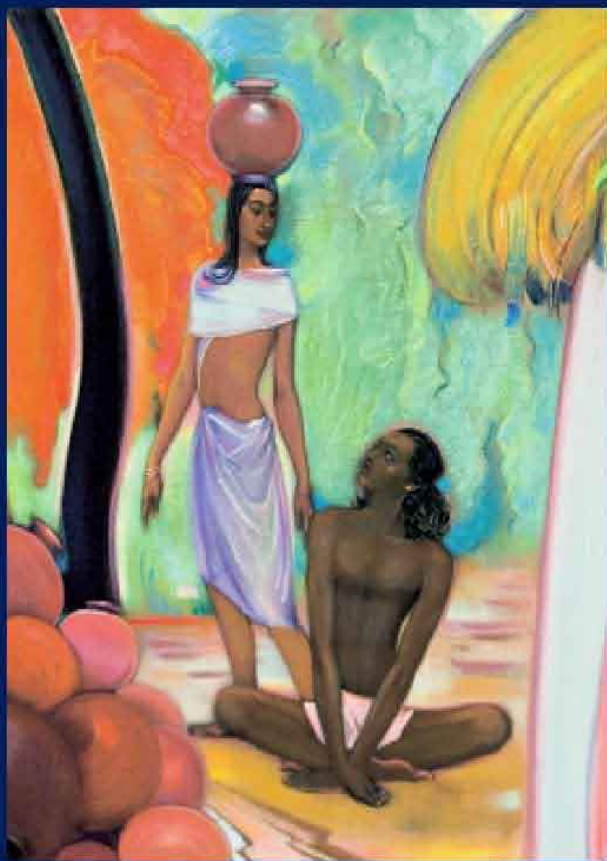




МАЛАЯ РЕРИХОВСКАЯ БИБЛИОТЕКА

С.Н.Рерих  
К БЕСЕДЕ  
С ХУДОЖНИКАМИ





МАЛАЯ РЕРИХОВСКАЯ БИБЛИОТЕКА

С.Н.Рерих  
К БЕСЕДЕ  
С ХУДОЖНИКАМИ

Сборник статей



Международный Центр Рерихов  
Мастер-Банк  
Москва, 2006

УДК 70  
ББК 85+87  
Р42

**Рерих С.Н.**

Р42 **К беседе с художниками:** Сб. ст. / Предисл. П.Ф.Беликова, сост. И.В.Орловская, С.А.Пономаренко. — 2-е изд., исправленное. — М.: Международный Центр Рерихов, Мастер-Банк, 2006. — 112 с.

ISBN 5-86988-166-8

Обращение к вечным ценностям искусства, способствующего пробуждению творческой мысли, творческого начала в человеке; выявление общих закономерностей в поисках новых средств выразительности; непрерываемая нить традиции в индийском искусстве — таково содержание статей С.Н.Рериха, составивших этот сборник. Его первое издание вышло в 1994 году под названием «Свет Искусства».

УДК 70  
ББК 85+87

На 1-й стр. обложки:  
*С.Н.Рерих.* Глина приобретает форму (Дом гончара).  
Фрагмент. 1964

На 4-й стр. обложки:  
*С.Н.Рерих.* Автопортрет. Фрагмент. Без даты

Второе издание, исправленное

ISBN 5-86988-166-8

© Международный Центр Рерихов, 1994, 2006

© П.Ф.Беликов, предисловие, 1994, 2006

© И.В.Орловская, С.А.Пономаренко, составление, 1994, 2006

## КРАСОТА — ЗАКОН ТВОРЧЕСТВА.

### Святослав Рерих и проблемы современного искусства

*П.Ф.Беликов*

Кажется, еще ни одна эпоха не ставила перед современниками столько проблем, как наша, и никогда прежде 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, за которой стоит 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 неизменно 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 настойчивым 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 принимает во внимание, 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 крайне 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 преображать внешний облик жизни.

Красота у Святослава Рериха не имеет ничего общего с поверхностной красивостью. Его гимн Красоте звучит радостным жизнетворчеством, 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 живописи является Восток. Запад никогда не скупился на эпитеты для Востока. Среди них наибольшей популярностью пользовались такие, как 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 европоцентристских 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 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 не только следует лучшим традициям изобразительного искусства Индии, но и отражает ее многовековой философский опыт. Тот мыслящий, исполненный 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 утверждает, что совместить их можно только на путях доброжелательства.

Сближение, сотрудничество, сосуществование стран и народов имеет своей основой все то лучшее, 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 увековечивать на полотне их отвратительную личину. Зло извортливо. Оно поминутно меняет маски. Святослав Рерих решает, что маскарад безобразия не должен служить фоном стремлению к Красоте. Это решение идет в противовес многочисленным попыткам облагораживания пороков при помощи искусства. Философское мировоззрение художника не отводит злу почетного места антитезы добра. Процветание жизни и процветание искусства менее 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 приподнятое и напряженное звучание цвета 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 живописи Святослава Рериха больше всего отвечает приподнятому чувству героизма.

«Жизнь бесталанна без героя» — говорит народная мудрость. Героизм выходит за рамки обычного, но не уходит от жизни, а превращает тусклую повседневность в яркий каждодневный подвиг. Каждый художник в своем творчестве определяет для себя 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 ему 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 всякая необычность, не всякая 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 преступает 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 для любого зрителя, 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 этого 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. И здесь 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 олицетворяет 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 с ним плечом к плечу, 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 мышшей 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*» (1938)<sup>1</sup>. 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

---

<sup>1</sup> Авторское название картины — «Маленькая сестра».

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 разделение существует. Его пейзажи — это жизнь в природе и с 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 природе? 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 совлечь с наших глаз покровы 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 дремлющие 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 атрибутов 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 своевременно 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 иначе видит природу, чем человек прошлого столетия. Так же и современный художник должен ощутить и показать в пейзаже то, что было недоступно художникам прошлого.

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 автора к затронутой теме. Однако контрастные различия российской 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 живописью Поля Гогена. 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 неперменным элементом его произведений.

Подобной экзотической причудливости мы совершенно не находим у Святослава Рериха. И не потому, что он скупится на краски и сглаживает непривычную для нас изощренность форм и расцветок. Нет, Святослав 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.

Святослав Рерих смотрит на Восток глазами Востока, а не Запада. Для него вообще не существует понятия «туземец», и ему незачем пользоваться идиллическими 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»* (1944), *«Через перевал»* (1938), *«Дочери моря»* (1947), *«Трудимся ночью»* (1939), *«Вечная жизнь»* (1954), *«Из бури»* (1947), 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 неустраслимым 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. Возьмем большое полотно художника *«Вечная жизнь»*. Золотом заката пылает небосвод и зажигает своими ответами землю. Вдали, на фоне синего силуэта горной цепи, в ритмичном движении проходит группа людей. Композиция первого плана скрывает конец шествия. Его не должно быть в циклической смене людских поколений. От процессии отделилась девушка с ношей плодов. В правом углу картины крупным 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 мы не видим 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?

Далеко 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 утверждают 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 подготавливалась 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 исключительно 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 непроходимых 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.

Останавливаясь на отдельных мифологических, религиозно-философских и символических произведениях художника, мы убеждаемся, что все они, по существу, принадлежат к единому этическому циклу.

Картина *«Лейла и Меджнун»* (1947). 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. Они совершенно не нужны, потому что изображена не легенда ушедших веков, а легендарная сила любви всех прошлых и грядущих поколений.

Сюжет картины *«Пиета»* (1960), уже многократно трактованный 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 *«Пiette»*...

Большое, полное напряжения полотно *«Яков с Ангелом»* (1940). Схватка Света с тьмой, 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»* (1942). 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 чем 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 наполняют наше реальное сегодня пустой, 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 жизне-радостное, залитое светом полотно «*Вестники*» (1953)<sup>1</sup>. На сверкающем фоне неба в стремительном полете три попугайчика. На переднем плане — женщина. Она обернулась на рассекающий воздух свист полета. Черты ее лица и фигура исполнены напряженности и готовности 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.

---

<sup>1</sup> Авторское название картины — «Весть».

Постижение 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, в 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.



СВЯТОСЛАВ РЕРИХ  
ОБ ИСКУССТВЕ



## ТВОРЧЕСКАЯ МЫСЛЬ

Я думаю, именно в эти дни мировых пожаров и сдвигов следует обратиться к ценностям вечным. К ценностям высших творческих устремлений человека, тем ценностям, которые неподвластны временным разрушениям и смятениям.

Чтобы развиваться, нам надо учиться и заимствовать, никогда не опасаясь утратить нашу индивидуальность. Личность, искусственно охраняемая, не может выжить. Изучая и впитывая 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 более глубокую выразительность. Платон сказал: «Созерцая прекрасное, мы возвышаем себя»; эта истина веками провозглашалась всеми великими мыслителями.

Особенно важно и, конечно, не случайно, 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 выражении 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 обыденности, за пределы безобразия невежества и несовершенства. Истинные ценности жизни становятся все более и более очевидными. Мы начинаем направлять наши усилия более созидательным образом; мы начинаем искать красоту и гармонию в жизни; мы восходим и движемся вместе с волной эволюции.

Чувствовали вы когда-нибудь трепет, созерцая прекрасный пейзаж, красивый закат или внимая словам вдохновенного поэта? Испытывали ли волнение и душевный подъем, глядя на 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 субъективной силой, скрытой за их внешним аспектом, и, настраиваясь на них, мы отзываемся на вибрации, которые изначально вызвали этот самый образ.

Мы должны сознательно пытаться возвышать свой ум до уровня художественного восприятия, иначе говоря, проникать вглубь, и тогда будем в состоянии почувствовать воздействие произведения искусства.

Отнюдь не случайно в народе стараются сохранить какие-то реликвии, принадлежавшие любимому герою или вождю. Возьмем, например, рукопись или автограф: характер пишущего можно определить по его почерку или подписи. Иными словами, он заключен в этих линиях и изгибах и скажет многое тому, кто умеет их расшифровывать. А для тех, кто еще не в состоянии этого делать, он останется тайной, незаметно оказывающей на них свое воздействие. Эта спрятанная, но вездесущая энергия готова проникнуть в каждого, кто способен настроиться на ее воздействие.

Таким образом, творения искусства — это живые существа, живая история аккумулированных 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 культу? Культ героев, как таковой, — это только естественное эволюционное побуждение устремиться к чему-то находящемуся за пределами обыденности. Он может вырождаться лишь тогда, когда он неуместен, как и почти всякое неуместное увлечение. Но, с другой стороны, какое это достойнейшее чувство — признание 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 бесчисленных проявлений человеческого гения, вверенных нам на хранение предшествующими поколениями!

Давайте ревностно и с любовью охранять дошедшие до нас творения всех великих людей! Эти высокие души, оставившие нам свои нетленные памятники, всегда будут излучать свой свет для тех, кто может настроить себя созвучно. Давайте устремимся и найдем достойную цель в жизни, чтобы не просто жить и улучшать наше материальное существование! Давайте посмотрим шире и поверх этого — и увидим жизнь в новом свете, полную смысла и значения!

Новые и красивые понятия расширяют наши горизонты, меняют ежедневные привычки, пробуждая неиссякаемый ин-

терес и вырабатывая терпимость; устремления наших собратьев наполняются смыслом благодаря духу понимания и сотрудничества.

Война со всеми ее ужасами — прямая угроза цивилизации в самых разных отношениях: разрушая творения Искусства, памятник Мысли, она лишает нас и будущие поколения возвышенных впечатлений, источников воздействия и вдохновения.

Насилие колеблется под сводами высокого собора и процветает в безобразном притоне. Мы должны украшать наши жилища, наше окружение, и они, в свою очередь, будут излучать свое благотворное воздействие на нас, на наших детей и возместят нам все тысячекратно.

Мы знаем о влиянии цвета на настроение людей. Проводились длительные опыты, которые ясно продемонстрировали это.

Давайте будем восприимчивы и будем придерживаться широких взглядов, давайте сознательно подходить к лучшим созидательным устремлениям человечества и разделять их, излучая их, 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, когда для этого созрело время. 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 искусству. И постепенно путь для появления великих душ будет подготовлен.

А что же относительно самих художников? Творцы должны осознать свою ответственность перед человечеством. Сознвая значение своего влияния на жизнь, на будущие поколения, художники должны не жалеть усилий в самосовершенствовании и стремлении достигнуть наибольшей возможной широты видения и восприятия.

Нужно знать жизнь во всем ее многообразии, чтобы верно отображать и интерпретировать ее. Сознание должно быть открытым. Каждый человек, и художник в особенности, всегда должен культивировать искусство творческого мышления.



Нужно учиться мыслить сознательно. Каждую минуту следует посвящать какому-нибудь достижению. Современная цивилизованная и сверхусложненная жизнь со всеми ее развлечениями, к несчастью, развивает особый образ мышления. В то время как происходит накопление фактов, сознательное усилие независимой мысли часто утрачивается.

Люди живут и думают от импульса к импульсу, а когда внешний толчок отсутствует — нередки беспокойство, тревога и жажда возбуждения. Время нужно убить, а ум свой — занять.

Как часто люди чувствуют себя несчастными, если не могут посещать какое-нибудь увеселительное заведение по вечерам. Они проявляют явные признаки душевного беспокойства просто потому, что исчерпали свои собственные ресурсы и некому за них подумать и тем стимулировать их собственное дремлющее умственное усилие.

Накапливание фактов и впечатлений необходимо, но они должны усваиваться сознательно; в противном случае возникает опасность все более и более усиливающегося желания стимулировать свое мышление внешними факторами и искусственным возбуждением. И тогда мы имеем позитивный сам по себе процесс, лишенный внутреннего творческого импульса. Я люблю подчеркивать: чтобы развивать наши собственные мысли, мы должны впитывать факты и впечатления и усваивать их, сравнивая и размышляя, и таким образом обогащать процесс мышления. Только так мы сможем действительно создавать новые понятия и новые образы нашего подсознания, возбужденного сознательным творческим импульсом, так мы будем обобщать, бесконечно комбинируя, свои впечатления и по мере надобности извлекать их из памяти 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 они никогда не усвоят; их собственная жизненная позиция должным образом не определена, и отсюда нередки искажения и неправильные толкования.

Творческая и сознательная мысль во всех областях жизни — достоинство каждого человеческого существа. Наука раздвинула 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 осознают всю масштабность этих факторов?

Обычно мы используем эти изобретения и открытия чисто механически и, как само собой разумеющееся, заставляем их

служить нашим нуждам. Но как часто задумываемся мы над истинной целью и назначением открытия как носителя идеи жизни в ее универсальном значении?

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? Обнаружено, что наш мозг способен излучать волны, и, таким образом, телепатия выходит из разряда простой гипотезы.

В свете этого каким первостепенным становится развитие созидательного мышления!

Воспитывая творческое, сознательное и независимое мышление, размышляя над насущными проблемами и понятиями, мы вырабатываем собственную жизненную позицию; жизнь становится многозначной, и потребность в механической стимуляции исчезает. Мы учимся сознательно избирать те впечатления, которые хотим получить, мы анализируем их и усваиваем. И они стимулируют развитие будущей мысли, служат расширению нашего восприятия.

Как много горя и нищеты можно было бы предотвратить духом лучшего понимания! Но это понимание поистине может никогда и не возникнуть, если мы не попытаемся осознать те факторы, которые управляют жизненными процессами, не попытаемся осмыслить их сознательно, а не как автоматы, приводимые в действие калейдоскопическим наплывом внешних впечатлений. Мы должны осознать, что жажда удовольствий, так же как и слепое потакание нашим страстям и инстинктам, не может привести к какому-либо длительному счастью и подлинному удовлетворению.

Жажда наслаждений и возбуждения растет по мере их удовлетворения, и мы вынуждены постоянно увеличивать дозу. Ведь наш ум устроен таким образом, что процесс мышления происходит непрерывно. Но будет ли он порождать творческую мысль и руководимым сознательным усилием нашего внутреннего «я» или же 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 можно ясно увидеть разницу между подлинным творчеством и механическим подражанием. Первое — основа настоящего искусства в полном смысле этого слова, мерило каждого истинного художника, второе — всего лишь слепое, бездумное ремесленничество.

Творчески мыслящий художник, познав законы формы и цвета, ритма и светотени, владеет ими благодаря силе своей собственной мысли, преобразуя в новые комбинации и смыслы. Все, что он видит, проходит через его индивидуальный процесс усвоения, чтобы явиться заново как его собственная интерпретация. Творческое мышление — это непрерывный процесс, оно может быть развито, подобно любой другой способности, оно должно постоянно и сознательно упражняться.

Слепое, бездумное мастерство — не что иное, как механическое повторение того, что некогда было продуктом творческого процесса; то есть все образцы и стандарты, используемые ремесленниками, были некогда сотворены художниками и теперь повторяются только ради производства, используются как матрица, с которой работает ремесленник, без какой-либо идеи создания чего-то нового, дающего новое выражение старым образцам.

Мастерство, конечно же, необходимо, но оно не должно быть бездумным, 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, особый 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 должным образом развиваться далее, творческий импульс перемещается куда-нибудь в другое место, так сказать, передается от одной какой-то нации к ее достойному преемнику. Цивилизация никогда не может повториться в тех же самых обстоятельствах. Формы прошлого всего лишь камни, слагающие Завтрашний День.

Давайте придерживаться широких взглядов, без предубеждения, этой коварной рептилии прошлого; развивая лучшее в нас, будем также охранять себя от безрассудного шовинизма. Безрассудный шовинизм пытается устранить любое внешнее воздействие ради сохранения чего-то уже существующего в каком-то определенном месте. Но кто может провести границу и сказать с уверенностью, что эти существующие образцы в некие отдаленные времена не были откуда-нибудь позаимствованы, что вероятнее всего?

На необходимость учиться и свободно заимствовать из всех возвышенных источников указывалось великими людьми всех времен. Выдающийся французский художник Энгр сказал:

«С нами не может случиться ничего более худшего, нежели остаться лишь 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 обладает своими особыми, врожденными и переданными по наследству тенденциями, и, развивая их в полную силу, мы выполняем свою особую эволюционную миссию.

Какие чудесные возможности заложены здесь, в Индии, с достижениями ее национального прошлого, достижениями целостного мира; если вдохновляться ими, то какими замечательными могут быть результаты! Я могу представить прежние художественные образы, начинающие жить новой жизнью, открывшейся в новом ракурсе — сочетании декоративности с синтезом и реализмом.

Великие скульптуры Кхаджурахо, Эллары, Элефанты, Махабалипурама, Бхубанешвара, Санчи, Амаравати — какое изумительное наследие! Какое чудесное наследство!

Только время может соткать узор будущего. Наша задача — постоянный поиск и постепенное развитие новых форм выражения. Никогда не следует бояться или осуждать чистосердечные эксперименты в поисках новой 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, существует ли она сама по себе или нет, найдет предназначенное ей место и со временем вольется в великую эволюционную волну, которая всегда несет вперед наши усилия.

Было бы неправильно и недальновидно осуждать какой-либо эксперимент, как таковой. Мы можем осуждать стиль, когда что-нибудь становится преобладающим за счет исключения всего прочего. Но этого нельзя делать с самим экспериментом, и каждый эксперимент, как таковой, заслуживает свободного развития и индивидуального подхода.

Если мы окинем взором историю 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, иными словами, стремление вдохнуть 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 задаешься вопросом: могли ли совершенство формы, мастерство исполнения и глубина образности совершенствоваться дальше и превзойти созданное, следуя теми же путями развития? Словно было достигнуто само совершенство, само превосходство, и, пожалуй, так оно и есть. Направление эволюции со всей очевидностью подтверждает это. Греческая культура начала вырождаться; искусство, достигнув относительного совершенства в своих лучших образцах, после периода колебаний в самом зените стало проявлять признаки упадка. Волна эволюции приготовилась двинуться в другое место.

Греческая скульптура попала в Рим, в восходящий новый центр, и на бесценных основах взросло новое, римское искусство. Новые задачи заявили о себе, жизнь диктовала новые критерии; их искали и нашли.

Пока еще не вполне понятно, куда несла волна поиски этих художников. Зато Ренессанс в Италии уже ясно указал путь творческих поисков будущих поколений художников. Это были поиски более глубоких средств воспроизведения жизни, постановка задач, решение которых привело к появлению в живописи большего правдоподобия и выразительности.

Через блестящий ряд скульпторов, от Донателло и Верроккьо, был опять достигнут зенит в лице Микеланджело, этом творческом гиганте, этом несравненном гении. Словно бы сам Фидий вернулся искать новые формы выражения, и они были найдены. Традиции греческих и римских мастеров способствовали развитию творческого видения Микеланджело, и мы отмечаем в его искусстве синтез предшествующих достижений.

Такие феноменальные умы, как Леонардо да Винчи, непрестанно погруженные в исследование тайн жизни, законов, управляющих жизнью, и способов передачи жизни, подготовили путь для углубленного понимания принципов, способствующих выражению ее неуловимого, всеприсущего начала.

Именно такому человеку, как Роден, было предназначено обобщить и претворить 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, чувство движения, чувство материала, отбор лишь тех деталей, которые возбуждают вообра-

жение зрителя, — все это было отмечено печатью его индивидуальности в высшем смысле этого слова.

Многообразны поиски большей выразительности. Некоторые из них привели к абстракциям, где форма всецело подавляется и остается только субъективный ритм. Другому будущему гиганту синтеза, подобно Родену, предстоит использовать все эти эксперименты и снова претворить их во что-то еще более значительное, еще более выразительное.

Возвышенное чувство может украсить и безобразное лицо. Лучи солнца, внезапно осветившие унылые голые скалы, вливают неожиданную красоту в этот безжизненный пейзаж. Проблема выразительности искусства, если изучать ее с точки зрения исторического развития, указывает на то, что величайшее осознание жизни во всех ее проявлениях — это поиск, поглощающий и всех великих художников, и все движения в искусстве.

Я часто размышляю над циклами развития творчества великих художников, о той линии развития, по которой они следовали в своих творческих устремлениях. Разве не знаменательно, что в пределах 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, может быть, сможем яснее увидеть общее направление 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 тогда общую линию поисков и роста, начало, зенит и завершение их творческого пути; все эти великие люди прошли одни и те же этапы развития.

Возьмем таких художников, как Рембрандт, Франс Хальс, Веласкес, Тициан, Эль Греко, и проследим их творчество в постепенном развитии. Вначале 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 весьма сдержанны в своих высказываниях. Они стремились изображать все привлекавшие их внимание детали и были увлечены поиском создания красивых форм и сочетаний цвета.

Их техника скованна. Их сдерживает передача деталей, но по мере своего роста и оттачивания соотношений форм, сочетания красок, соотношений тонов, постижения законов светотени

они обращаются к более синтезированной и непосредственной интерпретации. Иными словами, овладев формой и 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 — это еще не все в изобразительном искусстве. Независимо друг от друга все они приходили к этому заключению, и их поиски вели их через те же самые прогрессивные этапы индивидуального решения одних и тех же задач.

Я повторяю, индивидуального, ибо они разительно отличались друг от друга в том, что касалось их техники. 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 яркого выражения, большего проникновения в передачу жизни — не только внешней формы, но и истинного ее смысла, ее скрытой сути. Все они пришли к этому через овладение внешней формой и, достигнув в этом соответствующих вершин, они свободно заставляли форму служить их цели, не подчиняясь ее диктату как прежде. Свет и тень начинали играть более важную роль, а значение цвета становилось более очевидным.

Великие китайские художники прежних веков пришли к той же самой истине, истине лаконичных высказываний. Они открыли тот же принцип: одно убедительное яркое слово стоит десятка тщательно подобранных, но невыразительных, туманных фраз.

Все это привело к поиску и совершенствованию незаконченных выражений. Величайшее из всех искусств — искусство *недосказанности*. Это последний и наиболее трудный творческий урок.

Совершенствуя это последнее слово в сфере выразительности, мы достигаем великого чуда живых творений искусства. Светлые и темные тона — животворящие принципы лаконичного высказывания — дают динамику и жизнь рисунку.

Таким образом, все великие художники изучали один и тот же урок, проходили через одни и те же циклы творческого развития: после мастерского овладения формой и структурой, после изучения законов сочетаний красок, законов композиционного построения они начинали выявлять внутренний характер

изображаемого. И тогда появлялась определенная свобода, свобода от устоявшейся традиции, явно выраженное опущение деталей, недосказанность в передаче изображаемого, оставляющая значительное место нашему воображению. Иными словами, их искусство претерпевало развитие до тех пор, пока сама картина не становилась неизменно творческим объектом для каждого, кто смотрит на нее. Она как бы высвобождалась из оков физического ограничения и переходила за его пределы, в царство Духа, унося с собой в это царство каждого, кто, созерцая ее, размышляет над ней.

Это царство действительно индивидуальное. Оно говорит с каждым на его собственном языке, в нем существует только то немного и самое главное, что направляет наш ум. 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 эти великие Мастера пришли к ее осознанию и их работы наполнились живым трепетом от сдержанной изобразительности и насыщенности 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 в известном смысле больших ученых современности, — задачи жизни в ее сущности. Эти же задачи, но с иных позиций, были общими и для всех водителей человечества. Мы обнаруживаем эту общую тенденцию в больших циклах народов точно так же, как и в коротком отрезке творческой индивидуальной жизни.

Поиски в сфере внутренней жизни, поиски в сфере самореализации могут идти только через сознательное и творческое усилие.

Индия, с ее сокровищницей мысли, Индия, с ее огромным наследием в каждой области Культуры, — эта Индия претворит громадные накопления творческих усилий и достижений и даст миру новый аспект Мудрости и Красоты.



## ДУХ ГИМАЛАЕВ

Уже многие годы я близко знаю Гималаи — и мощные горные цепи на западе, и взмывающие ввысь 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 той силой, которая заключена в необыкновенной многозначности Гималаев, этого Великого Храма Природы, предназначенного для подлинных искателей Истины во всех ее проявлениях.

С незапамятных времен самые лучшие устремления человечества, самые возвышенные концепции и легенды сплетались вокруг Гималаев.

Во всем мире, когда бы ни проносилось слово «Гималаи», люди становятся сосредоточенными, и особое стремление и ожидание освещает их лица. И 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 внешнеюющих более возвышенное и глубокое значение, словно бы невидимое духовное воздействие живет в нем самом, — особый магнит, сделавший Гималаи великим центром духовного паломничества.

Бесчисленны святилища и пещеры, разбросанные по долинам и склонам Химавата<sup>1</sup>. Каждый знает Кайлас, Манасаровар, Бодринат, Кедарнат, Равалсар, Трилокнат, пещеры Арджуны<sup>2</sup> и Миларепы<sup>3</sup> — эти центры духовных поисков и устремлений. Но сколько неизвестных, сокрытых святилищ еще ждет подлинных искателей Истины на той или на другой стороне горной цепи!

Великие Риши<sup>4</sup> устремлялись в своих священных поисках к Гималаям. Мощные Учения и Доктрины зародились под их вознесенными ввысь пиками. Разве не знаменательно, что во всем мире Великие Учителя любой расы и веры всегда шли к вершинам, чтобы найти здесь глубочайшие откровения? Способствуют

---

<sup>1</sup> Химават (*санскр.* снежный, место зимы) — другое название Гималаев.

<sup>2</sup> Арджуна — один из главных героев индийского эпоса «Махабхарата».

<sup>3</sup> Миларепа — великий тибетский святой, глубоко почитаемый всеми сектами тибетского буддизма; жил в XI в.

<sup>4</sup> Риши (*санскр.*) — святой мудрец, провидец.

ли большей ясности мысли высота, вечные снега, разреженная атмосфера, или же дело в возвышении над суетой жизни?

Те из вас, кто уже восходил на большие высоты, 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 — в местах, не загрязненных низменными страстями, порождаемыми в борьбе за существование и самоудовлетворение.

Караван вблизи высочайшей точки перевала. Люди сходят с лошадей и собирают яркие примулы; благоговейно возлагают они эти подношения на соседние скалы: «Дэвам, живущим на тех Вершинах». Истинно, это есть чувство, бессознательно выражаемое каждым, когда произносится слово «Гималаи» — Обитель Дэв<sup>1</sup>.

Великие Мудрецы и Риши, конечно, могли соприкоснуться с этими духовными веяниями, иначе бы они не стремились обратиться к этим мощным вершинам. Эти великие души, эти блестящие умы, давшие нам самые возвышенные философские учения и системы, могли ли они когда-либо быть заподозрены в незнании, какое место было лучшим для рождения трансцендентальной мысли?

Эти великие философы толковали тайны Природы задолго до того, как наука смогла их наглядно продемонстрировать, — атомную теорию, теорию относительности и вибраций, майю<sup>2</sup> и таттвы<sup>3</sup>; они говорили о телепатии задолго до того, как была открыта способность человеческого мозга излучать волны.

Сознательный, пробужденный ум может и должен настраиваться на восприятие Космоса, он может читать Книгу Жизни. Этот индивидуальный фокус сознательного существования есть именно часть самой жизни и, следовательно, принимает участие во всех ее проявлениях. И если человеческий ум наделен способностью самореализации и познания, при индивидуальном самосознании, то, поистине, не может быть для него пределов достижения и познания. Некоторые из удивительных таинств подсознательного мы видим в так называемых чудесах и в области гипнотизма.

Паломники собираются у придорожного святилища: «Слышали ли вы когда-нибудь о Сияющих, о снежных людях и о Тех,

---

<sup>1</sup> Дэва (*санскр.*) — бог, божество, небожитель.

<sup>2</sup> Майя (*санскр.*) — иллюзия; в философии индуизма все то, что подвержено изменению через разложение и дифференциацию.

<sup>3</sup> Таттвы (*санскр.*) — типы сущего, различные принципы в природе.

Кто живет по ту сторону вечных снегов?» Неспешно 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 наипервейшим усилием человечества, врожденным стремлением к чему-то, лежащему за пределами очевидной пустоты обыденной жизни. Все великие умы размышляли над тайнами жизни и смерти и говорили нам о том, что эта жизнь здесь, на Земле, это короткое мимолетное существование — не простая случайность: прийти и уйти, унесенными смертью для некоей неизвестной цели. Эта жизнь — лишь 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 покоится вечное понятие Духа.

Величественно стоят Гималаи, к небесам устремлены горные вершины. В продуваемых ветром долинах и ущельях Гуру Чарака<sup>1</sup> собирал свои драгоценные целебные травы. Сюань Цзан, этот замечательный китайский путешественник, тринадцать столетий назад описал лекарственные растения, встречающиеся в Гималаях. Пандавы<sup>2</sup> приходили сюда отдохнуть, измученные великой битвой, а тибетский поэт-святой Миларепа слушал эхо Природы и Голоса Свыше.

Какие воспоминания хранятся в могучих складках этих гор! Великий Гаутама<sup>3</sup> в поисках спасения человечества, Риши Вьяса<sup>4</sup>, Риши Нарада<sup>5</sup>, Риши Агастья<sup>6</sup> — бесчисленны благородные

---

<sup>1</sup> Чарака — автор медицинских трактатов, жил в I—II вв.

<sup>2</sup> Пандавы — *букв.* потомки Панду; пятеро сыновей легендарного царя Панду, герои древнеиндийского эпоса «Махабхарата».

<sup>3</sup> Будда Гаутама (VI в. до н.э.) — основатель буддизма.

<sup>4</sup> Вьяса — один из семи божественных мудрецов древности, которому приписывается создание «Махабхараты», многих Пуран и редакция Вед.

<sup>5</sup> Нарада — самый популярный из семи легендарных мудрецов, изобретатель струнного музыкального инструмента *вина*.

<sup>6</sup> Агастья — один из семи легендарных мудрецов, упоминающийся в качестве создателя ряда гимнов в Ригведе.

души, обретавшие свои лучшие вдохновения под сенью этих вознесенных пиков и несущие их вниз мятущемуся человечеству, зажатому в тисках невежества и эгоизма. Великий Пифагор, Аполлоний Тианский<sup>1</sup> — 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 истинное понимание жизни; мы найдем его повсюду вокруг нас, и оно обновит наше мировоззрение и привычки. Как чудесно обогатится жизнь, стоит нам только прикоснуться к этим вечным ценностям — все приобретет другой смысл и значение. И именно теперь, в эти дни Армагеддона<sup>2</sup>, мы должны думать о высших истинах, сущих и вечных, лежащих поверх каждого столкновения и разрушения.

Над опустошительными раздорами царит дух Гималаев, очищающий своим воздействием весь мир. Мы находим его в возвышенных философских системах, мы находим его в искусстве, в поэзии, музыке, живописи, скульптуре и архитектуре.

Великий храм Кайласанатхи в Эллоре — его очертания были навеяны священными вершинами Кайласа, чтобы напоминать о них и вдохновлять тех, кто находится далеко от этих мощных вершин, так много значивших для создателей храма.

Как незабываемо прекрасны эти величественные горы: мы видим в них все возможное разнообразие формы и цвета. Через узкие ветреные ущелья мощные реки несут весть снегов в отдаленные равнины, три священных жизнедателя для миллионов трудящихся — Ганг, Брахмапутра и Инд! Водопады преломляются в тысячу радуг, а неумолимые ледники низвергаются вниз, в темные пропасти. Вездесущий, всепроникающий пульс жизни, разбивающий, сокрушающий скалы и создающий сверкающие

---

<sup>1</sup> Аполлоний Тианский — древнегреческий философ, жил в 3 г. до н.э. — 97 г. н.э.

<sup>2</sup> Армагеддон (*греч.* от *евр.*) — великая битва между силами Света и тьмы, предсказанная всеми древнейшими пророчествами в писаниях всех народов.

кристаллы. Вечный Протей-Жизнь<sup>1</sup>, в своих бесконечных проявлениях сочетающий и разъединяющий формы, разлагающий их, чтобы с новым импульсом возродить опять, уже в другом сочетании.

Поистине можно сказать, что такие богатства природной красоты, как в Гималаях, не увидишь больше нигде на этой Земле.

Канченджанга, страж пяти сокровищ, подобная бесценному ожерелью из мерцающих розоватых жемчужин над туманными долинами и холмами — трансцендентальный образ иного мира возвышенной красоты, устремляющей наш дух ввысь.

Химават! — Место рождения бессмертной мысли, самые возвышенные образы витают над твоими могучими вершинами. Шамбала, Священный Грааль, Небесный Иерусалим — символы связующих стремлений и мечтаний столь многих веков и народов, чаяния и искренняя надежда страждущего человечества, вечное утверждение великих мыслителей.

Химават Прекрасный, ты дал нам величайшие сокровища и навечно останешься ты стражем Великой Тайны — Священного Союза Неба и Земли.

1940

*S.Roerich. Reflections*

---

<sup>1</sup> Протей (*греч.*) — в древнегреческой мифологии морское божество, обладающее способностью принимать облик различных существ; аллегория материи.

## ИНДИЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ

О таком обширном, пленительном и сложном предмете, как индийская живопись, едва ли можно рассказать в короткой, всего на несколько страниц, статье.

Систематическое изучение этого предмета началось лишь сравнительно недавно, и со временем еще появится множество сведений, которые обогатят наши познания, многое объяснят и заполнят существующие ныне пробелы.

Созерцающая блестящую и богатую мозаику индийского искусства в целом, начинаешь осознавать, что то, что мы можем ясно определить и что поражает больше всего, — так это игра света, или периоды расцвета и взлета, порожденные разнообразием и множеством веяний и обстоятельств, как привходящих, так и собственных, или и тех и других. Но под всеми этими взлетами струится и всегда струилась, непрерывно перетекая из одной формы в другую, широкая река индийского творческого гения и накоплений художественного опыта.

Живопись в Индии существовала в той или иной форме задолго до так называемого цикла Аджанты и, судя по дошедшим до нас образцам скульптуры, другим произведениям искусства, а также по текстам, достигла весьма высокого и значительного уровня развития еще в очень ранний период. Обычно живопись и скульптура сосуществуют, но живопись, будучи более тленным памятником, как правило, со временем оказывается утраченной, особенно в странах с неблагоприятными климатическими условиями.

Прекрасные предметы искусства так называемой цивилизации долины Инда<sup>1</sup> свидетельствуют о высоком художественном уровне, насколько мы можем судить по многим найденным образцам и особенно по замечательным печатям, демонстрирующим как общий, так и индивидуальный стиль, развитое чувство формы и совершенство техники.

О том, какого вида живопись практиковалась тогда, остается только догадываться, и, приступая к какому-либо научному ис-

---

<sup>1</sup> Цивилизация долины Инда (также харапская) — археологическая культура бронзового века (середина III — 1-я половина II тысячелетия до н.э.) в Индии и Пакистане.

следованию индийского искусства, нам приходится обращаться к уцелевшим образцам в том виде, в каком они дошли до нас.

Самым схематичным образом мы можем классифицировать известные стили и школы, которые ведут к современной индийской школе живописи, примерно в полдюжины основных групп со многими взаимосвязанными ответвлениями.

1. Стиль живописи, сохранившейся в пещерных храмах, — это стенные росписи, самые известные из которых находятся в пещерах Аджанты и Эллоры. От I века до н.э. они восходят к VII веку н.э. в случае Аджанты и непосредственно к концу первого тысячелетия — в Эллоре. Образцы других школ, которые, вероятно, были распространены в Индии, можно найти в Багхе, Ситтанавасале и на Цейлоне. Эти пещеры, особенно в Аджанте, сохранили для нас бесценные свидетельства развития индийской живописи на протяжении многих веков и того уровня, которого она достигла в период своего золотого века. Достигнув своего апогея в V–VI веке, живопись начала постепенно меняться; эволюция стиля и подхода к изображению становится особенно заметной в более позднем джайнском<sup>1</sup> стиле Эллоры. Эти изменения отвечали быстро меняющимся процессам жизни, как политическим, так и другим.

2. Иллюминированные<sup>2</sup> буддийские манускрипты на пальмовых листьях, которые встречаются примерно с X–XIII века, и джайнские тексты, относящиеся к значительно более позднему времени. Они продолжили ту великую традицию, которую мы находим в стенописи пещерных храмов, и прекрасные иллюстрации манускриптов на пальмовых листьях из Бенгалии, Бихара и Непала часто обнаруживают поразительное сходство со стенописью Аджанты в подходе и технике. Джайнские миниатюры также являются продолжением этой великой традиции, но демонстрируют ту специфически угловатую, жесткую, линейную технику с плоскостным цветом, что стала отличительной чертой джайнского искусства. Это искусство достигло своего наивысшего развития в Гуджарате и в Западной Индии и, в свою очередь, оказало влияние на другие школы.

3. Стиль того сложного искусства, которое возникло на юге Индии и в Декане (впитав в себя замечательные ранние традиции) и которое было распространено вплоть до Восточного побережья. Прекрасные образцы этой школы можно увидеть в

---

<sup>1</sup> Джайнизм — религиозно-философское учение, возникшее в Индии в IV в. до н.э.

<sup>2</sup> Иллюминированный — украшенный цветными миниатюрами или орнаментами.

стенописи XI века в храме Брихадешвары в Танджоре. Она достигает своего рода кульминации в Виджаянагаре, и хотя Виджаянагар часто считают уже упадком этого стиля, тем не менее такая стенопись, как в храме Вирахадры в Лепакши, свидетельствует о достаточной целостной традиции, исключительно декоративной и самобытной. Возникновение того, что часто относят к деканской школе, было следствием появления мощных мусульманских течений, которые в соединении с существующим живописным стилем вполне оформились в конце XV — начале XVI веков, судя по немногим недавно обнаруженным образцам, и которые слились с остатками южных стилей и дали так называемые Биджапур, Ахмаднагар, Голконду и другие школы Декана второй половины XVI века.

4. Могольская школа, которая была высоким возрождением, жизненным соединением индо-персидского и европейского течений и которая зародилась с установлением правления династии Моголов<sup>1</sup>.

Первый импульс, должно быть, пришел, как это часто случилось в прошлом, со стороны, а именно — от великих персидских художников школы Бехзада, а также от Могольского двора. Но очень скоро индийский творческий гений соединил и переработал эти новые течения, а также впитал новые уроки, полученные от европейского искусства, которое все больше проникало в Индию, и на этой основе развил новую жизненную форму выражения. Могольскую школу характеризуют блестящий рисунок, новый, орнаментальный и замечательный реализм, перспектива (сокращение планов, так называемая мягкая перспектива), а также особое чувство наблюдательности. Была создана целая серия крупных миниатюр, а также иллюстраций к книгам. Миниатюры, отображающие придворную жизнь, были самыми распространенными и изысканными этюдами цветов и животных, появившимися в эпоху Джахангира<sup>2</sup>. Изменился статус художников, и теперь они начали подписывать свои миниатюры. Эта школа достигла апогея развития при Акбаре<sup>3</sup> и Джахангире и постепенно утратила свою жизненность и высокий художественный уровень вместе с последними могольскими правителями.

---

<sup>1</sup> Моголов династия — мусульманская династия, ведущая свой род от выходца из Средней Азии, ферганского эмира Бабура, и правившая в Индии в XVI—XVIII вв.

<sup>2</sup> Джахангир (1569—1627) — правитель Могольской империи в 1605—1627 гг., сын Акбара.

<sup>3</sup> Акбар (1542—1605) — правитель Могольской империи с 1556 г., при нем она достигла наибольшего могущества; покровитель искусств.



5. Так называемая раджпутская<sup>1</sup> школа, которая, возможно, существовала и в более ранние времена, чем те образцы, которыми мы сейчас располагаем для точки отсчета. Эта школа, охватывающая обширный географический район, на начальных этапах проявила необычайную жизненность, соединяя в себе развитое чувство декоративности, прекрасное знание элементов ясной композиции и организации формы. Эти так называемые примитивы монументальны по своему подходу и часто являются подлинными жемчужинами декоративного великолепия. По своей тематике миниатюры обычно служили иллюстрациями к музыкальным ладам (рагам)<sup>2</sup>, к излюбленным поэмам или эпическим любовным историям, среди которых первенствующее место занимали легенды о Кришне<sup>3</sup>. Наиболее ранние из известных образцов этой школы относятся к XVI веку, затем она имела продолжение в XVII и даже XVIII веке, постепенно утрачивая свою самобытность и жизненность. Удайпур в Меваре и Мальва с ее деканскими влияниями были самыми крупными центрами этого искусства.

Позднее раджпутско-могольская школа, впитавшая многие элементы могольской традиции, процветала при дворах многочисленных раджпутских владетелей и в других местах Индии в течение XVII–XVIII веков, и в этом смешанном стиле было создано множество произведений.

6. Гималайская, или школа Кангра, объединяющая все известные горные школы (начиная с самых ранних Басоли и Пахари<sup>4</sup> и кульминаровавшая в хорошо известном более позднем стиле Кангра). Она развивалась в конце XVII и в XVIII веках, когда ослабевающее покровительство правителей, а также другие трудности заставили художников покинуть равнины и перенестись в предгорья, в набирающие силу горные княжества, к новым покровителям.

---

<sup>1</sup> Раджпутская (также раджастанская) школа — по названию исторической области Раджпутана или Раджастан (*букв.* страна раджей).

<sup>2</sup> Рага (*санскр.*) — в индийской музыке канонизированные мелодические построения, служащие основой для импровизации и соответствующие определенному эмоциональному состоянию, сезону, времени суток, природным явлениям. В раджпутской миниатюре раги персонифицировались в изображениях девушки, играющей на струнном инструменте ви́на.

<sup>3</sup> Кришна — индуcский бог, считающийся воплощением бога Вишну; в мифологии представлен в двух образах — мудрого царя-воина и божественного пастуха.

<sup>4</sup> Пахари (Горная) — общее название живописных школ, существовавших в предгорьях Гималаев в XVII–XIX вв.

Начало этой наиболее замечательной школы в настоящее время не может быть фактически прослежено ранее конца XVII века, хотя лично я склоняюсь к убеждению, что какие-то формы живописи должны были практиковаться в Гималайских предгорьях с очень раннего периода и какие-то традиционные школы и мастерские, по всей вероятности, связанные с храмами, должны были существовать в этих районах.

Мы знаем, что в Кашмире в XI—XII веках жили превосходные художники, которых приглашали писать фрески в западно-тибетском царстве Гуге в Тцапаранге, и что они внесли свой вклад и в росписи храмов Спити. Эти же художники, наверное, работали также в районах, лежащих между Западным Тибетом и Кашмиром. Некоторые пейзажи на их фресках удивительно напоминают пейзажи, встречающиеся в так называемой живописи Басоли.

Кангра, или Гималайская школа искусства, с ее многочисленными ветвями и ответвлениями, начиная от собственно Кангры и далее в Нурпуре, Гулере, Чамбе, Манди, Сукхете, Кулу, Сирмуре, Гархвале и других княжествах, оставили нам бесценные свидетельства великой традиции. Это удивительно изящное декоративное целостное искусство, лучшие образцы которого следует отнести к великим сокровищам мирового искусства, поистине достойно тех прекрасных легенд, которые оно отразило, того уникального пейзажа и той жизни, которыми оно вдохновлялось. Школа Кангра пришла в упадок в середине XIX века, хотя некоторые ее представители жили и в более позднее время.

Так называемая сикхская школа очень близка школе Кангра, и, несомненно, многие художники последней работали для сикхских правителей.

До появления того, что мы называем современной индийской школой живописи, имел место общий упадок. Благодаря усилиям Э.Б.Хейвелла и Абаниндранатха Тагора был дан новый импульс изучению великих классических традиций. Начала формироваться новая школа, и это возрождение часто называют «Бенгальским Возрождением»<sup>1</sup>. Это движение подготовило почву для новой оценки обширного художественного наследия Индии и пробудило новую жизнь искусства в стране.

Современные течения в индийском искусстве, конечно же, очень сложны, и требуется какое-то время, чтобы мог офор-

---

<sup>1</sup> «Бенгальское Возрождение» — в индийской живописи течение рубежа XIX—XX вв., ставившее своей целью создать новое национальное искусство на основе древних традиций индийских стенных росписей и миниатюры (главным образом могольской), а также китайской и японской живописи.

миться определенный новый стиль, если только слово «стиль» употребительно по отношению к современным тенденциям нашей жизни, которая утрачивает единство целостности и имеет склонность к чисто индивидуальному выражению. Возможно, в какой-то мере это является и благом, так как дает нам модель бесконечного разнообразия, подобного сверканию и переливам драгоценного камня сквозь тысячи его граней. Однако мера единства должна вытекать из общности окружающей среды и опыта.

Вполне естественно, что современное европейское искусство должно было оказать заметное влияние на современную индийскую живопись, и тем не менее некоторые художники с таким же успехом обращаются к народному искусству и его тематике. Несомненно, эти тенденции и влияния постепенно будут переработаны в какие-то новые подходы и подвигнут к новым изысканиям и экспериментам, отражая быстро меняющуюся картину индийской жизни.

Многие талантливые и серьезные художники ищут сейчас новые изобразительные средства и уже демонстрируют исключительно индивидуальные подходы и совершенное мастерство в своей технике. Такие замечательные художники, как Нондолал Бошу, Джамини Рай, Маниши Дэй, Саниял, Бендре, Хеббар, Гуэрал, Чавда, Равал, Ара, Хусейн, Палсикар, Самант и многие другие, на пути к новым завоеваниям, к новым достижениям, внося значительный вклад в новые формы выражения жизни Индии и обогащая 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 расцветало там, где имелись соответствующая поддержка и покровительство, и святая задача общества — помогать национальному гению проявить себя.

## ТРАДИЦИЯ ЖИВОПИСИ ЭПОХИ ПАЛОВ<sup>1</sup>

Так называемые манускрипты Палов, которые дошли до нас в качестве ранних бенгальских и непальских буддийских священных писаний, часто иллюстрировались весьма замечательными миниатюрами, как правило, в соответствии с текстом манускрипта. О них пока известно не так много, но вполне определенно можно различить две школы: так называемую раннюю школу периода Палов, образцы которой встречаются в бенгальских манускриптах, и непальскую, где используется шрифт ланджа<sup>2</sup>. Манускрипты ланджа близки к некоторым образцам западно-гуджаратской традиции, прослеживаемой в манускрипте джайнов. Здесь мы видим немало особенностей, которые, судя по всему, указывают на некоторое взаимное влияние. Другие, более ранние манускрипты — чисто палского типа, и в них манера живописи и техника очень близки технике художников гуптского<sup>3</sup> и более позднего периода, работавших в Аджанте и в других пещерных храмах. Необычайно интересно проследить эти сходные черты, которые указывают на то, что традиции эпохи Гуптов перемещались к востоку, где достигли расцвета в искусстве времени Палов. Оттуда они, видимо, переместились на юг, а затем снова на запад, к Гималаям и в Западную Индию. Таким образом, мы можем с определенной уверенностью сказать, что одна и та же традиция имела распространение и существовала в разных районах Индии в различные периоды ее истории. Манускрипты на пальмовых листьях демонстрируют замечательный образец продолжения этой традиции. Существуют определенные технические приемы, которые могут указать на единый источник. И я обнаружил, что не только в рисунке, но и в особой технике нанесения определенных красок художниками периода Палов применялась та же традиция, что существовала в Аджанте.

Однажды мое внимание привлекло очень эффектное использование точечного метода нанесения синего и зеленого пигментов в некоторых манускриптах на пальмовых листьях, где

---

<sup>1</sup> Палов эпоха — время правления династии Палов (765–1199 гг.), последний значительный период индийского буддизма.

<sup>2</sup> Ланджа — алфавит индийского типа, используемый в Тибете и Непале для записи санскритских текстов.

<sup>3</sup> Гуптов эпоха — период правления династии Гуптов (IV–VI вв.), объединивших в одну империю северные и центральные районы Индии.

темно-синие точки на светло-синем поле давали замечательную игру цвета, что, вместе с другими приемами нанесения красок, свидетельствовало о глубоком знании цветовых эффектов. Чтобы подтвердить свое заключение, я предпринял поездку в Аджанту на предмет сравнения этой техники с использовавшейся там и, к моему великому удовольствию, нашел тот же точечный метод в случае употребления синего пигмента. Так, тень фигур, деревьев или еще чего-нибудь, стоящего на плоском фоне, обычно обводилась более темным контуром того же оттенка, что и фон, но только более насыщенного. Это создавало эффект выделения фигур и придавало им большую рельефность. Манера изображения деревьев, изображения скал была почти такая же, что и у художников Аджанты.

Можно обнаружить, что плоскостное изображение дерева ашока<sup>1</sup>, с его красивыми цветами и великолепной листвой, дано в манускрипте точно так же, как и в пещерных росписях; банановые деревья, манго, фикусы, пальма-пальмира и кокосовая пальма, животные и другие...<sup>2</sup> характерный способ изображения скал, которые написаны в очень стилизованной кубистической манере, отчасти напоминающей трактовку скал в византийском искусстве. Во всех случаях на плоскую поверхность наносился определенный цвет, а рисунок наводился позднее свободными, красивыми, плавными линиями. Свобода рисунка совершенно очевидна, так как очень часто мы видим пересекающиеся линии, свидетельствующие о быстром взмахе кистью, который перекрывал пересекающую линию. Листва деревьев также наносилась позднее, поверх вчерне намеченной плоской формы дерева, и интересно отметить, что этот метод сохранился, оставаясь главным методом в более поздних миниатюрах. Контурные всегда наносились позже, это был продолжительный, но постепенный процесс, хорошо сбалансированный и разделенный на последовательные стадии. Вначале, вероятно, наносились на поверхность общие цветовые массы, которые приблизительно соответствовали формам того, что хотели изобразить, и на которые потом наносились основные цвета. Когда этот этап завершался, наводился рисунок со всеми деталями, при этом использовались различные тона, соответствующие изображаемому предмету. Затем наносились и разрисовывались детали, и последние штрихи делались постепенно и последовательно.

---

<sup>1</sup> Ашока — вечнозеленое дерево с пышными красными цветами; в Индии существует поверье, что оно начинает цвести, когда его коснется нога прекрасной женщины.

<sup>2</sup> Вероятно, пропуск в тексте. — *Ред.*

Подобно тщательно разработанным системам старых мастеров, как это мы видим в эпоху итальянского Ренессанса, у великих венецианцев, позднее дополненным другими европейскими школами, этот метод был хорошо продуман и разделен на определенные стадии. Практически все ранние великие мастера Европы имели строго упорядоченную систему, обеспечивающую им достаточно быстрое исполнение и свободу техники, которую мы, с нашим непосредственным наложением пигмента, ныне в известной степени утратили. Так, если мы возьмем метод великих венецианцев, то увидим, что сперва они делали черновой набросок на цветном, обычно красноватом, грунте, где прописывались свет и тень очень простым, почти монохромным цветом. Затем делался подмалевок с выделением всех светлых мест в картине и, возможно, с оставлением темных участков фона там, где была нужна тень. Когда работа полностью высыхала, что требовало довольно много времени, они быстро покрывали эти бледные по цвету, но очень выразительные по контрасту поверхности прозрачными лессировками<sup>1</sup> различных тонов, нанося их на светлые и темные участки, смешивая и втирая одна в другую, а также добавляя детали, пока они имели дело со свежим лессировочным слоем. Этот очень быстрый и строго упорядоченный способ исполнения позволял художникам работать одновременно над многими композициями, поскольку перед каждой последующей операцией приходилось ждать, пока высохнет краска. Разумеется, это означало, что замысел картины был уже вполне разработан в уме художника, и это был длительный процесс, так как каждая переделка требовала полного возвращения к исходной точке, начиная с первоначального наброска и кончая лессировками и прописыванием деталей. Этим методом на Западе пользовались вплоть до XVIII века. Вы обнаружите, что его использовали такие великие английские художники, как Рейнолдс, Гейнсборо, Лоуренс, — и только с Хогарта, Констебла и, возможно, Боннингтона наметился поворот к непосредственному наложению краски<sup>2</sup>. То же самое наблюдалось во Франции и в других странах, когда после великих полотен Ватто, Буше, Ланкре и других возникла школа Делакура и Курбе. Необычайно интересно и, пожалуй, знаменательно то, что истинно великие художники, к какой бы нации они ни принадлежали, всегда разрабатывали в той или иной степени свою собственную технику,

---

<sup>1</sup> Лессировка (от *нем.*) — тонкий, прозрачный слой красок, наносимый на просохший слой масляной живописи для обогащения колорита.

<sup>2</sup> Техника живописи новейшего времени, быстрый и однослойный (т. наз. «алла прима») способ работы масляными красками.

и на Западе мы можем видеть технику Рембрандта, Франса Халса, Веласкеса, Тициана и Вермеера — все они приносили в уже существующую традицию свои собственные находения, свой собственный подход.

Здесь, в Индии, мы также видим самобытных художников, индивидуальные школы со своими особенностями и своей техникой, развившие и обогатившие существующую традицию, которая была сильна и сохранялась, как мы видим, на протяжении веков.

Большинство буддийских манускриптов — это тексты «Аштасакхасрика Праджняпарамиты» и богато иллюстрированные тексты «Гандавьюха-махаяана-сутры». Последние я обнаружил два года назад в разных районах страны, и, насколько известно, они являются единственными сохранившимися текстами «Гандавьюхи». Это манускрипт XI века, прекрасно иллюстрированный, изображающий духовное странствие Судамы в поисках мудрости. Некоторые из более крупных миниатюр очень напоминают композиции Аджанты и указывают на ту же школу и традицию богатством цвета и совершенством техники. В этом манускрипте около 120 миниатюр, и я думаю, что некоторые теперь утеряны, но тем не менее надеюсь, что когда-нибудь мы обретем их.

По-видимому, не все эти миниатюры исполнены одним художником — некоторые определенно отличаются более совершенным стилем, но школа несомненно одна и та же, ибо детали везде однотипны. Эти миниатюры имеют очень важное значение для изучения индийской живописи, вполне доказывая, что высокое техническое совершенство традиции ранней гуптской эпохи все еще было живо и в более поздние времена.

Установив, что палские художники работали в долине Кулу и в других районах Гималаев, мы вполне можем допустить, что традиция живописи эпохи Палов, которая лежала в основе школы Гуге, существовала в Кангре и так или иначе была той основой, на которой позднее развились некоторые широко распространенные школы.

Интересно отметить, что, как я обнаружил, определенные особенности в изображении деревьев, встречающиеся в так называемой живописи Басоли, присутствуют и в миниатюрах периода Палов. И, повторяю, я совершенно уверен, что очень скоро можно ожидать находки образцов добасольского изобразительного искусства, которые ликвидируют существующий ныне разрыв между XI, XII и XVII веками.

## ОБ ИСКУССТВЕ КАНГРА

Долина Кулу, которая вместе со Спити и Лахулом образует самую восточную часть района Кангры, являлась в прошлом торговым путем в Центральную Азию. Впоследствии, с постройкой дороги в Ладак через Кашмир, эта важная артерия утратила свое значение. Китайский путешественник Сюань Цзан упоминает Кулу в своих «Записках о путешествии в Индию», называя ее королевством Кулута. Он пишет, что это была буддийская страна, в которой насчитывалось свыше двадцати монастырей, а также имелась колонна Ашоки, обозначающая место, где проповедовал Владыка Будда.

Так было в VII веке; теперь ничего из этого уже не осталось, и только предание то тут, то там упоминает о буддийских центрах. Правда, до сих пор не были предприняты ни археологические раскопки, ни систематическое изучение, однако существование определенной школы буддийского искусства, которая процветала здесь с самых ранних времен, не вызывает сомнений.

Кулу упоминается в древнейших индийских манускриптах, и с этой долиной были связаны такие имена, как риши Вьяса.

Самые ранние монеты, найденные в Кулу, относятся к I веку н.э., и согласно надписям на кхароштки<sup>1</sup> они принадлежали королевству Кулута.

В Лахуле была найдена сасанидская<sup>2</sup> ваза, существует также ряд изображений эпохи Гуптов, сохранившихся в некоторых отдаленных местах этого района.

Не приходится сомневаться, что индо-греческая культура и кушанские<sup>3</sup> веяния проникли в эти долины.

Торговый путь через Центральную Азию, который служил также артерией для многочисленных вторжений, был хорошо обустроен, и если подниматься на перевал Ротанг, ведущий из Кулу в Лахул, то можно и поныне обнаружить каменные

---

<sup>1</sup> Кхароштки — разновидность древнего индийского письма (около V в. до н.э. — V в. н.э.).

<sup>2</sup> Сасанидский — относящийся к периоду правления династии Сасанидов в Иране (III–VII вв.).

<sup>3</sup> Кушанское царство (I — начало IV в. н.э.), древнее государство, занимавшее в период расцвета (конец I — III вв.) значительную часть территории современной Средней Азии, Афганистана, Пакистана, Северной Индии и, возможно, Синьцзяна.



ступени, сложенные века назад для удобства путешественников. Кто же сложил эту лестницу? Трудно сказать, но, возможно, она существовала там со времен очень давних контактов с Центральной Азией. Лестница, которая поднимается по склону горы на расстоянии в несколько тысяч футов, свидетельствует об очень оживленном движении.

Буддийская традиция сохранилась только в Лахуле и Спити. В Кулу она была полностью вытеснена индуизмом и местными культами, обнаруживающими свое сходство с культурами исконных обитателей этих долин, принадлежащих к группе монкхмер, которых до сих пор можно встретить в некоторых более отдаленных и изолированных долинах, таких как, например, Малана — ответвление долины Кулу.

Одной из самых ранних скульптур, обнаруженных в этом районе, является хорошо известное изображение Будды из Лакхорского музея, найденное в деревне Фатехпур в Кангре и датированное 578 годом. Другие скульптуры периода Гуптов, которые я нахожу в районе, в целом следуют образцу фатехпурского Будды; видимо, существовал определенный стиль, характерный для этого края. Этот стиль, как я уже упоминал, несомненно ведет свое происхождение от более ранних гандхарского<sup>1</sup> и кушанского стилей; общая их черта — инкрустация металлом, которая могла появиться как результат греческого влияния, ибо это было особенностью некоторых египетских и греко-римских бронзовых скульптур. Так, для этих скульптур весьма характерно использование серебра для глаз, красновато-золотистой меди — для рта и отдельных частей одежды или орнамента. В некоторых из них я даже находил вставки из бронзы и меди различных оттенков для создания дополнительного цветового плана, — нечто похожее на то, что можно видеть в троне фатехпурского Будды. Бронза, использованная для самой фигуры, обыкновенно довольно бледного оттенка, что создает хороший фон для инкрустации.

Мы слышали о создателях скульптур из Манди и Сукхета, и, надо полагать, традиции их искусства довольно древние.

Требуется проделать еще очень большую работу, чтобы найти недостающие звенья в переходе от эпохи Гуптов к веяниям периода Палов, которые пришли в Кулу и в этот район с востока, вероятно, с переселением некоторых правящих семей Палов, решивших обосноваться в этих нагорьях. По преданию, нынешние правители Манди, чья фамилия Сена, пришли сюда в XI веке

---

<sup>1</sup> Гандхара — область в Пенджабе и северо-восточном Афганистане, прославившаяся школой скульптуры, возникшей здесь в период Кушанского царства.

с востока, а другие ветви с фамилией Пала пришли с юга, то есть из Пуны, куда они переместились из Бенгалии. В ряде скульптур того периода ясно прослеживается заметное влияние палской традиции. Прекрасные скульптуры из храма в Баджауре в Кулу являются типичными образцами искусной работы палских мастеров, исполненной в черном камне, пригодном для очень тщательной обработки. Эти скульптуры, выполненные в красивом, изысканном стиле, представляют собой весьма утонченные изображения и являются работой мастеров высокого класса, которые в полной мере овладели всеми тонкостями резьбы по камню в палском стиле.

Существует множество каменных рельефов с растительным орнаментом, с красивыми завитками, вероятно, того же периода, которые можно обнаружить по всей долине до самой Манали. Также известен ряд бронзовых изделий, свидетельствующих о влиянии традиции эпохи Палов.

Последние века являются временем полного упадка и утери мастерства, вызванными либо вторжениями, либо какими-то другими причинами, — трудно сказать. Это время отличается довольно грубой каменной скульптурой и бронзовыми изображениями, совершенно непохожими на прекрасную бронзовую маску Мунджи Деви из храма в Нирманде, датируемую IX–X веком.

Маски богов и богинь, представляющие собой рельефные изображения лица божества, являются одной из характерных для Кулу и прилежащих индуистских районов особенностей. Эти маски обычно дарили храмам верующие, и потому многие из них имеют надписи и датированы. Эти маски, являющиеся копиями богов из храма, во время больших празднеств и религиозных церемоний выносятся за его пределы на передвижных алтарях и служат, так сказать, представителями храмовых богов. Интересно отметить, что все эти маски обычно инкрустировались различными металлами, а иногда драгоценными и полудрагоценными камнями. Возможно, это пережиток более ранней традиции инкрустированных бронзовых изображений.

Так называемая школа искусства Гуге, которая процветала в Спити и получила распространение в соседних районах, несомненно, является продолжением или переработкой традиций палской школы, пришедшей в долину с востока. Ее буддийские изображения — пока единственные известные образцы живописи, уцелевшей в этом крае. Довольно часто в этих стенописях можно обнаружить и среднеазиатскую манеру в изображении семейства жертвователей, помещавшегося в одном из нижних

углов росписи. Эта особенность появилась, видимо, вместе с другими веяниями, пришедшими через великий Центрально-Азиатский путь.

По преданию, в районах Кулу и Кангры наряду с бронзовыми и каменными изображениями существовала ранняя местная школа живописи. Однако от этого раннего искусства ничего не осталось. Возможно, мы еще найдем манускрипты, которые обычно писались на бересте и часто, согласно преданию, иллюстрировались. Возможно, мы даже обнаружим и стенопись, но до сих пор еще ничего не найдено. Последняя так называемая школа Кангра процветала в нижележащих областях (а возможно, проникла и далеко на север, в высокогорные районы долины Кулу), и самое раннее известное нам искусство относится к XVII веку, это так называемые стили Басоли и Гадди<sup>1</sup>. Как представляется, стиль Басоли является развитием более раннего, коренного для этих мест искусства, своего рода раджпутско-могольской интерпретацией местных культов гадди, кульминаровавших в культе Кришны — бога в образе пастуха. Искусство Кангра достигло исключительного совершенства в XVII—XVIII и начале XIX века. Правда, поздние образцы утратили непосредственность более ранних школ; изначальная традиция и свежесть уступили место совершенству техники, которая своими собственными ограничениями и предписаниями обычно подавляет истинное вдохновение и чувства, столь живо выраженные ранними художниками, — они заглушаются тысячью и одним техническим соображением и очередным нововведением. Упадок — это явление общее для всех искусств, оно имеет свою аналогию практически в каждой сфере жизни и может служить символом нашей механической цивилизации со всем тем отрицательным, что приносит нам наш стремительный технический прогресс.

Школа Кангра проникла на восток вплоть до Техри-Гархваля, где в XVIII веке творил великий художник Мола Рам. Поначалу Мола Рам работал в могольской технике, но позднее перешел к традиционному стилю Кангра и создал очень красивые и совершенные по технике миниатюры. До нас дошло очень немного имен художников, это искусство остается преимущественно анонимным. Известны и другие имена, как Манак или Кшачанд, и я совершенно уверен, что по мере дальнейшего изучения школы Кангра всплывут и многие другие имена. Невозможно отрицать

---

<sup>1</sup> Гадди (также Пахари Бхармаури) — название пастушеского племени, нашедшего убежище в Гималайских предгорьях во времена мусульманского нашествия.

тонкий лиризм миниатюр Кангра. В них нашла свое отражение необычайно пышная красота природы этих районов, которая вдохновляла художников на создание замечательно декоративных композиций, насыщенных теми богатыми и красочными деталями, которые она столь щедро раскинула перед ними. Красивые цветущие деревья, луга, горные склоны, красивый кангрский тип — тип, который сохраняется и поныне. Тонкий лиризм, яркость цвета — все это привело к созданию уникальной традиции, известной нам как школа Кангра. Свежесть сельского взгляда оказала свое влияние на формирование традиции Кангра, но меняющийся образ жизни и политические перемены в стране, как это обычно бывает, привели к исчезновению в середине прошлого века этого стиля выражения. Будем надеяться, что новые художники станут следовать богатой и замечательной традиции Кангра, взяв за образец те прекрасные композиции и поэтические образы, которые мы находим в их миниатюрах.

[1960-е годы]

*Из архива МЦР*

## ШКОЛА КАНГРА

О раджпутской живописи до XV или даже до XVI века нам известно не так много, однако не вызывает сомнений, что ранние художественные традиции Кангры имеют много общего с раджпутской школой живописи. Например, мы обнаруживаем использование растительной орнаментики, которая сохранилась в раннем искусстве, называемом живописью Басоли и Пахари, или Гадди, цветовую гамму и определенное композиционное построение, однако трудно проследить развитие этих традиций до XVII века. Мы можем делать выводы, лишь сравнивая их с традициями других школ, чьи образцы лучше сохранились и датированы, как, например, джайнская школа живописи или школа живописи эпохи Палов, дошедшая до нас в виде манускриптов и стенописей, датируемых X–XI веками.

Миниатюры манускрипта из Хайдарабада, относимого примерно к началу XV или даже XIV века, указывают на переработку раннего арабо-персидского стиля применительно к местным традициям, и среди отличительных черт этой новой комбинации мы видим элементы, которые встречаются в ранней раджпутской школе живописи и живописи Басоли. Это использование желтого и темно-красного фона, высокая линия горизонта, общее построение композиции, изображение цветущих деревьев, а также яркие контрасты, столь характерные для ранних традиций.

В одном раннем джайнском манускрипте можно обнаружить влияние раннеперсидского искусства, свидетельствующее о существовании раннемусульманской живописи в Индии в домогольский период.

Кто же были эти художники — создатели миниатюр Кангра? Чье влияние они испытывали, и как развивалось то, что теперь известно нам как ранний стиль Кангра? На эти вопросы мы пока не можем ответить, но весьма знаменательно, что, по преданию, художники, бежавшие из Раджпутаны, нашли приют в горах и принесли с собой в долину Кангры технику, в которой чувствовалось значительное влияние могольского искусства. Новая техника, появившаяся в результате их соприкосновения с местной традицией, и есть то, что теперь мы называем искусством Кангра. Один из главных вкладов этих художников — высокое техническое мастерство и традиция, которая в соединении с местным стилем была приспособлена к местным запросам. Культ

Кришны, господствующий в этих районах, нашел яркое отражение в творчестве большинства художников.

Под покровительством раджи Сансара Чанда [(1775–1823)], страстного любителя искусства, школа Кангра достигла наивысшего расцвета, в известном смысле апогея своего развития, после чего начался упадок.

В живописи Кангра можно видеть, как природа и образ жизни формируют и определяют выразительность творчества художника. Красота пейзажа Гималайских предгорий, новая флора, богатство красок, ясно выраженные смены времен года — все это оказало влияние на формирование искусства Кангра. Искусство Кангра — это особый цвет земли со всеми этими прекрасными цветущими деревьями и кустами, персиковые и абрикосовые деревья в цвету, изумительно красивые птицы, деревенская жизнь, жизнь пастухов и сто и одна интерпретация коров. «Час коровьей пыли» — этот красивый поэтический момент вы можете наблюдать и поныне на закате, когда коровы возвращаются с пастбищ и, проходя по деревне, поднимают клубы пыли. Эта сцена, романтизированная во многих миниатюрах, дошла до нас, с ее особым очарованием, в известной миниатюре Кангра, которая находится теперь в Бостонском музее и которую можно считать одним из лучших образцов этой школы. В этих миниатюрах религиозный по своему характеру сюжет — жизнь Кришны, прекрасно гармонирует с внешним убранством окружающей жизни. Тот, кому довелось бывать в этих местах или оставаться там подолгу, видеть то бесконечное разнообразие цветовых сочетаний и комбинаций, которое дарит Природа, оценит правдивость отображения жизни художниками Кангры, поскольку он наблюдал эту жизнь своими собственными глазами. В этих миниатюрах вы можете увидеть все те элементы, что встречались вам в пейзаже и в жизни людей, но изображенные необычайно красиво и поэтично, и вы сможете ощутить, что художник, движимый любовью к прекрасному, хотел изобразить то, что поразило его своей красотой, достойной запечатления. Вы можете увидеть богатый природный фон из цветущих и только начинающих зацветать деревьев, склонов гор, обильно покрытых персиковым и абрикосовым цветом в сочетании с золотом цветения горчицы, переходящего в яркую зелень пшеницы, — все то, что вдохновляло художника на создание прекрасных сцен, символов весны, символов пробуждающейся природы. Красно-коричневые тона, так часто встречающиеся в живописи Басоли, — не что иное, как плодородные красноземы Кангры, земля, столь хорошо знакомая художнику. Во многих отношениях чудесные поэтические

образы художников Кангры и не могли иметь лучшего обрамления, чем тот замечательный фон, который дает природа Гималайских предгорий.

Замечено, что кангрские художники почти не писали снег и снежные пики. Это верно — за редким исключением вы не увидите в их живописи заснеженных вершин, равно как и едва ли встретите изображение земли, покрытой снегом. Возможно, это обусловлено тем, что природа обычно изображалась в пору своего расцвета, весной и летом, когда солнце светит ярко, а на деревьях много цветов и великолепных, с красочным оперением птиц, когда снег уже растаял, и его можно увидеть только на далеких 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 владения рядом с княжеством Джамму в Кашмире. Басоли оказалось первым местом, где были обнаружены следы процветавшей ранней школы живописи, и позднее название Басоли распространилось на все ранние школы Пахари этого района. Мы могли бы вполне определенно сказать, что все ранние стили Пахари имели общее сходство, и одни и те же черты можно обнаружить и на границах Джамму, и на юге в районе Манди и Биласпура. Можно вполне назвать это ранним стилем Пахари, или школой, позднее вытесненной утонченным стилем Кангра, но продолжавшей процветать во многих изолированных местностях и достигшей высокого совершенства, о котором дают представление прекрасные миниатюры Басоли из коллекции С.Н.Гупты, а также некоторые из образцов собрания Тришурвала, находящегося теперь в Дели. В более поздних образцах использовались крылья жука, которые должны были играть роль драгоценностей, скорее всего изумрудов, как, например, в мукуте<sup>1</sup> Кришны и в других украшениях. Использование крыльев жука не ограничилось лишь живописью Кангры, а практиковалось и в других частях Индии, например в Раджпутане. Как правило, крылья жука встречаются только в поздней живописи, я не обнаружил их в ранних работах школы Пахари, или Гадди. В более поздней так называемой живописи Басоли сохранился этот ярко выраженный стиль как в чертах лиц персонажей, так и в общем композиционном и цветовом решении; сохранились и некоторые особенности более ранних примитивных традиций и, очевидно, параллельно получили развитие в школе Кангра.

---

<sup>1</sup> Мукута (или джата-мукута) — высокая коронообразная, украшенная драгоценностями прическа высших божеств.

Коллекция К.Кхандавалы содержит несколько прекрасных образцов живописи Басоли, и можно было бы провести весьма любопытное исследование сравнительного развития этих ветвей школы Кангра, ибо они, судя по всему, развивались примерно в один и тот же период.

Интересная школа так называемого раннего стиля Гадди получила развитие вдоль южных границ княжества Манди. В ней вы обнаружите яркий колорит и богатые композиции, отличающиеся живой непосредственностью, свойственной примитивам, с новой техникой нанесения красочного слоя, который отполировывался, что делало его более ярким. По-видимому, эта ранняя традиция и предшествовала более поздней школе Манди, которая дала некоторые, весьма утонченные образцы искусства Кангра. Было бы небезынтересно установить, имели ли различные школы свои собственные группы художников, предпочитавших определенный стиль, или же они развивались по районам и в зависимости от случайного присутствия в них действительно выдающихся мастеров. Судя по имеющимся образцам, можно предположить, что там существовало несколько традиций, такие, как персидская, могольская и раджпутская, переработавшие более ранние традиции Пахари, но вполне возможно, что, как и в наши дни, разные покровители предпочитали разные художественные направления.

Некоторые из композиций Кангра чрезвычайно современны по своей манере исполнения и отличаются замечательным равновесием цветовых масс и линий. Пейзаж исполнен так, что служит гармоничным дополнением к сюжету.

[1960-е годы]

*Из архива МЦР*



## ВЕТВЬ КАНГРА

Знакомясь с храмами княжества Манди или с некоторыми храмами в отдаленных местах долины Кулу, мы можем встретить буддийские статуэтки различных периодов, обычно почитаемые как индуистские божества, хотя некоторые из них в храме старой дворцовой площади Манди хранятся только как реликвии другой религии. Эти фигурки, хотя и не все, но, по крайней мере, многие из них, попали в Манди и в другие районы в результате многочисленных завоеваний прилежащих буддийских областей. Большая часть монастырей в недавний тибетский период лишилась своих скульптурных произведений из-за вторжений из долины Кангры, и теперь они оказались в Манди и других горных княжествах. Старый дворцовый храм в Манди обладает несколькими прекрасными раннебуддийскими фигурками. Особенно интересна одна из них, где Будда изображен как бодхисаттва<sup>1</sup>; его трон-лотос превосходно выполнен в технике гравированной позолоченной меди, и каждый лепесток лотоса заканчивается человеческим лицом. На задней части фигурки имеется надпись, до сих пор не расшифрованная. Южнее, в Равалсаре, можно обнаружить больше таких фигурок, и там встречаются частные дома, где изображения Будды используются для каждодневных молитв. Мне удалось добыть достаточное количество фигурок для своей коллекции, большинство из них из бледной бронзы и принадлежат к так называемой мастерской Спити.

В Сукхете есть место, где изображения, которые по тем или иным причинам не могут использоваться в культовых целях, 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 неподалеку от храма расположены пещеры, в которых хранятся очень древние статуэтки; их можно выносить только во время особых религиозных празднеств. По преданию, эти изображения относятся к очень раннему периоду, и было бы весьма интересно получить доступ ко всей коллекции. Район Нирманда и прилежащие долины

---

<sup>1</sup> Бодхисаттва (*санскр.* существо, стремящееся к просветлению) — в буддизме — тот, кто принял решение стать буддой. В отличие от Будды, изображаемого в монашеском плаще, бодхисаттва изображается в царских одеждах, с диадемой на голове.

являются тем местом, где появилась «Атхарваведа»<sup>1</sup>, также нам известно, что там имелось много мастеров по бронзе, создателей фигур, которые работали в этом крае с очень древних времен. Не так давно в пещере возле Сукхета была найдена разбитая бронзовая скульптура больших размеров, принадлежащая к раннебуддийскому периоду. Ее доставили в Сукхет, но я не уверен, что она была сфотографирована.

В долине Кулу, в небольшом пещерном храме Пахари Баба в Наггаре, есть раннее изображение периода Гуптов, близкое к хорошо известному изображению из Лахорского музея. Его почитают как Гаутаму-риши, и по образцу ранних бронзовых буддийских фигурок его глаза инкрустированы серебром; он сидит на перевернутом лотосе, то есть 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 Маникарана, и я уверен, что эти фигурки вышли из одной мастерской близ Манали, недалеко от старого форта. В деревне Манали есть старая, возвышающаяся над землей прямоугольная платформа, заваленная тяжелыми бревнами. По преданию, в этой платформе, которая служила основанием древней буддийской ступы<sup>2</sup>, были захоронены манускрипты и другие документы, и, как гласит предание, они все еще там. Несколько лет назад, когда из Западного Тибета пришли ламы, чтобы изъять из ступы эти манускрипты, местные жители не позволили им это сделать и настояли на том, чтобы документы были положены на прежнее место, а платформу завалили бревнами, чтобы удержать других от подобной затеи. Ниже в долине, в Баджауре, где стоит теперешний известный храм, есть такая же приподнятая платформа, которая, по преданию, также была местом, связанным с буддизмом. Где-то в нижней части долины была воздвигнута колонна Ашоки<sup>3</sup>, ее видел китайский путешественник Сюань Цзан. Была ли она по соседству с Баджаурой или еще ниже — трудно сказать, но я совершенно уверен, что раскопки дали бы много интересных фактов.

Во времена Ранджита Сингха сикхи не раз совершали набеги на долину Кулу, привлеченные смутными слухами об огромных

---

<sup>1</sup> Атхарваведа — младшая из четырех Вед, главных священных книг индуизма; собрание заговоров и молитв.

<sup>2</sup> Ступа — буддийский культовый памятник, сложенный из кирпичей купол, воздвигнутый над священными реликвиями.

<sup>3</sup> Каменные мемориальные колонны, которые появились при императоре Ашоке (III в. до н.э.) и возводились в местах, связанных с жизнью Будды, буддийских святых или событий из истории буддизма.

богатствах и запасах серебра. Они, по всей вероятности, увезли и разрушили многие ценные памятники, как это часто случается во времена нашествий.

Храм Рагунатха в Кулу имел прекрасные ткани XVI–XVII веков, пожалованные храму различными правителями, но ныне судьба их неизвестна. Я думаю, они были проданы лет двадцать назад.

Многие бронзы, которые я видел в храмах двадцать лет назад, теперь исчезли; их, видимо, унесли посетители или исконные владельцы, одолжившие храмам эти фигурки на время. Так, я помню прекрасную бронзу раннепалского периода в храме в Тава (Мурали-Дхар). Ее владелец не соглашался расстаться с ней, однако позднее бронза исчезла, и никто не мог припомнить, куда она делась. Это была замечательная бронза, типичная для раннего периода высокого мастерства и хорошо сохранившаяся. Она представляла особый интерес, ибо была довольно крупной, а такую бронзу трудно найти.

Храм Трипурасундарам в Наггаре обладает большой статуей богини Кали, которая, по преданию, была привезена в Наггар из Рампура и установлена в этом храме. В этом же храме имелось несколько образцов ранней бронзы Кулу, отлитых из знаменитого *аштадхату* — бронзового сплава из восьми металлов. Эти изображения весьма почитаемы в долине, так как считаются очень старыми и потому более священными, чем более поздние. Есть еще другие статуэтки в храме Джагатцука, сам храм относится к IX веку.

[1960-е годы]

*Из архива МЦР*

## ЗАМЕТКИ О ДОЛИНЕ КУЛУ

Ранние бронзы, найденные в долине Кангры, как правило, отлиты из довольно бледной бронзы, характерной для периода Гуптов. Эта круглая скульптура отливалась по методу *à cire perdue*<sup>1</sup>. Задняя часть обычно была так же тщательно обработана, как и передняя. Отличительная особенность этих фигур — способ крепления к ним нимба. Во всех образцах наблюдается определенное сходство, указывающее на одну и ту же традицию. Обычно нимб крепился к спине между лопатками с помощью металлических выступов и петли. Этот метод я встречал также в ранней гандхарской бронзе и, вероятно, он берет начало в этот ранний период. Рука Будды обычно выполнена перепончатой, что характерно для некоторых более ранних школ. В одной индо-греческой фигуре, найденной вблизи Пешавара, Будда облачен в нечто вроде ризы, ниспадающей с плеч. Такую же деталь я встречал и в скульптуре более позднего периода.

У некоторых бронзовых изделий долины Кулу, равно как и у более поздней тибетской бронзы и у раннекушанского Сурьи<sup>2</sup> из моей коллекции, появляется такая же риза, указывающая на широкое распространение той же традиции. Я упомянул лишь об этой отдельной детали, которая доказывает продолжение и общий источник традиции.

Все фигурки гуптского периода выполнены с исключительным мастерством и вполне определенно свидетельствуют о развитой школе ремесленников.

Как я уже отмечал, они часто и обильно использовали другие металлы в качестве инкрустации для усиления общего эффекта. Например, глаза почти всегда инкрустированы серебром. Позднее эта традиция была продолжена в палской и джайнской бронзе. Медь и медно-золотой сплав применялись в деталях одежды для украшения, а у некоторых статуй я встречал рот, грудь и пупок, инкрустированные сплавом золота и красной меди. В других фигурках вместо серебра употреблено железо, а в деталях украшения — даже свинцово-серебряный сплав, не говоря уже о нескольких видах бронзы или желтой меди, от очень

---

<sup>1</sup> *À cire perdue* (франц. с потеряннным воском) — древнейший метод литья из бронзы с применением восковой модели, вытравливаемой из глиняной формы.

<sup>2</sup> Сурья — бог Солнца в древнеиндийской мифологии.

бледного до более привычного оттенка. Все это свидетельствует о совершенстве мастерства и хорошо развитой традиции.

Такую же технику я встречал в более поздней западно-тибетской бронзе: та же серебряная инкрустация глаз или третьего глаза, а зрачок для большего эффекта иногда инкрустировался рубинами. Также я очень часто наблюдал в этих ранних скульптурах вставки из драгоценных и полудрагоценных камней. Ряд камней вставлен в золотую резьбу в шкатулке из Бимарана, а в ранних изображениях Будды можно обнаружить следы инкрустации бирюзой.

Если мы вспомним более поздний период египетского искусства, так называемый римский период, то мы обнаружим у медных и бронзовых статуй инкрустацию золотом и серебром, которая, как всем нам известно, вполне может быть продолжением традиции, принесенной сюда греками.

Я уверен, что будущие раскопки в долинах Кулу или Кангры откроют довольно много интересных, ныне утерянных звеньев и, будем надеяться, будет также найдено много замечательных произведений искусства.

Вне всякого сомнения, бок о бок с ранними мастерами и ремесленниками, работавшими в бронзе, могли трудиться местные умельцы, создававшие скульптуры в грубоватом стиле — стиле, характерном не только для Кулу, но встречающемся практически по всей Индии, сохранившемся и известном как *искусство джунглей*. Это примитивное искусство, которое все еще можно обнаружить среди туземных племен Индии и которое, возможно, сохранялось в качестве способа выражения на протяжении многих веков, если не тысячелетий. Процесс изготовления таких изображений отличался тем, что на стадии полутливой фигурки добавлялись детали и украшения с помощью тонких декоративных полосок металла. Ряд таких фигурок сохранился в Кулу в храмах и частных домах, и их датировка возможна только на основе использованного металла. Одним из самых старинных металлов, который, согласно традиции, предписывалось использовать для священных образов в соответствии со священными писаниями, был металл *аумадхаму*. Ранние культы Кулу являются культами нагов<sup>1</sup>, и некоторые из изображений определенно относятся к этому культу.

Маски Кулу, которые никогда систематически не изучались, могут дать нам довольно много важных сведений, так как мно-

---

<sup>1</sup> Наги — полубоги со змеиным телом и человеческой головой, владельцы подземного или водного мира; часто принимают человеческий образ и селятся среди людей.

гие из них имеют надписи, при этом некоторые из отдаленных храмов до сих пор не исследованы. Я видел богато украшенные бронзовые маски, инкрустированные не только серебром, но и полудрагоценными камнями, такими как бирюза и гранаты. Искусство их относится к ранней традиции, и я уверен, что мы сможем найти еще более любопытные сведения в более удаленных и труднодоступных районах, таких как долины Малана и долина, где находится Маникаран.

Я уже говорил, что долина Парбати, где расположен Маникаран, еще может дать множество интересных скульптур раннего периода. В Лахуле, в монастыре Гандола есть прекрасная мраморная голова бодхисаттвы VII или VIII века, которая, по-видимому, была найдена ниже в речном песке и которая вполне определенно свидетельствует о своем индийском происхождении. Есть и другие скульптуры в Трилокнате, и, вероятно, их еще больше в местах, пока не изученных.

Буддийские реликвии в форте Кангры принадлежат к той же традиции, и, как мне говорили, в буддийских писаниях упоминалось, что особые достоинства приписывались тем монахам и отшельникам, которые медитировали в Западных Гималаях. Сама страна с ее многочисленными долинами, пышной растительностью, изумительным ландшафтом и умеренным климатом создавала превосходные условия для созерцательной жизни вдали от вторжений и войн.

В некоторых храмах Кулу оконные рамы, двери и карнизы украшены искусной резьбой. В храме Дунгри в Манали есть очень интересные резные фризы с изображением животных, выполненные выдающимися мастерами. В деревне Шаран имеется множество дверных проемов и карнизов с резным растительным орнаментом, в то время как в Пулинге, в нескольких милях от деревни Шаран вверх по Чакки-Нулах, встречаются резные панели с изображением всадников-раджпутов, павлинов, а также другие характерные детали. И это доказывает утверждение местных жителей о том, что они — раджпуты, нашедшие в этих нагорьях убежище от мусульманских нашествий в Нижней Индии. Долина Кулу была, судя по всему, хорошо известна уже в ведические времена, и мы знаем немало имен великих духовных вождей, связанных с ней. Среди них риши Вьяса и Васишта<sup>1</sup>, а также Пандавы, которые предположительно имели прибежище в этих нагорьях и строили свои укрепления на вершинах холмов;

---

<sup>1</sup> Васишта — один из семи божественных мудрецов древности, которому приписывается 7-я книга Ригведы.

практически каждая вершина холма имела свой собственный древний форт, и существует предание, что огромные сокровища королей Кулу были захоронены во времена набегов в форте Манали. Форт Манали имел важное стратегическое значение, являясь преградой на пути в верхнюю часть долины Кулу с запада из Чамбы, и множество легенд было сложено об этой древней цитадели. Мне всегда хотелось раскопать этот форт, так как все еще продолжают находить многочисленные предметы вокруг его основания и стен, разрушенных землетрясением 1905 года. Во дворе этой крепости осталось несколько замечательных каменных изваяний, среди которых есть прекрасное изображение Тримурти<sup>1</sup>.

Древний обычай приносить жертвы богам из драгоценных украшений и других ценных предметов, бросая их в водоемы и озера при храмах, все еще широко распространен на всех этих горных трактах. Так, около Манди есть храм с примыкающим к нему искусственным прудом, в который было брошено огромное количество ценных предметов, но отвечающие за храм брамины отклонили неоднократные предложения дурбара<sup>2</sup> Манди очистить и осушить водоем. На перевале Ротанг есть небольшое озеро, куда раз в год приходят паломники, чтобы бросить в него свои приношения. В Малане храму ежегодно жертвуются серебряные изображения лошадей и верблюдов. Считается, что эти лошади являются посланцами Акбара, отправленными на поиски садху<sup>3</sup>, с которого несправедливо взяли подати. Количество этих и других серебряных подношений, накопившихся в храме за многие годы, время от времени сокращается из-за краж и других потерь, но, как считается, храм все еще обладает большими запасами этих подношений.

Недалеко от Маникарана в одном из храмов имелось зеркало, сделанное из отполированного сапфира, которое несколько лет назад было похищено и так до сих пор не найдено.

[1960-е годы]

*Из архива МЦР*

---

<sup>1</sup> Тримурти (трехликий) — имя Троицы индуистских богов: Брахмы, Вишну и Шивы; иногда обозначает триединую суть Шивы.

<sup>2</sup> Дурбар (*перс.*) — совет знати при правителе.

<sup>3</sup> Садху — бродячий монах.

## ХРАМЫ И СВАТИЛИЩА

Храмы, скульптура и места поклонений — это наиболее значительное раннее художественное наследие и материальное свидетельство, которые мы имеем в Кулу. Вплоть до недавнего времени религия играла исключительно важную роль в жизни людей. Она была неотъемлемой частью общины, единым для всех связующим звеном и являла собой живую богатую смесь индуизма с древними местными верованиями в духов природы, а также во всевозможных малых божеств, наполнявших жизнь людей самым реальным образом. Поклонялись деревьям, и во многих местах еще можно найти священные леса; высоко почитались змеи, и вся природа была трепетно живой в легендах и сказаниях, пронизывая их тысячью различных, порою очень красивых вариаций.

Сохранившиеся в районе Кулу храмы можно условно разделить на две группы. Это горные храмы и святилища, которые представляют исконный здешний тип, общий для большинства районов Западных Гор, и которые гармонично сочетаются с архитектурой местных жилищ, построенных из дерева или же из дерева и камня. Другую же разновидность, привнесенную из Нижней Индии, можно определить как равнинные храмы. Храмы этого типа характеризуются шикхарой<sup>1</sup> и выстроены целиком из камня, но иногда имеют деревянную надстройку, покрытую сланцем и образующую своего рода зонтик для защиты основного строения от сильных снегопадов и дождя. Возможно, что некоторые из таких храмов были построены мастерами-строителями, скульпторами и каменщиками, привезенными сюда из Нижней Индии или соседних областей раджами и вождями племен.

### ГОРНЫЕ ХРАМЫ

Так называемые горные храмы можно разделить еще на две основные группы. Храмы первой из них имеют простую прямоугольную целлу<sup>2</sup> из камня, обычно с деревянными опорами,

---

<sup>1</sup> Шикхара — башенный верх индийского (буддийского и индуистского) храма. В данной работе рассматривается шикхара северного типа, имеющая параболическую форму.

<sup>2</sup> Целла (*греч.*) — святилище античного храма, в котором находится скульптура божества.



перекрытыми высокой покатой крышей из сланца или дерева, образующей фронтон над входом, который часто бывает украшен большой декоративной деревянной панелью с затейливой резьбой, обрамляющей дверь. Вход может увенчиваться окном в резной раме или добавочными декоративными панелями. По обеим сторонам от входа часто расположены два окна или панели, также отделанные орнаментальной резьбой. Крыша обычно выступает по обеим сторонам, образуя вокруг целлы крытую галерею; нередко ее поддерживают колонны, которые могут быть отделаны резьбой и создавать своего рода обходную тропу, или *прадакшинапатху*<sup>1</sup>. К нижним краям крыши, или карнизам, подвешены продолговатые деревянные подвески, сужающиеся книзу и заканчивающиеся круглой головкой. Они напоминают бахрому и свободно раскачиваются на ветру. Иногда карнизы украшены фигурками сидящих или припадающих к земле животных. Общая схема восходит к традиции гуптского периода, с наложением местных характерных особенностей, которые следует искать в архитектуре местных жилых домов и других подобных им сооружений.

Другая группа горных храмов относится к так называемому пагодному типу<sup>2</sup>. Храмы этого типа наиболее заметные, их целлу венчает высокая надстройка в виде крутой деревянной крыши, состоящей из убывающих ярусов (как правило, трех), образующих нечто вроде пирамиды, при этом самая нижняя крыша выступает над целлой и, как и в случае вышеописанного типа храмов, образует крытую галерею, обычно поддерживаемую колоннами. По всей вероятности, уцелели только четыре храма рассматриваемого типа, из которых наиболее интересный — храм Хирман Деви в Дунгри в Манали. Три других — это храм Трипурасундарам в Наггаре, храм Триюга Нараяна близ Баджауры в Дайяре и храм Ад Браhm в Хохане. Хотя основание многих из этих горных храмов восходит к очень раннему периоду истории Кулу, они время от времени перестраивались, и их деревянные части в настоящем виде насчитывают не более четырех — пяти столетий, хотя древесина гималайского кедра, из которой они сделаны, при благоприятных условиях может сохраняться гораздо дольше.

Горные храмы очень многочисленны и разбросаны по всей главной долине, а также по образующим сложный узор окружающим долинам, открывающим доступ в нее со всех сторон.

---

<sup>1</sup> Прадакшинапатха — тропа для ритуального обхода святилища.

<sup>2</sup> Пагода — многоярусная башня в восточно-азиатской архитектуре.

С некоторыми вариациями, все они следуют одной и той же общей модели и иногда соединяют в себе черты обоих типов.

### ХРАМ ХИРМАН ДЕВИ

Большой храм Хирман Деви (богини, считающейся изначальной покровительницей Кулу) в Манали, замечательный образец пагодного типа в чистом виде, представляет особый интерес. Помимо того что храм отличается прекрасными архитектурными и декоративными достоинствами, известна также и дата возведения этого сооружения в настоящем его виде. Храм был построен в 1533 году раджей Бахадур Сингхом, но все, по видимому, указывает на гораздо более раннюю датировку первоначального святилища. Даже существующая и поныне маска верховной богини Хирман Деви помечена 1418 годом, временем правления раджи Удрана Пала, то есть почти на полтора века раньше. Храм Хирман Деви стоит в лесу, в окружении великолепных гималайских кедров, некоторым из которых более тысячи лет. Расположение деревьев вокруг храма, а также дошедшие до наших дней предания, по всей видимости, указывают на существование гораздо более раннего святилища, на фундаменте которого и была возведена существующая ныне постройка.

Предание связывает имя мастера-строителя и резчика-скульптора нынешнего храма с тем мастером, который подновил резьбу и скульптуру в храме Маркула Деви в Чамба-Лахуле.

Храм Хирман Деви — это прямоугольное каменное сооружение, стоящее на приподнятой платформе из тесаного камня, с обращенным на восток входом. Храм увенчан пирамидальной деревянной крышей пагодного типа, состоящей из трех убывающих ярусов, она выступает над целлой и поддерживается колоннами. Вход, или дверной проем, обрамлен большой и довольно типичной декоративной панелью, состоящей из затейливых резных поясов с традиционными узорами и растительными мотивами, перемежающимися фигурками богов, малых божеств, героев и животных. Общая схема панелей сходна с образцами, которые с местными вариациями используются в других горных святилищах, и по своему прототипу восходит к традиции гуптского периода, как это можно видеть на примере храма прославленной Лакшана Деви в Брахморе в Чамбе<sup>1</sup>, резные панели

---

<sup>1</sup> См.: *Goetz H. The Early Wooden Temples of Chamba // Memoirs of the Kern Institute. № 1. Leyden, 1955. — Прим. авт.*

которого относятся к VII или VIII веку. Как и в большинстве храмов, везде использована древесина гималайского кедра.

Храм Хирман Деви украшают четыре основных декоративных пояса вокруг двери, но поскольку два из них делятся в верхней части еще на два, их можно описать как шесть. Сама дверь сделана из единой массивной доски из гималайского кедра, в середине верхней ее части — красивая бронзовая ручка в форме головы льва<sup>1</sup>.

Внутренние декоративные пояса, обрамляющие дверь, в своей нижней части начинаются фигурками Дурги<sup>2</sup>. Одна, стоящая на льве, — с левой стороны и другая, в образе Махешамардини<sup>3</sup> — с правой. Над двойными полукруглыми нимбами пояс разделяется на два разных орнаментальных мотива. Внутренний, стилизованный, в некотором роде геометрический узор с завитками, и внешний, также стилизованный, растительный орнамент, создающий ромбовидный эффект, с двумя цветочными медальонами в верхних углах. Горизонтальное продолжение этих двух поясов замыкается изображением Ганеши<sup>4</sup> над дверью. Следующий пояс начинается с обеих сторон двумя фигурами молящихся или служителей, стоящих со сложенными руками. Над ними идет весьма замечательный и оригинальный пояс с клубящимися волнами и плавающими в них рыбами. Выполненный в технике глубокой резьбы, он образует собой довольно сочный и необычный декоративный мотив. Следующий, третий (или четвертый), пояс — широкий и начинается изображением Лакшми и Нараяны<sup>5</sup> (с Гарудой<sup>6</sup> кашмирско-чамбского типа) с левой стороны и группой Гаури—Шанкара<sup>7</sup>, уравнивающей

---

<sup>1</sup> С тех пор, как были написаны эти строки, храм был прискорбно обезображен невежественными реставрациями. Многие детали безвозвратно утрачены, в том числе и бронзовая голова льва на двери храма. — *Прим. авт.*

<sup>2</sup> Дурга — одно из имен супруги бога Шивы, ее устрашающая ипостась — богиня-воительница, защитница богов и мирового порядка.

<sup>3</sup> Махешамардини — ипостась Дурги, в которой она совершает свой основной подвиг: убийство в жестоком поединке демона-буйвола Махиши, прогнавшего богов с неба на землю.

<sup>4</sup> Ганеша — слогоголовый бог мудрости и устранитель препятствий, посредник между низшими богами и Шивой; один из наиболее популярных богов индуистского пантеона.

<sup>5</sup> Лакшми — супруга бога Вишну, богиня благосостояния, счастья и красоты. Нараяна — одно из имен бога Вишну.

<sup>6</sup> Гаруда — в древнеиндийской мифологии царь птиц, обычно изображаемый как орел с человеческим туловищем; ездовое животное бога Вишну.

<sup>7</sup> Шанкара (благодетельный) — одно из многочисленных имен, или эпитетов, бога Шивы. Гаури (светлая) — одно из имен супруги Шивы, благая ее ипостась.

его справа. Над ними — фронтоны с растительным узором, образующий над фигурами своего рода остроконечную арку с полосой из лепестков лотоса над ней. От нее идет короткий круглый пилястр с полукруглыми цветочными медальонами у основания и в верхней части, где он заканчивается высоким треугольным фронтоном с растительным узором внутри и двумя рельефными павлинами с обеих сторон фронтона. Над этими капителями, фланкирующими горизонтальное продолжение пояса с любопытным листовым мотивом, напоминающим манеру изображения волн на другом поясе и перемежающимся стилизованными головами Киртимукхи<sup>1</sup>, расположены два приседающих льва. Над этим поясом проходит пояс с изображениями девяти грах<sup>2</sup>. Перед ним молящиеся прикрепляют многочисленные железные трезубцы. На внешнем и самом большом вертикальном поясе изображен ряд богов и божеств, и он также разделяется на две части. Среди богов выделяются аватары Вишну<sup>3</sup>, Деви<sup>4</sup>, Гопал<sup>5</sup>. Особый интерес представляют также две большие панели с изображением оленя, поедающего листья с дерева.

Горизонтальную часть внешнего пояса украшает интересный фриз с шестнадцатью женскими фигурками в танцевальных позах по обе стороны от центральной мужской фигуры. По краям — два резных квадрата, в левом из которых изображен всадник с луком. Конечный верхний горизонтальный пояс образован из перевернутых лепестков лотоса. Хотя резьба и не отличается особой тонкостью и может быть непосредственно связана с народным искусством, она тем не менее весьма оригинальна и декоративна, а весь ансамбль в целом отмечен особой выразительностью и полон жизни. На резных панелях входа развешаны части посвященных богине рогатых черепов оленей, антилоп и горных коз.

По бокам от входа расположены два окна с резными рамами и центральными колоннами-перемычками, декор которых гармонирует с мотивами центральной дверной панели.

Как уже упоминалось, родственные образцы резьбы по дереву можно обнаружить в других горных храмах Кулу, как, например,

---

<sup>1</sup> Киртимукха — существо с львиной головой, представляющее собой эманацию духа бога Шивы, порожденную его гневом для уничтожения демона Раху.

<sup>2</sup> Граха — планета в индийской астрологической науке.

<sup>3</sup> Аватара (*санскр.* нисхождение) — воплощение бога на земле для восстановления мира и справедливости.

<sup>4</sup> Деви (*санскр.* богиня) — имя супруги Шивы как женской ипостаси его творческой энергии.

<sup>5</sup> Гопал (*санскр.* владыка пастухов) — одно из имен бога Кришны.

в храме Гаутамы-риши<sup>1</sup> в Гошале. Это меньшее по размерам, но довольно типичное святилище с крышей фронтонного типа, в котором резная деревянная панель, обрамляющая дверь, увенчивается декоративным окном. Дверная панель содержит ряд деталей, напоминающих резьбу храма Хирман Деви, это — гана<sup>2</sup>, фигурки божеств, мотивы волн и завитков, павлины и олень, объедающий дерево. Тот же мотив перевернутых лепестков лотоса появляется на последнем верхнем поясе над дверным проемом. В общем подходе и в деталях здесь снова довольно ясно прослеживается традиция позднегуптского периода. Подобные детали можно обнаружить в храме Деви Прини недалеко от Джагатцука.

### ХРАМ ТРИПУРАСУНДАРАМ В НАГГАРЕ

Храм Трипурасундарам в Наггаре, еще один храм пагодного типа, датируется в своем настоящем виде XV веком. Несомненно, как и в случае со множеством других храмов, возраст его первоначальной постройки гораздо больше. Вокруг него можно обнаружить скульптуры, которые восходят к периоду высокого художественного расцвета в Кулу в VIII–IX веках.

Учитывая его расположение в Наггаре, который стал столицей Кулу в первые века нашей эры, во времена раджи Вишудха Пала или же раджи Уттама Пала, одиннадцатого и двенадцатого раджей Кулу, трудно не поверить преданию, которое относит основание храма к далекому прошлому. У этого храма та же трехъярусная пирамидальная деревянная крыша с грубовато вырезанными фигурками обезьян и львов по углам, но, в отличие от храма Хирман Деви, на нем совсем немного резьбы. Прямоугольная целла не содержит изображений, представляющих существенный интерес. Центральной фигурой является значительных размеров поздняя бронзовая статуя Дурги в образе Махишамардини.

В Наггаре, который является столицей Кулу в течение более тысячи лет, (примерно с IV–V века), всего сохранилось шесть больших и около дюжины малых святилищ. Согласно преданию, первоначальное их число было значительно выше.

---

<sup>1</sup> Гаутама-риши — легендарный мудрец, которому приписывается авторство «Ньяя-сутры», излагающей теорию познания; жил в I в. н.э.

<sup>2</sup> Гана — класс полубогов, служителей Шивы.

## ХРАМ БИДЖЛИ МАХАДЕВ

Среди других наиболее интересных святилищ горного типа с фронтовой крышей можно назвать хорошо известный храм Биджли Махадев около Бхуина, довольно типичное и внушительное сооружение. Возможно, что это шиваитское<sup>1</sup> святилище первоначально было местом поклонения какому-нибудь горному богу или духу природы.

Вполне возможно, что высокий деревянный столп, стоящий на северной стороне этого храма и составляющий отличительную его черту, произошел от древнего традиционного символа богов гор или духов природы — простого посоха или даже палки.

Сам храм являет собой большое прямоугольное сооружение из хорошо обработанных, не скрепленных раствором камней, опоясанное балконом или верандой с резными элементами из гималайского кедра, с украшенными затейливой резьбой наличниками окон и добротной отделкой балконных панелей в виде типичных для Кулу орнаментов.

Крыша образует массивный фронтон из шести рядов больших досок из гималайского кедра, с тяжелой гребневой перекладиной, утыканной железными трезубцами, обычными подношениями верующих в подобных святилищах.

Храм расположен на высоком мысу у слияния рек Беас и Парбати, с которого открывается очень красивая панорама окрестностей.

## РАВНИННЫЕ ХРАМЫ

Не имея возможности уделить здесь больше места так называемым горным храмам и святилищам, перейдем к рассмотрению храмов, архитектурные типы которых были привнесены в долину с равнин или из прилежащих областей.

В этих постройках удивительным образом сохранились основные, изначально присущие им традиционные особенности, а местное выражение они, по-видимому, приобрели только в процессах подновления или перестройки на более поздних стадиях.

---

<sup>1</sup> Шиваизм — одно из двух главных течений в индуизме, последователи которого почитают Шиву как высшего всемогущего бога.

## ХРАМ БАШЕШАР МАХАДЕВ В БАДЖАУРЕ

Храм Башешар Махадев в Хате (Баджаура) — самый значительный из храмов с шикхарой. Несомненно, он является одним из прекраснейших памятников Западных Гималаев и единственным в своем роде образцом традиции позднегуптского периода.

Как и большинство храмов в этих горных районах, он невелик по размерам. В этих отдаленных долинах мы не найдем больших монументальных сооружений или ансамблей. Все здесь существовало в сравнительно скромных масштабах, в соответствии со специфическими условиями этих областей.

Однако несмотря на свои скромные размеры, храм Башешар Махадев являет собой замечательнейший образец архитектуры шикхарного типа и отличается особыми художественными достоинствами, выразительностью и композиционным единством.

Архитектура и скульптурные детали храма отсылают нас непосредственно к великой чалукийской<sup>1</sup> традиции, и мы можем ясно различить элементы, которые напоминают о Бадами, Айхоле, храмах Паттадакала и ведут к великим храмам Центральной Индии и Раджастана, к некоторым ранним храмам Бхуванешвара в Ориссе и храму Масрур в Кангре.

Какой же удивительно жизненной должна была быть эта традиция, чтобы, распространившись по всем равнинам субконтинента и вдохновив различные народности, дойти нетронутой через высокие горные гряды до отдаленных и труднодоступных областей!

Храм Башешар Махадев, как и подразумевает само его название, посвящен Шиве, и в его святилище стоит обыкновенный лингам<sup>2</sup>. Имелись ли внутри какие-либо другие статуи изначально, мы не знаем, так как в настоящее время из уцелевших от первоначального святилища можно видеть только три скульптуры в портиках малых святилищ, рельефы с изображением Ганги и Ямуны по бокам от входа и маленькие фигурки апсар<sup>3</sup>, составляющие часть декоративного пояса. Те немногие изображения, которые можно обнаружить в святилище, хотя и представляют интерес, явно чужеродного происхождения. Все архитектурные детали храма отлично скомпонованы, уравновешены и искусно

---

<sup>1</sup> Чалукийская школа архитектуры — развившаяся на территории Декана (Бадами, Айхоле) в период правления династии Чалукьев (V–VIII вв.).

<sup>2</sup> Лингам — фаллос, символ Шивы как владыки творческой энергии мира во всех ее проявлениях.

<sup>3</sup> Апсары — небесные танцовщицы и музыкантши, воплощение женской красоты в индийской мифологии.

выполнены. Отличительной чертой этого храма являются четыре больших выступающих портика малых святилищ, расположенных с четырех сторон шикхары. Вход в храм обращен на восток, а три других портика — на север, запад и юг. Массивные и заметно выделяющиеся, они значительно выступают за пределы центральной постройки, придавая ей крестообразную форму. Центральная постройка являет собой квадрат площадью всего в 13 футов<sup>1</sup> с массивными стенами из хорошо обработанных камней. Святилище также сравнительно невелико.

Замечательная шикхара плавно изгибается кверху, завершаясь красивым камнем амалака<sup>2</sup>, и в верхней своей части расчленяется на шесть следующих друг за другом горизонтальных поясов, или элементов, состоящих из орнаментальных рядов. Расположенные по четырем углам прямоугольные элементы чередуются и перебиваются полукруглыми профилями с изображением кориандра или амалаки, повторяющими мотивы камня амалака, венчающего сооружение.

По вертикали стороны шикхары делятся на семь неравных сегментов. Центральный, самый широкий сегмент, фланкирован двумя разными, постепенно сужающимися архитектурными профилями, расположенными напротив уже описанных больших угловых элементов. Мотив миниатюрных арок, повторяющих форму арок чайтъя<sup>3</sup> над портиками часовен, и маленьких фигурок апсар, составляющих часть декоративных поясов, используется по всей поверхности шикхары вдоль осей вертикальных сегментов, или поясов.

Детали и мотивы, используемые в портиках малых святилищ, — это стилизованные и упрощенные элементы, используемые в архитектурных профилях шикхары, скомпонованные с изрядной долей фантазии и все же образующие единое целое. Порттики, достигающие высоты примерно в две трети всего сооружения, увенчаны очень нарядными, богато декорированными надстройками, состоящими из двух наложенных друг на друга частей, завершающихся изящными арками. Нижняя, большая часть украшена головами Тримурти — Брахмы, Вишну и Шивы, или одного Шивы. Фриз из маленьких часовен, представляющих собой копии храма, три впереди и одна сбоку от портика, образует богато орнаментированный пояс, расположенный ниже арок с Тримурти. Антаблемент покоится на простом двойном

---

<sup>1</sup> 13 футов ≈ 3,9 м.

<sup>2</sup> Амалака — название сплюсненного ребристого (имитирующего плод водяной лилии) завершения храма с шикхарой.

<sup>3</sup> Чайтъя — святилище индийского храма.



профиле, отделяющем верхнюю часть шикхары от нижних стен и опоясывающем все сооружение. Узкий непрерывающийся пояс, состоящий из полукруглых растительных медальонов, завершает стены портиков и выступающие углы главной шикхары.

Стены портиков малых святилищ состоят из простых вертикальных профилей, с вкомпонованным в них красивым изображением сосуда и декоративным лиственным мотивом.

Две маленькие консоли, выступающие над передними угловыми пилястрами портиков и поддерживающие верхний антаблемент, украшены резным лиственным орнаментом.

На боковых стенах главных портиков — две небольшие накладные ниши, отчасти повторяющие общую схему.

Большие прямоугольные просветы, или проемы, главных портиков малых святилищ обрамлены сужающимися полосами гладкого профиля. Только на входном портике, где вход фланкирован двумя барельефами Ганги и Ямуны, по внешней полосе идет красивый, тонко разработанный узор из завитков. Над проемами — архитравная панель с небольшими упрощенными консолями. Мастерство, с которым различные взаимосвязанные и взаимозависимые элементы распределены по поверхности всего сооружения, вызывает глубокое ощущение единства и целостной гармонии.

Кто бы ни были подлинными творцами этого храма, они условно являлись мастерами своего дела, в полной мере овладевшими лучшими традициями позднегуптского архитектурного и пластического наследия.

## **СКУЛЬПТУРА ХРАМА БАШЕШАР МАХАДЕВ**

Скульптура у входа и в портиках малых святилищ баджаурского храма также указывает на связи с пластической традицией гуптской эпохи. Хотя и высказывалось предположение, что рельефы Вишну, Дурги и Ганеши могут быть копиями утраченных ранних оригиналов и относятся к более позднему периоду, нежели рельефы Ганги и Ямуны, между ними наблюдается столько общего в технической проработке деталей, что это заставляет рассматривать их как современные друг другу произведения, но, возможно, выполненные разными художниками.

## **РЕЛЬЕФЫ С ИЗОБРАЖЕНИЯМИ ГАНГИ И ЯМУНЫ**

Удлиненные, изящные и исполненные достоинства фигуры Ганги и Ямуны, фланкирующие вход портика, представлены

стоящими на фоне богатого и затейливого листовного узора и густых цветочных завитков. У их ног — маленькие фигурки прислужниц в очень красивых позах. Покрывала, или *дупатты*, богинь ниспадают с волос, собранных сбоку в узел, струятся по плечам и рукам красивыми непрерывными волнистыми линиями, повторяющимися в столь же волнистых и струящихся контурах их юбок с поперечными складками.

Юбки поддерживаются поясом, с которого свисают нити бус и кисточки. На животе выше пояса юбка продолжается вертикальными складками, которые затем косыми линиями ниспадают вниз по ногам. На богинях — три ожерелья, одно тяжелее другого, и нитка бус, ниспадающая между грудями и заканчивающаяся узелком или подвеской. На их головах — трехзубчатые короны. Волосы с пробором посередине волнистыми прядями спускаются к ушам. На обеих богинях — тяжелые круглые серьги и плечевые браслеты с треугольными выступами вверху, а также узкие ручные и ножные браслеты. Каждая из них держит сосуд с водой в одной руке, а в другой — тяжелый стебель цветка.

Прислужницы одеты в подобные, но более простые наряды, а прислужница Ямуны держит над богиней высокий зонтик.

Внешние стороны рельефов Ганги и Ямуны фланкированы очень богатым и затейливым узором из завитков, отличающимся особой выразительностью и красотой.

Вся композиция в целом, фигуры речных богинь и их прислужниц, их одеяния, растительный орнамент и мотив завитков — все отвечает той великой традиции, которая вдохновила на создание архитектурного облика этого храма.

Три скульптурные рельефа в главных портиках малых святилищ на первый взгляд отличаются от других рельефов, но все же во многих деталях они сходны. Высота их более 5 футов<sup>1</sup>, только у панели с изображением Ганеши отбит верхний край.

Скульптура Вишну расположена в портике малого святилища, обращенном на запад, Дурги — в обращенном на север, а Ганеши — на юг. К сожалению, лица этих скульптур были изуродованы, и, как говорят, это случилось во время нашествия в Кулу раджи Гхаманда Чанда из Кангры в 1760–1770-е годы.

Первое, что бросается в глаза при виде этих скульптур, — стройные, удлиненные пропорции фигур, отражающие каноны VII столетия: высота Дурги соответствует 8½ головам, а Вишну — около 8. Общими для всех рельефов являются ясная, простая и законченная композиция, превосходное исполнение,

---

<sup>1</sup> 5 футов ≈ 1,5 м.

характерные высокие узорчатые трехзубчатые короны, изящные струящиеся, волнистые линии драпировок и богатые растительные узоры из завитков, сливающиеся с драпировками в один, исключительно выразительный фон.

Хотя в этих рельефах и можно различить некоторые характерные черты тригартхской школы, определенные признаки раджастанского стиля и детали кашмирско-чамбского стиля, все же они отличаются ярким, только им присущим своеобразием.

### РЕЛЬЕФ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ВИШНУ

Несмотря на явную скованность центральной фигуры, композиция скульптуры Вишну вызывает ощущение направленного вонне восходящего движения, начинающегося от боковых изогнутых фигур прислужника и прислужницы, смотрящих вверх, и продолжающегося в положении поднятых под углом рук, держащих зазубренный меч и диск. Такой изгиб в фигурах прислужников можно обнаружить уже в кушанской скульптуре, позднее этот стиль утвердился в северо-западной и кашмирской скульптуре, где руки бога покоятся на головах изогнувшихся прислужников.

Пояс бога представляет собой простую декоративную ленту с пряжкой в центре. Дхоти<sup>1</sup> — короткое и равной длины на обеих ногах, со складками по центру, выполненными в той же характерной манере густыми, ниспадающими волнами. Расширяющийся книзу шарф развевается горизонтально по обеим рукам, что встречается в сасанидской, кашмирской и чамбской скульптуре. На Вишну тонкая яджнопавита<sup>2</sup>, тяжелые серьги и простые тонкие браслеты для запястий и верхней части рук, которые носят высоко, у самых подмышек. Волосы ниспадают волнистыми локонами по обеим сторонам головы, а большая цветочная гирлянда продолжает линию плеч и спускается по рукам до колен. Круглый цветок в правой руке повторяет тот цветок, который держат в руках речные богини. На пьедестале, между ступней бога, имеется разрушенный выступ, который, по всей вероятности, являлся головой Притхиви Лакшми. На прислужнике Вишну — высокая корона, похожая на корону самого бога, а одеяние прислужницы соответствует одеяниям на рельефах с изображением речных богинь.

---

<sup>1</sup> Дхоти — тип мужской одежды, широкая полоса ткани, оборачиваемая вокруг ног и бедер.

<sup>2</sup> Яджнопавита — особым образом сплетенный священный браминский «жертвенный шнур».

По краю большого круглого нимба, общего для всех фигур, идут языки пламени, плавно заостряющиеся кверху. Внутри ореол разделяется на несколько концентрических полос с растительным узором. По обеим сторонам — два замечательных летящих гандхарвы<sup>1</sup> с гирляндами, частично перекрывающие ореол.

### РЕЛЬЕФ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ДУРГИ

Дурга в образе Махешамардини выглядит весьма впечатляюще, несмотря на некоторую угловатость ее стройных форм. Вся композиция полна действия и какого-то победного ритма. Богиня изображена восьмирукой, на ней — искусно выполненная высокая трехзубчатая корона и тяжелые серьги, а волосы собраны в узел над левым плечом. Украшения и браслеты — такие же, как и на других рельефах, за исключением того, что на передней паре рук надеты широкие браслеты типа *чури*, которые можно видеть на рельефе Махешамардини в Айхоле. Как и на других женских фигурах, на ней тонкие ножные браслеты, окаймленные маленькими подвесками. Покрывало-дупатта, наброшенное на узел волос, струится сзади свободными мягкими складками, а тяжелая цветочная гирлянда, повторяя очертания плеч и ниспадая с рук, образует петлю, свисающую до ног. Юбка поддерживается поясом с кистями и, как и у речных богинь, продолжается складками на животе выше пояса. Над юбкой поперек живота богини можно видеть образующую полукруг декоративную ленту — деталь, характерная для ряда кашмирских и чамбских изображений женских божеств, как индуистских, так и буддийских. Это может быть украшением или нижним краем прозрачного верхнего одеяния. Богиня вонзает свой трезубец в грудь асуры<sup>2</sup>, которого держит за пучок волос. Он изображен в угловато-согнутой позе, стоя на коленях.

В нижнем правом углу представлена меньшая фигура асуры почти в таком же положении, а слева, позади поверженного демона-буйвола, сжавшегося у ног Дурги, можно различить ее льва.

### РЕЛЬЕФ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ГАНЕШИ

Скульптура Ганеши — традиционное изображение в стиле двух других панелей. Оно так же хорошо скомпоновано и

---

<sup>1</sup> Гандхарвы — небесные певцы и музыканты, развлекающие богов на пирах и празднествах.

<sup>2</sup> Асура — демон, враг богов.

изящно и, за исключением отбитой верхней части, так же хорошо сохранилось. Особый интерес представляют два превосходно выполненных льва, поддерживающих трон Ганеши; они изображены со скрещенными передними лапами — поза, которая берет свое начало в скульптуре Гандхары и имеет повторение в бронзах северо-западной и чамбской традиции. Эти три скульптуры, хотя и следуют традиционным канонам с их характерными декоративными деталями, обладают своим собственным стилем. Их исполнение отмечено тем своеобразием, которое делает их впечатляющими и единственными в своем роде.

### ХРАМЫ МУРАЛИ-ДХАР И ГАУРИ-ШАНКРА В НАГГАРЕ

В целом в Кулу зарегистрировано примерно шестнадцать храмов с шикхарами. Много больше разрушилось, судя по всему, и то тут, то там все еще можно обнаружить следы таких старых построек. Эти храмы встречаются преимущественно в нижней части долины. Несколько таких храмов можно увидеть в Наггаре, но они в основном датируются более поздним периодом и после реставрации и перестройки уже не обладают такими художественными достоинствами, хотя основания некоторых из них, несомненно, относятся к древности. Так, храм Мурали-Дхар в Тава был построен на фундаменте времен Гуптов, но от того периода сохранился лишь цоколь. Храм Гаури-Шанкара возле наггарского замка датируется ранним периодом, но также подвергался реконструкции. Поблизости от него можно увидеть некоторые детали каменного декора и колонны, принадлежавшие старой постройке. Этот храм отличается сравнительно простой шикхарой, а боковые святилища, или портики, превратились уже в маленькие плоские ниши, декоративная отделка также гораздо проще. На антаблементе над входом — пять маленьких святилищ, из которых центральное — самое большое, а мотив Тримурти над входом заключен в упрощенную арку. Сооружение венчает камень амалака. Вся постройка разделена по горизонтали на одиннадцать последовательно уменьшающихся поясов, или элементов, отделенных друг от друга простыми горизонтальными выступами в виде карнизов. Лицом ко входу в храм стоит каменное изваяние Нанди<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Нанди — белый бык, ездовое животное и один из символов Шивы; его скульптурное изображение — непременная принадлежность шиваитских храмов.

Неподалеку в Дашале есть еще один интересный храм Гаури-Шанкара, который также является охраняемым памятником. Он представляет собой превосходный образец архитектуры шикхарного типа и находится в хорошем состоянии. Наружные стены украшены многочисленными рельефами с изображениями божеств, гана и замечательными декоративными элементами. Из интересных деталей — фигура сидящего льва над аркой чайтйи с головами Тримурти, которая расположена над входом в храм. Здание венчает амалака, а напротив входа, лицом к нему, стоит Нанди.

### ХРАМ САНДХЬЯ ГАЯТРИ ДЕВИ В ДЖАГАТЦУКЕ

В Джагатцуке, первой древней столице Кулу, в настоящее время насчитывается семь храмов, но они также перестраивались и подновлялись в разное время. Храм Деви Сандхья датируется IX веком. От первоначального храма сохранились только стены, вход и малые святилища, окруженные сравнительно более поздней постройкой, возведенной во времена раджи Удрана Пала в 1428 году, которая позднее еще раз подновлялась. Первоначальное святилище имеет определенное сходство с Тели-ка Мандир в Гвалиоре, а скульптура напоминает некоторые из ранних изваяний в Оссиане в Раджастане. Меньший по величине, расположенный поблизости храм Шивы также является древним святилищем и имеет прекрасную скульптурную группу — Гаури-Шанкара верхом на Нанди.

### ХРАМЫ В НИРМАНДЕ

Многие храмы Нирманда также довольно древние. Медная табличка, пожалованная махараджей Махасамантой Самудрасеной храму Парашурамы, относится к началу VII века. На этой табличке упоминается храм Шивы Сулапани, но идентифицировать его с точностью в настоящее время не представляется возможным. По соседству, к примеру в Шамшаре, находится несколько шиваитских святилищ, многие из которых датируются очень ранним периодом. Самыми известными являются храм Деви Амбика, основанный, по преданию, сыном риши Джамадагни — Парашурамой<sup>1</sup>, и такое же древнее святилище — храм Парашурамы. Прекрасная бронзовая маска Муджани Деви в

---

<sup>1</sup> Парашурама (Рама с топором) — шестая аватара Вишну, который в образе Парашурамы избавил брахманов от тирании кшатриев.

Нирманде, датируемая IX веком, является самой ранней известной в настоящее время металлической маской в районе Кулу и предметом величайшего поклонения.

Нирманд, подобно Трилокнату в Чамба-Лахуле, является важным местом паломничества. Протекающая неподалеку река Сатледж несет свои воды от священных областей озера Манасаровар и горы Кайлас — одного из величайших центров паломничества индусов, обители Махадевы, местопребывания бога Шивы. Районом Спити правили некогда индуистские цари и, возможно, области, расположенные дальше по течению реки до самого Кайласа, также находились одно время под их властью и составляли часть земель тех ранних индийских династий, которые давно уже отошли в область преданий. Возможно, Спити — это всего лишь остатки от гораздо большего края.

### ХРАМ РАГУНАТХА В СУЛТАНПУРЕ

Султанпур стал столицей Кулу уже в поздний период, в 1660 году, и в нем нет древних святилищ. Богом-покровителем раджей Кулу является Рагунатх<sup>1</sup>, чье изображение было привезено в Кулу из Удха раджой Джагат Сингхом (1637–1672), который перенес столицу из Наггара в Султанпур и провозгласил себя наместником этого бога.

### МАНИКАРАН В ДОЛИНЕ ПАРБАТИ

В Маникаране в долине Парбати также находится ряд довольно интересных святилищ, построенных около горячих источников, считающихся священными, но самый большой из них, храм Рагунатха, обрушился и до сих пор не восстановлен.

Невозможно описать или даже просто упомянуть здесь все места в районе Кулу, представляющие художественный интерес или обладающие художественными достоинствами. Множество храмов и святилищ и бесчисленные боги и богини, являющиеся отличительной чертой долины Кулу, и дали ей имя:

«ДОЛИНА БОГОВ».

*S.Roerich. Art in the Kulu Valley.  
The Roerich Museum, Naggar, Kulu, 1967. P.5–19*

---

<sup>1</sup> Рагунатх — одно из имен бога Вишну.

## К БЕСЕДЕ С ХУДОЖНИКАМИ

Великая жизнь с присущим ей принципом эволюции стремится к уравниванию своих составляющих, к более совершенному их решению, большей гармонии, иными 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 артикулируемые, заменить силу образности и глубокого воздействия прекрасных мыслей, заключенных в великой поэзии?

Могут ли неподвижные формы, даже искусно обработанные и раскрашенные, воспроизвести или просто описать великую душу музыки, которая есть fuga, то есть некая последовательность взаимосвязанных мимолетных впечатлений?

Поскольку я художник, то лучшим выражением моей жизненной позиции, сокровенных переживаний и размышлений являются мои картины. Попытаться описать их 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».

На мой взгляд, неважно, какие средства может избрать художник для передачи своего особого видения, если, конечно, они приемлемы, а результатом является прекрасное творение. Даже такой великий мастер, как Джон Сингер Сарджент, 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 усовершенствовать способы, которые дают нам возможность практически помочь и художникам, и распространению искусства в целом. Как принести искусство людям и вдохновить их на участие в этом движении искусства. Как мобилизовать огромные ресурсы общественности и направить их на служение делу искусства.

В Англии публичные выставки картин были введены Ван Дейком, который получал большие суммы от такой формы демонстрации искусства. Бенджамин Уэст также сделался богатым



путем показа своих картин «Смерть Волка-Вожака» и «Портрет лорда Чаттэма».

Жак Луи Давид сказал: «Истинная цель искусства заключается в служении нравственности и возвышении души... Только истинный друг искусств может по всей справедливости оценить ум и сердце художника».

Ученый-аббат Бартоломью в описании жизни Зевксиса, известного греческого живописца, упоминает, что тот, бывало, получал от показа своих картин такие огромные суммы и стал столь богат, что часто просто отдавал свои работы в дар народу, заявляя, что не может быть человека, богатого настолько, чтобы купить их у него.

## ИСКУССТВО КАК ОТДЫХ

*Речь на Второй национальной конференции  
по проблемам отдыха*

Ценность искусства как средства восстановления сил — эта тема, на мой взгляд, достаточно общеизвестна, чтобы развивать ее в таком коротком выступлении. Тем не менее я хотел бы сказать, что некоторые виды искусства, пожалуй, более всего способствуют полному отдыху, являясь естественным выражением наших настроений и самыми ранними из известных способов восстановления сил, развлечения и самовыражения. Таковы искусства танца и песни; все их виды, но особенно коллективные танцы и песнопения были неотъемлемой принадлежностью самых ранних, даже совсем примитивных обществ, и сохранили свое значение на протяжении тысячелетней истории человечества.

В песне и танце человек выражает себя, он творит, снимает напряжение и таким образом стимулирует новое восприятие и пробуждение новых центров энергии. И в этом процессе он забывает о своих тревогах и повседневных заботах, а это и есть столь необходимый отдых. Звук и ритм оказывают громадное воздействие и на внутреннего и на внешнего человека.

Ценность песни признана в каждой стране и у всех народов. В некоторых странах любой вид труда, особенно сельского, сопровождается соответствующим пением, и эти песни делают труд легким и приятным. Они объединяют усилия людей и скрашивают монотонность определенных занятий.

Часто говорят, что именно смена занятий, а вовсе не бездействие приносит отдохновение.

В этой связи я хотел бы сказать, что понятие «истинный отдых» подразумевает не праздное развлечение, но деятельную смену наших занятий.

Многие выдающиеся личности из самых разных сфер человеческой деятельности обращались к искусству как к средству обновления. Эйнштейн любил играть на скрипке, а Черчилль предпочитал живопись, и это доставляло им ни с чем несравнимую радость, придавало силы и направляло мысли в новое русло. Немало знаменитых хирургов и врачей занимались живописью; устраивались даже специальные выставки их полотен. Порою

эти источники отдохновения и развлечения приводят к великим достижениям, и люди приобретают известность в новых для себя областях.

Творческое занятие восстанавливает человека намного лучше, нежели просто развлечение, когда он расслабляется и отдает свои мысли и чувства во власть внешних факторов.

Вот почему я всегда стою на том, что искусство в любой его форме являет собой величайшую ценность как источник истинного отдыха. Занятие искусством способствует координации физического и духовного начал в человеке и в то же время дает ему творческий импульс, развивает и формирует личность.

Само слово «отдых», «от-дохновение»<sup>1</sup> означает новую творческую активность, новое раскрытие, и каждый истинный отдых будет обладать силой, способной обновить человека в полном смысле этого слова.

Всем участникам Второй национальной конференции по проблемам отдыха я шлю свои самые сердечные приветствия с уверенностью, что их усилия приведут к более правильному пониманию истинного значения отдохновения.

Май 1963 г.  
Бангалор

*Из архива МЦР*

---

<sup>1</sup> В оригинале *re-creation* (англ. от *лат.*) — создание заново.

## МОНА ЛИЗА

### *Радиопередача*

Леонардо да Винчи, величайший гений Ренессанса, был не только одним из величайших художников в мире, но и великим скульптором, музыкантом, архитектором, естествоиспытателем и блестящим изобретателем. Родился он в 1452 году, умер в 1519-м. Он один из светочей того блистательного периода европейской истории XV—XVI веков, который дал миру величайших художников всех времен. Всем известны имена Рафаэля, Тициана, Беллини, Микеланджело — они лишь некоторые из достойных упоминания. Однако никто не достиг такого мастерства в столь многих и различных областях, как Леонардо да Винчи.

«Мона Лиза», репродукцию которой вы, возможно, видели в еженедельнике «Индийский слушатель», считается самой известной картиной Леонардо. Мы найдем ее в Париже, в Лувре. Ряды длинных галерей, на стенах — драгоценные свидетельства творческого гения человека; каждый набросок, каждая картина — хранилище исторического прошлого, живые свидетельства немногих избранных.

Проследуйте через анфиладу залов и вы попадете в небольшую галерею, так называемый Квадратный зал, продолжающий эти длинные галереи, но все же изолированный от них. На его стенах — всего лишь несколько картин, в центре стоят несколько мягких сидений, и всегда группа молчаливых посетителей толпится перед центральной картиной налево от входа, перед «Моной Лизой».

Некоторые посетители сидят, погружившись в размышления, возможно, они вспоминают легенды и предания, сложившиеся вокруг этой удивительной картины на протяжении более 400 лет, или, может быть, в спокойствии пытаются впитать всю красоту этого замечательного шедевра, самого знаменитого произведения изобразительного искусства и, конечно же, одного из величайших творений человека.

Рядом с этой картиной окружающие ее прекрасные полотна меркнут и теряют свое очарование. Рафаэль, Тициан, Перуджино — здесь они кажутся лишь достойным обрамлением, достойными спутниками этого непревзойденного шедевра.

Но разве они не из той же эпохи? Разве их создатели не восхищались этой великой картиной?

Рафаэль, этот бессмертный гений, этот превосходный рисовальщик, был страстным поклонником «Моны Лизы» Леонардо и даже, вдохновленный этим шедевром, оставил нам свой набросок этой картины.

Висящая в Лувре, в окружении двух прекрасных полотен Рафаэля и Перуджино, «Мона Лиза» — великий центр притяжения для его посетителей со всего мира; среди них тонкие ценители искусства и критики, туристы и просто любители редкостей.

Как и многие картины того периода, этот портрет не избежал разрушительного воздействия времени и повреждений, нанесенных руками неумелых реставраторов. Но, несмотря на все это, он не утратил 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 в кресле с низкой спинкой. Ее тело повернуто влево, кисть правой руки покоится на предплечье левой. Лицо повернуто в сторону зрителя, но под некоторым углом, а карие глаза смотрят прямо на вас.

Каштановые волосы, разделенные посередине на пробор и гладко зачесанные к вискам, ложатся красивыми мягкими локонами на плечи. Прозрачная вуаль, наброшенная на голову, вьется по плечам. С глубоким вырезом платье изначально зеленоватого цвета оживлено более светлыми рукавами, которые когда-то, видимо, были желтыми.

За нею — фантастический, уходящий вдаль пейзаж с холмами и горами, выполненный в теплых мягких тонах, над нею — постепенно светлеющее небо. Две колонны по краям пейзажа закрывает нынешняя рама картины. В этом полотне поистине прекрасны все детали, но именно лицо захватывает ваше внимание. Картину невозможно описать словами: чем дольше вы смотрите на нее, тем все более усиливается ее воздействие на вас, и вы начинаете чувствовать то удивительное очарование, которое покоряло стольких людей на протяжении веков.

Известный итальянский архитектор и историк Вазари, живший в ту блестящую эпоху, писал о «Моне Лизе» следующее:

«Взялся Леонардо написать для Франческо дель Джокондо портрет Моны Лизы, жены его. Четыре года работал он над портретом и затем оставил, так и не завершив. Ныне этой картиной владеет французский король Франциск. Тому, кто хочет увидеть, как далеко может зайти искусство в подражании природе, следует внимательно рассмотреть эту прекрасную голову.

Все детали ее исполнены с величайшим усердием. Глаза имеют тот же блеск и ту же влажность, как и в жизни. Вокруг

них заметны легкие красновато-синие круги, а ресницы могли быть написаны только очень искусной кистью. Можно видеть, где брови гуще, а где они становятся тоньше, появляясь из пор кожи и закругляясь книзу. Все настолько естественно, насколько это вообще можно вообразить. Маленькие, красиво вылепленные ноздри, розоватые и нежные, исполнены с величайшим правдоподобием. 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 вглядывается во впадинку на шее, начинает казаться, что он вот-вот сможет увидеть биение пульса. Поистине, портрет этот написан с таким совершенством, что заставляет любого искусного художника, да и вообще любого, кто на него смотрит, трепетать от волнения.

Мона Лиза была необычайно красива, и Леонардо всегда приглашал на сеансы кого-нибудь, кто мог играть, петь или шутить, чтобы ее лицо не выглядело усталым или скучающим, как это 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».

Таковы слова Вазари, имеющие огромное значение, потому что в его время полотно было в превосходном состоянии.

Моне Лизе было 24 года, когда в 1503 году Леонардо, которому тогда был 51 год, приступил к ее портрету. Картина так и не была закончена и оставалась у Леонардо, а позднее перешла к Франциску I, 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 последующей ее реставрацией.

Будучи высшей точкой, вершиной творчества Леонардо, это полотно является как бы кристаллизацией его гения, его сокровенных мыслей и вдохновения.

За исключением нескольких незначительных фактов, о Моне Лизе известно очень мало, и потому трудно ответить на один, очень важный, часто задаваемый и обсуждаемый вопрос: была ли она просто красивой моделью для Леонардо, или же она была его музой и даже любовью, как многие хотели бы нас убедить?

Существуют некоторые факты, подтверждающие верность последнего предположения, и это может служить еще одним объяснением особого волшебства картины. Но какова бы ни

была истина, какой замечательной, должно быть, являлась она личностью, если сумела вызвать все лучшее в этом высочайшем гиганте Ренессанса! Она помогла этому гению оставить потомкам уникальный шедевр, служащий вдохновением для тысяч и тысяч людей на протяжении веков.

Громадное воздействие окружающих людей на художников достаточно хорошо известно, даже если сами эти люди оставались в тени. Взаимодействие личностей модели и художника, особенно если между ними существовала взаимная симпатия и родство душ, часто приводило к созданию величайших 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  
Лахор

*S.Roerich. Reflections*

## ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ

### *Радиопередача*

Когда меня попросили рассказать о портретной живописи, моей первой реакцией было сомнение. Портретная живопись слишком обширная тема, чтобы проанализировать и всесторонне обсудить ее за короткое время радиопередачи. Но затем я подумал, что некоторые из моих наблюдений, основанных на практическом опыте, пожалуй, могут представлять для радиослушателей определенный интерес.

Если мы возьмем портретный жанр в историческом плане, то увидим, что эта ветвь искусства почти так же важна, как и культовое искусство, и в известном смысле эти два вида творчества являются самыми ранними и наиболее законченными выражениями искусства живописи и скульптуры.

Предание или легенда гласит, что первобытный художник обвел тень от профиля и таким образом создал первое подобие, первый портрет. Так ли это было или иначе, но, во всяком случае, мы знаем, что тени часто очерчивались, и это даже дало рождение искусству силуэта, столь популярному еще в недавнее время. В историческом же плане искусство портрета, живописного или скульптурного, играет, несомненно, более важную и уникальную роль. Эта ветвь искусства открывает нам доступ в прошлое и часто, так или иначе, к незаписанным страницам истории.

Каких бесценных страниц с характерными чертами и визуальными образами 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, пожалуй, так и не превзойденных по мастерству исполнения и красоте. Помимо их чисто художественных достоинств, греко-римская живопись и скульптура позволяют нам вступать в прямой контакт с прошлым, непосредственно общаться с личностью и с самой эпохой.

Одежда, обстановка — они рассказывают свои собственные истории, и для внимательного наблюдателя ушедшие годы оживают вновь и открывают свои тайны.



Свидетельства прошлого, нарисованные или высеченные вдохновенной рукой великого Мастера, дают нам возможность безошибочного проникновения не только в характер изображенного, но даже и в обстоятельства, сложившиеся вокруг этого образа, в самый дух прошлого. Мы можем так хорошо реконструировать культуру и жизнь эпохи итальянского Возрождения благодаря множеству изобразительного материала. Жизнь испанского двора отражена, как в зеркале, на полотнах Веласкеса и Гойи; Клуэ запечатлел Францию; Гольбейн дает нам целую галерею портретов представителей нескольких стран и королевских дворов. Такие великие художники, как Рафаэль, Леонардо да Винчи, Эль Греко, Тициан, Рубенс, Рембрандт и другие, писали портреты и вдобавок оставили нам в своих великих полотнах замечательную серию бесценных свидетельств. Каким было бы наше видение прошлого без этого блестящего ряда портретов личностей, которые часто творили историю и которые нередко были творцами нашего сегодняшнего счастья или же бедственного положения!

Невозможно в коротком выступлении даже просто перечислить все достоинства 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 утратила своего значения. Наоборот, фотография может оказать большую помощь портретной живописи, а также другим видам искусства, если использовать ее надлежащим образом.

В процессе создания портрета художник сталкивается с множеством трудностей. Некоторые из них чисто технического характера, так как очень часто обстоятельства таковы, что даже сам процесс написания портрета требует немалых усилий.

Многие из этих трудностей вызваны определенными условиями в изображении, справиться с которыми может только очень хороший художник. Как-то к знаменитому американскому портретисту Сардженту обратился за советом один из предполагаемых учеников — он хотел заниматься искусством живописи, чтобы стать портретистом. Со свойственной ему откровенностью Сарджент ответил: «Прежде всего ты должен стать художником, а потом уже избрать себе особое направление. Специфика портретной живописи дается только хорошему художнику, если же ты просто портретист, то ты — никто».

В этой связи можно вспомнить и ответ Ван Дейка одному питавшему определенные надежды отцу, который привел к нему своего сына в ученики, сказав, что тот уже знает, как писать фон для портрета. «Что ж, — промолвил Ван Дейк, — в таком случае

ему уже 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. Очень немногие умеют правильно позировать и совсем немногие понимают, что правильное позирование существенно важно для успешного написания картины. Опять же, очень часто модели не соглашаются на достаточное количество сеансов или же необходимое для сеанса время. Но нередко за один длительный сеанс можно сделать больше, чем за целую серию коротких, когда художник, помимо прочего, часто еще и ограничен чисто физическими свойствами используемых материалов. Мы должны всегда помнить, что хороший портрет — это нечто большее, 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 подчеркнуть те черты и характерные особенности, которые он считает наиболее существенными, наиболее выразительными, наиболее достойными запечатления.

С другой стороны, он способен что-то затушевать или пожертвовать менее заметным, менее важным, что может так или иначе умалить целое. Безошибочное чувство красоты направляет великого художника при отборе.

В целом процесс написания или моделирования портрета — это процесс постепенного выстраивания, где каждый мазок или дополнительный цвет имеет свое особое значение, усиливающее общий эффект.

Чрезвычайно важным фактором была и остается также степень согласованности между художником и моделью. Бывает 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. Кажется, что это полотно, один из самых бесценных шедевров, которым мы обладаем, живет своей особой таинственной жизнью, как будто Мона Лиза сама присутствует здесь.

К сожалению, великий портрет, как и многое другое, не всегда бывал признан или тем более оценен по достоинству во времена его создания. Многочисленны примеры, когда портрет, позднее названный мировым шедевром, поначалу осуждался моделью или ее окружением и даже критиками.

Давайте вспомним великий портрет мадам Готро кисти Сарджента, который многими и самим художником считался шедевром. Но шум, поднятый вокруг этой картины, когда ее впервые выставили в Парижском Салоне, был так велик, что Сарджент был вынужден покинуть Париж и поселиться в Лондоне. 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 Сарджента.

Вспомним также и страсти по поводу шедевра Уистлера «Портрет матери» и роденовской статуи Бальзака.

В свое время даже Гейнсборо не стал исключением для такого рода критики, и однажды, когда его призвали к ответу за очевидную небрежность в проработке некоторых черт модели, он любезно пояснил, что не следует рассматривать картину со столь близкого расстояния, ибо некоторые краски имеют неприятный запах. Эта модель давно уже забыта, сам эпизод вызывает улыбку, недостаточность проработки остается, и над всем этим возвышается гений Гейнсборо, его бессмертный вклад в культуру и славу XVIII века.

В одном из последних номеров журнала «Time» мы находим весьма любопытную и вместе с тем очень серьезную переоценку работ Рафаэля. Причиной, вызвавшей эту статью, была новая книга о Рафаэле. Она позволяла сделать заключение, что, несмотря на совсем недавнюю критику, своей давней репутацией выдающегося мастера Рафаэль пользуется заслуженно. И он определенно имеет на это право, так как все критики, которые пытались найти погрешности в его картинах, никогда ни на йоту не сомневались в исключительности его достижений, в его славе, возросшей впоследствии в связи с его ранней смертью.

Мы легко могли бы найти множество примеров трудностей, довольно забавных самих по себе, которые возникают в творческой биографии портретиста и которые во многом обусловлены тем, что великие портретисты обычно оставляли эту сферу деятельности и концентрировали свои силы в тех областях, которые в большей степени зависели от их индивидуальных творческих возможностей. Ибо, в конце концов, каким бы великим и преуспевающим ни был портретист, он никогда не может быть уверен в том, что угодит модели или тому, кто заказывает портрет. В основном это связано с тем, что у каждого есть предвзятое мнение о том, как он или она должны выглядеть, а также неспособностью осознать или представить те технические трудности, которые нередко возникают при передаче определенных черт

или выражения в особой, индивидуальной манере, что влияет на всю картину.

Я не пытаюсь оправдывать портретистов, но тому, кто собирается стать моделью, не мешает сначала 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 своим личным интересам, но интересам искусства в целом, ибо дает каждому истинному художнику неограниченную радость возможности при сознательном сотрудничестве с моделью создать подлинное произведение искусства.

## КОРИН — ХУДОЖНИК С ВИДЕНИЕМ

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

Нестеров был не только выдающимся портретистом, но и замечательным учителем и до конца своих дней был привязан к своему ученику.

Будучи блестящим художником, П.Д.Корин 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 изображаемых им людей. Его работы отражают преимущество блестящей техники, глубоких знаний и почитания высоких традиций искусства.

Тихая, уединенная, жизнь его отдана служению великому идеалу, и каждый, кто соприкасается с ним, тотчас же вдохновляется, поражаясь его обширным познаниям и преданностью принципам, веками воодушевлявшим великих художников. Его недавняя выставка в Соединенных Штатах явилась уникальным триумфом, когда рекордное количество людей отдали дань его мастерству. 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 предоставится возможность беседовать с Коринным и читать его размышления об искусстве, получит незабываемое впечатление от его эрудиции, от его высоких представлений 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*

Друзья, я рад присутствовать сегодня здесь и благодарен господину Менону за приглашение сказать несколько слов по интересной теме — «Искусство в рекламе».

Поначалу, когда господин Менон обратился ко мне с этой просьбой, я засомневался — ведь тема настолько обширна, что за несколько минут ее можно только коснуться. Кроме того, она содержит немало специальных вопросов, которые требуют отдельного рассмотрения. Но я хочу отдать должное господину Менону: он так мастерски разъяснил свою цель, что я был вынужден сдаться, и вот теперь я перед вами.

Искусство, это тонкое, часто невыразимое словами явление, имеет первостепенное значение в любой области своего применения. Трудно в нескольких словах описать или определить природу искусства, но одна из самых лучших его характеристик была дана Рабиндранатом Тагором: «В искусстве наша внутренняя сущность шлет свой отклик Верховному Творцу, который открывается ему через мир Бесконечной Красоты поверх бесцветного ряда фактов». Мы также знаем определение Платона, который сказал: «Созерцающий Прекрасное возвышает себя». Есть много других замечательных изречений, но я не стану занимать ваше время, пытаюсь дать определение искусству, а разовью конкретную тему — искусство в рекламе.

Искусство всегда является самой важной составляющей и в рекламе, и в любой другой сфере человеческой деятельности. Искусство — это то великое умение и видение, которое может вдохнуть душу в каждое безжизненное до того явление, и потому нашим так называемым коммерческим художникам, экспертам по рекламе, следует получить основательные знания об искусстве вообще и об искусстве рекламы в частности. Это окажет им неизмеримую помощь на практике, в овладении мастерством и позволит создавать прекрасную продукцию, которую можно предложить потребителю.

Наша жизнь устроена так, что реклама в той или иной форме стала частью самого нашего существования. Мы окружены ею, читаем ее, видим, думаем о ней и, конечно, испытываем ее воздействие. Иными словами, это то, чего мы не можем избежать.

Следовательно, наш долг сделать ее более приемлемой, менее раздражающей, менее назойливой и вульгарной.

Я помню, что в старой России до революции считалось, что рекламировать какой-либо продукт — значит признать его недоброкачественность, и любая попытка навязать его публике — сомнительный акт, ибо хорошее изделие говорит само за себя. Между тем в США и некоторых западных странах широкие рекламные кампании были признаком процветания, признаком успеха, который свидетельствовал об отличном качестве рекламированной продукции. Считалось, что это естественный результат весьма успешного производства. Обе точки зрения правомерны. Но наш общий подход со временем изменился: рекламу признали неотъемлемой частью торговли, и люди принимают ее как обычное явление.

Как-то было сказано, что на самом деле важно не столько иметь наилучшую продукцию, сколько способность убедить людей в том, что вы предлагаете именно то, что им действительно нужно. Это тоже истина, но не вся.

Один видный американский промышленник сказал мне однажды, что, как только его фирме удавалось создать исключительно красивое оформление продукции, публика сразу же высоко оценивала его и соответственно реагировала. Итак, мы снова видим, что, как и во всем остальном в жизни, следует стремиться к некой «золотой середине». Мы всегда должны стараться создать лучшую продукцию и в то же время убеждать публику, что это именно то, что ей действительно нужно. 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 хорошо продуманной рекламной кампании, но не пойдет дальше.

Каковы главные задачи рекламы?

1. Привлечь наше внимание.
2. Передать идею.
3. Заставить нас помнить о ней и чувствовать, что нам это необходимо.

Следовательно, реклама должна быть впечатляющей (что означает, что она должна быть необычной), она должна быть умной и должна затронуть в нас какие-то знакомые струны. Это очень важно. Самое лучшее средство привлечь внимание — это, конечно же, цвет. Он может быть ярким как сам по себе, так и в контрастном сочетании, или же благодаря тому и другому. Он должен быть похож на внезапную вспышку молнии. После первого импульса приходят вторичные реакции, включается

интеллект и анализ. И после своего впечатляющего воздействия реклама, так сказать, переходит на уровень передачи идеи. Она должна быть значительной, привлекательной, необычной и, как я уже говорил, задеть за живое.

Это во многих отношениях такой же процесс, какой мы наблюдаем на выставке картин. Именно цвет в картине привлекает нас и захватывает наше внимание прежде всего. Затем композиция, замысел, сюжет и исполнение. И потом, в конечном анализе, снова сочетание всего этого. Таковы стадии процесса нашего восприятия искусства или, если хотите, любого опыта, через который мы проходим.

Когда я говорил о том, что реклама должна быть привлекательной, я имел в виду также и ее сюжет. Это тоже очень важно.

Индия необычайно богата великолепными образами, замечательным живописным материалом, как одушевленным, так и неодушевленным, и мы можем бесконечно черпать из этой сокровищницы для всех целей и с великой пользой. Здесь замечательный человеческий материал — как мужчины, так и женщины. Красивые человеческие типы на всем пространстве этого субконтинента, поразительно красивые дети, которые способны завладеть вниманием любого и вызвать восхищение. Прекрасные пейзажи, произведения искусства, уникальные, редкие флора и фауна, прелестные бабочки и другие насекомые. Бесконечно то пышное зрелище, которое разворачивает перед нами индийская жизнь. Только от нас зависит осознать все это, использовать эту красоту и получить пользу. Возьмем, например, красивые человеческие типы, которые встречаются повсюду в Индии. В деревне, в каком-нибудь отдаленном уголке вы можете вдруг увидеть замечательнейший тип человеческой красоты, почти совершенный по гармонии своих черт. Календари или реклама с изображением таких лиц будут востребованы по всему свету. Они доставят удовольствие очень многим людям и в то же время обогатят их жизнь.

Долг тех, кто мыслит на языке рекламы, помнить, что она должна быть приемлема для общества. Она не должна вносить диссонанс в наше окружение, а, наоборот, должна оказывать положительное воздействие или, по крайней мере, создавать подобный фон.

Помните всегда, что Природа — наш величайший учитель. Посмотрите, как она рекламирует свои произведения. Пока фрукты на дереве не поспели, 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 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 язык.

Привнося искусство в рекламу, стараясь создать более привлекательные и выразительные средства коммуникации, мы в огромной степени 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 определенный вклад в нашу каждодневную жизнь, и к этой цели мы и должны стремиться.

28 октября 1968 г.  
Бангалор

*Из архива МЦР*

ОБ ИСКУССТВЕ  
СВЯТОСЛАВА РЕРИХА



## СВЯТОСЛАВ

*Н.К.Перух*

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 подчеркнуто, 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 меткое 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 благородно преемственностью.

Так же, как неотменна Иерархия, так же неотменна и преемственность лучших начал бытия.

«У чистых все чисто» — говорит Апостол Павел. Этот завет особенно приложим в искусстве, которое является синтезом в жизни. Но к этому созвучию нужно прийти. Нужно воспринять его из тайников прошлого и, утвердившись на нем, творить светлое будущее.

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.

Вот почему мне так радостно мысленно рассматривать помянутые картины — в них именно выкованы симфония и гармония. Все безразличное, рутинное не посмело войти в это огненное творчество. Именно не посмело. Ведь пошлость может вползти в каждую щель, если по какой-либо неосмотрительности будет допущена трещина.

Скучно вспоминать какие-нибудь формальные картины. Ни условный сюжет, ни их мысленное назначение не покروют их формализм. Но как радостно видеть прекрасные цветы молодые, когда они будут рассыпаны щедрою рукою 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 бережливо нужно относиться ко всему, что приносит радость и свет. Кто же разобьет светильник, чтобы погрузить жилище во мрак. А ведь каждое высокое творческое произведение есть именно такой богоданный светильник. В радости любования таким творчеством мы еще раз любим все Высшее, мы еще раз складываем прекрасную молитву духа.

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!

22 мая 1935 г.  
Цаган Куре

*Н.К.Рерих. Листы дневника. Т. 1.  
М., 1999*

## СВЕТОНОСНОСТЬ И ЦВЕТОНОСНОСТЬ ЖИВОПИСИ СВЯТОСЛАВА РЕРИХА

*Л.Р.Цесюлевич*

«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 прежде всего борцом за прогрессивные идеалы своего времени и лишь потом — художником, ученым, путешественником.

Новый мир, новый лик человечества, обновленная жизнь, необходимость формирования, 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. Для этого, как говорил сам 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 «ближайшие пути к дружбе народов, к миру и к осознанию того дружественного строительства, о котором мечтает весь мир»<sup>3</sup> Святослав Рерих видел в искусстве.

Богатство Мироздания предоставляет каждому творцу возможность 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 переплавление в единство.

---

<sup>1</sup> *С.Н.Рерих*. Воспитание искусством // Картинная галерея. № 8. София, 1978.

<sup>2</sup> Из выступления С.Н.Рериха в Московском институте международных отношений 29 октября 1984 г.

<sup>3</sup> Из лекции С.Н.Рериха в Музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина 31 мая 1960 г.

Как и отец, Святослав Рерих стал живописцем, но выбор этот он сделал не сразу. Вначале привлекали все науки, раскрывающие красоту вдохновлявшей его природы: орнитология, зоология, минералогия и т. д. Не раз он говорил своим зрителям и собеседникам: «Посмотрите на крылья бабочки. Как замечательны все всевозможные комбинации их! Посмотрите на цветы, на кристаллы, на игру красок в небесах, море и вы увидите, что мы окружены исключительной красотой. Только это нужно увидеть и почувствовать»<sup>1</sup>.

Святослав Рерих родился в Петербурге 23 октября 1904 года. В атмосфере искусства, красоты, вдохновения созрел его талант. Отец и мать сумели привить сыну жажду познаний и служения Родине.

А образование его складывалось следующим образом. Сначала гимназия К.И.Мая на Васильевском острове, где учился отец, затем, в 1919–1920 годах, подготовительная школа к университету в Лондоне, а с 1921 по 1923 год — архитектурное отделение Колумбийского университета в США и архитектурный факультет Гарвардского университета. Да, за рубежом, так как белофинский переворот 1918 года отрезал семью Рерихов, находившихся тогда в Приладожье, от революционной России, в которую они уже не могли вернуться.

И продолжение образования — самостоятельное изучение живописи старых мастеров в крупнейших музеях Европы и Америки, путешествия. Одновременно — работа над эскизами костюмов и декораций для оперных постановок, занятия графикой, книжной иллюстрацией. Вскоре следуют первые персональные выставки в крупных городах США и участие в международных выставках. За портрет отца, экспонировавшийся в 1930 году в Венеции, получает Гран-при. Его картины приобретаются многими музеями.

В 19 лет он становится директором Международного центра искусств «Corona Mundi» в Нью-Йорке, основанного отцом, а в 24 года — вице-президентом Музея Николая Рериха и ряда других американских организаций, связанных с именем Н.К.Рериха. Организует выставки современных прогрессивных художников, читает лекции, активно участвует в организации и продвижении Пакта Рериха — международного соглашения об охране культурных ценностей во время войны. Входит в состав многих культурных и научных обществ и организаций в Америке и Европе. Его общественная, научная, просветительская и, конечно же,

---

<sup>1</sup> Из лекции С.Н.Рериха в Музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина 29 мая 1960 г.



художественная деятельность с еще бóльшим размахом продолжилась в Индии. Эта удивительная страна дала для его искусства благодатную почву.

Впервые Святослав Рерих прибывает в эту древнюю страну в 1923 году в составе экспедиции отца, а с 1932—1933 года живет в Индии постоянно. Она становится его второй Родиной. Первой всегда остается Россия: «Всегда во всех наших путешествиях, во всех наших долгих скитаниях по всему миру мы никогда не переставали думать о России, о нашей Родине»<sup>1</sup>.

В Индии, в Институте Гималайских исследований «Урусвати», созданном Николаем Рерихом в долине Кулу после Центрально-Азиатской экспедиции, он занимается исследованиями по ботанике, местной медицине, проводит экспедиции, изучает искусство и фольклор. Когда началась Великая Отечественная война, вместе с братом Юрием телеграфирует послу СССР в Великобритании И.М.Майскому заявление о зачислении добровольцами 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 1940-х годов он переезжает на юг Индии, в имение, расположенное близ города Бангалор, среди богатой тропической природы. В 1980-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» (1961), а также ему присвоено звание лауреата премии Джавахарлала Неру (1976) за выдающийся вклад в дело укрепления дружбы между Советским Союзом и Индией. 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 году (129 картин), экспонировалась в Москве и Ленинграде. Вторая, организованная в 1974 году (190 картин), стала передвижной и долгие годы путешествовала по стране и за рубежом. В музеях России насчитывается 80 его произведений<sup>2</sup>, переданных художником в дар.

---

<sup>1</sup> Из выступления С.Н.Рериха в Центральной лектории Политехнического музея 30 октября 1984 г.

<sup>2</sup> В настоящее время российское собрание живописи С.Н.Рериха содержит около 300 работ. — *Ред.*

Эмоциональное впечатление от живописи Святослава Рериха, особенно его зрелого периода, похоже на ощущение, которое испытываешь, если поднести лицо к пышному букету ярких, красочных и многоцветных цветов. Светоносность и цветоносность — это первое, что ее отличает; свойства, во многом порожденные богатыми, щедрыми красками южной природы. Сам 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>1</sup>.

Индия, достижения европейской живописи прошлых веков, Россия — вот три русла, питающие жизненность искусства Рериха. «Мои истоки здесь, в России, — говорил художник, — я был полон русского искусства, и на этих истоках основано здание всего моего последующего творчества»<sup>2</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 особом внимании к природе, проникновении во внутренний мир людей и глубоком сопереживании им.

Во многих портретах художник не только ставит своей главной задачей передать величие, значительность, красоту облика человека, столь близкие идеалам портретистов Возрождения, но и использует методы, напоминающие о живописной технике старых европейских мастеров. Также и во многих тематических и исторических полотнах Святослава Рериха виден отсвет достижений живописи Ренессанса и барокко, особенно это касается тематики, общей тональности холста, своеобразного приглушенного колорита, образного строя, динамического движения фигур, стремительной игры светотени. В свою очередь, импрессионизм и постимпрессионизм обогатили его палитру разработанной системы цвета.

Примером синтетичности его стиля может служить написанный в годы Второй мировой войны триптих «*Распятое чело-*

---

<sup>1</sup> Из лекции С.Н.Рериха в Музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина 31 мая 1960 г.

<sup>2</sup> Из лекции С.Н.Рериха в Музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина 28 мая 1960 г.

вечество» с частями: «Освобождение», «Распятое человечество», «Куда идет человечество» (1939–1942). К этому же разряду относятся крупные полотна «Воззри, человечество!» (1962) и «Пиета» (1960). Здесь позиция страстного борца за мир и предотвращение войн предстает перед нами в очень 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 «Яков с Ангелом» (1940), «Добрый самаритянин» (1943), «Победа» (1945).

И третье русло — Индия. Индия, в которой художник долго жил, много путешествовал и прекрасно знал эту «красочную страну, которая блистает, как замечательный многогранник, драгоценный камень...»<sup>1</sup>. На выставках его часто спрашивали, могут ли быть такие сочетания, такие комбинации красок, которые мы видим на его полотнах. И слышали в ответ: «Да, не только такие, но и гораздо ярче. Индия — страна тропическая, и свет там несравненно ярче»<sup>2</sup>.

Святослав Рерих — русский — смог ассимилировать и светоносные краски этой страны, и особенности населяющих ее народов, и глубокую, веками выкристаллизованную ее мысль. Именно индийская тематика способствовала яркому развитию своего собственного художественного языка в области портрета и пейзажа и особенно — жанровой живописи.

В отличие от искусства Николая Рериха, с его спокойствием и монументальностью, в творчестве Святослава Рериха акцентируется вторая диалектическая особенность Мироздания — постоянное движение. Движение, общее Космосу, человеческому бытию и личности. Его композиции, как правило, полны неудержимой внутренней динамики. В этом философски осмысленном отображении вечного движения, круговорота развития мира проявляется тяготение автора к выражению космичности жизни. Таковы его «Вечная жизнь» (1954), «Священная флейта» (1946), «Весть» (1953).

В большом цикле жанровых картин о жизни крестьян Индии Святослав Рерих достигает исключительно высокого уровня мастерства в динамичном тональном и цветовом построении композиции, в которой не только все детали, но и сама ритмика

---

<sup>1</sup> Из речи С.Н.Рериха на открытии выставки в Эрмитаже 12 июня 1960 г.

<sup>2</sup> Из лекции С.Н.Рериха в Музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина 30 мая 1960 г.

мазков подчинены стройной, завершенной системе, где все изображенное — люди, животные, растения — предстает 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 этих 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: об 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 органично объединяет в одной работе несколько, часто взаимоисключающих, подходов. Возьмем, к примеру, картину «Глина приобретает форму» (1964). Хижина здесь написана ровными декоративными плоскостями, сосуды и тела людей даны гризайлью (одной краской с белилами), при изображении дальнего леса используется импрессионистический прием оптического смешения цвета, а изображение сплетенной из пальмовых листьев занавески двери отличается графической вычерченностью. Жизнь действительно богата разнообразием форм, и художник, воспринимая их пластически как нечто единое, не урезает свои впечатления рамками существующих школ и методов, а свободно вмещает полнокровное дыхание жизни, мастерски передавая его на своем полотне. Объединяющим моментом выступает категория Прекрасного, столь высоко ценимая художником по традиции семьи Рерихов.

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 я считаю это настоящим

ключом к жизни Индии. И считаю, что из этого кладезя мудрости мы в будущем почерпнем ключ счастья»<sup>1</sup>.

Цветовая система художника требует специального изучения. В ней он выступает как новатор. Обладая основательными познаниями в цветоведении, изучив и усвоив опыт прежних живописных школ, он добивается полифонического звучания цвета в своих полотнах. Общеизвестно, что обычно только одно цветное пятно, один цвет в картине имеет право быть доминирующим, остальные цвета — подчиненные. Но в ряде произведений Святослава Рериха мы видим 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, как, например, в картинах «Весна» (1958), «Мои соседи» (1967). Это можно назвать «принципом радуги».

Наибольшей живописной раскованности достигает художник в своих эскизах — темпераментных цветовых импровизациях — «Мой дом» (1971), «Деревня» (1953), «Жертвоприношение» (1950). Они раскрывают еще одно особое качество его живописи — 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 некое таинство осознания, что мы пребываем в космическом пространстве со своей особой окраской. И лучи солнца прорезают это прозрачное цветное вещество, прокладывают в нем свои пути и окрашивают его своим цветом, подвергаясь сами цветовому изменению. В этом процессе световые лучи распадаются на радугу, дают массу бликов, рефлексов, отражений. Чудо жизни! Особенно это очевидно в таких работах, как «Чикус Мале» (1970), «Аравийское море» (1961), «Весть» (1953). 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 гризайлью, 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 конечном счете определяет колористическое решение полотна. Он стремится к тому, в чем сильны были портретисты древних времен — к эффекту «присутствия личности», созданию впечатления, что перед нами как бы сам человек. Лучшие его портреты таким свойством обладают.

---

<sup>1</sup> Из речи С.Н.Рериха на открытии выставки в Эрмитаже 30 мая 1960 г.

В основном это портреты отца, их около тридцати, портреты матери — Елены Ивановны, жены — Девики Рани, 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 среди них и изображения исторических мест паломничества в Индии — *«Дамодар Кунд»* (1943), *«Гирнар»* (1944), выражение философских размышлений и истин — *«Канченджанга. Тайный час»* (1955), *«Гималаи II»* (1974), *«Гималаи III»* (1974).

В 1960-е годы Святослав Рерих создал ряд полотен, остро и непосредственно апеллирующих к сознанию современников. Художнику, глубоко озабоченному положением в мире, судьбами 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. Уберечь 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»<sup>1</sup>.

Барнаул

---

<sup>1</sup> Радость прикосновения к русской земле. Интервью с С.Н.Рерихом // Со-беседник. 1984. 23 дек.



## СОДЕРЖАНИЕ

<i>П.Ф.Беликов. Красота — закон творчества.</i>	
Святослав Рерих и проблемы современного искусства .....	3

### I. СВЯТОСЛАВ РЕРИХ ОБ ИСКУССТВЕ

Творческая мысль. <i>Пер. с англ. Т.О.Книжник</i> .....	21
Дух Гималаев. <i>Пер. с англ. Т.О.Книжник</i> .....	32
Индийская живопись. <i>Пер. с англ. Т.В.Егоровой, И.И.Нейч</i> ....	37
Традиция живописи эпохи Палов <i>Пер. с англ. Т.В.Егоровой, И.И.Нейч</i> .....	43
Об искусстве Кангра. <i>Пер. с англ. Т.В.Егоровой, И.И.Нейч</i> ....	47
Школа Кангра. <i>Пер. с англ. Т.В.Егоровой, И.И.Нейч</i> .....	52
Ветвь Кангра. <i>Пер. с англ. Т.В.Егоровой, И.И.Нейч</i> .....	56
Заметки о долине Кулу <i>Пер. с англ. Т.О.Книжник, И.И.Нейч</i> .....	59
Храмы и святилища <i>Пер. с англ. Т.В.Кожевниковой, И.И.Нейч</i> .....	63
К беседе с художниками. <i>Пер. с англ. Т.О.Книжник</i> .....	79
Искусство как отдых. <i>Пер. с англ. Т.В.Егоровой, И.И.Нейч</i> ....	81
Мона Лиза. <i>Пер. с англ. Т.В.Егоровой</i> .....	83
Портретная живопись. <i>Пер. с англ. Т.В.Егоровой</i> .....	87
Корин — художник с видением. <i>Пер. с англ. Т.О.Книжник</i> ....	92
Искусство в рекламе. <i>Пер. с англ. Т.В.Егоровой, И.И.Нейч</i> .....	93

### II. ОБ ИСКУССТВЕ СВЯТОСЛАВА РЕРИХА

<i>Н.К.Рерих. Святослав</i> .....	99
<i>Л.Р.Цесюлевич. Светоносность и цветоносность</i> живописи Святослава Рериха .....	102



Редакционная коллегия:  
*Т.О.Книжник, Н.Г.Михайлова, Л.В.Шапошникова*

МАЛАЯ РЕРИХОВСКАЯ БИБЛИОТЕКА

---

*Святослав Николаевич Рерих*  
**К беседе с художниками**  
Сборник статей

Составители *И.В.Орловская, С.А.Пономаренко*  
Автор предисловия *П.Ф.Беликов*  
Составитель примечаний *И.И.Нейч*

Зав. публикаторским отделом *С.А.Аникин*  
Главный редактор *Т.О.Книжник*

Редактор *И.И.Нейч*  
Дизайн *С.В.Чернова*  
Корректор *Л.П.Сидоренко*  
Компьютерная верстка *А.И.Дьяченко*  
Компьютерный набор *Е.А.Панченко*

Подписано в печать 20.04.2006.  
Формат 60 x 90/16. Бумага офсетная.  
Гарнитура таймс. Печать офсетная. Печ. л. 7.  
Тираж 3000 экз. Заказ .

Международный Центр Рерихов.  
119019, Москва, Малый Знаменский пер., 3/5  
E-mail: [icr@roerich-museum.ru](mailto:icr@roerich-museum.ru)

Фирма «Полиграф-Эра»  
Типография ОАО «Внешторгиздат»  
127576, Москва, ул. Илимская, 7

ISBN 5-86788-166-8



9 785869 881663