур в Кангра и датированный 578 г. н. э. Другие фигуры периода Гупты, которые мне известны, соответствуют в целом образцу фатехпурского Будды; похоже, что существовал, определенный стиль, типичный для этого региона. Как я уже упоминал, этот стиль несомненно происходит от ранних стилей Гандхара и Кушанского, общая их черта - инкрустация металлом, которая могла появиться как результат греко-римского влияния, так же, как и сходство египетских и греко-римских бронзовых скульптур, в которых серебро использовалось для глаз, красновато-золотистая медь для рта и отдельных частей одежды или орнамента, что очень типично для этих скульптур. В некоторых из них я даже находил вмонтированные бронзу и медь различных оттенков для создания дополнительного цветового плана, нечто похожее на то, что мы видели в троне фатехпурского Будды. Бронза, использованная для самой фигуры, обычно светлого, бледноватого тона, что создает хороший фон для инкрустации. Мы слышали о создателях скульптур из Манди и Сукета, и, я думаю, их традиции очень древние. Нужно сделать еще очень много для того, чтобы проследить переход от периода Гупты к влияниям Пала, которые пришли в Кулу с востока, возможно, с переселением некоторых правящих семей Пала, решивших обосноваться в этих горах. Предание гласит, что нынешние правители Манди, чья фамилия Сен, пришли с Востока в 11 веке, а другие ветви с фамилией Пал пришли с юга, т. е. из Пуна, где они до того появились из Бенгалии. Есть немало скульптур того периода, в которых ясно прослеживается влияние Пала. Прекрасные скульптуры из храма Баджаур в Кулу - типичные образцы совершенной работы мастеров Пала, исполненной в черном камне, пригодном для тщательной обработки. Эти скульптуры, сделанные в красивой изящной манере, изображают очень стройные фигуры и являются работой мастеров высокого класса, которые в полной мере овладели всеми тонкостями резьбы по камню в стиле Пала. Существует много каменных рельефов с цветным орнаментом, красивых резных украшений, вероятно, того же периода, которые можно обнаружить по всей долине вплоть до Манали. Некоторые бронзовые изделия, свидетельствующие о влиянии Пала, также достаточно известны.

Последний период является периодом полного упадка и утери мастерства то ли из-за вторжений, то ли по каким-либо другим причинам - трудно сказать. Последние века характеризуют довольно грубая каменная скульптура и бронзовые изображения, совершенно непохожие на прекрасную бронзовую маску Мунджи Деви из храма Нирманд, датированную 9-м или 10-м веком. Типичны для Кулу и близлежащих индуистских районов маски богов и богинь, которые являются рельефными изображениями лица божества. Обычно верующие дарили храмам эти маски, многие из них снабжены надписями и датированы. Эти маски являются копиями богов в храме. Во время больших празднеств и религиозных церемоний они выносятся из храмов на передвижных алтарях, таким образом, они представляют богов из храма. Интересно, что все эти маски обычно инкрустировались различными металлами, а иногда драгоценными и полудрагоценными камнями. Возможно, это сохранение давней традиции инкрустированных бронзовых изображений. Так называемая школа искусства Гюдас (Гудж), которая расцвела в Спити и распространилась в соседних районах, несомненно, продолжение или подражание школе Пала, пришедшей в долину с Востока. Ее буддийские изображения - единственные известные образцы живописи, сохранившейся в этом регионе. Очень часто можно обнаружить в этой живописи и некоторое центрально-азиатское влияние, например, в изображении семьи дарителя в одном из нижних углов. Оно могло придти в эти края вместе с другими влияниями через великий Центрально-Азиатский путь.

По преданию, наряду с бронзовыми и каменными изображениями существовала ранняя школа живописи, не дошедшая до районов Кулу и Кангра. Но от нее ничего не осталось. Возможно, мы еще найдем манускрипты, которые обычно писались на бересте и часто, согласно преданию, иллюстрировались. Возможно, мы даже обнаружим фрески, но пока ничего не найдено. Последняя так называемая школа живописи Кангра процветала и в нижележащих областях, а возможно, также и в далеких высокогорных районах долины Кулу, но самое раннее из известных искусств относится к 17-му веку, это так называемые стили Басоли и Гадди. Басоли кажется эволюцией более раннего,

не дошедшего до нас искусства, разновидности раджпутско-могольской интерпретации местных культов Гадди, трансмутировавшихся в культ Кришны - пастушьего бога. Искусство Кангра достигло совершенства в 17-18-м и начале 19-го века. Верно, что более поздние образцы утратили непосредственность более ранних школ, примитивную традицию и свежесть по мере возрастания технического мастерства, которое обычно своими собственными приемами разрушает истинное вдохновение и чувства, так ярко выраженные ранними художниками, они подавляются тысячей и одним техническим рассуждением и направлениями. Упадок - явление общее для всех искусств, этому есть параллели практически в каждой сфере жизни; возможно, это символ нашей механической цивилизации со всем отрицательным, что наш быстрый технический прогресс приносит нам. Школа Кангра проникла на Восток вплоть до Техри-Гарвала, где в 18-м веке творил великий художник Маула-Рам. Поначалу Маула-Рам работал в могольской технике, но позднее перешел к традиционному стилю Кангра и создал очень красивые и великолепно исполненные технически картины. До нас дошло очень немного имен художников, в большинстве же эти картины остаются анонимными. Известны и другие имена, например, Манаку или Кшачанд, и я очень надеюсь, что многие другие имена станут известны по мере дальнейшего изучения школы Кангра. Никто не может отрицать лирическую красоту живописи Кангра. В ней отражена изумительная природа этих регионов, которая помогает художнику создавать те замечательные композиции, полные цветового богатства, которые природа щедро предоставила художникам. Великолепные цветущие деревья, луга, склоны гор, красивый тип Кангра, тип, который сохраняется даже сегодня. Прекрасные лирические настроения и яркость цветов - все это привело к созданию уникальной традиции, которая известна нам как школа Кангра. Свежесть сельского взгляда повлияла на формирование стиля Кангра, но изменяющийся характер жизни и политические перемены в стране, как это обычно бывает, привели к исчезновению в середине прошлого века такого образа выражения. Будем надеяться, что новые художники будут следовать богатой и прекрасной традиции Кангра, используя красивые композиции и творческую фантазию, которую мы находим в этой живописи. "60-е годы"

Из архива МЦР

#### ЗАМЕТКИ О ДОЛИНЕ КУЛУ

Ранние статуи, найденные в долине Кангра, как правило, отлиты из светлой бронзы, характерной для периода Гупты. Они отливались в круге по методу Кир Перду. Спина обычно была так же тщательно выполнена, как и лицо. Особенностью этих фигур является способ крепления к ним нимба. Во всех случаях наблюдается определенная схожесть, указывающая на одну и ту же традицию. Нимб, как правило, крепился к спине между лопатками статуи металлическими выступами и петлей. Этот метод я уже встречал в ранних бронзовых статуях Ганхары. Рука Будды обычно выполнена перепончатой, что характерно для некоторых более ранних школ. В одной индо-греческой фигуре, найденной вблизи Пешавара, на Будду надето подобие воротника, ниспадающего с плеч. Такую же деталь я обнаружил в фигурах более поздних периодов.

У некоторых бронзовых статуй долины Кулу так же, как и у тибетских более позднего периода и у ранней Кушан Сурия в моей коллекции, появляется тот же воротник, указывающий на продолжение той же самой традиции. Об этой детали я упомянул, чтобы показать общий источник.

Фигуры Гупты - превосходны и определенно свидетельствуют об очень развитой школе ремесленников. Как я уже отмечал, изделия часто выполнены с обильным использованием других металлов в качестве инкрустации для повышения общего эффекта. Например, обнаруживается, что глаза почти всегда инкрустированы серебром. Эта традиция была позднее продолжена в бронзовых фигурах Пала и джайнских. Медь и медно-золотой сплав использовались в частях одежды для украшения, а у некоторых фигур я видел рот, грудь и пупок, инкрустированные сплавом золота и красной меди. В других фигурах взамен серебра применено железо, а в частях украшения - даже свинцово-серебряный сплав, не говоря уже о нескольких видах бронзы или латуни от очень бледного до более насыщенных оттенков. Все это свидетельствует о совершенстве мастерства и хорошо развитой традиции. Ту же самую технику я находил в более поздних бронзах Западного Тибета: та же серебряная инкрустация глаз или третьего глаза, а зрачок для большего эффекта

иногда инкрустировался рубинами. Я также очень часто наблюдал вкрапление драгоценных и полудрагоценных камней в тех ранних фигурах. В шкатулке из Бимарана в украшенный золотом орнамент вставлен ряд камней, а в ранних фигурах можно найти следы инкрустации бирюзой. Если мы вспомним более поздние Египетские периоды, так называемые Римские, то обнаружим у медных и бронзовых фигур инкрустацию золотом и серебром, которая вполне может быть продолжением традиции, принесенной сюда греками. Я уверен, что будущие раскопки в долинах Кулу или Кангра откроют немало интересного и дополнят утерянные ныне звенья. Будем надеяться, что будут также найдены многие значительные произведения искусства. Вне всякого сомнения, бок о бок с ранними мастерами и ремесленниками, работавшими с бронзой, могли трудиться туземные умельцы, ваявшие грубые типы фигур: тип, характерный не только для Кулу, но встречающийся практически по всей Индии, сохранившийся и известный как Искусство Джунглей. Это примитивное искусство все еще встречается среди туземных племен Индии, которые, должно быть, сохранили этот способ выражения многие века, если не тысячелетия. Сам процесс - это добавление на стадии полукотливой фигуры деталей и украшений с помощью декоративных полосок металла. Ряд таких фигур сохранился в Кулу в храмах и частных домах, и их датировка возможна только на основе использованного металла. В соответствии с традицией и согласно писаниям металл Аштадхату предписывалось использовать для священных образов. Более ранние культы Кулу являются культами Нага, некоторые из фигур определенно относятся к этому культу. Маски Кулу, которые никогда систематически не изучались, могут предоставить нам очень важную информацию, так как многие из них надписаны. А ведь некоторые из отдаленных храмов до сих пор не исследованы. Я видел щедро украшенные бронзовые маски, инкрустированные не только серебром, но и драгоценными камнями, такими, как бирюза и гранаты. Искусство их относится к более ранней традиции. Уверен, что мы сможем найти любопытные сведения в более удаленных и недоступных районах, таких, как долины Малана и Маникарана.

Я уже говорил, что долина Парбаты, где расположен Маникаран, может еще предоставить множество интересных статуй более ранних периодов. В Лахуле, у монастыря Гандола, есть прекрасная голова Бодхисаттвы 8-го или 9-го века, которая, по-видимому, была обнаружена в песках на дне реки и которая определенно свидетельствует об индийском происхождении. В Трилокнате есть другие фигуры, и, вероятно, их еще больше в местах, пока не изученных. Буддийские реликвии в форте Кангра принадлежат к той же традиции, и, как мне говорили, в писаниях упоминалось, что особые достоинства приписывались тем монахам и отшельникам, которые медитировали в Западных Гималаях. Сама страна с ее многочисленными долинами, богатой растительностью, изумительным ландшафтом и умеренным климатом предоставляла превосходную возможность для созерцательной жизни вдали от вторжений и войн. Некоторые из храмов в Кулу имеют тщательно вырезанные детали оконных рам, дверей и карнизов. В храме Дунгри в Манали есть очень интересные резные фризы с изображением животных, выполненные прекрасными мастерами. В деревне Шаран существует множество входных дверей и карнизов с вырезанными на них цветочными мотивами, тогда как в Пудинге, в нескольких милях от деревни Шаран вверх по Чакки Нулах, мы обнаруживаем резные панели с раджупутами верхом на лошадях, павлинами и другими характерными деталями. И это доказывает утверждение местных жителей о том, что они

- раджупуты, нашедшие убежище в этих холмах от мусульманских вторжений из нижней Индии. Долина Кулу была, по-видимому, известна уже в ведические времена, и мы знаем немало имен великих духовных вождей, связанных с ней. Риши Вьяса Васишт, Пандавы, по предположению, имели прибежище в этих холмах и строили свои укрепления на их вершинах; практически каждая вершина холма имела свой собственный древний форт, и существует предание, что великие сокровища королей Кулу были захоронены во времена вторжений в форт Макали. Форт Манали имел большое стратегическое значение, так как он препятствовал проникновению в верхнюю часть долины Кулу с Запада, с Чамба, и множество легенд слагалось об этой древней цитадели. Мне всегда хотелось раскопать этот форт, так как все еще находят многочисленные предметы вокруг его основания и стен, разрушенных землетрясением 1905 года. Там есть несколько замечательных каменных изваяний, оставшихся во дворе этой крепости, так же, как и прекрасное изваянное из камня изображение Тримурти. Старый обычай приносить жертвы Богам из драгоценных украшений и других ценных предметов, бросая их в резервуары с водой и озера при храмах, еще существует на всех этих горных путях. Так, вблизи Манди есть храм с примыкающим к нему резервуаром, в



который опущено огромное количество ценных предметов, но ответственные за храм брамины отказались от многократных предложений Дурбара Манди прекратить это и осушить водоем. На перевале Ротанг есть другое маленькое озеро, куда раз в год приходят паломники, чтобы бросить свои жертвоприношения. В Малане храму ежегодно жертвуются изображения серебряных лошадей. Люди верят, что эти лошади являются вестниками Акбара, посланными найти Садху, с которого несправедливо взяли подати. Эти и другие серебряные приношения, которые накопились в храме за многие годы, время от времени сокращаются из-за краж и других потерь, но храм, как все еще считают, имеет большой запас этих приношений. Недалеко от Маникарана в одном из храмов находилось зеркало, сделанное из отполированного сапфира, которое несколько лет назад было украдено и так до сих пор не найдено. "60-е годы"

Из архива МЦР

## ВЕТЬ КАНГРА

Знакомясь с храмами княжества Манди или некоторыми храмами в отдаленных местах долины Кулу, мы можем встретить буддийские статуэтки различных периодов, обычно почитаемые как индуистское божество, хотя некоторые из них в храме старой дворцовой площади Манди сохраняются только как реликвии другой религии. Многие из этих статуэток попали в Манди и в другие районы в результате многочисленных завоеваний соседних буддийских регионов. Большая часть монастырей в недавний тибетский период лишилась своих скульптурных произведений из-за вторжений из долины Кангра, и теперь они находятся в Манди и других горных княжествах. Старый дворцовый храм в Манди обладает несколькими прекрасными ранними статуэтками Будды. Особенно интересна одна из них, где Будда изображен как Бодхисаттва; его трон-лотос - прекрасная работа в гравированной позолоченной меди, а каждый лепесток лотоса заканчивается человеческим лицом. На спине статуэтки надпись, до сих пор не расшифрованная. Южнее, в Равалсаре, можно увидеть больше статуэток, есть также некоторые частные дома, где изображения Будды используются для каждодневных молитв. Мне удалось приобрести достаточное количество статуэток для своей коллекции, большинство из них из светлой бронзы и принадлежат к так называемой школе Спити. В Сукете есть место, где изображения, которые по каким-то причинам не могут быть почитаемы, обычно выбрасываются в реку, текущую вниз по долине. Немало этих фигурок было подобрано на отмелях, и я уверен, что позднее обнаружатся еще очень многие. В Нирманде мне говорили, что где-то возле храма расположены пещеры, в которых находятся очень древние статуэтки; их можно выносить только во время особых религиозных празднеств. По преданию, эти фигуры очень ранние. Было бы интересно получить доступ ко всей коллекции. Район Нирманд и близлежащие долины были местом, откуда произошел Ахарва. Мы также знаем, что там было много мастеров по бронзе, создателей статуй, которые работали в этом регионе с очень давних времен. Не так давно в пещере возле Сукета была найдена полая бронзовая скульптура, принадлежащая к ранне-буддийскому периоду. Она была доставлена в Су кет, но, по-моему, до сих пор не сфотографирована. В Кулу, в небольшом пещерном храме Пахари Баба в Наггаре, есть ранняя статуэтка периода Гупты, схожая с хорошо известной статуей в Лахорском музее. Ее почитают как Гаутаму Риши, и по образцу ранних бронзовых буддийских статуэток ее глаза инкрустированы серебром; она сидит на перевернутом лотосе, т. е. лотосе лепестками вниз, что характерно для раннего периода. Сам лотос покоится на квадратном пьедестале без орнамента, как у лахорского Будды. Другой, более поздний Будда, найден в долине Маникаран, и я уверен, что эти статуэтки принадлежат одной из мастерских в районе Манали, недалеко от старого форта. В деревне Манали есть старая, приподнятая над землей прямоугольная платформа-печь, которую поддерживают тяжелые бревна. По преданию, в платформе, которая служила основанием древней буддийской ступы, были захоронены манускрипты и другие документы, и, как гласит предание, они все еще там. Несколько лет назад, когда ламы из Западного Тибета пришли, чтобы изъять из ступы эти манускрипты, местное население не позволило им это сделать и настояло на том, чтобы документы были положены на прежнее место, а сама платформа - поставлена на бревна, чтобы удержать других от подобной авантюры. Ниже в долине, в Баджаура, где стоит известный одноименный храм, есть такая же приподнятая платформа, которая, по преданию, была буддийской обителью. Где-то ниже в долине была воздвигнута колонна Ашоки. Ее видел китайский путешественник Хун Сян. Была ли она по соседству с Баджаура или ниже - трудно сказать, но я

совершенно уверен, что раскопки открыли бы много интересных фактов. Во времена Ранджит Сингха сикхи не раз совершали набеги на долину Кулу, привлеченные слухами об огромных богатствах и запасах серебра. Они, должно быть, увезли и разрушили многие ценные свидетельства, как это часто случается во времена нашествий. Храм Рагунатха в Кулу имел прекрасные ткани 16-го и 17-го веков, подаренные различными правителями, но судьба их сегодня неизвестна. Я думаю, они были распроданы. Многие бронзовые статуэтки, которые я видел в храме 20 лет назад, теперь исчезли; их, должно быть, унесли посетители или исконные владельцы, одолжившие эти фигуры на время храмам. Так, в храме Тава (Мурлиндхар) я помню прекрасную бронзу раннего периода Пала. Владелец бронзы отказывался расстаться с ней, однако позднее бронза исчезла, и никто не мог вспомнить, куда она делась. Это была замечательная бронза, типичная для раннего периода высокого мастерства и хорошо сохранившаяся. Она представляла особый интерес - была очень крупной, а такую бронзу трудно найти. Храм Трипура Сундри в Наггаре обладает большой статуей богини Кали, которая, согласно легендам, привезена в Наггар из Рампура и поставлена в этом храме. Этот же храм имеет немного образцов ранней бронзы Кулу, сделанных из знаменитого Аштад-хату - сплава бронзы из восьми металлов. Эти статуэтки почитаются в долине больше, чем более поздние: их считают очень старыми и потому священными. Есть и другие статуэтки в храме Джагатцук, сам храм датируется девятым веком. "60-е годы"

Из архива МЦР

## ХРАМЫ И СВЯТЫНИ

Храмы, скульптуры и места, связанные с богослужением, - наиболее значительное раннее художественное наследие и свидетельство, которые мы имеем в Кулу. Религия вплоть до недавнего времени играла значительную роль в жизни людей. Она была неотъемлемой частью общества, соединительным звеном и являлась живой богатой смесью индуизма с древними местными верованиями в природных духов, в малых божеств, наполнявших жизнь людей самым реальным образом. Поклонялись деревьям - священные леса все еще можно найти во многих местах; высоко чтились змеи, а вся природа была трепетно живой в легендах и сказаниях, присутствуя в тысяче различных форм, иногда очень красивых. Сохранившиеся храмы района Кулу приблизительно можно разделить на две группы: храмы" и святыни возвышенностей, типичные для большинства западных горных трактов, гармоничные с архитектурой местных жилищ, построенных из дерева и камня; и так называемые храмы равнин - вид сооружений, занесенный из нижележащей Индии. Полностью сделанные из камня, они принадлежат к типу Шикара, но иногда имеют деревянные надстройки, покрытые шифером и образующие как бы зонтик, защищающий основное сооружение от сильных снегопадов и дождя. Ряд этих поздних храмов, возможно, был выполнен мастерами-строителями, скульпторами и каменщиками, которых привозили из нижней Индии или из соседних районов раджи и вожди кланов. Храмы возвышенностей можно подразделить на две основные группы. Первая - с простым прямоугольным каменным основанием, обычно с деревянными стенами и высокой наклонной крышей из шифера или дерева, формирующей фронтон над входной дверью. Последняя нередко установлена в тщательно выполненной большой декоративной панели из резного дерева, окружающей и обрамляющей дверь. Она может быть увенчана рядом окон в резной раме или дополнительными декоративными панелями. Часто по обеим сторонам от входа есть два окна или панели, также украшенные декоративной резьбой. Навес на любой стороне проектировался в форме крытого прохода вокруг основания и часто поддерживается колоннами, которые могут быть резными и образуют как бы круглый коридор, или прадакшинападу. На нижних краях крыши или карнизов крепились продолговатые деревянные подвески, которые суживались книзу и заканчивались круглой шишкой. Они напоминают бахрому и свободно развеваются по ветру. Иногда к праздникам подготавливали сидящие или согнутые фигуры животных. Общая схема ведет прямо к традиции Гупты, модифицированной местными архитектурными чертами. Другая группа храмов возвышенностей - типа Пагода. Этот тип храмов наиболее заметный: их основная часть увенчана высокой надстройкой - крутой деревянной крышей с ниспадающими ярусами (обычно тремя), образующими как бы пирамиду. Нижняя крыша выступает над основанием и, подобно первой группе храмов, образует крытый коридор, обычно поддерживаемый колоннами. Сохранились, кажется, только четыре сооружения рассматриваемого типа. Наиболее значительное из них - храм Хирман Деви в Дунгри, в Манали. Другие - в Наггаре - храм Трипурасундари, близ

Баджаура в Дьяре - храм Триюга Нарайяна и в Кокане - Ад Брахм. Хотя многие из этих храмов на холмах своими основаниями ведут к очень ранним периодам истории Кулу, они периодически восстанавливались, и их деревянным частям в их настоящем состоянии не более 4-5 веков. Тем не менее древесина деодара, из которого они построены, при благоприятных условиях могла сохраниться много дольше. Храмы возвышенностей многочисленны и разбросаны по всей основной долине так же, как и в окружающих долинах, которые открывают в нее доступ со всех сторон. С некоторыми вариациями они следуют одному и тому же общему образцу, а иногда сочетают черты обоих типов.

Из выдающихся горных храмов - большой храм Хирман Деви, считающейся покровительницей Кулу, в Манали, является замечательным примером храмовой архитектуры типа Пагода в чистом виде. Мы знаем также возраст настоящего здания. Оно было построено в 1553 г. н. э. раджей Бахадуром Сингхом, но многое указывает на более ранний возраст первоначальной святыни. Даже существующая маска верховной богини Хирмаи Деви относится к 1418 г., к правлению раджи Удрана Пала, что почти на полтора века раньше. Храм Хирман Деви стоит в лесу, окруженный величественными деодарами; некоторым из них более 1000 лет. Расположение деревьев вокруг храма так же, как и сохранившиеся предания, указывает на более раннюю святыню, на фундаменте которой и было воздвигнуто существующее здание.

Предание связывает имя мастера-строителя и резчика-скульптора настоящего храма с мастером, восстанавливавшим и создававшим более древние резные работы и изваяния в храме Маркула Деви в Чамба-Лахуле. Храм Хирман Деви - прямоугольное каменное здание со входом, повернутым к востоку, стоящее на возвышенной платформе из камня. Храм увенчан пирамидальной деревянной крышей типа Пагода с тремя ярусами, выступающими над основанием и поддерживаемыми колоннами. Входная дверь установлена в большой и очень характерной декоративной панели из искусно вырезанных балок с традиционными узорами и цветочными орнаментами вместе с фигурами богов, малых божеств, персонажей и животных. Общая схема панелей сходна с образцами, используемыми с местными вариациями других святыней возвышенностей, и ведет в своем прототипе к традиции Гупты, как мы находим в храме известной Лакшана Деви в Брахморе, в Чамба, где резные панели относятся к 7-му или 8-му веку. Как и в большинстве храмов, древесина деодара применялась повсюду.

Храм Хирман Деви несет четыре основных декоративных балки вокруг двери, но так как две из них раздваиваются в своих верхних частях, то можно описать их как шесть. Сама дверь сделана из единой массивной деодаровой планки и имеет пять бронзовых выступов в виде львиных голов на верхней половине\*.

\* С тех пор, как были написаны эти строки, храм был сильно обезображен неумелыми реставрационными работами. Многие детали безвозвратно утеряны, включая бронзовую львиную голову на двери.

Внутренние декоративные балки, обрамляющие дверь, начинаются снизу с двух фигур Дурги, стоящей на льве слева от двери и в аспекте Махишамардини по правую ее сторону. Над двойными полукруглыми ореолами балка разделяется на два различных декоративных мотива. Внутренний традиционный геометрический завиток и внешний стилизованный цветочный узор, расположенный так, что создает подобие ромба с двумя цветочными кружочками в верхних углах. Над дверью расположена фигура Ганеши. Следующая балка начинается с двух фигур, или молящихся, или слуг, стоящих со сложенными руками по обеим сторонам. Над ними проходит оригинально выполненная балка: бурлящие волны, в которых плавают рыбы. Именно эта техника глубокой резьбы формирует богатый и необычный мотив.

Крайняя балка начинается с сюжета Лакшми-Нарайяна (с Гарудой типа Кашмир-Чамба) по левую сторону и соответственно группой Гаури-Шанкара - по правую. Над ними - фронтон с цветочным орнаментом, образующий как бы куспид арки над фигурами с лепестком лотоса над ним. От него отходит короткий круглый пилеастр с полукруглыми деталями в виде цветка у основания и у вершины, где он заканчивается круглым треугольным

фронтоном с цветочным узором в центре и с двумя выступающими павлинами на каждой стороне. Два согнувшихся льва над этими главными сторонами образуют горизонтальное продолжение балки с любопытным листовым мотивом, напоминающим исполнение волн на другой балке и перемежающимся с традиционными головами Киртимукха. Сверху - балка, содержащая девять Грахас. Напротив нее - многочисленные железные трезубцы, установленные молящимися. Внешняя и самая крупная вертикальная балка содержит ряд богов и божеств и тоже разделяется на две. Среди богов - наиболее примечательны аватары Вишну, Деви, Гопи, и особый интерес представляют две большие панели с оленем, поедающим листья с дерева. Горизонтальная часть внешней балки имеет интересный фриз с шестнадцатью танцующими женскими фигурами, расходящимися от мужской фигуры в центре. По обе стороны - резные квадраты, на левом из которых - всадник с луком. Последняя, верхняя горизонтальная балка выполнена в виде перевернутых лепестков лотоса. Хотя резьба не слишком изящна и, может быть, напрямую связана с фольклорным искусством, она очень оригинальна и декоративна, и весь ансамбль в целом - богатый и жизненный. Части весел с рогами оленя, антилоп и горных козлов, пожертвованные богине, закреплены над резными панелями входной двери. По бокам двери - окна с резными орнаментами на рамах и разделяющие колонны, оформлением созвучные мотивам панели и центральной двери. Как уже упоминалось, похожую резьбу по дереву можно найти и в других горных храмах Кулу, например, в храме Готамы Риши в Госсале. Это храм меньше, но с очень типичной крышей фронтона, где резная деревянная панель вокруг двери увенчана декоративным окном. Панель содержит ряд деталей, напоминающих резьбу в храме Хирман Деви, включая фигуры божеств, часто ассоциирующихся с Шивой или его аспектами, мотивы волн и завитков, павлинов и оленя, объедающего дерево. Тот же мотив с перевернутыми лепестками лотоса появляется на последней, верхней балке над входной дверью. Здесь опять вполне очевидна поздняя традиция Гупты в общей обработке и деталях. Похожие детали можно обнаружить в храме Деви Прини неподалеку от Джагатсукха. Храм Трипура Сундри в Наггаре - другое сооружение типа Пагода - датируется в своем нынешнем состоянии 15-м или 16-м веком. Несомненно, подобно многим другим храмам, на самом деле он древнее. Вокруг него можно найти несколько скульптур, относящихся к периоду творческого расцвета Кулу - 8-му и 9-му векам.

Расположенный в Наггаре, ставшем столицей Кулу в первые века нашей эры во время раджи Вишудха Пала или раджи Уттама Пала, 11-го и 12-го раджей Кулу, он дает основание верить преданию, которое приписывает его создание отдаленному прошлому. Храм имеет трехъярусную пирамидальную деревянную крышу с грубо выточенными фигурами обезьян и львов по углам, но, в отличие от храма Хирман Деви, резьбы в нем немного. Прямоугольное основание не содержит примечательных скульптурных изображений. Центральный образ - большая статуя Дурги в аспекте Махешамардини, отлитая из поздней бронзы. Наггар сохранил примерно шесть больших монастырей и около дюжины поменьше. Предание говорит о значительно большем их числе. Среди других наиболее значительных святынь - сооружений горного типа с крышей-фронтоном - знаменитый храм Биджли Махадев около Бхуина, традиционное и внушительное здание, Шиваистская святыня, вероятно, первоначально была местом поклонения какому-нибудь божеству...

Высокий деревянный жезл, стоящий на северной стороне - характерная черта этого храма - возможно, берет начало от древнего традиционного символа горных или природных богов, простого шеста или даже палки. Настоящий храм - большое прямоугольное здание из каменных блоков с прекрасной резьбой, окруженное балконом или верандой из резных деодаровых деталей, с оконными арками причудливого узора и ажурными балконными панелями с типичными для Кулу декоративными мотивами.

Крыша образует массивный шестиярусный фронтон, выполненный из больших деодаровых планок с тяжелым гребнем, усыпанным железными трезубцами, обычными приношениями верующих. Храм расположен на высоком мысе, с которого открываются слияние Беаса и Парабати и великолепная панорама. Невозможно рассказать о всех так называемых храмах и святынях возвышенностей, рассмотрим теперь типы храмов, архитектура которых занесена в долину из примыкающих равнинных областей. Эти строения прекрасно сохранили свои основные традиции и очевидно позаимствовали местные черты в процессе воспроизводства или перестройки на более поздних этапах. Из храмов типа Шикара наиболее примечательный - Башешар Махадев в Хате,

Баджаура. Храм несомненно представляет один из превосходнейших памятников Западных Гималаев и является уникальным образцом поздней традиции Гупты. Он невелик по размерам, как и большинство храмов горных трактов. В этих удаленных долинах мы не найдем больших монументальных зданий или ансамблей. Все создавалось применительно к особым условиям, преобладающим в этих областях. Несмотря на сравнительно скромные размеры, храм Башешар Махадев отличается большим благородством, силой и композиционным единством. Архитектура и скульптурные детали храма ведут к великой традиции Чалукиан: ясно различаются элементы, напоминающие Бадами, Айхол, храмы Паттадакал, и непосредственно через них выходим к великим храмам Центральной Индии и Раджастана, некоторым из более ранних сооружений Бхуванешвара в Ориссе и храму Масрура в Кангре.

Какой же живой должна быть эта традиция, если она, простираясь над субконтинентальными равнинами, вдохновляет различные расовые группы и путешествует через высокие горные цепи в отдаленные и труднодоступные районы! Храм Башешвар Махадев, как подразумевает имя, посвящен Шиве, и в святилище размещается простой лингам. Имел ли он изначально какие-нибудь другие статуи внутри, мы не знаем, так как теперь осталось только три изображения в портиках часовен - рельефы Ганги и Ямуны, расположенные по обеим сторонам от входа, и маленькие фигурки женских речных божеств апсар как часть декоративных балок, принадлежащие изначальной святыне. Все архитектурные детали хорошо продуманы и искусно выполнены. Особенность этого храма - выступающие портики часовен по четырем сторонам шикара. Вход в храм повернут к востоку, а три других портика часовен - на север, запад и юг. Они массивные и сильно выступают над центральной структурой, придавая ей крестообразную форму. Центральное здание всего 13 кв. футов, с массивными стенами, хорошо изваянными из камней. Святилище также сравнительно невелико. Прекрасная шикара, остроконечная верхушка, плавно вьется до завершения камнем Амалака, разделяясь на шесть последовательных горизонтальных планок. Прямоугольные элементы чередуются по четырем углам и пересекаются полукруглыми формами из кориандра или напоминающими мотив камня Амалака, который увенчивает здание.

По вертикали стороны шикары разделяются на семь неравных сегментов. Центральный, самый широкий сегмент граничит с двумя узкими спускающимися формами, различными по строению. Мотив маленьких арок, схожих с арками Чатьи над портиками часовни, используется повсюду в шикаре вдоль осевых центров вертикальных сегментов или балок. Детали и мотивы, используемые в портиках часовни, традиционны, и упрощенные элементы шикары в соединении с богатым воображением все же дают единство. Портики, достигающие около двух третей высоты здания, имеют искусную надстройку, выполненную из двух наложенных друг на друга частей, образующих арку. Нижняя - побольше и содержит головы Тримурти: Брамю, Вишну и Шиву, или же только Шиву. Фриз маленьких часовен, как бы копий храма - три напротив и одна рядом с портиком - образует богатую балку под арками Тримурти. Антаблемент опирается на плоскую двойную форму, которая отделяет верхнюю часть шикары от нижних стен и опоясывает здание. Узкая непрерывная балка с полукруглыми цветочными узорами завершает стены портиков и выступающих углов главной шикары.

Стены портиков часовен состоят из простых вертикальных форм, украшенных прекрасным сосудом и декоративным мотивом с листвой. Две маленькие подставки выступают над пилястрами переднего угла, поддерживая верхний антаблемент. На них вырезаны листья. Со стороны стен главных портиков - две вложенные одна в другую маленькие часовенные ниши, более или менее повторяющие общую схему. Большие прямоугольные входы, или отверстия портиков главной часовни, расположены в спускающихся балках плоской формы. Только на входной двери портика два рельефа Ганги и Ямуны по обе стороны от входа. Внешняя балка имеет прекрасный богатый мотив с завитками. Над отверстиями - арочная панель, содержащая маленькие упрощенные подставки, наподобие тех, что в часовне. Искусно соединенные различные родственные и взаимозависящие мотивы и элементы во всем здании придают ему великое чувство единства и целостной гармонии.

Кем бы ни были в действительности строители этого храма, они определенно должны были быть мастерами своего дела, хорошо знакомыми с лучшими традициями структурного и пластического

наследия позднего Гупты. Скульптуры у входа и в портиках часовен храма Баджаура точно так же указывают на те же самые звенья связи с традицией скульптуры Гупты. Хотя предполагается, что рельефы Вишну, Дурги и Ганеши могут быть воспроизведениями погибших ранних оригиналов и более поздней даты, чем рельефы Ганги и Ямуны, они имеют так много общего в техническом исполнении деталей, что искусствоведы склонны трактовать их как современные тем, но, возможно, работы другого мастера. Удлиненные, элегантно и величавые фигуры Ганги и Ямуны по обеим сторонам входного портика представлены на фоне декоративно переплетенной листвы и тяжелых цветочных завитков. Маленькие фигурки служанок стоят у их ног в красивых позах. Шарфы, или дуппата, богинь ниспадают с волос, собранных в пучок, обтекают их плечи и руки прекрасными непрерывными волнами и повторяются подобными контурами в поперечных складках юбок. Юбки поддерживаются поясом с ожерельем из петель и свисающими кисточками. Складки ниспадают косыми линиями до самых ступней. На богинях по три тяжелых ожерелья и нитка бусин на груди, кончающаяся узлом или подвеской. На головах - трехконечные короны. Волосы собраны в середине и спускаются волнистыми линиями к ушам. У обеих богинь тяжелые круглые сережки и нарукавники с треугольным верхним расширением, узкие ручные и ножные браслеты. В одной руке - сосуд для воды, в другой - плотный стебель цветка. Женская прислуга одета в подобные, но более простые наряды, а служанка Ямуни держит над богиней высокий зонтик. Оба рельефа Ганги и Ямуны окружены богатым и причудливым мотивом из завитков и производят впечатление большой силы и красоты. Вся композиция в целом, фигуры речных богинь и их служанок, их одеяния, цветочные мотивы и завитки - все подчинено великой традиции, которая вдохновляла создание архитектуры храма. Три скульптурных рельефа в главных часовенных портиках на первый взгляд различны, но похожи во многих своих деталях на другие рельефы. Они около пяти футов высоты, только панель с Ганешей сломана у вершины. Скульптура Вишну в портике часовни повернута к западу, Дурга смотрит на восток, а Ганеша - на юг. К несчастью, лица этих скульптур изувечены, говорят, при радже Чаманда Чанде во время вторжения Каигры в Кулу в 1760-70 гг. н. э. Первое, что поражает, когда смотришь на эти скульптуры, тонкие, удлиненные пропорции фигур в соответствии с канонами 7-го столетия: Дурга составляет свыше 8,5 голов, тогда как Вишну около 8. Четкая, простая и изящная композиция, отличное исполнение, характерные высокие трехконечные декоративные короны, прекрасные обтекающие волнистые линии тканей и богатые цветочные завитки, сливающиеся с тканями в единый пышный фон, характерны для всех рельефов. Хотя мы и признали в них некоторое влияние школы Тригар-та, определенные черты Раджастан и детали Кашмир-Чамба, тем не менее они поразительно оригинальны и своеобразны. В фигуре Вишну, несмотря на заметную жесткость центральной фигуры, есть движение в композиции, начиная с гибко склоненных фигур слуг и служанок по краям, смотрящих вперед и держащих в поднятых руках меч и диск. Это склоненное положение фигур слуг можно найти и в скульптурах Кушана. Позже оно было принято в северо-западных и кашмирских скульптурах, где руки бога выполнены возложенными на головы склонившихся слуг. Пояс одежды - простой декоративный обруч с пряжкой в центре. Дхоти короткий и одной длины, с центральными волнообразными складками. Шарф развевается горизонтально по обеим сторонам рук, что можно видеть в скульптурах Сассаньяна, Кашмира и Чамба. На Вишну - тонкая яджнопавита, заметные сережки и простые тонкие браслеты и нарукавники, доходящие до подмышек. Волосы ниспадают волнистыми кудрями, а большая цветочная гирлянда следует по линии плечей, рук и вниз до колен. Круглый цветок в правой руке повторяет образец цветка, который держали речные богини. На пьедестале - расплывчатый выступ, скорее всего, голова Притви-Лакшми. Большой ореол, общий для всех фигур, имеет край в виде пламени, который плавно поднимается вверх. Внутри ореол разделяется на концентрические круги с орнаментами из цветов. На слуге Вишну - высокая корона, подобная той, что на голове бога, тогда как служанка в наряде, соответствующем одеянию на рельефе с речными богинями. Здесь же два выступающих летящих Гандхарва с гирляндами по обе стороны, частично закрывающими ореол. Дурга в аспекте Махешамардини представлена в очень драматичной, хотя и гибко-угловатой форме. Вся композиция динамична, ей свойственен торжественный ритм. Богиня изображена с восемью руками и также имеет высокую, тщательно выполненную трехконечную корону, тяжелые серьги и волосы, уложенные в пучок над левым плечом. Драгоценности, браслеты и нарукавники те же, что и на других рельефах, за исключением передней пары рук с широкими браслетами типа Чури, как на рельефе Махешамардини в Айхоле. Подобно другим женским фигурам, на ней тонкие ножные браслеты с маленькими подвесками по краям. Дуппата развевается над пучком и течет свободной рябью позади богини, тогда как тяжелая цветочная гирлянда следует

внешней линии ее плечей и, падая через руки, создает петлю прямо под ногами. Юбка поддерживается поясом с кисточкой и расширяется в складках вдоль живота, подобно юбочным складкам у богинь реки. Над юбкой и поперек живота - полукруглый декоративный обруч - характерная деталь, найденная в ряде образов женских божеств из Кашмира и Чамба, как индийских, так и буддийских. Он может быть орнаментом или нижним краем двойной верхней одежды. Богиня погружает трезубец в грудь асура, которого держит за пучок волос. Он изображен в угловатой согнутой позе, коленапреклоненным.

В нижнем правом углу почти в такой же позе фигура асура поменьше, тогда как льва Дурги можно увидеть слева на заднем плане, позади побежденного демона-быка, попранного ногами Дурги. Фигура Ганеши - традиционный образ в стиле двух других панелей. Он также хорошо выполнен и элегантен; предполагается, что отломанная верхняя часть фигуры хорошо сохранилась. Особый интерес представляют два прекрасно изваянных льва, поддерживающих трои Ганеши; они показаны со скрещенными передними лапами, - поза, свойственная Гандхаре и повторяющаяся в бронзовых скульптурах северо-западной традиции и Чамба. Эти три скульптуры, хотя и следуют традиционным канонам, имеют свои особенности и своеобразие, что делает их уникальными и впечатляющими.

В целом в Кулу сохранилось около шестнадцати храмов типа Шикара. Гораздо больше должно быть уже в руинах. И там и тут все еще можно найти следы подобных старых сооружений. Эти 3 храмы находятся преимущественно в нижней части долины. Ряд из них можно увидеть в Наггаре, но эти храмы в основном позднего времени и не такой значимости. Они и реставрированы и перестроены, хотя основания некоторых несомненно принадлежат древности. Так, храм Муралидхара в Тава был построен еще во времена Гупты, но от того периода сохранился только цоколь.

Храм Гаури-Шанкара ниже Замка Наггара более ранней даты, но также восстановлен. Вблизи можно рассмотреть некоторые декоративные каменные детали и колонны, принадлежащие старому зданию. Храм имеет сравнительно простую шикару, а часовни по сторонам, или портики, уже сокращены до маленьких плоских ниш; украшение также намного проще. Антаблемент над входом имеет пять маленьких часовен, из которых центральная - самая большая. Мотив Тримурти над входом огорожен простой аркой. Камень Амалака увенчивает здание. Оно разделяется по горизонтали на одиннадцать постепенно уменьшающихся последовательных элементов с выступающими горизонтальными угловыми балками. Каменный Найдя повернут ко входу в храм. Неподалеку - значительный храм Гаури-Шанкара в Дассале, также охраняемый памятником. Это прекрасный экземпляр архитектуры Шикара, и он в хорошем состоянии. Внешние стены обогащены многочисленными рельефами божеств, ганьсов и прекрасными декоративными деталями. Интересная деталь - фигура сидящего льва над аркой Чайтья, содержащей головы Тримурти над входом в храм. Амалака увенчивает здание, а Найдя стоит напротив входа, лицом к нему. Джагатсукха, первая древняя столица Кулу, насчитывает в настоящее время храмов семь, но все они тоже обновлены и восстановлены в различное время. Храм Деви Сандхья Гайятри датируется восьмым столетием. От первоначального храма остались только стены, вход и дополнительные часовни, окруженные сравнительно поздним зданием, воздвигнутым во время раджи У драна Пала в 1428 г. н. э. и впоследствии обновленным. Первоначальный храм имеет некоторую схожесть с Телика Мандиром в Гвалиоре, а скульптуры напоминают некоторые из ранних изваяний Оссиана в Раджастане. Более маленький соседний храм Шивы - также ранняя святыня и содержит прекрасную каменную группу Гаури-Шанкара на Нанди. Многие храмы в Нирманде тоже очень древние. Медное блюдо - субсидия Махараджи Махасаманта Самудрасена храму Пара-сурама начала седьмого века. В этой субсидии упоминается храм Шива-сулапани, но сейчас нельзя определить это с уверенностью. По соседству ряд шиваистских святынь, например, в Самсаре; многие из них относятся к очень ранним периодам. Наиболее известные - храм Деви Амбика, основанный по легенде Парасу-рамой, сыном Риши Джамаданьи, и храм Парасурамы - также древнее здание. Прекрасная бронзовая маска Муджани-Деви в Нирманде, датированная девятым веком - самая ранняя известная нам металлическая маска в районе Кулу, являющаяся объектом большого поклонения. Нирманд, подобно Трилокнату в Чамба-Лахуле - известное место паломничества. Река Сутледж, текущая поблизости, несет свои воды от священных районов озера Манасаровар и горы Кайлас, одного из величайших центров индуистского паломничества, обители Махадевы,

пребывания Владыки Шивы. Район Спити был однажды управляем индусскими королями, и, возможно, области далее вверх по течению Сутледжа, расстилающиеся вплоть до горы Кайлас, также были одно время под управлением и внутри территорий ранних индийских династий, которые давно уже удалились в область преданий. Спити, вероятно, только остаток значительно большей территории. Султанпур стал столицей Кулу в конце 1660-х гг. н. э. и не имеет более древних святынь. Бог-покровитель раджей Кулу - Рагхунатаджи, чей образ привезен сюда из Оды раджей Джагат Сингхом (1637-1672 гг.), который перенес столицу из Наггара в Султанпур и присвоил себе титул наместника Бога.

Маникарана в долине Парабати также имеет ряд довольно интересных в художественном отношении святынь, построенных вблизи горячих источников, которые священо почитаются. Но самый большой храм - Рагхунатаджи - разрушен и до сих пор не восстановлен. Невозможно описать здесь или даже упомянуть все места в районе Кулу, представляющие художественную ценность. Велико число храмов и святынь, и многочисленны боги и богини, из-за которых долина Кулу и получила свое имя: ДОЛИНА БОГОВ.

S.Roerich. Art in the Kulu Valley. The Roerich Museum, Naggar, Kulu, 1967

#### ИСТОЧНИК ИСТИННОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Речь на Второй Национальной Конференции Возрождения, Бангалор, май 1963 г. Ценность Искусства как средства возрождения - тема мне слишком близкая, чтобы развивать ее в таком коротком выступлении. Все же я хотел бы сказать, что некоторые виды искусства, возможно, более способствуют общему возрождению, так как они естественно выражают наши настроения и представляют собой самые ранние из известных способов восстановления и самовыражения. Таковы искусства танца и песни, особенно коллективные танцы и песнопения, которые были обязательными для самых ранних, даже совсем примитивных обществ, и оставались таковыми на протяжении тысячелетий развития человечества. В танце и песне человек выражает себя, он творит, снимает напряжение, отдыхает и таким образом стимулирует новое восприятие и пробуждение новых центров энергии. Звук и ритм удивительно влияют на внутренний и внешний облик человека. Ценность песни ощутила каждая страна и все народы. В некоторых странах любой вид труда, особенно сельского, сопровождается пением, и это делает труд легким и приятным. Песни соединяют усилия людей и избавляют от утомительности определенных занятий. Часто говорят, что именно смена занятий, а вовсе не бездействие приносит отдохновение. В этой связи я хотел бы сказать, что истинное возрождение как понятие означает не праздное развлечение, но активную переориентацию нашего времени. Многие выдающиеся в различных сферах деятельности личности обращались к искусству как к средству возрождения. Эйнштейн любил играть на скрипке, а Черчилль рисовать, и это доставляло им радость, стимулировало их, давало отдых и направляло мысли в новое русло. Немало знаменитых хирургов и врачей занимались живописью; были специально организованы уникальные выставки их полотен. Иногда эти источники восстановления и развлечения приводят к великим достижениям - люди добиваются славы в новых для себя областях.

Творческое занятие имеет гораздо большую рекреационную ценность, чем просто развлечение, когда человек пассивно отдыхает и позволяет своим мыслям и чувствам быть стимулируемыми внешними факторами. Вот почему я всегда стою на том, что искусство в любой его форме представляет величайшую ценность как источник истинного возрождения. Занятие искусством усиливает координацию физических и духовных начал в человеке и в то же время дает ему творческий импульс, развивает и формирует личность.

Само слово "возрождение" означает новую творческую активность, новое раскрытие, и каждое истинное понятие будет обладать силой, чтобы возродить человека в полном смысле этого слова.

Всем участникам Второй Национальной Конференции Возрождения я шлю самые сердечные приветствия и чувствую, уверен, что их усилия приведут к более правильному пониманию истинного значения возрождения. Из архива МЦР



## ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ

Когда меня попросили написать о портретной живописи, моей первой реакцией было колебание. Портретная живопись слишком обширная тема, чтобы проанализировать и всесторонне обсудить ее в короткой статье. Но потом я подумал, что, возможно, некоторые из моих наблюдений, основанных на практическом опыте, могут представить определенный интерес для читателей. Если мы возьмем портретизм в историческом плане, то увидим, что эта ветвь искусства почти так же важна, как и религиозное искусство, и в некотором смысле эти два вида творчества являются самыми ранними и наиболее законченными выражениями искусства живописи и скульптуры.

Предание или легенда говорит нам, что первобытный художник обводил тень от профиля и таким образом создавал первое подобие, первый портрет. Было ли это так или нет, но мы знаем, что тени часто оконтуривались, и это дало рождение искусству силуэта, которое еще совсем недавно было очень популярно. Исторически искусство портрета, живописного или скульптурного, играет более важную и уникальную роль. Эта ветвь искусства открывает нам доступ в прошлое и часто к так или иначе незаписанным страницам истории.

Каких бесценных страниц, особенностей и зрительных образов эпох мы могли бы лишиться, если бы не эти всегда живые свидетельства! Цари древнего Египта и их великие посвященные жрецы до сих пор живут для нас в камне и живописи. Греция и Рим дали нам целую серию прекрасных портретов, вероятно, так и непревзойденных по мастерству и красоте. Помимо их чисто художественных достоинств, живопись и скульптура позволяют вступать в прямой контакт с прошлым, непосредственно общаться с личностью и с самой эпохой.

Одежда, обстановка - они рассказывают свои собственные истории внимательному исследователю; ушедшие годы оживают вновь и открывают свои тайны. Свидетельства прошлого, нарисованные или высеченные вдохновенной рукой Великого Мастера, дают нам возможность безошибочного проникновения в характер изображенного, даже в обстоятельства, окружавшие этот образ, в само прошлое. Мы можем так хорошо реконструировать культуру и жизнь эпохи итальянского Возрождения благодаря массе изобразительного материала. Жизнь испанского двора отражена, как в зеркале, на полотнах Веласкеса и Гойи, Клу запечатлел Францию, Гольбейн дает нам целую галерею портретов нескольких стран и королевских дворов. Такие великие художники, как Рафаэль, Леонардо да Винчи, Эль Греко, Тициан, Рубенс, Рембрандт и другие, писали портреты и, кроме своих великих полотен, оставили нам замечательные серии бесценных документов. Каким могло бы быть наше видение прошлого без многих блестящих личностей, которые зачастую творили историю, и где бы были творцы нашего сегодняшнего счастья! Невозможно в короткой статье попытаться раскрыть все проявления этой ветви искусства. Достаточно сказать, что она и сегодня по своей сути так же важна, как и в прошлом, и с появлением фотографии ни в коей мере не потеряла своей значимости. Напротив, фотография может оказывать великую помощь портретной живописи так же, как и другим видам искусства, если ее использовать надлежащим образом. В процессе создания портрета художник сталкивается со многими трудностями. Некоторые из них чисто технические, так как очень часто обстоятельства таковы, что даже сам процесс написания портрета требует немалых усилий. Многие из этих трудностей вызваны определенными условностями, противостоять которым может только очень хороший художник. Как-то у знаменитого американского портретиста Саргена попросил совета подающий надежды его ученик - он хотел заниматься искусством, чтобы стать портретистом. Со свойственной ему откровенностью Сарген ответил: "Прежде всего ты должен стать художником, а потом уже выбирать свое особое направление. Специфика портретной живописи хороша только в хорошем художнике, если же вы просто портретист, то вы - никто".

В этой связи можно вспомнить и ответ Ван Дейка обольщавшемуся отцу, приведшему сына к нему в ученики и сказавшему, что тот уже знает, как писать фон для портрета. "Что же, - промолвил Ван Дейк, - тогда ему больше нечему учиться", имея в виду, что фон почти так же важен, как и сам портрет.

Из всех трудностей, связанных с созданием портрета, конечно же, самая большая - это позирование. Лишь немногие умеют правильно сидеть и совсем немногие понимают, что хорошо позировать - очень важно для успешного написания полотна. Опять же, очень часто модели не желают дать достаточное количество часов сеансов. Нередко за один длительный сеанс можно сделать больше, чем за целую серию коротких. Мы должны всегда помнить, что удавшийся портрет - это больше, чем простое сходство. Это итог долгих наблюдений художника за позирующим в различных настроениях. Великий французский художник Энгр обычно весь первый сеанс посвящал изучению своей модели. Благодаря развитой наблюдательности и опыту портретист может запечатлеть и усилить те черты и характерные особенности, которые он считает наиболее существенными, наиболее выразительными, наиболее достойными быть запечатленными. С другой стороны, он способен сгладить или изобразить менее заметное, менее важное, что может так или иначе умалить целое. Безошибочное чувство красоты направляет великого художника при отборе. Процесс создания портрета - это процесс строительства, где каждый штрих или мазок имеет свое особое значение, усиливающее общий эффект. Чрезвычайно важным фактором является также степень координации между художником и моделью. Есть так называемое сотрудничество, молчаливое общение - и в результате возникает прекрасное полотно или скульптура, которые несут в себе некую, не поддающуюся измерению частицу присутствия модели. Возьмем великий исторический пример - "Мона Лиза" Леонардо да Винчи. Это полотно, один из самых бесценных шедевров, которым мы владеем, живет, кажется, своей особой таинственной жизнью, будто Мона Лиза сама присутствует здесь. К сожалению, великий портрет, как и многое другое, не всегда был признан или тем более был оценен по достоинству во время его создания. Многочисленны примеры, когда портрет, позднее названный мировым шедевром, поначалу бывал осужден моделью или ее окружением и даже критиками.

Давайте вспомним великий портрет мадам Готро кисти Саргена, который многими и им самим считался шедевром. Но шум, поднятый вокруг этой картины, когда она впервые была выставлена в Парижском Салоне, был настолько велик, что Сарген был вынужден покинуть Париж и уехать в Лондон. Такова была его реакция, как мы знаем, но этот эпизод остается убедительной иллюстрацией к вышесказанному. Прошли годы, и портрет мадам Готро стал гордостью Музея Метрополитен в Нью-Йорке, данью мастерству Саргена. Или давайте вспомним страсти по поводу шедевра Уистлера "Портрет матери и роденовской статуи Бальзака". Даже Гейнсборо в дни своей славы не стал исключением для такого рода критики: однажды его призвали к ответу за очевидную небрежность в изображении некоторых черт модели, на что вежливый ответчик пояснил, что не следует рассматривать картину со слишком близкого расстояния, так как некоторые краски имеют неприятный запах. Эта модель уже давно забыта, сам эпизод вызывает улыбку, небрежность исполнения остается, и надо всем этим возвышается гений Гейнсборо, его бессмертный вклад в культуру и славу 18-го века.

Недавно мы обнаружили очень любопытную и вместе с тем очень значительную переоценку работы Рафаэля. Причиной, вызвавшей эту статью, была книга о Рафаэле. Из нее можно сделать заключение, что, несмотря на совсем недавнюю критику, Рафаэль заслужил свою давнюю репутацию выдающегося мастера. И он определенно имеет такое право, так как все критики, которые пытались найти погрешности в его картинах, никогда ни на йоту не сомневались в его превосходстве, в его славе, впоследствии возросшей в связи с его ранней смертью.

Мы могли бы легко найти бесчисленные примеры трудностей (многие из них забавные, если рассматривать их по отдельности), которые появляются в процессе карьеры портретиста, во многом благодаря тому, что великие портретисты обычно оставляли свою сферу деятельности в искусстве и концентрировались на тех областях, которые зависели в большей степени от их индивидуальной творческой силы. Каким бы великим и преуспевающим ни был портретист, он никогда не может быть уверен в том, что польстит модели или тем, кто заказывает портрет. Это происходит в основном оттого, что у каждого есть предварительное мнение о том, как он или она должны выглядеть, так же, как и невозможно предусмотреть технические трудности, которые часто возникают при передаче определенных черт или выражений в особой манере, влияющей при этом на всю картину. Я не пытаюсь оправдывать портретистов, но собирающийся стать моделью должен предварительно изучить работы художника, а затем уже решить, подойдет ли ему стиль и манера

работы данного мастера и удовлетворит ли он его требованиям. В заключение я хотел бы сказать, что модель, которая исполнена желанием сотрудничать с художником, служит не только собственным интересам, но и интересам искусства в целом, так как дает каждому истинному художнику неограниченную радость, возможность создать истинное произведение искусства при сознательном сотрудничестве с его моделью.

1942 S.Roerich. Reflections

#### К БЕСЕДЕ С ХУДОЖНИКАМИ

Жизнь с присущим ей принципом эволюции стремится к уравниванию своих составляющих, к более совершенному их решению, большей гармонии, другими словами, к большей Красоте. Можем ли мы в нашей жизни думать в чисто абстрактных понятиях и придерживаться их? Могут ли бессмысленные звуки, даже хорошо подобранные и артикулированные, заменить силу образности и глубокого воздействия прекрасных мыслей, заключенных в великой поэзии? Могут ли неподвижные формы, даже талантливо обработанные, воспроизвести или просто описать великую душу музыки, которая есть fuga, последовательность взаимосвязанных, мимолетных впечатлений. Поскольку я художник, мои картины являются лучшим выражением моей жизненной позиции, сокровенных переживаний и размышлений. Попытаться описать это словами трудно. Прекрасно сказал Рабиндранат Тагор в письме к моему отцу: "Каждое искусство достигает своего совершенства, когда оно открывает нашему уму особые врата, ключ к которым в его исключительном владении... Когда какое-либо искусство может быть полностью выражено средствами другого искусства, тогда это неудача". Неважно, какие средства может избрать личность для передачи своего особого видения, если, конечно, они приемлемы, а результатом является прекрасное творение. Даже такой великий мастер, как Джон Сингер Сарген, бывало, говорил: "Прекрасное произведение искусства может быть результатом любой техники или же вообще никакой".

Но что действительно меня волнует и уже долгое время - как лучше найти и увеличивать средства, которыми мы сможем практически помочь художникам и развитию искусства в целом. Как принести искусство людям и способствовать их участию в творческих движениях. Как мобилизовать великие ресурсы народа и направить их на служение делу искусства. В Англии публичные выставки картин представлялись Ван Дейком, который получал большие суммы денег от такой формы демонстрации искусства. Бенджамин Вест также сделался богатым путем показа своих картин "Смерть Волка-Вожака" и "Лорд Чатам". Жак Луи Давид сказал: "Истинная цель искусства лежит в служении нравственности и возвышении души... Только истинный друг искусств может по всей справедливости оценить ум и сердце художника". Ученый Аббот Бартоломью в описании жизни Зюкиса, известного греческого живописца, упоминает, что тот, бывало, получал от экспозиции своих картин такие огромные суммы денег и стал настолько богат, что часто просто отдавал свои работы в дар народу, заявляя, что не может быть человека, богатого настолько, чтобы купить их у него.

1965 S.Roerich. Reflections

#### МОНА ЛИЗА

Леонардо да Винчи, гений Ренессанса, был не только одним из величайших художников, но и великим скульптором, музыкантом, архитектором, исследователем естествознания и талантливым изобретателем. Родился он в 1452 году, умер в 1519 году. Он один из светочей того блистательного периода европейской истории 15- 16-го веков, которые дали миру величайших художников. Всем известны имена Рафаэля, Тициана, Беллини, Микеланджело - они лишь некоторые из достойных упоминания. Однако никто не достиг такого мастерства в столь многих различных областях, как Леонардо да Винчи. "Мона Лиза" считается самой известной картиной Леонардо. Мы можем видеть ее в Париже, в Лувре. Ряды длинных галерей, на стенах - драгоценные свидетельства творческого гения человека; каждый этюд, каждая картина - кладезь исторического прошлого, живые свидетельства немногих избранных.

Проследуйте через анфиладу залов и вы придете в небольшую галерею, так называемую Квадратную Комнату, продолжающую эти длинные галереи, но все же изолированную от них. На ее стенах - лишь несколько картин, в центре стоят несколько мягких кресел, и всегда группа молчаливых посетителей толпится перед картиной в центре, налево от входа, перед "Моной Лизой". Некоторые посетители сидят, тихо созерцая и размышляя, возможно, о легендах и преданиях, порожденных на протяжении 400 лет этой уникальной картиной, или, может быть, они в задумчивости пытаются впитать всю красоту этого замечательного шедевра, самого знаменитого произведения изобразительного искусства и, конечно же, одного из величайших творений человека. Рядом с этой картиной прекрасные полотна, окружающие ее, бледнеют и теряют свое очарование. Рафаэль, Тициан, Перуджино - здесь они кажутся лишь достойным обрамлением, достойными спутниками этого непревзойденного шедевра. Разве они не из той же эпохи? Разве их создатели не были поклонниками этой великой картины? Рафаэль, этот бессмертный гений, этот превосходный рисовальщик, был страстным поклонником "Моны Лизы" Леонардо и даже, вдохновленный шедевром, оставил нам свой эскиз этой картины. Висящая в Лувре в окружении прекрасных полотен Рафаэля и Перуджино "Мона Лиза" - великий центр притяжения для посетителей всего мира; среди них ценители искусств и критики, туристы и просто сентиментальные любители. Как и многие картины того периода, этот портрет не избежал разрушительного действия времени и повреждений, нанесенных руками неумелых реставраторов. Но несмотря на все это, он не потерял своей особенной красоты и обаяния, и прекрасное лицо все еще излучает спокойную и завораживающую улыбку.

Картина - всего лишь 30 дюймов в высоту, и Мона Лиза изображена сидящей на низком складном стуле; ее тело повернуто влево, правая рука покоится на левом предплечье. Лицо обращено к зрителю слегка под углом, тогда как карие глаза смотрят прямо на вас. Каштановые волосы, разделенные на пробор посередине и гладко зачесанные к вискам, ниспадают красивыми мягкими локонами на плечи. Прозрачная вуаль наброшена на голову и вьется вверх плечей. Платье изначально зеленоватого цвета с глубоким вырезом оживлено более светлыми рукавами, которые когда-то, должно быть, были желтыми. На заднем плане - фантастический пейзаж с холмами и горами, теплых и мягких тонов, уходящий вдаль, над ним постепенно светлеющее небо. Две колонны по краям пейзажа закрывают нынешняя рама картины. В этом полотне прекрасны все детали, но внимание прежде всего захватывает лицо.

Картину невозможно описать словами: чем дольше вы смотрите на нее, тем больше возрастает ее воздействие на вас, и вы начинаете чувствовать то удивительное очарование, которое покорило столько людей на протяжении веков. Известный итальянский архитектор и историк Вазари, живший в ту блестящую эпоху, так писал о "Моне Лизе": "Леонардо согласился написать для Франческо дель Джокондо портрет Моны Лизы, его жены. Он писал его четыре года и затем оставил, не завершив. Сейчас этой картиной владеет французский король Франциск. Тот, кто хочет увидеть, как близко искусство может подойти к природному оригиналу, должен внимательно рассмотреть эту прекрасную голову. Все детали ее исполнены с величайшим усердием. Глаза имеют тот же блеск и так же увлажнены, как в жизни. Вокруг них мы видим слабые красновато-синие круги, а ресницы могли быть написаны только очень искусной кистью. Можно заметить, где брови шире, а где становятся тоньше, появляясь из пор кожи и закругляясь книзу. Все настолько естественно, насколько это вообще можно изобразить. Маленькие, красиво вырезанные ноздри, розоватые и нежные, исполнены с величайшей правдивостью. Рот, уголки губ, где розовый оттенок переходит в естественный живой цвет лица, написаны так превосходно, что кажутся не нарисованными, а как бы живой плотью и кровью. Тому, кто внимательно смотрит на впадинку на шее, начинает казаться, что он вот-вот сможет увидеть биение пульса. Действительно, этот портрет написан так совершенно, что заставляет любого сложившегося художника, да и вообще любого, кто на него смотрит, трепетать от волнения.

Мона Лиза была безмерно красива, и Леонардо всегда приглашал на сеансы кого-нибудь, кто мог играть и петь или шутить, чтобы ее лицо не выглядело усталым или скучным, что часто бывает, когда позируют для портрета. Напротив, очаровательнейшая улыбка играет на этом лице, и кажется, что оно - творение Неба, а не рук человеческих, и что более всего удивительно - оно полно жизни". Такими словами Вазари, имеющие огромное значение и достоверность, потому что в его время

полотно находилось в превосходном состоянии. Моне Лизе было 24 года, когда в 1503 году начал создаваться ее портрет, а Леонардо тогда был 51 год. Картина так и не была закончена и оставалась у Леонардо, а позднее перешла к Франциску Первому, королю Франции. -Многие отдали бы все, чтобы владеть этой картиной. Одним из таких людей был герцог Букингемский. Позднее это привело к драматической истории кражи картины из Лувра с последующим ее возвращением. Будучи высшей точкой, вершиной творчества Леонардо, это полотно является как бы кристаллизацией его гения, сокровенных мыслей и вдохновения. О Моне Лизе известно очень мало, кроме нескольких незначительных фактов, и потому трудно ответить на очень важный вопрос, часто задаваемый и обсуждаемый: была ли она просто красивой моделью для Леонардо или же она была его музой и даже любовью, во что многие хотели бы верить.

Есть некоторые факты, подтверждающие правильность последнего предположения, и это, возможно, объясняет особое волшебство картины. Но какова бы ни была правда, какой замечательной, должно быть, являлась она личностью, если сумела вызвать все лучшее в этом гиганте Ренессанса! Она помогла этому гению оставить потомкам уникальный шедевр, вдохновляющий тысячи и тысячи людей на протяжении веков. Огромное воздействие окружающих людей на художников слишком хорошо известно, даже если сами эти люди оставались в тени. Взаимодействие личностей модели и художника, особенно если их связывают взаимная симпатия и влечение, часто приводит к созданию шедевров.

В данном случае Моне Лизе было дано пробудить в Леонардо такое вдохновение, что он создал одно из прекраснейших сокровищ мира. Бессмертный ореол, окружающий все творения этого величайшего гения, подтверждают его собственные слова: "Если человек добродетелен, не прогоняйте, а почитайте его, чтобы у него не было причин оставить вас. Если вы встретитесь с такими людьми - почитайте их, так как они Боги на этой Земле и достойны такого же поклонения, как священные статуи и образы".

1941 S.Roerich. Reflections

"ВОЗЗРИ, ЧЕЛОВЕЧЕСТВО!"

Пояснение к картине

Картину "Воззри, человечество!" я начал писать в конце 1961 года и закончил в январе 1962-го. На полотне - группа людей, объятых ужасом, стоящих на краю пропасти и вззирающих на огненного Архангела, который, опираясь на меч, возвышается над огромным городом, пылающим в огне, ниспосылаемом с Небес. Картина написана в резких контрастах: почти черное небо, переходящее в пурпурно-красноватые тона ближе к Архангелу, выполненному ослепительно-красным цветом посреди бушующего огня. Облака наверху подсвечены пламенем пожарищ. Группа людей написана в более светлых тонах, преобладают светло-зеленые, розоватые и серебристые оттенки, создающие легкие тени. Люди стоят на краю крутого красновато-коричневого обрыва, за которым - пропасть с темными скалами. Город позади них объят пламенем. Это полотно было выражением моих чувств в связи с грядущими событиями. Оно - своего рода предостережение, показ того, что может случиться, если человек не удержит себя сам. Вот почему я назвал его - "Воззри, человечество!"  
1962

Из архива МЦР

КОРИН - ХУДОЖНИК С ВИДЕНИЕМ

Академик Павел Дмитриевич Корин происходит из старинного рода традиционных русских иконописцев, живших и работавших в знаменитом районе Палеха. Он несомненно унаследовал склонность и способность к живописи, которая была естественным творческим выражением для столь многих поколений его семьи. Это в сочетании с его собственными исключительными дарованиями и возвышенным отношением к искусству привело его с ранних лет в Москву - учиться живописи, где он попал под опеку великого русского художника Нестерова.

Помимо того, что Нестеров был выдающимся портретистом, он также являлся великим учителем, и его любовь к своему ученику продолжалась до самого конца его жизни. П. Д. Корин не только блестящий художник, но также мастер и в других областях своего искусства. Он выполнил множество монументальных композиций и настенных росписей; но именно его портреты принесли ему широчайшее признание за их совершенное мастерство и глубокое проникновение в характер и натуру изображенных им людей. Его работы отразили преимущество блестящей техники и глубокого знания и уважения великих традиций искусства. Скромная, гармоничная его жизнь посвящена великому идеалу, и каждый, кто соприкасается с ним, тотчас же вдохновляется и поражается его огромным знаниям и преданностью принципам, веками воодушевлявшим великих художников. Его выставка в Соединенных Штатах была уникальным триумфом, где рекордное количество людей отдали дань его искусству. Великий русский писатель Максим Горький был большим поклонником его искусства и другом, который поддерживал его в работе и помогал учиться и работать за границей. Всякий, кому предоставлялась возможность беседовать с Коринным и читать его размышления об искусстве, мог быть поражен его эрудицией и возвышенными представлениями о месте художника в обществе и долге по отношению к человечеству.

1966 "Youth Review", 1966, Vol. 2, № 20

## ИСКУССТВО В РЕКЛАМЕ

Выступление в Клубе рекламы 26 октября 1968 г., Бангалор

ДРУЗЬЯ, я рад присутствовать сегодня здесь и благодарен господину Менону за приглашение сказать несколько слов по интересной теме - "Искусство в рекламе". Сначала, когда господин Менон предложил мне это, я засомневался - ведь тема настолько обширна, что за несколько минут ее можно только коснуться. Кроме того, в ней много специальных вопросов, которые требуют отдельного рассмотрения. Но я хочу отдать должное господину Менону: он так великолепно разъяснил свою цель и с таким совершенным мастерством, что я вынужден был сдаться, и вот я сегодня перед вами. Искусство, это тонкое, часто неуловимое явление, имеет первостепенное значение в любой области, где оно может быть применено. Трудно в нескольких словах описать или определить природу искусства, но одна из самых лучших характеристик его была дана Рабиндранатом Тагором: "В искусстве наша внутренняя сущность шлет свой отклик Верховному Творцу, который открывает Себя нам через мир Бесконечной Красоты поверх бесцветного ряда фактов". Мы также знаем определение Платона, который сказал: "Тот, кто способен созерцать Прекрасное, возвышает себя". Есть много других замечательных высказываний, но я не буду отнимать ваше время, пытаюсь определить искусство, но разовью конкретную тему - искусство в рекламе.

В рекламе или в любой другой сфере человеческой деятельности искусство - самый важный компонент. Искусство - это то великое умение и видение, которое может вдохнуть жизнь в каждое инертное выражение, и потому нашим так называемым коммерческим художникам, экспертам по рекламе, следует получить хотя бы элементарные знания об искусстве вообще и об искусстве рекламы в частности. Это непременно поможет им на практике и в овладении мастерством, обеспечит создание прекрасных изделий для предложения потребителю.

Наша жизнь устроена так, что реклама в той или иной форме стала частью нашего быта. Мы окружены ею, читаем ее, видим ее, думаем о ней и, конечно, находимся под ее влиянием, иными словами, это то, чего мы не можем избежать. Следовательно, наш долг сделать ее более приемлемой, менее неприятной, менее отталкивающей и менее вульгарной. Я помню, что в старой России до революции считалось, что рекламировать какой-либо продукт - значит признать, что он с дефектом, и любая попытка навязать его публике - сомнительный акт. Хорошее изделие говорит само за себя. Между тем в США и некоторых других западных странах широкие рекламные кампании стали признаком процветания, признаком успеха, который обуславливает отличное качество рекламированной продукции. Считается, что это естественный результат самого успешного производства. Обе точки зрения правомерны. Но наш общий подход со временем изменился: теперь считается, что реклама - неотъемлемая часть торговли, и люди принимают ее как

обычное явление. Однажды было сказано, что обладать способностью убедить людей, что то, что вы им предлагаете, и есть то самое, что им действительно нужно, не менее важно, как и иметь наилучшую продукцию. Это тоже истина, но не вся. Один видный американский промышленник сказал мне однажды, что как только его фирме удавалось создать исключительно красивый дизайн или продукцию, публика сразу же высоко оценивала их и соответственно реагировала. Немудрено. Итак, мы вновь видим, что должны стремиться к некоей "золотой середине", как и во всем остальном в жизни. Мы всегда должны пытаться создать лучшую продукцию и в то же время убеждать публику, что это именно то, что ей действительно необходимо. По-настоящему качественная продукция удержится на рынке и после появления на нем конкурентных товаров, тогда как продукция более низкого качества может быть продана поначалу благодаря хитроумной рекламе, но не пойдет дальше.

Каковы главные задачи рекламы?

1. Привлечь наше внимание.

2. Выразить основное назначение.

3. Заставить нас помнить о ней и чувствовать, что нам это необходимо. Следовательно, реклама должна быть поражающей, оригинальной. Она должна быть умной и задеть нас за живое. Цвет, конечно, самое лучшее средство привлечь внимание. Он может быть ярким как по своей природе, так и в результате контраста или того и другого вместе. Он должен быть для нас, как внезапная вспышка молнии. После первого импульса приходят вторичные реакции, наше восприятие и анализ. Исходя из того, что реклама должна быть, так сказать, оригинальной, она призвана передать идею. Она должна быть значительной, привлекательной, единственной в своем роде и, как я уже говорил, задеть за живое. Это во многих отношениях такой же процесс, какой мы наблюдаем на выставке картин. Прежде всего нас поражает цвет живописного полотна. Далее наше внимание захватывают композиция, замысел, основная тема и исполнение. Потом сочетание всего этого. Таковы стадии поглощения нас работой искусства или это и есть сущность любого опыта, который являет себя нам.

Когда я говорил о том, что реклама должна быть притягательной, я имел в виду суть предмета. Это тоже очень важно. Индия как страна превосходит другие по наполненности великолепной образностью (искусство скульптуры, резьбы), удивительным живописным материалом, как одушевленным, так и неодушевленным, и мы можем бесконечно черпать из этой сокровищницы для всех целей и с великой пользой. Здесь удивительные люди - как мужчины, так и женщины, прекрасные человеческие типы на всем пространстве этого субконтинента. Поразительно красивы дети, которые способны завладеть вниманием любого и восхитить. Прекрасные пейзажи, творения искусства, уникальные, редкие флора и фауна, прелестные бабочки и другие насекомые. Бесконечное великолепие - вот что индийская жизнь открывает нам. Только от нас зависит осознать все это, использовать эту красоту и получить пользу. Возьмем, например, прекрасные человеческие лица, которые встречаются повсюду в Индии. В деревне, в каком-нибудь отдаленном уголке вы можете увидеть гармоничный облик, удивительнейший тип человеческой красоты - лицо с совершенными чертами. Календари или реклама, изображающие такие лица, будут востребованы по всему свету. Они принесут радость очень многим людям и в то же время обогатят их жизнь. Долг тех, кто размышляет о принципах создания рекламы, помнить, что она должна быть социально приемлема. Она не должна нарушать наше окружение, а призвана вносить свой позитивный вклад или, по крайней мере, быть конструктивной. Помните всегда, что Природа - наш величайший Учитель. Посмотрите, как она рекламирует свои произведения. Пока фрукты на дереве не спели, они сливаются с листвой, они того же цвета, неразличимы, хорошо спрятаны. Но когда они созревают, они меняют свой цвет на резко контрастный, цвет, который совершенно противоположен или почти противоположен цвету листвы. Они становятся красными, бронзовыми или желтыми, они источают дивный аромат. Все это бросается в глаза и привлекает. Присматривайтесь к тому, чего люди хотят, познавайте их надежды и стремления и в соответствии с этим формируйте свой подход и свой стиль. Принося искусство в рекламу, стараясь создать более привлекательные и выразительные средства общения, мы неизмеримо способствуем делу общественного благосостояния и образования. Давайте спросим себя - может ли реклама быть красивой, и ответим:

"Да, она может быть красивой". Может ли она быть привлекательной? Да, она может быть привлекательной и действенной. Она может внести свой положительный вклад в нашу каждодневную жизнь, и мы все должны к этому стремиться.

Из архива МЦР

## ОБ ИСКУССТВЕ СВЯТОСЛАВА РЕРИХА

### СВЯТОСЛАВ

Получаем снимки с последних картин Святослава. Некоторые сняты в цветной фотографии и потому еще более напоминают о тех сверкающих красках, которыми насыщены его картины. Если возьмем сравнить его достижения за последние годы, то можно видеть, как неустанно совершенствуется та же основная песнь красок. Форма и раньше была четкой и выразительной. Краски были сильны, но сейчас с каждым годом вы изумляетесь прозрачности и возвышенности этих красочных сочетаний. Будет ли это портрет, или этюд лица, или пейзаж - во всем будет и воздушность, и убедительность, и какой-то совершенно особый, присущий ему реализм. Этот реализм, конечно, скорее может быть назван реальностью, но никак не условным реализмом, как его понимали в недавнем прошлом. В каждой картине Святослава есть и то, что мы называем композицией. Иначе говоря, то, что выявляет индивидуальность мастера. Иногда мало знающие люди думают, что портрет не есть композиция, а сочинение будет исключительно в каких-то исторических нагромождениях. Но прирожденный композитор выразит это свое качество решительно во всем. Он "увидит" портрет. Он возьмет человеческий облик так, что выявятся наилучшие выражения черт, и, как в высоких мастерских портретах, вы не подвинете изображение ни на одну линию.

Некто привел своего сына к Ван Дейку и, прося принять его в мастерскую, уверял, что сын его уже умеет писать фон портрета. Великий мастер справедливо заметил: "Если ваш сын умеет писать фон портрета, то ему у меня уже нечему учиться". В этой истории подчеркнута, насколько каждая часть картины является ее нераздельным существенным выражением. В картинах Святослава замечаем именно гармоническую напряженность всех частей картины. Великое качество произведений, если в него не вкралось безразличие. Так же, как в самой жизни лишь мертвый глаз может предположить безразличие хотя в малейшей подробности, так же точно в искусстве, в творчестве мастера будет жить решительно все. В этой взаимной вибрации заключена мощь великих произведений искусства. Брюллов говорил: "Искусство весьма просто. Следует лишь взять определенное количество краски и положить на нужное место". В шутке большого художника заключалось необычайно мягкое определение. Именно только нужен определенный состав краски и следует наложить его на определенное место полотна. Вот и все. И действительно, большой мастер не сумеет словами рассказать, почему именно ему нужен этот, а не другой состав краски, и почему он вливает эту комбинацию тонов в соседнюю гармонию. Мастер творит. В творчестве всякий земной язык оказывается неприложимым и невыразительным. Но зато движения мастера непреложны. Он должен сделать так, а не иначе. Сама преемственность основ творчества в малом сознании будет подражательностью, но в истинном мастерстве она остается благородною преемственностью...

Когда мы видим прекрасное произведение, оно вызывает в нас все лучшее. Под сводами великолепного собора отменяются ссоры, и в звуках мощной симфонии неуместны сквернословия. Но чтобы отдельная картина доставляла такое же синтетическое преображение, она должна быть глубоко гармонична, именно напряжена в этой глубокой симфонии всех своих частей. Или эти качества выльются в произведении, и оно сделается радостью носящим, или чудотворность не войдет в расположение красок и линий, и это будет формальное заполнение холста...

Скучно вспомнить какие-нибудь формальные картины. Ни условный сюжет, ни их мысленное назначение не покроют их формализма. Но как радостно видеть прекрасные цветы молодые, когда они будут рассыпаны щедрой рукой творца. Никогда вам не наскучит любоваться самоцветами. Так же и в великих произведениях искусства эта самоцветность и самобытность вносят еще одно светлое творение в многообразие бытия. Как бережно нужно относиться ко всему, что приносит



радость и свет! Прекрасно, если можно любоваться звучными творениями. Прекрасно, если дан в жизни этот высокий дар, которым все темное, все бедственное превращается в радость духа. И как радостно мы должны приветствовать тех, которые волею судеб могут вносить в жизнь прекрасное!

Н. К. Рерих. 22 мая 1935 г.

Н. К. Рерих. Из литературного наследия. М., 1974

## СВЕТОНОСНОСТЬ И ЦВЕТОНОСНОСТЬ ЖИВОПИСИ СВЯТОСЛАВА РЕРИХА

"Наша задача состоит в том, чтобы создать более совершенное общество, дать молодому поколению как можно больше истинных благ - в первую очередь духовных, которые смогут сделать жизнь прекрасной..."<sup>1</sup> Так мыслил художник Святослав Рерих, сын Николая Рериха, наследник его духовного мира и продолжатель его деятельности, почетный академик Академии Художеств СССР, гражданин Индии и патриот России. Развивая доблестные традиции семьи Рерихов, он был борцом за прогрессивные идеалы своего времени и лишь потом - художником, ученым, путешественником. Новый мир, новый лик человечества, обновленная жизнь, необходимость образования, как любил выражаться Святослав Рерих, более совершенного человека, были в центре его внимания. Путь в будущее нашей планеты, не омраченный угрозой глобальных катастроф. Путь светлый, свитый из многоцветной радуги взаимопонимания разных народов. Радость в труде, бесстрашие, открытость, мир. "Во первых, - говорил художник, - мы должны искать и обдумать все пути, которые могут сблизить человечество, все тропинки, которые могут привести нас к тайникам сердца других людей"<sup>2</sup>. "И вот через искусство, я думаю, ближайшие пути к дружбе народов, к миру и к осознанию того дружественного строительства, о котором мечтает весь мир"<sup>3</sup>. Богатство мироздания предоставляет каждому творцу множества открытий. В этом русле - творческая стихия Святослава Рериха: новизна, движение, вмещение, вмещение даже, казалось бы, противоположных понятий, победа единства над расчлененностью и непременно радость Красоте. Не отрицание, а переplав в единство. Вслед за своим отцом Святослав Рерих стал живописцем, но выбор этот он сделал не сразу. Вначале привлекали все науки, раскрывающие красоту вдохновляющей его природы: орнитология, зоология, минералогия и т. д. Он говорил: "Посмотрите на крылья бабочки. Как замечательны все всевозможные комбинации их! Посмотрите на цветы, на кристалл, на игру красок в небесах, море и увидите, что мы окружены исключительной красотой. Только это нужно увидеть и почувствовать"<sup>4</sup>. Он родился в Петербурге 23 октября 1904 г. В атмосфере искусства. Красоты, вдохновения мужал его талант. Отец и мать сумели привить сыну жажду познаний и служения Родине. А образование? Гимназия К. И. Мая на Васильевском острове, где учился отец, затем подготовительная школа к университету в Лондоне (1918-1920 гг.), архитектурная школа Колумбийского университета в США и архитектурные курсы Гарвардского университета, законченные в 1923 г. Да, за рубежом, так как белофинский переворот в 1918 году отрезал семью Рерихов от революционной России. И продолжение образования - самостоятельное изучение искусства старых мастеров в крупнейших музеях Европы и Америки, путешествия. Одновременно - работа над постановками балета, создание эскизов костюмов, занятия графикой, книжной иллюстрацией. Вскоре следуют первые персональные выставки и участие в международных экспозициях. За портрет отца, выставленный в 1930 г. в Венеции и в 1932 г. в Нью-Йорке, получает Grand Prix. Его картины приобретаются многими музеями. В 19 лет он становится директором Международного центра "Согна Мунди" в Нью-Йорке, основанного отцом. Организует выставки прогрессивных художников, читает лекции, подготавливает общественное мнение к принятию государствами соглашения об охране культурных ценностей во время войны - Пакта Рериха и Знамени Мира. Входит в состав многих культурных и научных обществ и организаций в Америке и Европе. Но настоящая общественная, научная, просветительская и, конечно же, художественная его деятельность началась в Индии. Эта удивительная страна дала для его искусства благодатную почву. В 1923 году Святослав Рерих прибывает в эту древнюю страну в составе экспедиции отца. Она становится его второй Родиной. Первой всегда остается Россия. "Всегда во всех наших путешествиях, во всех наших длинных, может быть, скитаниях по всему миру мы никогда не переставали думать о России, о нашей Родине" <sup>5</sup>.

Он возвращается еще периодами в США для руководства учреждениями культуры, но с 1934 г. живет в Индии постоянно. В научно-исследовательском институте "Урусвати", созданном Николаем Рерихом в Гималаях, в долине Кулу, после Центрально-Азиатской экспедиции, он ведет исследования по ботанике, местной медицине, проводит экспедиции, изучает искусство и фольклор. Когда началась Великая Отечественная война, телеграфирует послу СССР в Великобритании

И. М. Майскому заявление о зачислении его добровольцем в Красную Армию. В годы войны вносит посильный вклад в фонд Советского Красного Креста и Красной Армии. И уже тогда закладывает начало советско-индийской дружбы, развитие которой стало одним из главных дел его жизни. В конце 40-х годов он переезжает на юг Индии, где близ города Бангалора, среди богатой тропической природы, основывает свою творческую мастерскую. В 80-е годы организует в Бангалоре культурно-просветительный центр воспитания детей и молодежи, где осуществляются новые педагогические принципы.

Индия высоко оценила деятельность Святослава Рериха. Его искусство, наряду с искусством его отца, стало национальной гордостью страны. Он награжден высшей наградой Индии - орденом "Падма Бхушан", имеющим вид цветка лотоса, а также ему присвоено звание лауреата премии Джавахарлала Неру (1976 г.) за выдающийся вклад в дело дружбы Советского Союза и Индии. К своему 80-летию художник был удостоен ордена "Дружбы Народов". Выставки его картин в нашей стране проходили с громадным успехом. Первая персональная выставка, привезенная в 1960 г., показывалась в Москве и Ленинграде (129 картин). Вторая, организованная в 1974 году (190 картин), стала передвижной и долгие годы путешествовала по стране и за рубежом. В музеях страны насчитывается 80 его произведений, принесенных художником в дар.

\* \* \*

Эмоциональное впечатление от живописи Святослава Рериха, особенно его зрелого периода, похоже на ощущение, которое испытываешь, если поднести лицо непосредственно к пышному букету ярких, многоцветных и сочных цветов. Светоносность и цветоносность - это первое, что ее отличает; свойства, навеянные буйными красками южной природы. Художник говорил: "Ключ к моим картинам, к моему творчеству - в моем отношении к жизни. Оно многогранное. Я люблю жизнь, меня жизнь всегда интересовала. Интересовала не только жизнь людей, но жизнь всей природы - вся жизнь... Ничто не доставляет мне столько удовольствия и радости, как погружаться в природу и читать ее книгу, эту книгу мудрости"<sup>6</sup>. Индия, европейская живопись прошлых веков, Россия - вот три русла, питающие жизненность искусства Рериха. "Мои истоки здесь, в России, - говорил художник, - я был полон русского искусства, это были мои истоки, и на них основано все мое последующее здание"<sup>7</sup>. Истоки - это русская реалистическая школа живописи и, конечно же, творчество его отца, Николая Рериха. Традиции русской живописи прослеживаются в его портретах, ранних пейзажах, этюдах, рисунках, а главное - в том большом внимании к натуре, проникновении во внутренний мир людей и глубоком сопереживании им. Во многих портретах наблюдается стремление художника передать величие, значительность, красоту облика человека методами, созвучными творениям эпохи Возрождения и Барокко, особенно итальянского. И во многих тематических и исторических полотнах Святослава Рериха виден отсвет достижений Ренессанса, особенно в области тематики рисунка, общей тональности холста, своеобразного приглушенного колорита, образного строя. В свою очередь, импрессионизм и постимпрессионизм обогатили его палитру разработанной школы цвета.

Примером синтетичности его стиля может служить триптих, написанный в годы Второй Мировой войны - "Распятое человечество" с частями: "Освобождение", "Распятое человечество", "Куда идет человечество". К этому же разряду относится крупное полотно "Воззри, человечество!" (1962) и "Пиета" (1960). Здесь в образах, излюбленных в искусстве Ренессанса, позиция страстного борца за мир и предотвращение войн предстает перед нами в выразительной и яркой форме. Картина "Пиета", написанная им после смерти его брата Юрия Николаевича, несет в себе в символической форме горечь и скорбь о безвременной утрате. На основе библейских сюжетов создан цикл работ нравственно-философского содержания, среди них "Борьба Иакова с Ангелом" (1940), "Добрый самаритянин" (1943), "Победа" (1945). И третье русло - Индия. "Я долго жил в Индии, - говорил он сам, - много путешествовал и знаю эту красочную страну, которая блистает, как замечательный

многогранник, драгоценный камень..."<sup>8</sup>. "Часто меня спрашивали, могут ли быть такие сочетания, такие комбинации красок? Да не только так, но и гораздо ярче. Индия - страна тропическая, и свет там несравненно ярче"<sup>9</sup>. Святослав Рерих - русский - смог ассимилировать светоносные краски этой страны, особенность народов, глубокую, веками выкристаллизованную ее мысль. Именно индийская тематика дала возможность ему ярко развить свой художественный язык портретиста, пейзажиста и особенно - мастера жанровой живописи.

В отличие от Николая Рериха с его спокойствием и монументальностью, искусство Святослава Рериха подчеркивает вторую диалектическую особенность мироздания - постоянное движение. Движение, общее Космосу, человеческому бытию и личности. Его композиции чаще всего наполнены неудержимой внутренней динамикой. В этом философски осмысленном показе вечного движения, круговорота развития мира есть тяготение автора к выражению космичности жизни. Таковы его "Вечная жизнь" (1954), "Священная флейта" (1946), "Вестники" (1953).

В большом цикле жанровых картин о жизни крестьян Индии Святослав Рерих поднял до высокого уровня мастерства композиционное динамическое построение тона и цвета, ритмику всех деталей и мазков, особенно включенных в стройную, завершенную систему, а также - рисунок фигур людей, животных, растений, предстающих в его творениях как единое целое. Таковы его полотна "Дочери моря" (1947), "Красная земля" (1953), "Гадди" (1961), "Мои соседи" (1961). Единое движение, пронизывающее все элементы жизни, волнообразность линий, вихреобразность изображаемого. Рисунок в подобных картинах приобретает чеканную ясность, напоминающую индийские бронзовые статуэтки или лаковую живопись на сосудах. Стремительные повороты тел, смелые их изгибы, насыщенная светотень и, словно блеск на металле, - сверкающие блики.

Жанровые полотна Святослава Рериха наиболее ярко выявляют качество декоративной, цветовой живописи художника, и все же, для него это не просто жанр. В смысле содержания - это рассказ о мудрых истинах Книги Жизни - ответственности выбора Пути, устремлении к познанию, чудесах природы, вечности жизни.

Обычно, в смысле изобразительных средств, художниками избирается для картины какой-то один определенный живописный метод, но в полотнах зрелого своего периода Святослав Рерих объединяет в одной работе множество часто взаимоисключающих подходов. К примеру - полотно "Глина приобретает форму" (1964). Хижина здесь написана ровными декоративными плоскостями, сосуды и тела людей даны светотенью гризалью (одной краской с белилами), дальний лес - импрессионистической игрой оптического смещения цвета, а кровля - графической вычерченностью. Жизнь действительно богата разнообразностью форм, и художник, воспринимая пластически их как нечто единое, не принуждает свои впечатления подчиняться заранее разработанным школам и методам, а свободно вмещает полнокровное дыхание жизни. Объединяющим моментом выступает категория Прекрасного, по традиции семьи Рерихов столь высоко ценяемая. Художественное мышление Святослава Рериха тонко, чутко, пластично, полно гармонии, сродни углубленной философии Индии. Оно чуждо прямолинейности, стремится к вмещению и синтезу. "Мой подход к Индии был не только через искусство, но также через жизнь, через мысль Индии. Мысль Индии является совершенно исключительным феноменом. Она выкристаллизовывалась на протяжении столетий, тысячелетий. Там есть замечательные философские системы, и это я считаю настоящим ключом к жизни Индии. И считаю, что из этого кладеза мудрости мы в будущем почерпнем ключ счастья"<sup>10</sup>.

Цветовая система художника требует специального изучения. В ней он выступает как новатор. Обладая доскональными познаниями в цветоведении, в опыте прежних живописных школ он добивается полифонического звучания цвета в своих полотнах. Общеизвестно, что обычно только одно пятно, один цвет в картине имеет право быть доминирующим, остальные цвета - подчиненные. Но здесь мы видим в ряде произведений всю силу цветового звучания целого спектра радуги. И не только в больших цветовых отношениях, но во всех элементах колористического строя, в том числе в бликах - "Весна" (1958), "Мои соседи" (1967)\*. Это можно назвать принципом "радуги".

\* К этой теме С. Рерих обращался в своем творчестве в разные годы.

Наибольшей живописной раскованности достигает художник в своих эскизах - темпераментных цветовых импровизациях - "Мой дом" (1971), "Деревня" (1953), "Жертвоприношения" (1950). Они раскрывают еще одно особое качество - при такого рода наполненности картины цветом достигается впечатление цветовой среды как цветного воздуха. Эта цветная атмосфера, как цветное вещество со своим пространством, в глубине которого протекает жизнь. Происходит как бы некоторое таинство осознания, что мы в космическом пространстве со своей особой окраской. И лучи солнца прорезают это прозрачное цветное вещество, прокладывая в нем свои пути и окрашивают его своим цветом, подвергаясь сами цветовому изменению. В этом процессе световые лучи разделяются на раду, дают массу бликов, рефлексов, отражений. Чудо жизни! Особенно это видится в таких работах, как "Чикус Мале" (1970), "Аравийское море" (1961), "Весть" (1957). Художник как бы ощущает, что мы живем внутри удивительного океана света и цвета. Он не раз подчеркивал, что он "мыслит в цвете".

Портреты художник пишет лаконично. Почти гризалью, почти одним каким-то коричневым цветом "лепит" лицо, все его внимание сосредоточивается на передаче психологии, характера, сходства. Фон же и одежду дает декоративно, в цветовом контрасте к оттенку лица, что в общем счете создает колористическое решение полотна. Он стремится к тому, в чем сильны были портретисты древних времен - эффекту "присутствия личности", впечатлению, что перед нами как бы сам человек. Лучшие его портреты таким свойством обладают. В основном это портреты отца, их около 30, портреты матери - Елены Ивановны, жены - Девики Рани Рерих, Джавахарлала Неру. Среди его моделей не только близкие люди, выдающиеся деятели культуры Индии, но и простые труженики, дети. На протяжении всех периодов своего творчества Святослав Рерих пишет пейзажи. Чаще всего это пейзажи, передающие чудо красок и разнообразия природы. Но есть и исторические места паломничества в Индии - "Дамодар Кунд" (1943), "Гирнар" (1944), выражение философских размышлений и истин - "Канченджаига" ("Тайный час") (1955), "Гималаи II" (1974), "Гималаи III" (1974). В последние годы он создал ряд полотен, остро и непосредственно апеллирующих к современникам. Художнику, глубоко озабоченному о мире, о судьбах человечества, требовалось встать на открытую трибуну призыва, критики, предупреждения. Таковы его картины - "Воззри, человечество!" (1962), "Ты не должен видеть этого пламени" (1968), "Мы сами строим свои тюрьмы" (1967), "Я двигаюсь среди этих теней" (1967), "Ближе к тебе, мать-земля" (1968). Как художник-патриот он присоединяет свой голос к голосу многочисленных борцов за мир и переустройство жизни. В наши дни, говорил он, речь идет о выживании человечества, спасении всей мировой цивилизации. "Мы должны хранить эту маленькую песчинку во Вселенной, которой является наша Земля. Убереечь и от своего пагубного влияния, и от той глобальной опасности, которую сами породили. Следует все время помнить, что мы лишь маленькая вспышка сознательной жизни, и это ко многому обязывает".

Л. Р. Цесюлевич, художник-искусствовед (Барнаул)

Примечания:

1. С. Н. Рерих. Воспитание искусством. "Картинная галерея". София, № 8, 1978.
2. С. Н. Рерих. Выступление в Институте международных отношений 29 октября 1984 г.
3. С. Н. Рерих. Лекция в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 31 мая 1960 г.
4. С. Н. Рерих. Лекция в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 29 мая 1960 г.
5. С. Н. Рерих. Выступление в Центральной лектории Политехнического музея 30 октября 1984 г.
6. С. Н. Рерих. Лекция в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 31 мая 1960 г.
7. С. Н. Рерих. Лекция в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 28 мая 1960 г.

8. С. Н. Рерих. Речь на открытии выставки в Эрмитаже 12 июня 1960г.
9. С. Н. Рерих. Лекция в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 30 мая 1960 г.
10. С. Н. Рерих. Речь на открытии выставки в Эрмитаже 30 мая 1960 г.
11. Интервью со С. Н. Рерихом. Радость прикосновения к русской земле. "Собеседник", 23 декабря 1984 г.

## СОДЕРЖАНИЕ

Я. Ф. Беликов. Красота - закон творчества

### I. СВЯТОСЛАВ РЕРИХ ОБ ИСКУССТВЕ

Творческая мысль. Перевод Т. О. Книжник

Дух Гималаев. Перевод Т. О. Книжник

Индийская живопись. Перевод Т. В. Егоровой

Школа Кангра. Перевод Т. В. Егоровой

Традиция живописи Пала. Перевод Т. В. Егоровой

Об искусстве Кангра. Перевод Т. В. Егоровой

Заметки о долине Кулу. Перевод Т. О. Книжник

Ветвь Кангра. Перевод Т. В. Егоровой

Храмы и святыни. Перевод Т. О. Книжник

Источник истинного возрождения. Перевод Т. В. Егоровой

Портретная живопись. Перевод Т. В. Егоровой

К беседе с художниками. Перевод Т. О. Книжник

Мона Лиза. Перевод Т. В. Егоровой

"Воззри, человечество!" Перевод Т. В. Егоровой

Корин - художник с видением. Перевод Т. О. Книжник

Искусство в рекламе. Перевод Т. В. Егоровой

### II. ОБ ИСКУССТВЕ СВЯТОСЛАВА РЕРИХА

Н. К. Рерих. Святослав

Л. Р. Цесюлевич. Светоносность и цветоносность живописи Святослава Рериха