

И. Ф. МУРИАН

На перекрестке культур



МОСКВА
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
2011

УДК 930.85(51)

ББК 71.0

М91

Издается по решению

Ученого совета

Государственного института искусствознания

Рецензенты:

кандидат искусствоведения *Е.А. Сердюк*

доктор искусствоведения *Ш.М. Шукуров*

Муриан И.Ф.

На перекрестке культур. Китай, Индонезия, Непал, Япония / И.Ф. Муриан – М.: ГИИ 2011. – 472 с. ISBN 978-5-98287-037-7

Создавая эту книгу, автор задался целью найти общие закономерности развития искусства в разной степени близких друг другу восточных стран, таких, как Китай, Япония, Индонезия, Непал. Помимо искусствоведческого анализа и экскурсов в историю искусства отдельных регионов Азии в книге присутствуют и философско-теоретические изыскания, связанные с европейским пониманием таких категорий, как канон и традиция, канон и иконография, сакральность и светскость, цикличность истории и стадийность развития идеологии, онтологическое пространство искусства и религии. Существенным моментом является также введение автором новой исторической категории «постдревность», которая связала в один узел историю искусства избранных для анализа стран.

ISBN 978-5-98287-037-7

© И.Ф. Муриан, 2011

© Государственный институт
искусствознания, 2011

© В.Ю. Яковлев, оформление, 2011

Содержание

- 5 Освоение мысли

Ш. Шукуров

- 9 Предисловие. Автор о себе

I раздел

- 14 Интенциональные особенности восприятия «чужого» искусства на Западе (Европа) и на Востоке (Китай)
- 39 Европейское восприятие дальневосточной живописи тушью и использование европейской масляной техники в живописи Китая – два вида взаимовлияния культур на современном этапе истории. Тезисы
- 42 К проблеме синтеза в искусстве стран Азии
- 60 О применении термина «классика» к искусству Востока (на примере искусства Непала и Индонезии)
- 80 Взаимодействие сакрального и светского в искусстве. Канон и традиция
- 84 К проблеме изучения невербальных образов искусства. Тезисы
- 85 Онтологическое пространство искусства и религии (на примере скульптуры Непала I тысячелетия)
- 101 Начало и конец культурного цикла
- 112 Традиция и художественная форма: терминологический подход
- 124 Бытие и бытование художественной традиции
- 131 Цикличность как одна из форм осознания реальных процессов в истории и искусстве
- 147 Интеграция культур. К постановке вопроса
- 151 Канон и иконография в художественной системе Боробудура
- 165 Сложение постдревней культуры

II раздел

- 172 Декоративная основа дальневосточной живописи тушью
- 226 Картина Лян Кая «Поэт Ли Бо»
- 238 Му Ци. «Птица багэ на старой сосне»

252	Канон в художественной системе Боробудура
270	Боробудур и типы архитектурно-скульптурного синтеза в средневековой Индонезии
294	Лара Джонггранг, архитектурный памятник центральной Явы
314	Две модели мира в искусстве Средневековой Явы
338	«Рождение Будды» – непальский рельеф конца I тысячелетия
356	Традиции классической скульптуры I тысячелетия в Непале
396	Традиции средневекового искусства Непала во II тысячелетии (бронза, живопись, архитектура)
424	О формировании новой непальской культуры в 60–80-е годы XX века
432	Японская скульптура
440	Сады «Дайтокудзи»
462	Послесловие. Сакральное и сохранное

Освоение мысли

Я вспоминаю то время, когда в Институте искусствознания, что на Козицком, проходила конференция «Проблемы канона в странах Азии и Африки», которая собрала буквально пол-Москвы – казалось, что красивые стены института потрескивали от наплыва народа. В этой конференции принимали участие все ведущие историки искусства СССР и кумир интеллектуальной гуманитарии того времени Ю.М. Лотман. Научным сопроводителем, а затем и редактором книги, вышедшей по следам этой конференции¹, была Инна Федоровна Муриан. Молодая, красивая, с одухотворенным лицом, она была вездесуща и вдохновлена, ведь идея проведения такой конференции принадлежала лично ей. С тех пор прошло много лет.

Ныне И.Ф. Муриан принадлежит к редким для сегодняшнего времени историкам искусства, для которых не существует ничего неосуществимого. Кто в наше время профессионально, с полной ответственностью работает во временном охвате древнего, средневекового и современного искусства? Кто способен столь же ярко и глубоко работать на пересечении дальневосточного и европейского искусства? Кто, вместе с тем, непрерывно мыслит в теоретическом ключе, выдвигая одну идею за другой?

И.Ф. Муриан – явление уникальное в сфере истории и теории изобразительного искусства, скульптуры и архитектуры в нашей стране. Одним из наиболее ярких качеств ее научной сверхактивности является неумность в наделении известных всем образов, категорий, понятий современным философским смыслом. Кстати, с современной философией И.Ф. Муриан особенно дружна. Ее научный путь может быть сравним с опытом А.Г. Габричевского, работавшего на стыке истории искусства и философии гештальта. Вот что, например, исследователь пишет в статье «Традиция и художественная форма: терминологический подход» о традиции, к терминологическому смыслу которого мы давно привыкли: «Присуще ли “пространство направленного движения” только “традиционному” искусству,

¹ Проблемы канона в странах Азии и Африки. Сборник статей. М., 1973.

сопровождающемуся обязательным, зафиксированным (устно, письменно или изобразительно) сводом правил? Нет, направленное движение сопровождает создание любого произведения искусства, даже самого нонконформистского, взрывающего всякое традиционное сознание. И как бы создателям такого искусства ни хотелось вырваться за границы предопределенного прошлым сознанием русла, они не могут это сделать без того, чтобы вновь не занять определенное место в этом русле, так как они сами и создают продолжение этого русла – даже меняя его направление. А поскольку мы определили традицию не как самостоятельную сущность, соседствующую с сущностью конкретной художественной формы, а лишь как место для становления сущности художественной формы, то традиция как таковая оказывается необходимой для любого художественного процесса (становления художественной формы). Видимо, само понимание категории “традиция” меняется вместе с движением – изменением осмысляющего сознания.

Любое движение нуждается в фиксации его направленности (а это – функция традиции), так что традиция присуща не только “традиционному” искусству, с которым она связана наиболее естественно, – она сопровождает любое движение (какое бы направление оно ни приняло). Однако от сложносистемного пространства традиции в “традиционном” искусстве в нонконформистском искусстве остается лишь указание на место становления той или иной художественной формы в общем процессе создания образов искусства. Функции традиции (традиции-канона) сужаются до предела, но не перестают существовать, пока существует искусство».

И.Ф. Муриан не просто смела, она дерзновенна в своем научном поиске, она не боится нового, напротив, с открытым забралом идет навстречу всему тому, что способно обогатить ее научный дискурс, ее мысль, бьющую без промаха.

Чрезвычайно широкий географический охват искусства, скульптуры и архитектуры Китая, Японии, Индии, Непала, Индонезии позволяет автору ставить вопросы сугубо аналитические, пересекающие границы названных культур. И.Ф. Муриан занимают не только теоретические аспекты бытования различных видов искусства, но и проблемы методологического освоения как отдельных памятников искусства, скульптуры и архитектуры, так и метаисторических и метатеоретических

процессов, обнимающих различные стадии истории и истории искусства. Автор хорошо знает философию (от немецкой философии Гуссерля, Хайдеггера, Гадамера до французской школы XX века), поэтому мыслит она не диахронически, а синхронно и целокупно. Послушаем, что говорит И.Ф. Муриан в важнейшей статье о цикличности в истории культуры («Цикличность как одна из форм сознания реальных процессов в истории и искусстве»): «При анализе конкретного произведения приходится учитывать не только исторический контекст времени создания произведения, но и контекст самого произведения и искусства в целом. Формальная часть анализа дополняется общеметодологическим подходом к раскрытию содержания произведения. И тогда появляется целенаправленная глубина в отношении к предмету исследования, а метод его изучения обретает связь с особенностями общей философии времени. В наше время (по крайней мере до появления господствующей роли постмодернизма) понимание и объяснение какого-либо явления искусства обычно связываются с философской герменевтикой, то есть с “герменевтическим кругом” (понимание целого по части и части из целого)».

Несмотря на очевидные пристрастия к теории и методологии знания об искусстве, И.Ф. Муриан является, прежде всего, востоковедом. Именно ей по силам поставить и по-своему решать проблему взаимоотношения искусства Востока и Запада («Интенциональные особенности восприятия “чужого” искусства на Западе (Европа) и на Востоке (Китай)»). Взаимопонимание западного и восточного искусств, согласно мысли И.Ф. Муриан, идет не по линии сближения «визуальных систем», а в силу «внутреннего ощущения красоты и смысла в образах». Автор преисполнен уверенности в том, что субъективное восприятие образованного человека Запада способно динамически усвоить особый характер искусства восточного. Нельзя не принимать во внимание в этом случае социологические, психологические и философские аспекты восприятия восточного искусства. Как мы видим, извечная проблема столкновения «своего» и «чужого» решается И.Ф. Муриан не по линии противостояния, но в сфере совершенно другой перцептивной схемы – интеллектуального сближения, внутреннего восприятия ценностей, целей и задач «чужого». Достойная постановка проблемы и весьма достойное ее решение.

И.Ф. Муриан умеет работать на стыке различных традиций, культур, цивилизаций. Это особое и редкое качество исследователей, умеющих объять не все и вся, но могущих твердой рукой проводить силовые линии по межкультурным и межцивилизационным разломам. Такая работа требует особого умения, особенной выучки. Вот пример тому: автор явно неординарно ставит вопрос о природе образа: «Образ вообще есть обнаруженная фиксация скрытого. И в этом смысле возможно видимое изображение невидимого. Так что телесный образ показывает некое бестелесное и мысленное созерцание. Появившиеся новые образы не исчезают впоследствии, а вливаются в общую массу потенциально привходящих более или менее сформированных образов, подталкивая мысль к строго логическим заключениям».

Когда-то И.Ф. Муриан вела в МГУ на Отделении истории и теории искусства курс «Искусство Востока», а автор этих строк был ее студентом. Однако сейчас, когда ее знания обрели изрядную полноту и глубину, когда она способна рассказать студентам не только «что» есть искусство, но и «как» следует его понимать, у нее нет слушателей и очень ограничено количество читателей. В наше время принято говорить, что отечественное искусствоведение пребывает в долговременном кризисе. Я думаю, что когда рядом с тобой живут, работают, думают такие мощные фигуры, как И.Ф. Муриан, Д.В. Сарабьянов, С.Н. Соколов-Ремизов, В.С. Турчин, далеко не все потеряно, напротив, все есть. Для того чтобы понять это, следует лишь читать их работы, а самое главное, пытаться думать наравне с ними, думать вместе с ними.

Ш.М. Шукуров

Предисловие

Автор о себе

Моя творческая биография, как и всякая биография, делится на несколько этапов. Соответственно этому менялся и характер моей научной деятельности.

Классическая искусствоведческая школа на филфаке Московского государственного университета, который я окончила в 1952 году, определила широкий подход к различным областям изобразительного искусства, в том числе и выбранному мной китайскому искусству (еще конкретнее – китайскому новогоднему народному лубку «няньхуа», ставшему темой моего диплома, затем диссертации и, наконец, книги, вышедшей в 1960 году в издательстве «Искусство». Еще ранее – в 1959 году – был издан небольшой альбом с моим текстом о современной китайской новогодней картине. Параллельно я проходила курсы китайского языка в МГУ и работала внештатно экскурсоводом в Государственном музее восточных культур).

Самый ранний период начала моей работы в качестве искусствоведа-китаиста (и шире – востоковеда) совпал и с ранним периодом наших отношений с новым послереволюционным Китаем 1950–1960 годов. Оживленные связи с только что образовавшимся государством нового Китая (а также другими государствами Восточной Азии) вызвали наплыв всевозможных выставок в Государственном музее восточных культур. Молодые искусствоведы были нарасхват. Я писала отзывы и статьи с обзорами многочисленных выставок из Китая, Кореи, Японии, Вьетнама. За один только 1959 год я написала более десяти статей в журналы «Художник», «Творчество», «Искусство», «Вестник истории мировой культуры», «Современный Восток», «Наш друг Китай», участвовала в телевизионных и радиопередачах.

Повезло мне и с творческой командировкой в Китай в 1954 году (Пекин, Шанхай, Ханчжоу), где мы вместе с моей старшей коллегой, сотрудницей Института теории и истории искусства Академии художеств СССР Надеждой Анатольевной

Виноградовой, научились любить китайское искусство по-настоящему.

Однако следующий период – середина 1960-х – 1970-е годы – не создал хороших условий для только что вышедших в свет молодых китаистов-искусствоведов. Советско-китайские отношения, расцветшие, было, сразу же после победы китайской революции в 1949 году, в 1960-е годы дали брешь, а сам Китай после попытки укоренить в собственном позднесредневековом искусстве (да и в жизни) образцы советских нравов и политических эмоций дал резкий отбой так и не успевшему расцвести лозунгу «Пусть расцветают все цветы».

Все смешалось в китайском доме – во взглядах, поступках и даже в идеалах. Но ненадолго. Правда, за этот «недолгий» период из жизни ушли (прямо и фигурально) многие представители старой, исконной китайской культуры, но в целом Китай выжил и даже обновился.

Что же касается молодых советских социалистов, у которых как будто почва поехала из-под ног, то, надо сказать, не все они отказались от своих целей и в конце концов получили те знания, к которым стремились. Кое-кого соблазнила временная пауза для знакомства с другими близлежащими регионами как вспомогательным материалом для главной темы.

Для меня таким регионом оказалась Япония, где за полгода пребывания в этой стране (опять вместе с Н.А. Виноградовой) я ознакомилась с древней и средневековой скульптурой, живописью, с традиционными садами, дворцами, монастырями, буддийскими и синтоистскими пагодами.

Не менее важной была моя поездка в Индонезию с выставкой азиатского прикладного искусства из наших собраний. Маршрут поездки был выстроен так, что мне удалось увидеть все основные памятники Явы (буддийскую и индуистскую архитектуру и скульптуру) вместе с горами и вулканами, а главное – убедиться в высокой классичности и духовной масштабности древней и средневековой культуры этого замечательного экваториального острова (а точнее – архипелага).

После более или менее беглого, скорее визуально-теоретического нежели практического знакомства с некоторыми азиатскими памятниками восточной Азии (например во Вьетнаме), мне посчастливилось в 1970-е годы неоднократно побывать

в Непале. Эта удивительная страна сочетает, казалось бы, несочетаемое: высочайшие пики Эвереста (Джомолунгмы, по-местному) в ряду других таких же горных вершин драгоценной белой короной обрамляют лик южного склона Тибета, тогда как вся масса земли небольшой непальской страны как бы «сползает» с «крыши мира» в низкие болотистые долины-терраи.

Если в моей книге «Искусство Индонезии с древнейших времен до конца XV века», вышедшей в свет в 1981 году, грекоподобная буддийская скульптурная классика заговорила уже во весь голос, то в книге «Искусство Непала», вышедшей десятью годами позже, скульптурная «гуптско-индийская» классика просто жила на территории долины Катманду, как у себя дома, составляя неповторимое, человекомерное очарование не менее древнего, чем в Индонезии, искусства. В Непал невозможно не влюбиться: он так очарователен в своем уютном прошлом, которое живет сразу и в прошлом, и в настоящем рядом с людьми, живет для них, скромно и по-человечески раскрывая богатство своих талантов словно между прочим и с великим народным достоинством. Непальские пагоды и пагодообразные постройки напоминают о горных вершинах Гималайской гряды, а скульптура – это как бы отпрыск индийской строгой скульптуры классического гуптского буддизма.

Вслед за этим меня поджидала еще одна скульптура, казалось бы, брошенной мною страны – Китая. Пройдя длинный путь изучения разных видов искусства огромной восточной части Азии и придя вновь к выбранному когда-то Китаю (книга вышла в 2005 году), но уже не в живописи, о которой с такой любовью писала в 1960–1970 годы, а в буддийской скульптуре – теме широкой во всех отношениях, затрагивающей не только собственно Китай и не только просто скульптуру. В эту последнюю по времени книгу я пыталась вложить весь свой опыт проникновения в каждый раз новую для меня тему из истории восточного искусства – историю, не отделенную от общей духовной жизни и общей судьбы человечества.

Визуальное знакомство с самой землей, на которой возникали и развивались культуры Восточной, Южной и частично Центральной Азии, определило широту и взаимопереливаемость подходов к каждому отдельному региону. В результате –

увлекательное путешествие в историю восточной культуры с ее стремлением вдаль, ввысь и в глубину, с ее ответами на задаваемые человеку вопросы; вопросы человека, существующего на земле и реально находящегося между своим древнейшим земным архетипом и нескончаемо вечной небесной сакральностью – сакральностью своего существа, без которой не было бы у человека ни культуры, ни мира, ни веры в высшие нравственные законы и возможности живого творчества – то есть всего того, что делает человека человеком.

Увлекательность путешествия по разным областям искусства и его истории возрастала со временем и по мере расширения доступных мне граней – как территориальных, так и духовных и подчас теоретических.

Существенным моментом в моей научной деятельности было то, что я относилась к разным восточным культурам как к своим, старалась включить их в знакомый мне мир европейских философских рассуждений, которые через всю свою историю пронесли мысль о некоем бесконечно общем бытии, существующем лишь по вере – невыразимой, как невыразимо общее сакральное, вечное. В этот «чаемый» мир нет конкретных путей, но им держится человек в своем стремлении (у каждой культуры – своем) найти эти пути.

Находясь «на перекрестке культур», несешь огромную ответственность перед каждой из них. И нет иного пути, как слиться воедино со всеми, и тогда – каждому по вере, по глубине человеческой мысли и врожденному чувству добра, по всеобщему нравственному основанию.

Мою творческую биографию определяет (и подчиняет) страх – страх остаться без ответа. Я не думаю о своем читателе – я думаю об ответе на свое вопрошание. Я задаю себе вопрос за вопросом, но чтобы получить ответ, нужно время и длинный путь в человеческом измерении. В результате – вечный и нескончаемый процесс поиска без всякой надежды на истинность своего конечного вывода.

Бытие для исторического человека или человек для визуализации и осуществления вечно и неизменно неподвижного начала бытия – сакрального?

Хорошо об этом сказано в статье М.А. Можейко «Онтология» в «Новейшем философском словаре» (Минск, 1998): «Ушедший

на второй план онтологический вопрос вновь актуализируется Хайдеггером, согласно позиции которого именно вопрос о бытии центрирует сознание индивида». Бытие конституируется у Хайдеггера как человеческое бытие – *Dasein* – бытие в качестве чистого присутствия. Принципиальную значимость имеет для Хайдеггера различие между бытием и существованием: человек выступает как «пастух бытия», слушающий глубинный зов онтологической полноты, обретающий в человеке свой язык и форму выражения.

Раздел I

Интенциональные особенности восприятия «чужого» искусства на Западе (Европа) и на Востоке (Китай)¹

На первый взгляд, выделение искусства Востока из общего контекста мировой культуры кажется очень четкой и ясной постановкой вопроса, позволяющей говорить о своеобразии этого искусства в сравнении с искусством Запада. Но если задуматься об объеме самого понятия «восточное искусство» и современном аспекте его понимания, то граница между культурами Востока и Запада начнет размываться и исчезать по мере удаления в глубину истории и по мере приближения к настоящему моменту. В то время как западное искусство, начиная приблизительно с XVI–XVII веков, понималось как искусство европейское (точнее даже – западноевропейское), получившее свой современный статус в период колонизации не европейских территорий, восточное искусство мыслилось неопределенно, например, как азиатское искусство (плюс Египет в Северной Африке), но так же и как искусство аборигенов других материков, освоенных европейцами в те же годы колонизации. По сравнению со столь обширным «Востоком» Европа, олицетворяющая поначалу собой динамический «Запад», занимает лишь небольшую северо-западную оконечность огромного евразийского материка. Что же в таком случае является контекстом мировой художественной культуры – маленький новый «Запад» или огромный традиционный «Восток»? Не следует спешить с ответом, пока мы не рассмотрим самые последние тенденции в общем эволюционном развитии мировой культуры. За несколько веков в разных местах географической карты Земли возникли равноценные Европе центры новой цивилизации

¹ Основные положения статьи были опубликованы в тезисах конференции Института искусствознания

в 1973 году. См.: Взаимодействие художественных культур Востока и Запада. М., 1998. С. 175–199.

(в первую очередь, в Северной Америке). Таким образом, не только понимание «Востока», но и понимание «Запада» становится достаточно условным: «западное» искусство накладывается на «восточное» искусство, а «восточный» менталитет «прорастает» в самой сердцевине «западного» духа всей современной мировой культуры. В этом новом соотношении «Запада» и «Востока» восточное искусство отличается своей приверженностью к многовековым непрерывающимся традициям. И только если контекстом современной мировой культуры считать повсеместно распространяющийся и быстро меняющийся менталитет так называемой западной цивилизации, только тогда можно говорить и об особом участии восточных, а точнее – традиционных культур в процессе сохранения и осовременивания (и в этом смысле уравнивания) всей земной цивилизации, то есть в контексте современной мировой культуры.

Итак, только к XX веку, когда традиционные не европейские культуры выстояли под напором агрессивной энергии «западных» культуртрегеров и когда под наброшенной на эти культуры пеленой европейских понятий и образов стали проявляться исконные очертания всех «восточных искусств», – только тогда стало возможным истинное знакомство, а иногда и «по роднение» так называемого «Запада» с «Востоком». Бывшие колонизаторы обнаружили в не европейских культурах ценности, без освоения которых самой культуре Европы грозило бы умаление, усыхание и деградация. Начались отношения Запада и Востока как бы «на равных», с взаимообменом самыми сокровенными, глубокими и важными сторонами духовной жизни народов. Восточная философия, мистика и магия, вера в откровения и внутреннюю духовную силу человека, еще не разрушенная связь с космосом и природой, сохранение традиций и канонов, через которые просвечивает первооснова художественного творчества как такового, притягивают к себе внимание европейца. «Взаимоучастие» культурных процессов, происходящих в наше время как на Западе, так и на Востоке, проходит столь многообразно, что для исследования можно

выбрать любую грань этих процессов. Мы выбираем тему взаимного восприятия культур с естественным акцентом на своем, то есть «западном» восприятии столь притягательного для нас восточного искусства. Однако нас интересует и то, как видят себя, например, китайские живописцы в сравнении с европейскими художниками и как они представляют свое будущее в связи со встречаей с новым типом эстетического переживания в современном искусстве.

Итак, первая часть нашей задачи заключается в освещении восприятия традиционной китайской живописи тушью европейским современным зрителем. Такая постановка вопроса содержит в себе три компонента, которые сами по себе дают материал для трех самостоятельных научных исследований разного профиля.

Проблема европейского современного зрителя носит социологический характер. Чтобы подойти к ее решению, необходимо описать разные группы европейских зрителей, которые делятся по признакам географической, национальной, государственно-политической, образовательной, профессиональной и прочих принадлежностей.

Определение «современный» также требует уточнения в смысле хронологических границ этого понятия. Видимо, достаточно общая постановка вопроса о восприятии искусства современным зрителем может дать двоякое решение: либо абстрактно-современное восприятие, то есть восприятие в любой данный последний момент, либо «современное» как адекватное последнему большому отрезку исторического времени, которое может начинаться, например, с XX века (или после Второй мировой войны).

Только после раскрытия содержания контекста слова «современный» и определения множества различий и сходных черт между всеми группами европейского зрителя, названного «современным», можно было бы считать, что в постановке вопроса о восприятии какого-то явления искусства будет действовать единый субъект – собирательно-условный современный европейский зритель.

Проблема восприятия искусства носит не только социологический, но и психологический, а в чем-то даже и философский характер. Для ее решения потребовалось бы исследование объектно-субъектного соотношения искусства и зрителя,

учитывающее не только исторические и социологические изменения этого соотношения во времени, но и общелогические и даже биологические законы интеллектуально-эмоционального, образного восприятия человеком им же созданного искусства. Все эти предварительные исследования исторического, социологического и философского плана были бы чрезвычайно полезны для максимально точного и дифференцированного подхода к теме восприятия такого определенного и яркого явления искусства, как дальневосточная живопись тушью, которая появилась еще до нашей эры, развивалась в странах Дальнего Востока (Китае, Корее, Японии) в течение всего Средневековья и сохранила свои основные традиции техники письма тушью и в наши дни.

Поскольку мы касаемся только искусствоведческой стороны этой комплексной историко-философско-эстетической и социологической темы, то вопрос о разном восприятии живописи тушью одинаково подготовленным (с одинаковым уровнем образования) европейским зрителем в данном случае не является методологическим и потому должен рассматриваться в основном за рамками главной «постановочной» части статьи – лишь в той ее части, где разбираются конкретные проявления взаимодействия культур Востока и Запада, то есть конкретные результаты процесса восприятия чужой культуры и чужого искусства. Гораздо важнее с самого начала условиться о понятии «европейский зритель», которое могло бы определить наиважнейший пласт разнородного зрителя, объединенный одним или несколькими существенными признаками, помогающими решению самой специфической стороны проблемы восприятия.

Адекватность образа, возникающего у зрителя, сути воспринимаемого им художественного произведения – главная сторона в восприятии не только своего, но и чужеродного искусства. Таким образом, адекватность понимания лежит в основе критерия истинного восприятия. В понимании важную роль играет верная и обильная информация, которая в восприятии искусства означает высокий уровень и глубину образования. Поэтому, минуя множество исторических, социологических и философских определений, мы остановимся здесь на условном, граничащем с оговоркой, понимании европейского современного как наиболее подготовленного, образованного

зрителя, имеющего, по возможности, полное представление о дальневосточной живописи как историко-художественном явлении.

Конечно, независимо от того, включаем или не включаем мы социологический момент в определение зрителя, воспринимающего восточное искусство, он так или иначе должен проявить себя, так как любой зритель (тем более однородный пласт зрителей) не может быть свободен от социальных условий своего времени и связанного с ним специфического целостного восприятия мира. И все же можно создать некую условную модель европейского зрителя, опираясь на тот факт, что существует определенная, исторически сложившаяся система европейского (тоже неоднородного по своему составу) искусства. И тогда выделенный нами образованный, подготовленный зритель будет выражать с большими или меньшими отклонениями интересы своего времени, своей культуры, основную тенденцию развития своего собственного искусства.

Второй компонент названия темы – восприятие (а точнее, характер восприятия) – тоже намечается здесь лишь пунктиром. Главным образом выделяются те аспекты восприятия, которые в разной степени, но обязательно входят в восприятие любого искусства любым зрителем. Воспринимается искусство уже созданное. Созданное искусство реализуется в восприятии. Иными словами, можно сказать, что существование искусства в обществе обусловлено двумя моментами: созданием его «изнутри», или собственно творчеством, и сотворчеством, или восприятием искусства «извне». В восприятии искусства «извне» так же легко обнаружить два аспекта: первый можно было бы назвать эмоционально-любительским, или собственно зрительским, а второй – научно-историческим.

Эмоционально-любительское восприятие – восприятие заинтересованное, сотворческое, независимо от степени приближенности зрителя к сути рассматриваемого им произведения чужого искусства. Мерой такого восприятия являются собственные потребности воспринимающей стороны. Суть явления при этом не охватывается целиком, но воздействует на воспринимающую сторону активно, преобразующе. Научно-исторический подход имеет своей целью максимально полное раскрытие сути явления, охват всех сторон, часто противоречивых и противоположных, заключенных в произведении

искусства как таковом. Творческая заинтересованность ученого при этом является не целью и не критерием, а лишь наиболее эффективным средством возможного приближения к истине. Оба подхода к искусству не существуют изолированно друг от друга: как способность зрителя к восприятию малознакомого искусства зависит от верности и многообразия ассоциаций, возникающих при наличии знаний, так и ученому нужны ассоциации и образы, возникающие при творческой целенаправленной заинтересованности в теме. Имея в виду восприятие дальневосточной живописи подготовленным европейским зрителем, мы тем самым объединяем оба аспекта восприятия. Здесь было бы уместно напомнить о субъективном факторе в любом восприятии чужого искусства. Субъективный фактор этот относится не отдельно к каждой личности, воспринимающей то или иное искусство, а к целым культурам и эпохам. Субъективность такого рода – это историческая заинтересованность в прогрессе собственной культуры. Следует признать, что нет непроходимой границы между зрительским восприятием и практическим усвоением чужой культуры. До появления развитого искусствоведения характер восприятия одной культуры другой культурой угадывался именно в конкретных заимствованных чертах. Соседствующие культуры сливались более органично, отдаленные и мало связанные культуры влияли друг на друга лишь случайно и фрагментарно. В новое и новейшее время, когда контакты между отдельными культурами резко возросли, а книгопечатание дало толчок росту и размежеванию гуманитарных наук, оценка того или иного искусства в печати стала играть существенную роль в обществе. Теперь взаимовлияние культур не только осуществляется, но и объясняется, мотивируется, становится фактом всей духовной жизни данного общества. Независимо от конкретных путей и форм заимствования отдельных черт чужой культуры, мы можем установить теперь и мотивы, по которым эти заимствования совершаются.

В XX веке искусствоведческая литература стала такой обширной, что буквально все художественные культуры земного шара нашли в ней свое отражение. Знакомясь с литературой, можно выделить явления восточного искусства, ставшие особенно популярными на Западе, и, наоборот, явления западного искусства, популярные на Востоке. Проблема восприятия иной культуры решается нами, как отмечалось,

на материале дальневосточной живописи. Живопись эта имеет многовековую разветвленную историю и никак не может считаться монолитным явлением искусства. Начиная с XIX века по мере развития европейского искусствознания углубляется и изучение дальневосточной живописи. Теперь у нас уже есть не только общие курсы по истории этой живописи в разных странах, но и множество монографий, специальных исследований, переводов трактатов и пр. Внимательное знакомство с этой литературой позволяет заметить важную ее особенность: если не считать обобщающих трудов типа энциклопедий и сводных историй искусства, все остальные исследования посвящаются, в общем, сходным явлениям и сторонам дальневосточной живописи. Тенденциозность в выборе тем, нередко тенденциозное освещение материала даже в обобщающих трудах свидетельствуют о том, что европейские ученые воспринимают острее всего в дальневосточной живописи нечто для них новое и искомое, то есть актуальное для их собственного художественного мирозерцания. В первую очередь придется отметить, что из всех существующих живописных техник (стенопись, лаковая живопись, живопись цветными минеральными красками, подцветенная от руки деревянная гравюра, живопись черной тушью и с добавлением водяных красок) европейских ученых более всего занимала техника монохромной живописи черной тушью на горизонтальных и вертикальных свитках на бумажной или шелковой основе. В сводных историях китайского искусства монохромная живопись тушью описывалась как ведущая. Естественно, что, выбирая темы для специальных работ, европейские авторы останавливались на той же самой живописи тушью. Причиной выбора темы было, видимо, не только историческое преобладание этой техники в дальневосточной живописи, но и особые перспективы, открывавшиеся ею для европейского зрителя, заинтересованного в расширении собственного художественно-образного кругозора. Скрупулезная живопись «цветов и птиц» (хуаняо хуа), тщательно выписанная тонкой кистью минеральными водяными красками, не очень интересовала европейского зрителя, имеющего в истории собственного искусства блистательный голландский натюрморт XVII века. Фантастически растекающаяся, мерцающая и трепещущая живопись черной тушью на специально грунтованном шелке или мягкой матовой бумаге гораздо больше волновала европейца, прошедшего через

импрессионистические течения в своей живописи масляными красками и не сумевшего удержать субъективно освещенную импрессионистами форму жизни от распада ее фигуративных образов и перехода в абстракцию в постимпрессионистском искусстве. В дальневосточной живописи тушью их привлекала многовековая жизнь образа на грани «чуть-чуть», «сходства и несходства», на грани субъективного впечатления и объективной реальности. Своеобразие чуждой культуры, открывшееся европейцам неожиданной доступностью своих художественных средств, стало предметом восхищения, изучения, переложения на свой собственный выразительный язык. Из всех особенностей искусства дальневосточной живописи были выбраны и отмечены те, которые могли стимулировать развитие своего собственного искусства. Если разрешить себе хотя бы приблизительное суммирование тех черт живописью тушью, которые особенно отмечают европейскими исследователями, то можно прийти к следующему. Безнатурный способ письма тушью на свитках предполагает свободу художника в непосредственном выражении своего внутреннего мира и относительную независимость от объекта изображения. Скорописная линейность и мягкая живописность нанесения туши кистью способствуют непосредственной передаче темперамента и эмоционального настроения художника в момент написания картины. Философский пантеизм в изображении мира заостряет и углубляет общую символичность и условность языка дальневосточной живописи. Вместе с тем условность выражения человеческой души в образах природы расширяет границы внутреннего мира человека до сопереживания всей Вселенной.

Отражение макрокосма в микрокосме сказывается на особом строении картин, в которых деталь (или отдельный предмет), выдвинутая на первый план, рассматривается в сопоставлении с образом целого мира, изображенного на втором плане или не изображенного, а только подразумеваемого в чистом поле бумаги или шелка. Такого рода «кадрировки» и «наплывы», пользуясь терминологией кино, свойственные многим композициям китайских, японских и корейских картин, естественно связаны с их большой внутренней динамичностью, асимметрией, а подчас и скрытым или явным диссонансом. Причем «диссонансные» художники (например школы чань) особенно ценятся европейскими исследователями. Даже самая специфическая особенность живописи тушью на свитках – ее

технология – оказывается в центре изучения европейского искусства. Бережное отношение к самоценности технических средств (сорт и фактуре бумаги или шелка, к туши и кисти, способу того или иного наложения туши или водяной краски) в современном европейском представлении выступает как своеобразная, по-новому понятая декоративность¹.

Выбор и характеристика вышеназванных черт крайне произвольны и не претендуют на исчерпывающую законченность или какую-нибудь систему. Характеризуя любое европейское теоретическое исследование дальневосточной живописи тушью, можно было бы составить целый свод разнообразных качеств, отмеченных пристрастным взглядом современного зрителя. При постановке вопроса о характере восприятия живописи тушью европейским зрителем небезынтересно отметить, что черты живописи тушью, выделенные в европейских теоретических трудах как специфические, противостоящие особенностям традиционной европейской живописи, как-то странно и удивительно совпадают с определенными устремлениями европейского искусства. В оценках европейскими исследователями дальневосточной живописи существует свой прогресс, свой поступательный ход развития. В первой трети XX века любители живописи тушью позволяли себе говорить об «импрессионистичности» дальневосточных пейзажей. В середине 1950-х годов, когда помимо классического наследия европейскому зрителю стали широко знакомы произведения современной дальневосточной живописи (особенно благодаря массовой продукции высокохудожественных копий, выпущенных пекинской мастерской Жунбаочжай), искусствоведы обратили внимание на особую декоративность этой живописи, идущую от эстетизации средств живописи. В дальневосточной живописи тушью и акварельными красками увидели своего рода эстетически значимую фактурность, столь распространенную в европейском искусстве середины XX века. Начиная с 1960-х годов массовое увлечение философией и эстетикой дзэн (по-китайски – чань), волной прокатившееся по Европе

¹ Муриан И. Ф. Декоративная основа дальневосточной живописи тушью // Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. М., 1969. С. 30–78.

и Америке, подвигло исследователей на поиски особых черт в живописи тушью, которые оправдали бы тягу европейского зрителя к непонятной для него эксцентричной живописи чаньских художников. Сразу же надо оговориться, что здесь мы имеем в виду действительную, фактическую непонятность этой живописи. В первоначальном увлечении европейцами искусством круга чань-буддизма содержится оттенок некоего самообмана чувств, когда скрытое в своем существе явление казалось понятным в силу перенесения общих свойств живописи тушью, уже прочувствованных и по-своему переработанных в европейском сознании, на особую ее отрасль, связанную с определенными философско-религиозными положениями. Позднее европейские исследователи стали находить выражение определенных философских моментов вероучения буддийской секты чань-дзэн во всей дальневосточной живописи тушью, выводя генезис чаньско-дзэнских постулатов из древних положений даосизма. Таким образом, к прежнему общему пониманию эстетическо-философской основы живописи тушью прибавилась терминология эстетики и учения чань-буддизма и древнего даосизма. Не случайно в европейских исследованиях появилась тенденция видеть даосско-чаньское начало почти во всех привлекательных для европейского зрителя явлениях живописи тушью. При этом толкованию терминов и понятий учения чань (например «пустотно-белое») подчас стали придавать самодовлеющее значение. Обращение к терминам теории живописи тушью и толкование их в современном философско-эстетическом плане – также одно из проявлений восприятия европейцами культуры Дальнего Востока. В попытках раскрыть сущность наиболее привлекательных явлений китайской живописи современные исследователи опираются на толкование древних трактатов, которые, в свою очередь, перетолковываются в переводах на европейские языки и в комментариях.

Одним из самых древних трактатов, лежащих у истоков китайской живописи, является трактат Се Хэ (V век) «Гухуа

пиньлу» («Заметки о категориях древней живописи»). В течение ряда позднейших веков трактат Се Хэ неоднократно комментировался китайцами и, соответственно, менялся в своих акцентах. С тех пор как европейское искусствознание занялось изучением китайской средневековой теории искусства, было сделано немало переводов разновременных китайских трактатов на европейские языки. Наибольшее количество переводов и комментариев относится все к тому же древнейшему трактату «Гухуа пиньлу».

Древний китайский язык позволяет трактовать сочетания иероглифов в зависимости от понимания общего контекста. Соблазн модернизации древнего текста, в котором якобы заложены основы всей живописи тушью, был велик, и поэтому некоторые европейские переводы шести принципов Се Хэ (особенно первых двух) кажутся вполне приемлемой «инструкцией» для любого современного живописца, китайского и европейского в равной мере.

Многочисленные позднейшие перетолкования этих принципов китайскими художниками и теоретиками искусства также имеют свои переводы в современной европейской литературе. И коль скоро в переводах древних принципов Се Хэ, позднейших комментариях к ним и во всей практике живописи тушью имеется нечто общее для всех переводов, то историчность и своеобразие развития китайской живописи невольно получают однобокое освещение. Так, например, модернизированному пониманию древних шести принципов V века больше соответствует по-современному же понятая живопись XI–XIII и еще более поздних веков, чем то искусство, которое по времени совпадает с зарождением теории живописи.

Таким образом, воспринимая современную восточную живопись тушью, европейский зритель оценивает ее уже не только как феномен прошлого, но и как явление настоящего, которое таит в себе большую долю аналогичной же, тенденциозной опрокинутости на свое прошлое. Но не только на свое. При рассмотрении вопроса о восприятии европейцами современной восточной культуры нельзя сбрасывать со счета

те изменения, которые произошли в ней уже в результате тесных контактов с Западом.

В тридцатые годы XX столетия, когда во всей идеологической жизни Китая, включая художественное образование, шло усиленное проникновение европейских революционизирующих идей, китайские искусствоведы и художники писали о некоторых особенностях западного искусства современного исторического этапа, которые, по их мнению, влияли на китайскую живопись. Сразу же оговорюсь, что оперирование терминами европейского искусствознания в китайской литературе на первых порах не могло обойтись без некоторой упрощенности, а чаще всего принципиально иного (неизбежно привычно традиционного) осмысления этих терминов. Читая ранние работы китайских современных исследователей, европейские искусствоведы могут расшифровывать и уточнять высказанные мысли, исходя из своего более гибкого и полного знания употребленных терминов, но при этом они не должны забывать, что стоят на границе взаимодействия двух культур, и любая расшифровка таит в себе опасность непонимания скрытого от них специфического смысла.

Итак, о китайских статьях 1936 года. Одна из особенностей Нового времени, коснувшихся и Китая, называлась развитием научной мысли. Как писали китайские авторы, «научный метод», возобладавший в XX веке, всегда был свойствен Европе. А в искусстве, по их мнению, он оборачивался рационализмом, столь чуждым якобы восточному искусству. Научность и рациональность европейского мышления сказывались на том, что – цитирую – «искони метод, прием занимал центральное место в западном искусстве, отсюда его преимущества в плане рационализма и связность в сфере отвлеченного»¹. Однако развитие научной мысли на современном этапе привело, по мнению китайского автора, к снятию многих преимуществ рационализма. Одновременно это обстоятельство обнаружило достоинства восточного искусства.

В другом месте этой же статьи излагается взгляд на выявление субъективного в восточном и западном искусстве. Автор статьи считает, что только в современном, изменившемся

¹ История современного китайского искусства. Пекин, 1936.

европейском искусстве появился уклон к субъективному, и это сближает сейчас обе культуры, делая китайскую живопись тушью особенно интересной для художников Запада.

В то же время новое мировосприятие, захватывающее и народы Востока, требует от художников большой активности, пассивный пантеизм отошел в прошлое. «Отшельником уже не станешь», говорится в статье. Усилился и потребительский, прикладной интерес к искусству. Все это заставляет и восточных художников обратить свой взор на Запад.

Такова позиция, распространенная среди китайской художественной интеллигенции в тридцатые годы XX века. Она демонстрирует не столько различие в творческих позициях современных художников Запада и Востока, сколько их сходство, взаимосближение, хотя одновременно и взаимонепонимание, и произвольное подчеркивание каких-то отдельных сторон.

Интересы разных культур могут совпадать во времени и не совпадать. Точкам сопряжения культур предшествует разный опыт, который не может весь перелиться в другую культуру. Но если художественное кредо великих мастеров разных культур совпадает в основных моментах решения смысла бытия, возможно и смыкание культур, хотя бы в частичном понимании друг друга.

Разрыв между общим пониманием и конкретным путем смыкания культур может быть велик. При всем тяготении современного европейского зрителя к виртуозной технике живописи тушью никому еще из европейских художников не удалось стать полноправным продолжателем этой древней живописи. Наоборот, масляная живопись утвердилась как одна из ведущих современных форм национальной живописи Японии и пустила обильные корни в китайском и корейском искусстве 1930–1950-х годов.

Таким образом, результаты тесного смыкания европейской и дальневосточной культур в XX веке оказались различными для противостоящих сторон: для Запада на первом месте находились общие принципы восточного искусства и потому вопросы восприятия были важнее конкретного освоения художественной практики, а для Востока на повестке дня стояло внедрение в национальное искусство ведущих форм современного западного искусства. Европейская культура на Востоке осваивалась в конкретных новых формах искусства и через это

освоение происходило проникновение в суть явлений. Можно сказать, что в том и другом случае наиболее плодотворно взаимодействие культур происходит при максимальном проникновении в суть постигаемых явлений.

Сознательное стремление к постижению чужого искусства имеет формы как конкретного использования отдельных заинтересованно усвоенных художественных приемов, пусть даже и коренным образом переработанных, так и незаметного внедрения особого, творчески искомого сдвига в самой системе традиционных живописных приемов. Такие процессы активно проходили, например, в европейском (в том числе и русском) искусстве рубежа XIX и XX веков. Несколько иначе процесс смыкания с западной живописью, особенно с современной, проходил в Китае середины XX века. Если в 1930-е и частично в 1950-е годы проблема состояла в овладении классической европейской техникой живописи, а также академическим рисунком (вспомним творчество Сюй Бейхуна, выступавшего часто под именем Жю Пеона, звучавшим более по-французски, чем по-китайски), то начиная с середины 1950-х годов проблема усвоения чужого искусства смыкается с возникшей проблемой размежевания с ним. Колебания художников, желавших быть самими собой, не уступая современному западному искусству в богатстве средств именно современной художественной выразительности, побудили их задуматься о возможностях собственной традиционной живописи и ее особой технике.

Вопрос о возможности отражать новую действительность в национальной живописи, исполняемой в традиционной технике туши, до сих пор волнует всех китайских художников. Дискуссии о месте этой живописи в искусстве будущего, о назначении ее на сегодняшний день, о развитии ее специфических особенностей и о многих других актуальных проблемах начались с первых лет существования КНР. В журналах по искусству («Мэйшу», «Чжун-гохуа», «Вэньбао», «Мэйшу яньцзю»), в монографиях и в широкой периодической печати разгорались споры об определении самого термина «гохуа», возникшего в начале XX века в связи с необходимостью выделить живопись тушью на свитках как вид искусства в противовес появившимся в Китае новым формам живописи и графики, пришедшим с Запада.

Одним из первых выступил китайский художник и критик Аи Цин, который определил китайскую национальную живопись как «картины, написанные китайскими волосяными кистями, китайской тушью, китайскими красками, на китайской бумаге или шелке... Как бы деятельно люди ни выдвигали так называемую проблему национальной живописи, она все равно будет сводиться к тому, как нам употреблять собственные инструменты (китайские кисти, тушь, краски, бумагу, шелк) для отображения новых явлений». Пытаясь связать свое определение с традиционной живописью тушью, Аи Цин добавляет: «Национальная живопись – это живопись, созданная нашими национальными инструментами и методами с использованием формы, которая развивалась длительное время нашей нацией»¹.

Однако недоговоренность и неточность определения Аи Цина сразу же вызвали возражения китайских художников и критиков.

«Конечно, инструменты национальной живописи, – пишет Фын Сянъи, – являются одним из важнейших элементов, без которых нельзя обойтись при создании своеобразного стиля национальной живописи, однако нельзя проблему своеобразия стиля сводить только к проблеме инструмента. Как указывалось уже некоторыми товарищами, многие наши зарубежные друзья приезжали к нам в Китай и делали свои зарисовки китайскими кистями и тушью на китайской бумаге, однако никто не может сказать, что это гохуа»².

Возражая Аи Цину, многие критики приводили в пример картины Цзун Цисяна «Весенний снег», Ян Чжигуана «Все сердцем готовы учиться» и особенно Ли Ху «В гостях у мужа на стройке», в которых была использована техника живописи тушью, но с точки зрения европейских способов изображения. Реально выписанная глубина пространства и ощутимая объемность фигур, заполняющих это пространство, светотеневая

¹ Аи Цин. Поговорим о национальной живописи // Вэньбао. 1955, № 10. С. 24.

² Фын Сянъи. Мое суждение о проблемах национальной живописи // Мэйшу. 1957, № 3. С. 28.

лепка лиц, фигур и одежд, наличие второстепенных деталей – все это изображено по правилам станковой европейской живописи. Однако разница состоит в том, что акварель и цветная тушь (черная тушь в этой картине воспринимается только как сгущение, точнее, теневое «загрязнение» цвета) оказываются в такой технике написания картины беднее по своей выразительности, чем такая же европейская живопись.

«Картина эта, – пишет о ней художник Дун Ифан, – совершенно очевидно производит некоторое впечатление на зрителя, но главную роль в ней играет “светотень”, а линия и растеки туши существуют как бы лишь для создания светотени... Между тем, использование средств национальной живописи для выражения “света” и “плоскости” – это лишняя трата сил... Здесь не использованы действительные возможности кисти и туши»¹.

Чжан Вэньтянь², Го Вэйцуй и другие пытались конкретизировать понятие национальной живописи тушью, предлагая присоединить к определению Аи Цина еще ряд формальных признаков китайской живописью тушью: построение композиции вне пространственных и временных ограничений, передача объема и фактуры при помощи линии, бесфоновость композиции, отсутствие светотени. Некоторые критики добавляли к этому также особый метод обобщения в китайской живописи; у Го Вэйцуй он называется «обобщением, отбором главного», Цзи Чжунвэнь³ вслед за Чэнь Баньдином⁴ говорит об этом методе как о «творческой переработке виденного», «передаче души изображаемого», «изучении предметов» вместо «фотографического изображения» их в западной живописи.

Все перечисленные признаки китайской живописи тушью Дун Ифан считает производными от одного, главного и основополагающего – линии, нанесенной тушью и кисточкой. Дун Ифан как бы возвращается ко второму закону Се Хэ о «структурно-костном методе употребления кисти» (правда, не ссылаясь на него), напоминая об истоках и первых философских

¹ Дун Ифан. Поговорим об особенностях национальной живописи // Мэйшу. 1956, № 8. С. 40.

² Чжан Вэньтянь. Коротко о работе тушью Хуан Биньхуна // Мэйшу. 1955, № 5.

³ Цинь Чжунвэнь. Прочитав статью Аи Цина «О китайской национальной живописи» // Вэньбао. 1956, № 12.

⁴ Чэнь Баньдин. Развивать лучшие традиции национальной живописи // Гуанминжибао. 1956, 7 июля.

объяснениях сущности китайской живописи тушью. В таком понимании линия, нанесенная тушью и кисточкой на китайский свиток, сильно отличается от понимания линии как средства европейской живописи.

Возражая Чжан Дину¹, который не считал линию основной особенностью живописи тушью на том основании, что в западной живописи тоже часто акцентируется внимание на линии, Дун Ифан писал: «Хотя в “Рождении Венеры” Боттичелли можно заметить линии и на волосах, и на руках, и на лице, однако линии эти вовсе не выступают в качестве “основы создания образа”, они всего лишь помогают “свету” и “цвету” до конца выразить фигуру, движения Венеры – помогают, и не более. Это в корне отличает их от линий в китайской национальной живописи, где они сами по себе непосредственно передают материал, форму, движения объектов... Материалы масляной живописи не дают возможности концентрировать внимание на линии, они соответствуют методу “светового разграничения плоскости”. А вот кисти, тушь, бумага китайской национальной живописи приспособлены к “линейному методу”... Оба эти метода преследуют одни и те же цели и нельзя ставить один выше другого»². Настаивая на определении линии как основы живописи тушью, Дун Ифан заключает: «Самой главной особенностью китайской национальной живописи я считаю принцип: линия как основа создания образа». «Линия – это коренной признак китайской национальной живописи».

Все манеры и все способы передачи фактуры и реального облика предметов Дун Ифан производит от линии, видоизменяемой по мере развития разных изобразительных стилей китайской живописи.

Проследивая изменение выразительной роли линии на разных этапах исторического развития китайской живописи, Дун Ифан показывает, как линия начинает приобретать разную толщину, разную силу тона, как превращается в размывы и точки, становится «красочной линией».

Современная китайская живопись обладает многими открытиями художников прошлого в использовании кисти

¹ Чжан Дин. Особенности гохуа и другое // Гуанминжибао. 1956, 1 сентября.

² Мэйшу. 1957, № 3. С. 30.

и туши: и «штрихом косо поставленной кисти», и «протирающей сухой кистью», и «точечной манерой», и «бескостной» живописью. Перед художниками открываются большие возможности творческого переосмысления всех этих манер и создания своих, новых манер, отвечающих современным путем постижения художественного идеала.

Против сведения всех особенностей китайской живописи тушью к одной только линии выступали многие китайские художники и критики. Так, Хэ Чжэнмин писал: «Линия, хотя и обладает широким диапазоном выразительных возможностей, однако она не может охватить все особенности техники кисти и туши. И вся эта техника не может быть обобщена “линией”»¹.

Бо Дин считает недостатком теории Дун Ифана то, что он ничего не говорит об очень важном понятии в теории китайской живописи тушью – о так называемой «кисти и туши» («би мо»), где слово «кисть» обозначает проведение разного рода линий и мазков, а под «тушью» подразумевается искусство передачи тона и формы предмета. Об этом же пишет Ма Юншоу: «С судьбой китайской живописи тесно связана, наряду с “линией”, и “тушь” – с помощью размыва туши (или цвета) выражается форма и передается чувство. Линия и размывы туши являются особым методом, создающим специфику китайской живописи, и о них надо говорить вместе. Одновременная передача формы предмета и чувства художника является огромным достижением китайской живописи, к которому она пришла в результате тысячелетнего развития... Тушь не случайно появилась в китайской живописи, а размыв явился одним из естественных способов наложения туши: когда тушь наносится на бумагу или шелк, она растекается. Особенностью китайской бумаги или шелка является их пористость и большая капиллярность. Когда кисть ложится на бумагу, то поверхность бумаги впитывает влагу, которая, растекаясь, заполняет все поры и тем самым создает глубину и широту размыва... Это позволяет преодолеть “механистичность” линии и создает огромные возможности для передачи содержания и характера объекта»².

¹ Мэйшу. 1957, № 5. С. 45.

² Там же. С. 47

Су Жунбань считает, что в технике китайской живописи тушью самым важным является особое употребление кисти. «Линия» является лишь частью способа «кисти», который включает в себя и «косо поставленную кисть», и «протирку сухой кистью», и различные приемы точечного письма, и письмо «крюком», и наложение цветового мазка¹. В то же время Су Жунбань подчеркивает, что характер линии, нанесенной традиционным китайским способом «кисти», отличается от характера линии и живописи других стран. Как на одну из особенностей китайской живописной линии Су Жунбань указывает на связь ее с особой выразительностью в китайской каллиграфии. Передача темперамента и настроения художника при самом наложении туши, в непосредственном ритмическом воздействии на линию является чрезвычайно важной в создании истинно китайской живописи тушью. Как бы правы ни были критики, выступившие против абсолютизации линии Дун Ифаном, верным остается одно: мазок или пятно туши в китайской живописи возникли как производные от линии, хотя они и обладают своими специфическими качествами, позволяющими передать не только очертание и «костную структуру» предмета, но и его фактуру, освещенность, прозрачность, переливчатость, глубину и даже особый колорит. Современный художник Ху Пэйхэн в книге «Как я работаю над пейзажем» пишет: «Древние говорили, что “тушь имеет пять цветов”, но это лишь игра слов, на самом деле цветов у туши больше, ею можно передать все колористическое богатство окружающего мира»².

Что дает свободная живописная манера письма тушью современным художникам? В первую очередь, наиболее четкое, краткое и эмоциональное выражение общей идеи картины. Эту особенность эмоционально направленной манеры китайские художники заметили еще давно, когда стали называть ее «живописью, выражающей идею». В картине У Чанши «Орхидеи и пионы» важен незавершенный бег кисти, окрашивающей тонкий ствол цветка чуть розовой и зеленоватой тушью. Белые нежные цветы только начинают распускаться, они еще не получили законченной формы, поэтому так контрастно воспринимаются рядом с ними два пышных розовых цветка среди яркой

¹ Мэйшу. 1957. № 5.

² Ху Пэйхэн. Как я работаю над пейзажем. Пекин, 1957. С. 5.

зелени, разместившиеся тут же у самого основания неуклюжих, голых, тянущихся вверх веточек орхидеи. Картина сильно вытянута по вертикали, и это еще больше подчеркивает тонкое изящество молодого, только начинающегося роста будущего цветка, которому только предстоит поразить всех благородством и изысканностью своих форм.

На выявлении такого несложного внутреннего ритма построена другая картина У Чанши – «Очарование благородства». В свободной диагональной композиции, которую так любил художник, нарисованы бамбук, распутившееся дерево «мэйхуа» и высокая скала «тай-хуши» – каждый со своим характером, со своей фактурой, со своей степенью подвижности. Глухая и аморфная поверхность скалы написана «сухой» кистью, широкими, местами пропадающими мазками и такими же линиями. На фоне скалы резко и живо, как будто шурша и трепеща, выделяются молодые сочные листья бамбука – сразу много острых переплетающихся мазков густой черной туши. Блекло-зеленая и розовая ветка «мэйхуа» таит в себе нежность и скромность, дополняя своей красотой качества скалы и бамбука. Все изображенные предметы, содержащие в себе традиционные символы благородства и силы духа, и их характеристика – подчеркнуто разные; художник как бы преклоняется перед таящимися в них достоинствами. У Чанши в своем творчестве раскрывал динамичные ритмы каждый раз нового, неповторимого движения, заложенного в строении каждого цветка, каждого растения. Ци Байши, который всегда любил и высоко ценил творчество У Чанши, расширил значение линии до выражения не только движения, но и покоя, не только структуры растения или птицы, но и их фактуры. Сочетание «линейной» и «бескостной» манер хорошо чувствуется в произведении Ци Байши «Лотосы». Беспорядочный и тревожный хаос надломленных длинных стеблей лотоса только оттеняет грустную прозрачность увядших, но все еще величаво широких листьев. «Тушь на кисти Ци Байши – это всего лишь обыкновенная тушь, но, попав на бумагу, она обретает движение и фактуру объекта, изображенного на свитке»¹. У Ци Байши с его «раскрывающей смысл эскизной кистью» много сторонников среди современных

¹ Дун Ифан. Поговорим об особенностях национальной живописи.

живописцев. Каждый из художников этого направления обладает своим ключом в подходе к натуре, своим художественным видением и своими симпатиями к тем или иным традициям китайской живописи. Художник Ма Сяюнь, рисуя широкие листья лотоса, которые как будто напоены соками влажной растекающейся туши, то густой, то совершенно прозрачной, отталкивается непосредственно от манеры предшественников Ци Байши – Жэнь Боняня и Жэнь Сюя. Чем-то близок к Жэнь Боняню и «Лотос» Мэй Сюэфына, хотя в композиции этой картины (длинные стебли лотоса тянутся из правого нижнего угла узкого вертикального свитка вверх, где лист лотоса срезается левым краем картины) есть перекличка с острыми и неожиданными композициями художника начала XVIII века Чжу Да. Особенностью почерка Ван Сюэтао является яркая декоративность при мастерском владении всеми сильными сторонами «эскизной кисти, раскрывающей смысл». Ван Сюэтао в совершенстве владеет секретом превращения гладкого фона картины в активнейшее выразительное средство. Ничем не нарушаемая и непогрешимая гармония его произведений строится на сочетании черной туши и яркого цвета, короткой исчезающей линии, широкого размытого пятна выразительно вылепленного предмета и гладкого фона, который как будто поглощает и скрывает все второстепенные детали. Такие картины, как «Пионы и фазан» Ван Сюэтао, вызывают у зрителя изысканную радость созерцания. Жизнь природы в пору ее цветения раскрывается в двух-трех деталях: нежные и пышные пионы еле держатся на склоне высокой нависающей скалы; у подножья скалы фазан с пестрым ярко-желтым оперением пригнул голову к земле и настороженно смотрит на маленького усатого жука, выползшего из фиолетово-бурого клочка травы. Буйное цветение красок приглушается только черными размывами туши, организующими весь рисунок. А небрежный ритм линий создает ощущение оживляющего движения воздуха, который легким ветерком набегает от основания скалы на траву, на распустившего хвост фазана, на трепетные лепестки цветов пиона. Современные

мастера «живописи, выражающей идею», заострили некоторые ее старые традиционные черты – размашистость, эскизность, динамичность. Изображенные лотосы, цветы, скалы стали как будто крупнее и вместе с тем обобщеннее. О цвете в живописи стали говорить так же, как когда-то говорили только о туши: «В красках следует учитывать кисть. Кисть должна чувствоваться и сохраняться. Иначе цвет и кисть будут в противоречии»¹. Когда после десятилетия так называемой «культурной революции» (1964–1976) художественная жизнь Китая стала возвращаться «на круги своя», проблемы соотношения «своего» и «чужого», а также традиционного и современного опять встали во весь рост. В том же журнале «Мэйшу», а еще больше в «Мэйшу яньцзю» вновь публикуются статьи о глубокой философичности «пустоты» ничем не заполненного фона и о своих собственных истоках, встречающейся в живописи гохуа светотеневой моделировке поверхности изображаемых предметов или пейзажного пространства. Теоретики искусства искали обоснования новых веяний в живописи, исходя из своего наследия, а не прямого влияния западной живописи. Отстаивая свою оригинальность, китайские мастера не могли противиться тому, чтобы не волноваться по поводу тех же особенностей своей традиционной живописи, на которые особое внимание обращали и историки искусства на Западе. Взаимопонимание приводит к взаимосближению не визуальных систем изображения, а внутреннего ощущения красоты и смысла мира в образах. Отношения культур друг к другу, так же как и к своему прошлому, вскрывают общечеловеческие ценности, на основе которых только и возможно обоюдное духовное обогащение.

Новое содержание неизбежным приливом заполняет всю современную китайскую живопись. Удержаться только в рамках старых жанров невозможно, и художники вправе искать новые формы живописи. Действительно, разнообразие тем и типов картин, исполненных в технике туши и гуаши, столь велико, что часто бывает трудно отделить формально-образные поиски в технике «западной» живописи (давно уже ставшей одним

¹ Чэнь Цзыфэнь. Как я понимаю некоторые вопросы, касающиеся техники традиционной китайской живописи // Мэйшу. 1957, № 12. С. 28.

из видов китайской современной живописи) и национальной живописи гохуа. Недаром некоторые критики в своих высказываниях предлагают всю китайскую живопись сегодняшнего дня называть гохуа, независимо от техники исполнения.

Кажется, что новые приемы вносят в картину новое содержание. И вот уже в традиционном пейзаже «шань-шуй» не прозрачность и пустота пульсирующего тушью пространства определяют характер композиции картины, а фактурная плотность и определенность цвета или сгущающейся туши создают иллюзию реальных гор, ущелий, водопадов. Теперь нередко можно встретить традиционную пейзажную композицию, исполненную без применения традиционных приемов, почерков и правил наложения туши на бумагу.

Вслед за нетрадиционным наложением туши нередко меняется и типичная для жанра «шань-шуй» композиция – появляется новый пейзаж, который сродни пейзажу, исполненному в масляной или какой-либо другой вновь найденной современной технике. Убегая от декоративности, часто повторяющейся, избитой композиции традиционного пейзажа, художники оказываются в плену у самодовлеющей декоративности вновь найденных приемов.

Чем больше и шире китайские художники обращаются к неканоническим для гохуа темам и сюжетам, чем меньшее значение они придают совершенствованию традиционных приемов изображения, тем сильнее разрыв между традиционностью и современностью. Образуются два полюса: на одном из них находятся произведения, в которых новые приемы в какой-то момент смыкаются с аналогичными приемами и находками в масляной живописи (так же, как и в графике и в любых других формах современного изобразительного искусства), а на другом полюсе остаются такие произведения, которые даже при сугубо традиционном исполнении занимают нишу «массового» искусства, становясь нередко добычей международного туризма, международной моды на «национальное».

Между двумя полярными тенденциями, уводящими развитие китайской живописи гохуа по двум противоположным направлениям, существует великая масса произведений, в которых чувствуется стремление художников продолжить истинную жизнь самого духа национальной живописи гохуа. Искания художников еще не устоялись, и потому трудно дать какую-либо

классификацию этим исканиям. Каждое удачное в этом плане произведение – личная находка автора картины, его вклад в становление современной живописи гохуа как нового вида искусства.

От творчества всех китайских художников зависит будущее гохуа: будет ли это только та живопись, которая сохранит традиционные приемы в чистом виде (а традиционные образы природы в жанрах пейзажа и «живописи цветов и птиц» несут в себе столь богатые ассоциации общечеловеческой значимости, что сохранение такой живописи со всем ее ассоциативно-образным миром – это ценный вклад в общее развитие мировой культуры) или в понятие гохуа включатся экспериментальные техники смешанного типа, так что термин «гохуа» будет расшифровываться просто как национальная живопись. Наконец, возможен и другой вариант, при котором исполнятся надежды тех современных китайских художников, которые мечтают создать новую живопись в традиционной национальной технике письма тушью и водяными красками, расширив диапазон ее образов, приемов и композиций, но сохранив при этом самоценность и смысловую одухотворенность основной системы ее выразительных средств и художественно-образных ассоциаций. В настоящее время в китайской современной живописи идет бурный процесс становления – размежевания и синтеза разных направлений.

Какие процессы возобладают – интеграционные или обособленческие – будет зависеть от конкретных путей всеобщей истории. Скорее всего, период добровольного слияния с чужими системами искусства, последовавший за периодом навязывания (при очень ограниченном понимании) европейских форм как якобы «передовых» и общезначимых, уже находится на исходе. Почти повсеместно начавшееся размежевание национальностей в политике и преобладающее взаимоотталкивание и противостояние различных этносов и религий – это лишь один из показателей всеобщего процесса формирования нового типа сознания, стремящегося ко множеству равноценных, но не одинаковых путей достижения искомой истины о человеке, о его природе, его возможностях, его уникальности и универсальности его переживаний. Возможно, сама тема «Запад и Восток» теряет свои конкретные границы, перерастая в тему «своего» и «чужого», центра и периферии, смены ориентации

на культуру того или иного по всем параметрам подымающегося региона. Уже давно европейская культура Старого света уступила американскому образу европейской культуры Нового света в силе и массовости влияния на другие культуры, а культура чудесным образом поднявшейся страны Востока – Японии – вызывает желание на Западе (в Европе и Америке) усвоить не только совершенную и подвижную гармонию ее садов, архитектуры, эстетизированного быта, но и удивительную мудрость в извлечении живой сути из отживших традиций, которая делает современные новшества (хотя бы в организации промышленных предприятий) жизнестойкими и особенно успешными.

Предвидя новые повороты в ставшей традиционной теме «Восток – Запад» (или «Запад – Восток»), мы отнюдь не отказываемся и от привычных проблем, хотя бы, например, рассматриваемой здесь проблемы восприятия и усвоения «иноязычного» искусства. По существу, как и в творческой области литературного перевода, в этой теме заключена сама сердцевина возможности людей понимать друг друга.

Европейское восприятие дальневосточной живописи тушью и использование европейской масляной техники в живописи Китая – два вида взаимовлияния культур на современном этапе истории Тезисы¹

Характеристика многослойного европейского зрителя и приведение его к одному обобщенному типу: образованный, подготовленный зритель, выражающий интересы своего времени, своей культуры, основную тенденцию развития своего собственного искусства.

Восприятие чужого искусства как предпосылка обогащения и стимулирования развития родной культуры. Разные аспекты восприятия дальневосточной живописи тушью:

1. Эмоционально-любительское (или зрительское) – восприятие заинтересованное, сотворческое, независимо от степени приближенности зрителя к сути рассматриваемого им произведения. Мерой такого восприятия являются собственные потребности воспринимающей стороны. Суть явления при этом не охватывается целиком, но воздействует на воспринимающую сторону активно, преобразуя.

2. Научно-исторический подход, наоборот, преследует своей целью максимально полное раскрытие сути явления, охват всех сторон художественного произведения чужой культуры. Творческая заинтересованность ученого при этом является не целью и не критерием, а лишь наиболее эффективным средством возможного приближения к истине.

¹ Опубликованы в сборнике: Взаимодействие и взаимовлияние цивилизаций и культур на Востоке. III Все-союзная конференция востоковедов. Тезисы докладов. 1988. С. 134–136.

Оба подхода не существуют изолированно друг от друга и составляют вместе некое третье, обобщенное восприятие – назовем его условно «зрительно-научным». Субъективный фактор, лежащий в основе любого восприятия (зрительского, равно как и научного), относится при этом не отдельно к каждой личности, воспринимающей то или иное искусство, а к целым культурам и эпохам. Субъективность такого рода – это историческая заинтересованность в прогрессе собственной культуры.

Не существует непроходимой границы между зрительно-научным восприятием и практическим усвоением чужого искусства. Усвоение каких-то искомых качеств инородного искусства – это и есть одно из выражений сути процесса взаимодействия культур, смысл которого заключается в укреплении и развитии основ каждой национальной этнокультурной общности. Процесс взаимодействия проходит разные этапы неодинаковой длительности (отдельные этапы могут быть свернуты, другие резко своеобразны, третьи отсутствуют вовсе). Так, например, европейские художники никогда не пытались включить систему дальневосточной живописи тушью в число своих собственных жанров или видов искусства (частные случаи не в счет). И хотя качество зрительно-научного восприятия китайской традиционной живописи менялось на протяжении всего XX века, оно не вышло за рамки философско-мировоззренческой окраски своих собственных художественных образов. Совсем иное отношение к европейскому искусству наблюдается у китайской воспринимающей стороны.

Станковая живопись масляными красками предстала перед китайскими зрителями и художниками как квинтэссенция культуры, усвоение которой навязывала им сама история.

«Навязывание» шло впереди собственной потребности, поэтому практическое заимствование опережало научное осмысление, которое само находилось на стадии становления, меняя свою систему критериев и терминологии. Таким образом, китайская воспринимающая сторона (как и японская, но в несколько ином варианте) подошла к усвоению инородных художественных явлений с противоположной стороны,

тратя значительно больше усилий на практическое усвоение технической стороны построения образов и на включение масляной живописи как самостоятельного вида искусства в современную систему своего искусства.

Таким образом, результаты тесного смыкания европейской и дальневосточной культур в XX веке оказались различными; для Запада на первом месте находились общие принципы восточного искусства и потому вопросы восприятия были важнее конкретного освоения художественной практики, а для Востока на повестке дня стояло внедрение в национальное искусство ведущих форм современного западного искусства.

Различие в путях сближения восточной и западной художественной культуры не содержит в себе никакого дискриминационного момента, поскольку диктуется особенностями предшествующих исторических этапов. Оба пути дополняют друг друга, а каждый из них потенциально чреват переходом в свою противоположность, И в том, и в другом случае наиболее плодотворно взаимодействие культур происходит при максимальном проникновении в суть постигаемых явлений.

К проблеме синтеза в искусстве стран Азии¹

Понятие «синтез» определяет, в первую очередь, ментальное свойство человека сводить отдельные стороны анализируемой действительности в единую системную модель (общение, не лишенное относительности в сравнении с искомой истиной). Эта способность человеческого разума используется в самых разных видах его деятельности, являясь логической основой не только наук, но и искусств. Логика выведения синтеза действует во всех случаях обобщения, но форма осуществления синтеза имеет различия в зависимости от формы деятельности. Эти различия позволяют наполнять понятие синтеза узким профессиональным содержанием, и тогда в каждой из наук (философии, математике, химии, биологии, механике, лингвистике и пр.) общее понятие «синтез» приобретает терминологический оттенок, меняющийся во времени в зависимости от школ, направлений и вновь образующихся теорий.

Видимо, так же надо относиться к пониманию синтеза в искусстве (соответственно, и в искусствоведческой науке): существо синтеза (вернее, формы его осуществления) меняется в зависимости от господствующего типа стадияльного сознания и художественного идеала (канона): утверждаемого (период высокой классики), удерживаемого (стилевое связывание распадающихся частей в период упадка) и создаваемого (после-стагнационная попытка выйти из антиномических противоречий к органическому целому). В этом стадияльном чередовании подъема и спада намечаются лишь общие тенденции – при большом разнообразии более конкретных моделей всякого рода синтезов в искусстве.

Искусство как деятельность, присущая человеку, – это воплощение способности человеческого сознания к синтезу. Субъективно (с точки зрения творца) искусство всегда синтетично, в отличие от его объективированных форм, далеко не всегда

¹ Статья впервые опубликована в сборнике: Синтез в искусстве стран Азии. М., 1993. С. 9–24.

образующих синтетически полные явления. Человеку подвластно только развивающееся познание, ограниченное рамками им самим вырабатываемой логики. Однако логика – это лишь часть сознания, отражающая закономерности построения мира, помогающая человеку ориентироваться в объективной реальности. Тип действующей логики в силу заложенной в человеке воли, побуждающей его к познанию (и соответствующему использованию познания в практике), меняется, поскольку волевое сознание человека перебирает доступные ему системы закономерностей, чтобы строить меняющиеся модели мира. Это как бы вечный эксперимент, который и составляет сущность человеческой истории.

Принцип «проб и ошибок» заставляет человека в процессе исторического развития время от времени, поэтапно как бы начинать все сначала, обращаясь вспять, чтобы, захватив те или иные основополагающие пласты архетипического сознания, в очередном историческом варианте утвердить свои особые принципы анализа и синтеза действительности. Смена разных этапов истории идет параллельно со сменой типов сознания, направленных то на рассматривание времени и пространства истории в линейной динамике развития, то на замкнутый синтез, попытку как бы подвести «итоги» предшествующего развития, построить и утвердить «идеал», обращенный как в прошлое, так и в будущее. Циклическое и в то же время непрерывное развитие исторических типов культуры можно было бы представить в виде волнообразной линии с ее подъемами и спадами, с замедлением и ускорением движения на разных ее участках. Замедление движения, естественно, наблюдается в нижней и в верхней точках «волны», то есть в тех узлах, в которых линейно-поступательное, эволюционное развитие получает торможение либо за счет расширения зоны действия главного, ведущего канона (верхняя зона «волны»), либо за счет разложения отдельных существенных системных связей при внедрении в них принципиально иных элементов, вносящих напряжение во внутреннюю свободу развития искусства. В нижней зоне «волны» происходит уплотнение «художественного

пространства» – в нем как бы спрессовываются разложенные на элементы части покидаемой цельной эстетической системы, с тем чтобы найти новые их сочетания и новую выразительность изменяемого канона.

Смена циклов не прерывает общего движения и обязательно сохраняет «генетическую» (архетипическую) основу культуры. Однако некоторые потери все же происходят, и каждый новый взлет культуры все больше размывает границы прежних образов; какие-то важные детали отпадают, появляются иные повороты и необычные абрисы, обновляются понимание и характер «вчувствования» в древние архетипические образцы. При этом замедленность движения в нижних и верхних положениях волнообразной линии неодинакова в своем качестве. Если нижним точкам свойственна некоторая хаотичность, сталкивание разных построений и разных векторов, то верхнее положение – это гармонично замкнутая область с вершиной, на которой встречаются и центробежные, и центростремительные силы.

Если сравнивать характер внутренних движений и связей в нижних и верхних областях синусоидно-волнообразной линии развития культуры, то нижние, основополагающие отрезки можно сравнить с искусственным, не всегда органичным соединением разнородных частей, тенденций и образов, тогда как в верхнем положении происходит естественный синтез всех выработанных (и отработанных) приемов выражения единого идеала.

В первом случае наблюдается большое напряжение процессов сращивания, наложения, сцепления (при сложении основы нового цикла в его начальной точке) или, наоборот, разложения, формализации, усыхания, утончения, стилизации (при потере высоты живого идеала в распаде единого и всеобъемлющего канона на несколько самостоятельных ветвей, которым предстоит, переплетаясь и срастаясь, образовывать новый ствол движения и роста культуры по поднимающейся прямой, точнее, кривой).

Что касается верхнего положения в синусоидном движении культуры, то здесь замечается скорее отсутствие напряжения – свободное проявление сложившегося совершенного канона, художественного идеала, ярко и ясно выраженного стиля. По контрасту с характеристикой нижних положений кривой развития, про которые можно сказать, что там все находится в состоянии сдвинутости и разноплановости, характеристика вершины развития могла бы быть исчерпана в словах: «там все образовалось, выразилось, раскрылось, завершилось». Однако в завершенности и исчерпанности идеала таится и начало его конца. Подспудно продолжающееся движение вверх, переходящее в срединной зоне в центростремительную спираль, на самой вершине обращается в спираль центробежную (по принципу параллельных спиралей ДНК) и устремляется с вершины вниз до превращения в прямую ниспадающую линию волнообразного цикла развития.

Таким образом, в процессе поступательного и расширяющегося движения культуры и искусства всегда есть моменты начала творения образа (имеется в виду идеальный образ, вмещающий в себя определенные нормы «вчувствования» в законы мира, точнее, мироздания) и завершающий этап, когда этот образ дан в совершенной форме многообразных художественных аспектов одной и той же идеальной для данного времени картины мира.

Перед следующим периодом творческого подъема обычно идет время разрушения старых представлений, но оно в культуре никогда не бывает временем абсолютных потерь и полного распада (хотя представления о «конце мира» не раз возникали в истории человечества). В эти трудные для искусства периоды не прекращаются поиски адекватных новым представлениям художественных средств, но, как правило, встреча новых и старых установок сознания рождает своеобразный метод дисгармоничной стыковки несовместимых, противоречащих друг другу образов и элементов разнородных художественных систем.

В европейском искусстве начала XX века такой метод называли «монтажом»¹. В принципе монтажное мышление представляет

¹ Наиболее ярко этот принцип проявился в самой природе нового вида искусства XX века – в кинематографе, и потому естественно, что именно

там он и обрел свое назначение, связанное с технологией создания киноленты.

собой универсальный логико-психологический метод построения любого художественного образа, равно как и любого логического мышления. Особенность монтажа как художественного метода заключается в его принципиальной дисгармоничности, в стремлении к итогу не столько образному, сколько ментальному, выводящему гармонию за пределы образа – в область его осмысления. Если же гармония и наличествует в произведении, то где-то на его периферии, в детали или чисто внешнем рисунке, живущем как бы отдельно от внутреннего смысла образа. Возможно и параллельное, как бы совпадающее существование внешнего рисунка (цвета, ритма, фактуры) и смысловой сути образа, но они не становятся «слиянными», а рассматриваются воспринимающим (так же, как и создавшим их) именно как параллельные, соединяющиеся лишь в сознании в качестве ментального итога сопоставления. Тотальное сталкивание разнородного, контрастного, противоречивого одинаково сильно действует на сознательное и подсознательное, на разум и чувство. Создается напряженное ощущение безвыходности-безысходности, застоя-стагнации, которые хочется взорвать, что и находит отражение в подавляющем большинстве художественных образов (если не учитывать реальную застылость духа в периоды жестко запретительных систем).

Залогом нового подъема искусства (как и всякого движения культуры) является волевое начало в природе человека (известная «свобода выбора», столь же обнадеживающая, сколь и опасная). Именно волевое начало противопоставляет угрожающему хаосу образовавшейся внешней среды первоначальную цельность естества и души человека. Проблема синтеза в искусстве из сферы выраженной художественной гармонии с единой модальной основой переходит во внутреннее содержание самого процесса творчества. (Для Нового времени этот процесс связан единым волевым импульсом к самовыражению, самоосуществлению со слиянием внутреннего «я» с внешним

«не-я», соединением всего со всем, со стремлением к выходу из аморфного застоя, хаоса с помощью движения, первоначально не лишенного оттенка турбулентной стихийности.) Конечно, такие зоны в развитии культуры гораздо напряженнее, чем вершинные зоны «синтетических» систем, обладающих «итоговыми» структурами. Как писал С.С. Аверинцев, «структуру можно созерцать, но в истории приходится действовать»¹.

Каждое начало нового цикла содержит в себе, видимо, некоторые элементы «первоначала» человеческой культуры, как бы вкратце, намеком повторяя пройденные этапы. В этом плане преодоление вполне искусственно (хотя и объективно неизбежно) образованного хаотического пространства культуры переходного периода происходит благодаря все той же синкретической способности человека откликаться сразу на весь нерасчлененный мир, которой обладал он и в древнейший период своей истории.

Так, например, в переходный период от древности к Средневековью синкретическая способность человека воссоздавать представление об универсуме в художественных образах была еще настолько сильна, что при всем принципиальном отличии новой системы от старой² целый пласт явлений культуры древности (ритуальность, религиозная иерархичность, мифологичность и т.д.) включился в воссоздание потерянного было синтеза в конструктивно-художественной деятельности общества. Этот «переходный» пласт культуры поддерживался и сохранялся особенно стойко в народном искусстве, сыгравшем огромную роль не только в осуществлении преемственности культур (древности и Средневековья), но и в освоении (и усвоении) предшествующего стадийного художественного канона, определявшего распространение прошлых культур (Непал и страны Юго-Восточной Азии по отношению к Индии). И пока в социальных структурах продолжали жить ритуальные уклады, искусство не порывало

¹ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 89.

² Как сказано С.С. Аверинцевым, «греческий “космос” покоится в пространстве, обнаруживая присущую ему меру;

библейский “олам” движется во времени, устремляясь к переходящему его пределы смыслу». См.: Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 90.

тех нитей, которые тянулись к древнейшим синкретическим формам обобщения.

При переходе к Новому времени лишь народное искусство сохраняло «бледные слепки» когда-то господствовавших форм художественно-практического освоения мира¹. В наши дни синкретические возможности художественного воображения человека не в состоянии вновь сплавить в нерасчлененное единство бесконечно умножившиеся виды и подвиды, жанры и стили искусства. Лишь в какой-то мере они дают о себе знать в структуре таких «синтетических» видов искусств, как театр и кинематограф.

Правда, к синкретической (а не синтетической) тенденции можно отнести и такие явления, как бионика в архитектуре, включение в живопись или графику пространственно-объемных вкраплений (графика О. Кудряшова, живопись М. Шемякина) и многие другие попытки ввести в единый организм произведения искусства разные физиологические аспекты художественного освоения мира. Такого рода «синкретизм» – не система ее, а, скорее, всего лишь «недосинтез». Недаром в современной философии встречается определение синкретизма как «разновидности эклектизма – сочетания разнородных, противоречивых, несовместимых воззрений»².

Реализация внутренних потенций человека возможна только в тех формах, которые способствуют дальнейшему изменению, то есть при соблюдении закономерностей господствующего типа сознания. Но при этом при всех способах построения художественного образа человеку свойственно стремление к сохранению своей целостности и устройению для этого такой же целостной, безопасной, гармоничной среды. Это почти как мечта о счастье и рае.

Таким образом, само понятие «синтез» можно понимать и как явление (синтетическая структура произведения искусства), и как потенцию (синтетическая сущность художественного творчества). Сущность синтеза как явления искусства наиболее полно выражается в произведениях «вершинных» зон

¹ См.: Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 381, а также работы В. Шерера, А.Н. Веселовского, Г.В. Плеханова и других.

² Словарь иностранных слов. М., 1986. С. 456.

истории культуры. Синтетическая основа художественного творчества проявляет себя постоянно как вечное стремление человека воплотить обитаемый им мир в идеальном образе художественного произведения. Присущая человеку способность моделировать исторически меняющийся образ мира необязательно ведет к возникновению синтетических систем в искусстве. Однако само стремление к художественному синтезированию составляет как бы предпосылку создания «итогового», общезначимого канона-синтеза при благоприятной для синтетических искусств художественно-эстетической ситуации.

Синтетическая природа творчества покоится на древнейшем синкретизме восприятия человеком окружающего мира. В периоды разрушения канонических художественных систем, когда элементы прежнего художественного синтеза входят друг с другом в хаотические отношения, появляется желание вернуться к синкретизму мышления, поскольку природное внутреннее единство человека (единство осознания мира с помощью всех органов чувств и ментальных способностей) заставляет его стремиться как бы заново разобраться в образовавшемся хаосе. Стремление к синтезу – это жажда слияния человека со всем миром при одновременном нахождении своего места среди всего, что является внешним по отношению к внутреннему. Процесс синтезирования рождается желанием абсолютизировать все сущее, и именно в тех формах, в каких оно понимается, видится и воплощается на данном этапе истории.

В эпохи, наиболее удаленные от синтезированных искусств (собранных в единую систему-идеал), внутренние (не всегда четко реализуемая) способность человека к творчеству, ощущение им себя единственной сущностью, вынужденной «выливаться» в хаотичный внешний мир, становятся спасительной путеводной нитью, влекущей художника к новым открытиям и прозрениям в области художественных форм. Если в периоды классического искусства происходит растворение художника в организованном им мире и осуществление целенаправленного творчества внутри рамок внешнего канона,

то в противоположном случае только верность внутреннему канону может стать точкой опоры перед новым «прыжком в мир», новым освоением (новой формой освоения) пространства внешнего мира.

Причина волевого стремления общества к синтетическим формам организации находится глубоко в недрах человеческой истории, в сущности самого человека как венца и в то же время органической части природы – мира как данности и как процесса развития. Стремясь к универсальности, сознание человека то приближается к всеохватности (синтезу) понимания Вселенной, то удаляется даже от веры в возможность такого постижения. Образ универсума постоянно питает художественную деятельность, в которой человек раскрывается со всей силой своих потенций, своей цельности, дееспособности, динамичности.

У проблемы художественного синтеза существуют как бы два полюса. Один из них представляет собой результат деятельности человека (то есть искусственную модель бесконечно богатого мира), другой демонстрирует сам источник такой возможности адекватного отражения объекта в субъекте – цельность человеческой природы, аналогичной цельности всего универсума. В пространстве между этими полюсами и заключена вся сфера проблем, связанных с синтезом как достижением и как процессом художественного творчества.

Постоянное извлечение нового из старого – естественный процесс развития устойчивой традиции, условие ее полноты и жизнеспособности. Вместе с тем живая связь с традицией, подвергающейся изменениям, обеспечивает и движение стиля в искусстве.

Наличие ярко выраженного стиля особенно важно в периоды разложения и сужения всеобъемлющих систем художественного синтеза высокой классики. Наложение субъективно ищущей воли на трактовку стержневого канона в искусстве делает стилевые признаки в художественном отношении важнее максимально исчерпывающего раскрытия смысла

и содержания уходящего канона и синтезирующей системы связей отдельных его частей. Сложение формообразующих признаков в законченную систему определенного художественного стиля (при том, что он позволяет объединить разные виды искусства в единое целое) может производить впечатление настоящего синтеза. На самом деле это процесс совсем иного рода, скорее напоминающий о синтезирующих возможностях творчества¹, чем создающий синтез-обобщение – итог определенного пройденного пути.

Синтез, канон и заключенная в них иерархичность – это внешние ограничивающие рамки, образующие свободное пространство для внутреннего творчества художника. Но пространство это свободно только в том случае, если ощущение естественной, органической правоты художника – носителя живой идеи, создавшей идеал-канон-синтез, – не входит в противоречие с внешними, им самим выстроенными рамками идеальной, на его взгляд, конструкции. Когда появляется несовпадение внутреннего взгляда и внешней конструкции, художники, даже при сознательной верности господствующему канону, возможно, незаметно для себя, открывают как бы дополнительное пространство, сопутствующее первому, но, тем не менее, относительно самостоятельное, позволяющее осуществлять свободу творчества в направлении, не совпадающем с каноном, естественное для вечно идущей души человека.

Процесс художественного синтезирования уходит от задачи воплощения канона в сторону его дополнительной трактовки, выражающейся в развитии ярко выраженного стиливого течения. При этом яркость и самобытность возникшего художественного стиля иногда создают впечатление того, что единство стиля – это и есть осуществленный художественный синтез. Действительно, стиль помогает «собрать под одну крышу» единого ансамбля параллельно развивающиеся виды искусства (и это обстоятельство в какой-то определенный исторический момент позволило определить содержание понятия «синтез в искусстве» как «синтез искусств», что, в конечном счете,

¹ Именно о таком синтезирующем единстве стиля конца XIX века пишет Е.Б. Мурина в книге «Проблемы синтеза пространственных искусств» (М., 1982).

привело к возможности называть «синтезом» любое объединение разных видов искусства в одном художественном произведении). Однако истинным синтезом является не стилевой, а *канонический* синтез, вмещающий в себя действительное единство взгляда на мир: взгляда, который направлен «по вертикали» – ввысь и вглубь, вовне и вовнутрь, который охватывает историю как единое пространство, а человеческую сущность поверяет божественным провидением.

Стилевой синтез создает подвижную гармонию, рождающуюся в своеобразном подходе к норме и постоянно меняющуюся, ибо движение есть форма существования стиля. Так было в постклассическом искусстве эллинизма, когда в разных регионах Азии подражание средиземноморско-античной норме рождало местные стили, в которых умирала первоначальная норма и возникала своя, питаемая местная корнями. Так было в постренессансном маньеризме, открывшем «шлюзы» высокой классики и позволившем «утечь» накопившимся художественным ценностям по новому руслу в будущее. Быстротечной была и жизнь импрессионизма, повернувшего достижения реализма в сторону неведомого направления, приведшего к грандиозным результатам.

Природа художественного синтеза на Востоке помимо общемировых закономерностей развития искусства и культуры имеет еще и свое особое поле напряжения, определяющее архетип отношения между «богом» и «человеком»¹, как писала об этом К.Г. Мяло. В архетипическое религиозное сознание (архетип отношения между «богом» и «человеком», или «поле духовного напряжения») входят также всевозможные методы познания проявлений этой силы на разных этапах истории человека, отношение к смерти и к абсолюту, оценка относительности существования физического и духовного мира человека и многое-многое другое, что определяет особые пути и, соответственно, особые типы сознания, выражающиеся в особенностях культуры разных географических и этнических регионов.

¹ Мяло К.Г. Космогонические образы мира: между Западом и Востоком // Культуры, человек и картина мира. М., 1987. С. 234.

Таких «полей напряжения» было достаточно много на Востоке в древности и Средневековье. И если в Европе (Западной, несколько отличной от Восточной) имелась своя «изюминка», определившая уникальность пути развития и культуры во II тысячелетии н.э. (ранний вывод средневекового мирозерцания из канонического универсализма в область повышенной волюнтаристской энергии, приведшей к преобладанию индивидуалистического анализа всех видов синтеза), то в странах Азии имелось несколько вариантов таких «исторических заквасок» – попыток сконструировать модель истинного миропонимания. «Путь самосознания, – писала М.К. Трофимова, – как путь к сущему, самостоятельность и самобытность этого пути к сущему, самостоятельность и самобытность этого пути у каждого, кто им идет, предположение о тождественности абсолютного в божестве и человеке, а потому и возможности слияния познаваемого и познающего... в иных сочетаниях неоднократно проявляется в культуре разных времен и народов»¹.

Все вместе азиатские культурные регионы образовали единую платформу тысячелетнего, сильно развитого и естественно себя изжившего Средневековья. К XX веку все линии исторического развития мировых культур пришли в интегрирующее соприкосновение. И хотя европейская линия оказалась далеко впереди на пути «волнообразного» движения последовательно сменяющихся типов художественного сознания, совсем не известно, какое звено культуры, какие ее достижения в прошлом окажутся самыми эффективными для выхода из грандиозного перенапряжения (на грани упадка конструктивно-этических сил и способностей человечества). Поэтому так важны изучение всех типов синтеза в восточном искусстве и научная разработка не только темы взаимодействия и взаимовлияния культур на почве непосредственного их соприкосновения, но и темы типологического сходства разных видов синтетического мышления в Западной и Восточной Европе, в Европе и Азии, в Азии и Океании, Южной Америке и Африке и т.д.

¹ Трофимова М.К. Историко-философские вопросы гностицизма. М., 1979. С. 11.

Впрочем, говорить об упадке сил человечества, познающего с такой энергией и быстротой, как это делается в XX веке, можно лишь отдельному человеку, который теряет уверенность в своей причастности к абсолютным параметрам вселенной и упускает из рук главную нить – этический стержень всей своей истории, которая именно поэтому перестает видиться бесконечной, охраняемой неким априорным благом. «Это не значит, что мир не вызывает больше религиозных чувств, – писал Р.Ю. Гвардини. – Вновь открывшаяся конечность означает не только количественную органичность, но и нечто содержательное: сущее предстает всего лишь конечным, хрупким, уязвимым, именно поэтому оно прекрасно и драгоценно. И вот на него обращается чувство заботы, ответственности, более того – сердечного участия, проникнутого некой тайной: кажется, будто это всего-лишь-конечное вызывает к нам, нуждается в нас; скрывает в себе что-то несказанное»¹.

Занимаясь гностицизмом как философско-религиозным движением поздней античности, М.К. Трофимова писала, что в то время «настойчиво прокладывала путь идея личной ответственности. С одной стороны, человек как будто остался совсем одиноким, лишенным привычных общественных связей, с другой – утратив это, он осознал свою причастность к миру. Новое отношение к себе и к миру все чаще проступало в культуре поздней античности. Новое самосознание не только налагало иные обязанности на человека, но и несло радостное и одновременно горькое чувство единства с миром»².

Видимо, ощущение человеком собственной целостности и единства с миром тесно связано с нравственным началом его души, с чувством ответственности за ход истории. Это императивное начало побуждает волю человека к вечному движению вперед по пути поисков истины, самоосуществления и самопознания. Однако нравственное и волевое начала не всегда находятся в ладу друг с другом. Воля, используя дарованную ей свободу выбора, направляет движение истории то вверх, то вниз – методом «проб и ошибок», надежд и разочарований, конструктивности и деконструктивности, чистой веры

¹ *Гвардини Р.* Конец Нового времени (1950) // Вопросы философии. 1990, № 4. С. 143.

² *Трофимова М.К.* Историко-философские вопросы гностицизма. С. 9.

и чистого разума (причем все это не в правильном чередовании, а одновременно, лишь с частичным преобладанием той или иной тенденции, которая определяет общее направление движения – к подъему или спуску).

Если опять обратиться к графической модели движения и изменения типов сознания, определяющих характер того или иного художественного синтеза в искусстве, то линия этических ориентиров с ней не совпадет. Находясь в нейтральном положении по отношению к изменениям типов сознания и синтетических конструкций, линия этических установок проходит ровной осью сквозь все волнообразные подъемы и спады, оставаясь верным компасом постоянно отклоняющейся истории.

Во времена подъема, в момент самого пика построения идеального содержательного канона нравственный императив, оставаясь постоянной основой («горизонтальным стержнем») истории культуры (ее поступательного хода), оказывается в этот момент той точкой на прямой линии, из которой вырастает вертикаль, образуя центральную ось синтетически замкнутой пирамидальной системы канонического, «высокого» искусства. По этой оси глубинные надежды человека соединяются с вершиной идеологической пирамиды. Но это лишь кажущийся подъем всегда неизменной и ровной этической сущности человека. Находясь в самом центре нравственных исканий, эта сущность не может выйти за пределы ограниченной человеческой истории, и прорыва глубинных устремлений человека в царство Абсолюта не происходит. Волевое начало, поднимавшее дух человека, постепенно меняет направление движения. Как писала о гностиках М.К. Трофимова, «в переломную эпоху поздней античности центр тяжести в вопросе “я” и “мир” все более переносятся с “мира” на “я”... Была установка на преодоление отторгнутости познающего от познаваемого»¹. В это время начинаются сомнения, и как результат – отход от вершины классического искусства. Человек все более остается с самим собой и верой в личностный, мистический прорыв к божественному, независимый от так хорошо построенной,

¹ Трофимова М.К. Историко-философские вопросы гностицизма. С. 7, 41.

но ныне отбрасываемой конструкции соединения всего со всем. «Нет правды на земле, но правды нет и выше», – думает пушкинский Сальери, отчаявшись достигнуть идеала праведности и правильностью и завидуя необъяснимым «прорывам» импульсивного и безоглядного Моцарта. Верность идеалу, казавшаяся гарантом постижения божественной гармонии, обогачивается рассудочным анализом, бессильным рядом с вдохновением независимой и единичной творческой личности.

Если допустить, что принятая нами схема развития и движения культур отражает общую типологию проявления человеческого сознания, то для культур стран Азии, видимо, надо искать особые параметры, которые включили бы в себя все своеобразие этого региона и отдельных его частей.

Для искусства почти всех азиатских стран характерна прочная и древняя традиционность, чья инерция и крепкая внутренняя слаженность удерживают культуры от слишком резких колебаний и полярного противостояния психологических предпосылок творчества. Рядом с Азией европейское искусство выглядит мутационным явлением, богатым взрывными ситуациями от перенапряжения то и дело высвобождающейся воли. На Востоке все крупные эпохи длиннее, вызревание каждой фазы происходит медленнее, степень сцепленности с ровной линией этико-психологических предпосылок больше. Например слово «новаторство» вообще мало подходит для описания развития искусства, поскольку полярно противопоставляется «традиции», составляющей саму сущность содержания творчества на Востоке. В восточном искусстве обогащение традиции чем-то новым происходит чаще всего в рамках синтеза – соединения на почве однородности.

Особенно показательно соотношение синтеза и традиции в искусстве Китая: оно зиждется на жесткой ритуально-этической структуре поведенческой нормы вообще и законов творчества в частности. «Демифологизация и даже в немалой степени десакрализация этики и ритуала в древнем Китае, – как считают Л.С. Васильев и А.И. Кобзев, – имели следствием формирование уникального социокультурного генотипа, бывшего

на протяжении тысячелетий основой для воспроизводства и автономного саморегулирования общества, государства и всей культуры Китая»¹. Фиксированность нормы поведения была не только навязанной, но и внутренне искомой, поскольку максимально сближала духовные искания человека с его сущностно-этической природой и не позволяла «раскачивать» волнообразную линию развития типов сознания между сильно разведенными полюсами. Даже резко противоположные идеологические течения в Китае были «увязаны» общей системой этических постулатов, которые, отрицая друг друга, поочередно сменялись, не нарушая ровного течения истории в твердых берегах уникальной, единой в своей самобытности культуры.

Характер синтезирования в искусстве Китая, будучи ориентированным на этическое единство человека с космосом, в первую очередь понимается с позиций художника-творца, его личного ощущения себя в мире. Синкретическая основа понимания личности как неотделимой и растворенной части окружающего мира природы («гор и вод», «цветов и птиц») сочетается в китайском художнике с ощущением себя достойным преемником Неба (источника всех земных законов), его соправителем на земле. Гармония синтетически организованных частей мирокосмоса переливается извне вовнутрь личности и так же гармонично переходит в ее творения. Творческая воля свободна в своем изъавлении, потому что отражает личность и ее внутренние катаклизмы не отделенными от аналогичных процессов во внешнем мире. Проблема слияния-перетекания голосов в искусстве, передача традиций, «ухаживание» за жизнью форм творчества, приведение в соответствие мира внешнего миру внутреннему, художественному – основа основ синтетического мира в китайском искусстве.

Но даже в цельной, так удачно и естественно закодированной культуре Китая бывали свои взлеты и падения, которые, в целом, легко подводятся под общую схему волнообразного развития и изменения типов сознания.

Если в Китае синтетический подход имел довольно заметный стилевой оттенок (смены школ и трансформации традиций),

¹ *Васильев Л.С., Кобзев А.И.* Предисловие // *Этика и ритуал в традиционном Китае.* М., 1988. С. 3.

выражавшийся в постепенности и последовательности развития, то в культуре Индии синтетическая основа зиждется на архетипическом универсальном древнем мышлении, и по мере исторического движения она разрастается наподобие снежного кома или кругов на воде от брошенного камня. Следы синкретизма продолжают жить в индийских системных представлениях и художественных моделях не только древнего, но и средневекового, и новейшего искусства. Как пишет И.И. Шептунова, «пожалуй, не будет выглядеть парадоксом, если одним из инструментов внутренней устойчивости индийской культуры мы назовем ее тяготение к синтезу, то есть, к многомерной структуре, в “кристаллической решетке” которой находятся место и связи для любого из ее составляющих. Эта структура в течение двух тысячелетий позволяла приращивать к своей основе все новые и новые формы, не утрачивая и не уничтожая предыдущих, но включая их во все более сложные системы»¹.

Такого рода «приращивание» новых ветвей к старому стволу культуры является, по существу, тем же (хотя по форме и принципиально иным) удерживанием традиций, какое характерно и для традиционной китайской культуры. Несомненно, что уважение к традициям и продолжение их жизни входят в самую основу нравственного императива азиатской культуры, которая, как магнитом, удерживает синусоидную в целом линию развития и изменения стадийных типов сознания от резких отклонений по отношению к центральной зоне нейтрально-поступательного движения. Высоко традиционные культуры Азии не знают глубоких спадов – таких, которые придали бы общепринятым нравственным ценностям отрицательное значение и которые были бы противоположны стадийным взлетам, создававшим синтетические системы классики в древности и Средневековье. И только в наше время, когда благодаря всеобщей интеграции мировой культуры синусоида развития восточного искусства совпала с европейско-западной линией движения, сила «раскачивания»

¹ Шептунова И.И. Хаос и гармония: проблема синтеза в искусстве Индии // Синтез в искусстве стран Азии. С. 76.

в динамике развития синусоиды от средней перерезающей ее прямой линии, страх перед «возможной невозможностью» выйти из «виража» и вернуться на исходные позиции сущностного человеческого бытия, являющегося источником не только наблюдающегося в современном обществе опасного смятения, но и необходимого грядущего подъема. Надежда на возможность синтеза в культуре и искусстве с его упорядоченным пространством свободного творчества подсказывает нам необходимость изучения всех типов художественного синтеза, особенно в восточном искусстве, не утеревшем навыков синтетического восприятия и воссоздания цельного образа человека и мира.

О применении термина «классика» к искусству Востока (на примере искусства Непала и Индонезии)¹

О специфике какого-либо искусства можно говорить тогда, когда известно его окружение, фон, на котором это искусство выделяется. Если речь идет о специфике восточного искусства в целом, то оно не столько выделяется на каком-то фоне, сколько симметрично противопоставляется искусству западному. В таком случае необходимо оговорить саму возможность сравнения двух сторон, иначе появится весьма реальная опасность потерять смысл предпринимаемого анализа. Постановка вопроса о своеобразии (или специфике) тех или иных явлений исключает два популярных подхода: когда считается, что западное и восточное искусства не имеют никаких общих позиций, и – при противоположном подходе – когда развитие западного и восточного искусства представляется единым потоком истории мирового искусства. Мы придерживаемся промежуточной точки зрения, при которой обе стороны в нашем сознании занимают самостоятельное место, но лишь как крайности, как сильно разведенные части одной общечеловеческой культуры.

Только в этом случае можно вводить в анализ понятия, которые применимы для обеих сторон как общий (и общепонятный) вывод даже из очевидно неодинаковых явлений. Обычно такие понятия появляются в искусствоведческих работах сами собой, спонтанно, когда фиксируется не столько само явление, сколько характер и сила эстетического впечатления. Закрепленные в особых терминах, эти понятия предполагают прямые аналогии или хотя бы приблизительное совпадение с терминами оппозиционной культуры, которые нередко обнаруживаются при переводе теоретических работ с восточных языков на европейские. Но временами (и даже часто) европейские термины не находят себе места в восточных высказываниях об искусстве.

¹ Работа выполнена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований; опубликована в сбор-

нике: Искусство Востока. Проблема эстетического своеобразия. СПб., 1997. С. 7–27.

Самое естественное и распространение применение слова «классика» к искусству Востока основано чаще всего на понимании этимологического смысла этого слова как примерного высокого образца (любого из многих объектов определенной, высоко ценимой группы – *класса*). Определение «классические произведения искусства» может относиться ко всем эпохам, видам искусства и художественным центрам, где такие образцовые произведения создавались. Но существует область, по отношению к которой европейское слово «классика» имеет особое значение, рождающее в представлении европейца (или любого человека, хорошо знакомого с историей европейского искусства) образы греческой скульптуры античного периода, а также других видов греческого искусства, таких как архитектура, настенная живопись, вазопись, изделия из бронзы, серебра, золота и другие.

Определение античности как классики стало почти аксиомой в истории европейской культуры. «Почти», потому что классическими называют произведения и в другие времена истории, особенно когда в искусстве, в частности в скульптуре, наблюдаются (как самые характерные) черты, повторяющие наиболее общие особенности античной скульптуры, а именно: наличие канона в виде заданной пропорциональности, естественность и жизненность телесного строения, спокойное величие общего облика, самодостаточная замкнутость внутреннего движения и соотношения частей скульптуры, открытость и широта энергетического потока высокой духовности, исходящей от законченного и цельного образа. Под словом «классика» понимается не только определенная образцовость явления искусства для своего времени, но и какое-то изначальное основание, просвечивающее собой все позднейшие пласты меняющегося и удаляющегося от своего истока искусства.

Еще в 1925 году в своей ранней и не совсем завершенной статье О. Фрейденберг¹ сделала схематично-образный набросок перспективы развития европейской культуры от античности до реализма конца XIX века, усматривая в этом развитии процесс

¹ Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино / Под ред. Е.В. Раушенбаха. М., 1988. С. 216–237.

истаивания, распыления первоначального цельного явления, обладавшего огромным запасом потенциальной энергии. Реализм О. Фрейденберг рассматривала как последний, достаточно бессильный отблеск когда-то мощного явления искусства античности с его грандиозной обобщающей мифологией. Память об античных достижениях мысли питала европейские умы при всех поворотах истории – в позднем христианизированном Риме, при Каролингах, в романике и готике, в итальянском Ренессансе, в явлениях барокко, классицизма, в классицистических мотивах русского искусства Серебряного века, наконец, в ложном классицизме советской архитектуры и монументальной живописи 1930–1950-х годов. Напомним также о том, что системы античной философии легли в основу всей позднейшей европейской мысли, включая и христианскую теологию и схоластику, утопические проекты известных гуманистов, европейскую юриспруденцию да и сами принципы научной мысли, сказавшиеся на позитивистских подходах к миру как в естественных, так и в гуманитарных науках (как, собственно говоря, и в художественном реализме XIX века).

Конечно, между культурой Европы в целом (как центральной и западной, так и северо-восточной ее частей) и одним из ее важнейших узлов – античной культурой (от искусства этрусков до эллинизма) – лежит определенная дистанция, исключающая прямые совпадения. Однако и в XX веке (при всех обструкциях этого времени) европейцы не могут отказаться от греко-римской культуры как своей прародины.

Поскольку термин «классика» почти синонимичен названию античной культуры, приходится согласиться, что этимологическое происхождение этого термина от понимания класса как постродового деления населения на группы («классы») с особым выделением значения первого, высшего класса, имеет для научного употребления этого термина в европейской истории культуры особый, неповторимый смысл. Может ли он иметь такое же значение по отношению к культуре неевропейского региона? Естественно, сразу же напрашивается отрицательный ответ. Но не следует спешить.

Во-первых, не надо забывать расширительного значения слова «класс» (и «классика»), подразумевающего образцовость и высшее достижение. И то, и другое обязательно присутствует в любом искусстве любого региона. Именно в этом смысле

слово «классика» («классический») и употребляется в общих европейских трудах по искусству восточных стран.

Со вторым, связанным с античностью, значением слова «классика» дело обстоит сложнее. Нельзя просто игнорировать наличие именно европейского античного образца в общеупотребительном значении слова-термина «классика».

Употребление слова «классический» (как возникшего в античное и утвердившееся в постантичное время) по отношению к памятникам глубокой древности как Востока, так и Запада, очень условно; оно предполагает перенесение классификационных (с корнем «класс»!) поздних принципов на произведения уникально-собираательных древних культур, сила которых таилась во включении всех возможных слоев тектонически-изобразительных искусств в один центр (синтетизм древних памятников). Все близлежащие (по территории так же, как и по времени) грандиозные сооружения были не образцами, а естественно вырастающими из всей жизни общества (государства) художественными явлениями.

Поскольку своими корнями древнейшая культура Европы явно переплетена со всем остальным древним миром, включая и Азию, и Африку, все вышесказанное можно было бы отнести и к азиатской древности. Это значит, что определение отдельных древних памятников и произведений как «классических» возможно, но лишь условно, в той мере, в какой оно употребляется в европейском искусствоведении по отношению к произведению так называемого «высокого класса».

На этом можно было бы и остановиться в рассуждениях о применимости слова «классика» к искусству Востока, если бы не одно обстоятельство. В Европе высшей и глубочайшей выразительницей античной классики, помимо философии, была скульптура (и вместе с ней архитектура). Именно ее каноны (подражание им) дольше всего удерживались в европейской скульптуре (вплоть до садово-парковой скульптуры типа «Девушки с веслом»).

Греческая скульптура высокой классики (V век до н.э.) венчает собой подъем в развитии древней средиземноморской культуры и открывает путь особого европейского художественно-образного видения. Высокое искусство итальянского Ренессанса, без всяких обиняков названное Г. Вёльфлином «классическим», только подтвердило общность русла развития западноевропейского искусства.

Иначе рисуется путь восточных культур. В самой основе самостоятельно развивающегося восточного искусства нетрудно разглядеть все те же классически-гармоничные, благородные, одухотворенные формы воспеваемого человеческого образа во всей его теплой и живой телесности. Достаточно вспомнить стоящих донаторов у входа в пещерный буддийский храм (*чайтья*) Карле I века до н.э., знаменитых лесных якшинь в воротах ступы в Санчи (III–I века до н.э.) и множество других прекрасных фигур из камня и бронзы как в Индии, так и за ее пределами. Лучшие из скульптур принадлежат мастерам индийского государства династии Гупта (IV–VI века). Свет их духовного сияния облагородил и поднял на высоту безупречно сгармонизированного мастерства каменную и бронзовую скульптуру ряда близлежащих и более отдаленных государств. Любая из самых общих характеристик (не раскрывающих конкретное содержание образцов), данная классической скульптуре Европы И. Винкельманом, Г. Вёльфлином, Б. Виппером, может быть спокойно отнесена и к образам гуптской пластики, отчего мы и позволяем себе восхищаться ею именно как классикой.

Таким образом, в совершенно разное время (с разницей в целое тысячелетие – V век до н.э. и V век) и на разной культурной основе (Греция и Индия) создается однотипный образ одухотворенного человека в совершенной телесной гармонии, по отношению к которой у европейского исследователя выражается восторженное слово «классика».

Греческая культура была результатом контакта европейского Средиземноморья с африканскими и азиатскими культурами. Так называемый Древний Восток (в данном случае имеются в виду соседствующие с Европой государства Двуречья и Египет) оказался колыбелью и одновременно кладовой новой европейской цивилизации, начавшейся с классической Греции. Результатом исхода греческой классики было искусство Рима (и эллинизм, что очень важно для обратного наведения мостов из Европы в Азию), после чего через варваризацию аристократической древности и трудные поиски духовности классика вновь всплывает в психологически усложненных образах христианизированной мифологичности искусства Ренессанса.

Родившись в Италии, дух возрождения классической учености и аллегорической гуманности прорастает и мужает в странах Западной и Центральной Европы, образуя комплекс так

называемого Северного Возрождения. Гражданственность и индивидуализация интимных чувств приближают самую общую основу классики к конкретности выражения местного народно-национального характера. К этому процессу присоединяются страны Восточной Европы. Так формируется единое европейское искусство Нового, по существу, уже нашего времени – искусство Запада, которое уходит в сторону от единой когда-то традиционной линии развития так называемого Древнего Востока.

Гуттско-индийская классика занимает как бы промежуточное положение (не только по времени) между европейской античностью и Ренессансом, соединяя в себе некоторые особенности и того, и другого периода, а именно: она завершает собой грандиозный по своей философско-религиозной глубине период классической древности и пролагает пути особой интерпретации идеала древности каждой из этнически-местных художественных школ, которые, оттолкнувшись от общего ориентира, расходятся по своим собственным путям и тропам традиционного средневекового искусства. Соединившись на какой-то момент истории в активной трактовке общего буддийско-гуманистического идеала, восточная часть Азии вновь распадается на самостоятельные регионы – Дальневосточной, Центральной, Юго-Восточной и Южной Азии. Идеал классической скульптуры, сыгравший в свое время такую важную роль, не стал объединяюще-активным стержнем (как в Европе), и каждый регион выбрал свой путь развития и подготовки новых черт и свойств для вхождения в нашу общую нынешнюю современность.

Дистанция между античной классикой и реализмом как началом и концом определенного культурного цикла (по О. Фрейденбергу) не имеет места в искусстве Востока. Казалось бы, приверженность традициям определяет очень ровный путь существования и развития всей культуры Востока. На этом основании многие европоцентристски настроенные исследователи видели отставание в развитии Востока по сравнению с бурно и скачкообразно меняющимся Западом. Но если всмотреться в те свойства, которые развивала культура каждого региона средневековой Азии, то нетрудно заметить, как ближе к Новому времени многие из них оказались столь вожаделенны для современного европейца, что начиная с конца XIX века (то есть как раз

к концу расцветшего было реализма) Восток стал притягивать взоры художников то каббалистической значительностью арабской вязи, то психологической тонкостью полукаллиграфии-полуживописи Дальнего Востока, то глубокой мистичностью тантристских композиций Индии, то гуманизированным пантеизмом китайско-японских садов, то фактурной красотой яванских батиков. Одним словом, Восток не терял времени даром, хотя и не соотносил (до поры до времени) свои поиски с европейскими открытиями художественно-выразительных форм.

Скульптурная классика сыграла определенную роль при переходе восточноазиатских регионов от древности к Средневековью, но не определила собой главный нерв и заповедный смысл позднейшего искусства. Вместе с тем последнее обстоятельство не умаляет той общечеловеческой значимости, которая таится в восточной части Азии только одного периода – перехода от поздней древности к раннему Средневековью. Степень условности применения обычного для европейского искусствоведения определения лучших памятников как классических увеличивается по мере удаления от этого периода и от типичного для него вида искусства – скульптуры.

Ярким примером достижения классических высот может послужить скульптура Непала V–VII веков, а также скульптура в архитектурных комплексах на Яве (Индонезия) чуть более позднего периода – VIII–IX веков. Степень классичности (или образцовости) у них неодинакова, не совпадает и характер типизации. Но при этом общность иконографии, а главное – степень одухотворенности, чистота ясных объемов и благородных силуэтов объединяют скульптуру Гималаев и тропического острова Ява в никогда больше не повторившееся явление, напоминающее европейскую античность, – при всем значительном несхождении с нею.

* * *

Сначала о Непале. С первых веков нашей эры культура среднегималайской долины Катманду (будущего Непала) формировалась под воздействием восточных, южных и юго-западных соседей – потомков австралоидов и древнеарийских пришельцев, смешавшихся с обитателями гор. Естественно, что междоусобные войны, смена границ и маргинальные браки не могли не вовлечь в единое целое все близлежащие территории, включая

и заболоченные земли гималайских тераев, и долины между горными хребтами, из которых самой большой и пригодной для жизни была долина Катманду. Образовавшиеся новые княжеские центры брали за образец придворное и культовое искусство соседей, претворяя его в жизнь собственными силами и по собственному разумению. К моменту расцвета буддийской и индуистской скульптуры в Матхуре и особенно в центрах Гуптского государства в долине Катманду уже существовало государство, возглавлявшееся династией Личчхави – выходцев из североиндийской касты кшатриев. Совершенно естественным путем правители Личчхави избрали для себя благороднейший идеал образа Будды, каким он сложился в государствах Северной Индии, и включили его в изобразительный ряд собственной развивавшейся скульптуры.

Интересно, что процесс формирования гуптского классического идеала в Непале и дальнейшая его эволюция в основных чертах повторяет развитие греческой классики: архаичные пилонообразные статуи с иератическими улыбками, напоминающими о древних погребальных культах, затем первые фигуры в движении при не очень сбалансированных пропорциях, наконец, полная внутренняя уравновешенность сначала несколько тяжеловесных форм, а затем с легкой и певучей линией силуэта при затаенной отрешенности идеально, по канону построенного лица.

Но поскольку по сравнению с историей восточного (и особенно непальского) искусства классика Греции имеет очень четко зафиксированную последовательность появления тех или иных скульптур и даже их точные датировки, а иногда и имена скульпторов (не говоря уже о дошедших до нас критических и исторических текстах), она дает ясную и в общем доказуемую картину всех движений и изменений в скульптуре того времени. Непальская же скульптура, не будучи полностью самостоятельной в совсем раннем развитии и не являя в полном объеме постгуптский классический образец, в корне отличный от гуптского, известна нам лишь отдельными вдающимися памятниками, время создания которых приходится определять по очень отдаленным косвенным данным без твердой уверенности в правильности их хронологической последовательности.

Единственное, что можно зафиксировать более или менее определенно, это раннее появление скульптур, явно связанных

своим происхождением с североиндийским центром Матхура. К следующему периоду относятся скульптуры, носящие значительно более сильный отпечаток местного своеобразования. И только некоторое время спустя, в середине первого тысячелетия, первоначально выбранный и усвоенный индийский художественный канон получает совершенное выражение в непальском варианте классической скульптуры, органично выросшей из древности, послужившей началом длительного развития каменной и бронзовой скульптуры Средневековья в едином регионе Непала, Тибета, Монголии, Китая, Кореи и Японии. Можно сказать, что для того региона, вошедшего в зону так называемого Северного буддизма, характерна постоянная (хотя и затухающая, и изменяющаяся) память о классических образцах древности. И именно для этого региона непальская классическая скульптура, несмотря на ее скромность как в размерах скульптур, так и в количестве сохранившихся произведений, оказалась особенно важной для развития многих средневековых традиций, распространившихся на севере (Северный буддизм) и приглушенных в самой Индии пришедшим извне слоем мусульманской культуры.

Начало первого расцвета непальского искусства падает на правление Манадевы (464–490, династия Личчхави). При всем огромном значении цивилизующей деятельности Манадевы во всех областях культуры (в том числе социальной и политической) искусство при нем – во всяком случае, изобразительное – все-таки еще не достигло вершин гуптской классики, хотя и усвоило все ведущие каноны и принципы системного построения индийской скульптуры, которые к V веку в Индии имели уже вполне сложившийся характер. В систему параметров индийской скульптуры древности и Средневековья постоянно входили религиозно-космологические идеи, которые только одни и могли оправдать возникновение и изменение общего канона, включая один из главных его аспектов – иконометрический, определявший характеристику персонажей с помощью того или иного пропорционального соотношения частей фигуры. Композиция одной стоящей фигуры и, тем более, композиции из нескольких фигур подчинялись не только математическому расчету с применением модуля (*тала* – длина кисти рук или высоты лица), но и системе геометрических фигур, обозначавших абстрактные символы строения макро-

и микрокосма. Так, разные сферы строения мира могли обозначаться простейшими фигурами – квадратом (земля), кругом (небо), треугольником острием вверх (пламя, эфир) и т.д. Так же обозначались, например, конструкция буддийской ступы и схема тела человека. Различные комбинации геометрических фигур составляли совершенно особый текст, в который могло быть вложено содержание обобщающих формул космологии, религии, физиологии, медицины – вплоть до эротической мистики. В развитом тантризме этот закодированный текст лег в основу целой системы янтр – магических диаграмм, в которых посредством символики геометрических фигур были зашифрованы идеи о строении мироздания и соотношении внутренних жизненных сил в человеке. Устойчивость, сбалансированность, характер взаимоотношений фигуративных схем внутри композиции художественного произведения определяли и тип гармонии спаянных между собой форм единичной и, тем более, многофигурной скульптуры.

Только к середине VI века непальская классика достигла своей вершины. Исторически этот период (после правления Манадевы) не отмечен громкими именами правителей, которые строили бы дворцы и другие новые крупные памятники. Тем не менее высокий стиль непальской прогуптской скульптуры свидетельствует об истинном расцвете всего искусства. Расцвет этот, видимо, явился не столько прямым следствием подъема государственных сил династии Личчави (политическая жизнь царского двора была полна междоусобиц, вражды, вознесения и падения отдельных представителей правящих этнических кругов, прямой узурпации трона и т.п.), сколько выражением и воплощением непреложной логики возрастающих духовных запросов всего общества. Исторические события политического, военного, социально-экономического характера могли лишь повлиять на выбор той или иной формы искомого идеала; иногда могли ускорить или, наоборот, замедлить процесс формирования искусства. Так, для развития культуры Непала VI века, видимо, немаловажным оказалось событие, затронувшее государства Северной Индии, – походы так называемых белых гуннов (эфталитов) в конце V – начале VI века, в результате которых были разрушены многие города и памятники. Эфталиты не задели внутренние долины Гималаев. Естественно сделать допущение, что многие мастера искусства покинули

разрушенные культурные центры Индии и устремились (хотя бы на время) к процветающему двору непальских Личчхави, которые к тому же исповедовали гуптские идеалы. Одного этого факта, конечно, недостаточно для объяснения расцвета искусства Непала в VI, а затем и в VII веках. При скудости известных нам исторических фактов гораздо разумнее обратиться к логике развития самого искусства.

В изложении истории искусства древнего и средневекового Непала есть одна очень существенная трудность: любая система хронологического выстраивания недатированных памятников (для исследования их возможной исторической последовательности и тенденции развития) оказывается очень противоречивой, даже больше – невозможной в своей обычной линейной форме. Можно вывести несколько линий согласно каждому религиозно-иконографическому канону (в Непале – индуистскому и буддийскому), что является, кстати, почти общепринятым принципом современных научных исследований непальского искусства. Можно отметить хронологическую последовательность внутри каждой такой «культовой» линии. Однако, соединившись, обе эти линии не могут дать действительной картины-панорамы непальского искусства этого времени. В результате многих попыток сопоставить разные тенденции в развитии искусства Непала этого времени у нас возникла своеобразная модель кругового пространства с поднятой вершиной в центре. Время в таком пространстве течет не прямолинейно, а как бы по кругу – сначала поднимается спиралью к верхней точке, а затем спускается вниз к основанию, после чего, подчиняясь центробежным силам, отделяется от кругового движения, выпрямляется и возвращается к обычному линейному порядку исторического развития. В центре всей этой системы находятся те произведения, которые наиболее полно выражают эстетический идеал времени (независимо от культа, к которому они принадлежат). По разные стороны от вершины располагаются произведения, близкие к идеалу, а еще дальше к периферии – те, которые или еще не достигли полноты выражения, или начали отходить от исповедуемых художественных идеалов в стремлении к новым формам меняющегося мировосприятия. Надо признаться, что при таком гипотетическом временном распределении памятников возможны ошибки и противоположные решения, поскольку не всегда легко отличить нарастание каких-то черт от их убывания. Но в целом все известные

скульптуры будут располагаться в одном ареале времени, независимо от того, считать ли их находящимися на линии центростремительной или центробежной спирали. При такой системе понимания большой культурной эпохи, которая не имеет конкретно зафиксированной истории, окажутся выявленными и ведущие тенденции развития, и общая иерархическая шкала ценностей, характеризующая культуру и искусство в целом.

Одно из важных направлений развития непальского искусства оказалось тесно связанным с буддийской скульптурой – вероятно, потому, что ведущая сарнатхская школа гуптского искусства сформировалась в лоне буддизма. Начиная с V века такие скульптуры, как стоящий Будда с позой рук *дхармачакра-мудра* (поза поучения) из Сарнатха (государство Гуптов), стали образцом для подражания во всех других странах, подверженных влиянию гуптской культуры. Непальские художники по своему переработали тип сидящего и стоящего Будды, внося в его стилистическую трактовку свой неповторимый оттенок.

VI век, к которому относятся горельефы со стоящими Буддами из Ямпи-бахала и Гана-бахала, а также рельеф, изображающий сидящего Будду с двумя Бодхисаттвами по сторонам из Чапатола, – это время наиболее чистых, непосредственно воспринятых традиций гуптской культуры с ее полнокровной гармонией и равновесием телесного и духовного начала в скульптуре. В самом гуптском государстве классический канон индийской скульптуры с ее неповторимыми чертами совершенной, самодостаточной соразмерности всех частей и деталей, разрешающей все противоречия асимметрии, разнонаправленности движений и других отклонений от заданного сущностного центра, формировался в течение IV–V веков и, видимо, удерживался в трудное время борьбы с белыми гуннами в VI веке. Однако, достигнув желанного совершенства, непальские мастера не покинули пространства своего собственного художественного видения. Если в Индии такие культурные центры, как Кашмир, Матхура, Паталипутра, Вайшали развивались параллельно и более или менее независимо, то позднее возникший очаг живой культуры в Гималаях вобрал в себя почти одновременно традиции сразу нескольких художественных школ рубежа первого и второго тысячелетий. Причем первоначально, когда централизация власти еще не достигла высокого уровня, ускорение новых ростков культуры проходило на почве разрозненных культовых центров (например монастырей). Значение навыков

народного творчества было достаточно велико, так что позднее, вплоть до VI века, в искусстве Непала можно найти следы древнейших форм художественного и культового мышления. Помимо этих следов в зрелой непальской скульптуре V–VI веков остаются и отдельные черты и признаки искусства предшествующего периода – как в общей стилистике, так и в иконографии и в устоявшихся когда-то правилах. К таким признакам можно отнести несколько архаизирующее строение фигур с широко и ровно развернутыми плечами (несколько даже несоизмеримыми), с резко сужающейся к талии грудью, круглой головой на короткой шее и с уплощенными чертами лица.

«Непализированный» гуптский стиль характерен не только для буддийской скульптуры VI века, но и для индуистской, например для небольшой скульптуры из темного твердого базальта, изображающей трехголового и двурукого Брахму (или Даттатрею), сидящего в *падмасане* (скрестив ноги) на троне с лотосом. Божественная мощь и героическое начало образа переданы тяжеловесностью монументальных форм, простотой естественной позы, условно отрешенным, хотя и грубоватым выражением всех трех лиц с крупными чертами и сочными, резко очерченными губами. Прическа на боковых головах, идентичная прическе у четырехголового Брахмы (Деопатан, VI век) и у одноголовой линги с женским ликом (Мригастхали, VI век), прямо повторяет типичную матхурскую прическу, как ее трактовали в V веке (например на скульптуре «Шива и Парвати» 459 года из Косама, Индия). Характерна для Матхуры периода Кушан и Гуптов и тиара, украшающая среднюю голову Брахмы. Нимб в форме эллипса за тремя головами Брахмы очерчен простым ободком, как на самых ранних непальских скульптурах.

Большинство скульптур V–VI веков объединяются одним, возможно, случайным признаком: они сделаны из твердого серого базальта. Камень этот труден в обработке, зато почти не поддается эрозии, сохраняя чистоту форм и линий (если не считать преднамеренных, иногда значительных сколов, нанесенных варварской рукой). Чистота и определенность линий и объемов в твердом базальте четко фиксируют стиль исполнения.

Во всех взятых нами для сравнения скульптурах присутствует сочетание плотной округлости значительно обнаженного тела с легкой графичностью рисунка, сдержанно обозначающего волосы, брови, веки, складки ткани пояса, лепестки лотоса

на троне и пр. От позднейших скульптур из темного базальта группа памятников VI–VII веков отличается отсутствием сухости и «каменности» застывших форм тела, перегруженности декором, часто уже не графическим, а громоздко-пластическим.

Одна из особенностей непальской классической скульптуры – ее удивительная миниатюрность, непривычная для нашего общего представления о классике в скульптуре. Трудно сказать, было ли это характерной чертой наиболее значительных, так сказать, государственных памятников, поскольку наряду с изящными небольшими базальтовыми статуями существовали и более или менее крупные фигуры (например в рост человека, гораздо реже – крупнее). Похоже, что непальская классика изначально была направлена на развитие не монументальной, а миниатюрной, камерной пластики, вполне естественно породившей знаменитую «бронзу» – изделия из различных металлических сплавов (железа, меди, цинка и некоторых других металлов). Связано это, видимо, было с тем небольшим архитектурно (обычно арочно) оформленным пространством интерьера или экстерьера, в которое помещались статуи. Архитектура Непала не сливается с помещенной в ней круглой скульптурой, не дополняет ее и не соперничает с ней, а лишь соседствует (что нельзя сказать о декоративных рельефах на деревянных частях здания, например на консолях).

В Непале никогда не было пещерных храмов, заполненных культовой скульптурой и живописью. Более поздние храмы (каменные, кирпичные, с деревянными конструкциями, многоярусными крышами, крытыми черепицей или металлом) располагались на ровных площадках в городских ансамблях или просто в долине и на ступенях горных склонов. Храмовая скульптура находилась в центре помещения или у задней стены. Большое количество кульгово почитаемых скульптур стояло просто на открытом месте, оформленные в виде придорожных и внутридворовых алтарей. В таком виде они и дошли до нашего времени.

Подобная неопределенность расположения основной массы непальской скульптуры не дает возможности реконструировать архитектурно-пространственную модель мира, которая для общей истории искусства обычно имеет значение хорошего ориентира в суждении о том или ином этапе эволюции искусства (как и истории общества в целом). Тем более важным становится внимательное рассмотрение всех изобразительных и общепластических параметров сохранившейся скульптуры.

Совершенно иной тип классики наблюдается в стране, значительно удаленной от североиндийских центров и в корне отличной от территории Непала – не только по географическому положению, но и по всему природному ландшафту. Индонезийское, а точнее – яванское искусство VIII–IX веков (то есть на несколько веков позднее непальского искусства периода Личхави) создало феномен не чисто скульптурной, а скульптурно-архитектурной классики, в которой не столько сверхчеловеческое достоинство божества облачено в оболочку идеального человеческого тела, сколько высота религиозно-философского духа организует собой все подчиненное ей (сформированное и сформулированное) пространство. Совершенство одухотворенной формы вырастает (и вращается) в значительность не менее совершенной формулы сакрального поля молитвы и живого тела искусства.

Рассмотрим наивысший пик яванского искусства VIII–IX веков на примере известного буддийского комплекса Боробудур. Этот значительный памятник-монумент и одновременно молитвенная буддийская ступа содержит внутри своей архитектуры тысячи отдельных скульптур и рельефов, то соединяющихся в циклические ленты повествований, то разбивающихся по ранжиру на отдельные фигуры-символы (привлекающие внимание молитвенно настроенных созерцателей именно своим символическим смыслом).

По сравнению с ясностью и человеческой простотой камерной классики Непала, яванская классика по своему типу скорее похожа на итальянский Ренессанс, чем на греческую классику. Она поражает сложностью и стройностью грандиозного замысла. При этом в самой художественной ткани образов можно наблюдать особую дифференцированность: от некоторой индивидуализации героев сюжетных рельефов до полной, почти абстрактной идеализации фигур, воплощающих разные степени удаленности от мира самого Будды – центра всего художественного замысла сакрального памятника.

Сравним образы Будды, созданные в непальской и яванской скульптуре. Из непальских произведений мы выбираем сидящего Будду в нише небольшой круглой ступы около храмового комплекса Кумбешвар (Патан, VI век) и сидящего Будду такого же типа в нише ступы в Ямпи-бахале (Патан), но датируемого уже IX веком. Из множества скульптур Боробудура можно наугад

взять любую фигуру сидящего Будды (верхние круглые ярусы), с которой реставраторами снята решетчатая каменная колоколообразная ступа-дагоба (чтобы раскрыть скульптуру для обозрения в качестве музейного экспоната), а также любую из фигур, сидящих в глубоких арочных нишах наружной стены. Сравним сначала фигуры в нишах. Различия в положении кистей рук (*мудре*), образующих ту или иную грань символического содержания фигуры, в данном случае не имеет значения. У статуи Ямпи-бахала и у яванской статуи, расположенной в нише Боробудура, эти позы совпадают (*бхумиспарша-мудра* – «свидетельство земли»); у Будды из чайтхи Кумбешвара раскрытая вверх ладонь говорит о «позе защиты» (*абхая-мудра*). В сидячей позе (*падмасана*) есть небольшие различия в выровненности торса и в посадке головы, продиктованные, возможно, антуражем более или менее низкой ниши, в одном случае, или центрической композицией, покрывающей фигуру сравнительно высокой дагобы, – в другом. Выражение абстрактного умиротворения – на всех лицах. Все детали канонической иконографии соблюдены. И все-таки, хотя и трудно определяемая, но разница есть. Она есть не только в масштабе фигур (скульптуры Боробудура несколько крупнее), но и в эмоциональных нюансах, которыми окрашены канонические позы сидящих Будд (как бы характеризую их внутреннее состояние). Непальские фигуры оказываются не только меньше размером, но и гораздо камернее, человечнее, как бы скромнее. При этом благородная сдержанность любых, даже мельчайших чувств, отразившихся на общем облике скульптуры, выдержана строго в рамках классического буддийского канона.

Различия в облике непальского и яванского Будды связаны не только с местными особенностями трактовки. Большое значение имеет тесная связь скульптуры Боробудура с общей архитектоникой того сакрального пространства, в которое они помещены. Круглые скульптуры Боробудура строже и суше, чем аналогичные образы Будд в повествовательных рельефах. Рельефы, сложенные из каменных блоков, как из кубиков, значительно отличаются по своему облику от идеально сглаженных монолитных круглых скульптур, расположенных в глубине замкнутого пространства ниши и решетчатой башни в форме колокола (дагобы). Но в целом все компоненты памятника – рельефы, скульптура, архитектура, декор – призваны (как и в непальском искусстве) обеспечить максимальное приближение

к идеальному канону прекрасного, совершенному, как оно понималось сакрализованным сознанием яванцев времени создания Боробудура.

Понятие классики всегда связано с понятием совершенства. Форма совершенства (или совершенная форма), связанная с тем или иным выражением классики, всегда уникальна для каждого произведения искусства, как и для каждой самостоятельной культуры в целом. И тем не менее классика любого искусства обладает одним неоспоримым качеством: устоявшимся (или установившимся) совершенством, которое воспринимается как максимальное приближение к идеалу (идеальному «совершенному» – завершенности посюстороннего обозначения стремления не к возможному, а к абсолютному). То есть классика – это граница между возможным и невозможным, условно принятая в качестве зафиксированного канона прекрасного (или совершенного). С классикой всегда ассоциируется нечто устоявшееся, прочно и общепонятно установленное. Совершенство вне закона, на пути, так сказать, эволюционного изменения представлений о прекрасном – это достижение индивидуального творчества, своего рода личностный прорыв к предельному чувству прекрасного; подобные достижения неустойчивы, требуют максимума усилий для их утверждения, и лишь длительное признание и сочувствие обеспечивают им долгую жизнь и название классики. Высокая зона канонической безусловной классики, находясь на самой границе человеческих возможностей, порой кажется не очень желанной преградой индивидуальной воле художника, однако в борьбе с этой преградой он непременно оказывается уровнем ниже в своем стремлении к абсолюту – живее, перспективнее (в смысле эволюционно-исторической перспективы), но ниже (то есть удаленнее от канонической цели). Понимание жизни в форме бытия (бытования) человека не согласуется с пониманием ее смысла, соотнесенного со смыслом внечеловеческого, беспредельного, абсолютно противостоящего смыслу предельному, человеческому. Вместе с тем в классике нет ничего запредельно-мистического, то есть мгновенно-спонтанного, претендующего на одномоментное овладение неограниченным, бесформенным. Классические образы, находясь в пограничной зоне,

всегда имеют в виду человека, мир возможных и даже «нормальных» для него представлений, и в этом смысле они очерчивают собой зону бытования самого искусства: между исторической осью бытия всего человеческого, строго ему соразмерного, предоставляющего свободу, волю и силу действовать, осуществлять свои стремления, – и последний чертой совершенства, овеянного духом и светом божественного. В понятиях возможного и абсолютного изначально кроется двусмысленность относительного: относительно чего возможно или невозможно совершенство. Если идеал возможного в достижении классической формы искусства базируется на утверждении возможного выражения силы, воли и мастерства, он относится к сфере общественной (то есть исторической) жизни человека. В понятии же абсолюта (как «внемысленной» сферы) не может быть исторической целенаправленности, поскольку в нем отсутствует время и каузальность. Поэтому абсолют в качестве идеальной цели находится вне какой-либо эволюции: это вершина классики и смысл канона, или общепризнанное совершенство индивидуально созданной формы, обозначающее осуществление прорыва к вневременному абсолюту. Разница лишь в том, что искусство канонически-классическое максимально приближается к верхнему пределу устоявшихся представлений, тогда как одномоментный творческий акт индивидуальной воли есть лишь порыв и прорыв, мера приближения которого к пограничному совершенству зависит от силы притяжения его к вневременному абсолюту. Форма такого искусства творится всегда свободно. Но именно она очерчивает то пространство бытийных представлений, в котором живут художественные образы исторически определенного отрезка времени. Это в равной степени относится как к классическому, внутренне завершенному искусству, так и к эволюционно-подвижному, меняющему свою линию развития в пространстве культурной иерархии ценностей.

Н.А. Бердяев, сравнивая классическое искусство (языческое, или каноническое, как он его еще называл) с подкупольной сферой («Небо замкнуто над языческим искусством...», «Само небо в языческом мире было завершенным, замкнутым куполом, за которым дальше ничего уже не было»¹), подчеркнул

¹ Бердяев Н.А. *Философия свободы.*

Смысл творчества. М., 1989. С. 440.

лишь безусловную принадлежность этого пространства бытийному миру человека, не оставив никакой возможности мысленного, целевого прорыва этого купола в поисках абсолютной красоты – красоты как встречи гармонии земной с идеалом запредельным. Тем самым высший смысл творчества оказался суженным лишь по одной линии трансцендентных устремлений – христианских. Между тем отмеченная Н.А. Бердяевым противоположность характера творчества в языческом античном и христианском искусстве не может быть столь безусловной, поскольку все формы человеческого творчества имеют одну и ту же, лишь по-разному понятую, направленность: от земных форм к красоте совершенной, устремленной к абсолюту – или «сбрасывание» земной телесной ограниченности во имя абсолютной свободной духовности; и в том, и в другом случае действует непознаваемый (или не до конца познаваемый) импульс творческой устремленности.

Признаком классичности произведений восточного искусства является наличие именно такого импульса, устремленного к абсолюту творчества, независимо от своеобразия форм его проявления. Однако существует область скульптуры индийско-буддийского круга, которая по своему значению и даже в некоторой степени по внешнему облику напоминает нам классическую западную античность. И хотя мы не придерживаемся мнения, что индийская скульптура (через Гандхару) – плод влияния восточноэллинистических течений в искусстве Азии, приходится признать, что какие-то силы притяжения все-таки были. Это подметил и выдающийся историк нашего века А.Дж. Тойнби. В статье «Греко-римская цивилизация» он писал: «По мере того, как греческое искусство “эллинистического” и раннего “имперского” периодов распространяется на восток через пространство исчезнувшей империи персов, достигая Афганистана, оно становится более условным, серийным и безжизненным. В Афганистане это дегенерирующее греческое искусство сталкивается с другой духовной силой, излучаемой из Индии: это одна из форм буддизма – махаяна. И выродившееся греческое искусство, соединившись с искусством махаяны, рождает совершенно новую и в высшей степени творческую цивилизацию –

цивилизацию махаянистского буддизма, которая распространилась к северо-востоку через всю Азию, став в конечном итоге цивилизацией Дальнего Востока»¹.

При всей конспективности и даже фантастичности мысли Тойнби о связи дальневосточной буддийской цивилизации с греческой культурой, то есть связи, при которой индийский центр особой классической скульптуры Востока рассматривается лишь как промежуточное звено, а не новый центр новой классики, – эта мысль подтверждает и наше предположение, что в культуре восточной части Азии (ее центра, юга и юго-востока) существовал свой вариант античной (то есть древней) классической скульптуры. И в этом случае общепринятый термин «классика» мог бы быть употреблен в своем изначальном смысле, сформировавшемся в недрах греческой античности и имевшем конкретные формы проявления именно в скульптуре.

¹ Тойнби А. Дж. Цивилизация перед лицом истории. М., 1995. С. 47.

Взаимодействие сакрального и светского в искусстве

Канон и традиция¹

88

Сакральное и светское, канон и традиция – в этой параллели двух соотношений кроется не только постановка темы, но и один из ответов на вопрос о характере взаимодействия сакрального и светского в искусстве. Канон в искусстве нередко рассматривается в качестве особо устойчивой традиции, ставшей чем-то вроде свода правил. Однако существует разница между простыми традиционными правилами, применяемыми на практике в большем или меньшем объеме, и каноном, который как бы возвышается в виде незыблемого образца над традиционным произведением искусства. Эта разница в уровнях наблюдается и в употреблении слов «традиция» и «канон» в религиозном смысле (традиция как конфессия и канон как Библия). Таким образом, разница между каноном и традицией заключается в уровне, объеме и подвижности меняющегося смысла понятий. В искусстве канон представляется высшей точкой совершенства той или иной художественной формы, венчающей конусообразное пространство, в котором возможно существование вариантов достижения этой высшей точки. Традиция – это подвижная линия, обеспечивающая пути достижения искомого совершенства, поддерживающая создание произведений искусства в одном и том же русле данной традиции как светского (исторически поступательно меняющегося), так и сакрального (догматически замкнутого консервативного) искусства.

Традиция в равной мере поддерживает преемственность художественной формы как в сакральном, так и в светском искусстве; с той только разницей, что в светском искусстве она является главной сдерживающей силой в выборе художником наиболее эффективных для его целей художественных

¹ Статья опубликована в сборнике:
Восток – Россия – Запад. Мировые
религии и искусство. Тезисы докладов.
СПб.: ГЭ, 2001.

приемов, тогда как в сакральном искусстве сама традиция обусловлена жестко очерченным пространством строго канонического содержания. Независимо от подвижности или обусловленности художественной традиции, она оказывается одинаково необходимой в формировании сакрального и светского начал художественного творчества. На первый взгляд, кажется, что канон (метрический, иконографический, символический) определяется чисто сакральными, внехудожественными целями и по отношению к художественной форме выступает сильным ограничителем свободы художника – мастера, создающего сакральный образ. Однако простой пример канона Поликлета в виде конкретной скульптуры «Дорифора» демонстрирует всю сложность и взаимопереплетенность сакральной и светской художественности. Такой же (и даже еще большей) слиянностью сакрального канона и художественности отличается ранняя буддийская скульптура стран восточной части Азии середины и конца первого тысячелетия (Индия, Непал, Юго-Восточная Азия, Дальний Восток).

Средневековый спиритуализм еще больше усложнил отношения сакрального и светского, канонического и традиционного. Канон-совершенство, уйдя от привязанности к гармонии телесных форм, получил права духовного творца, права на потенциальную устремленность к высшему смыслу бытия, к Абсолюту (неодинаково именуемому, а иногда и по-разному понимаемому религиозным сознанием Средневековья – как западного, так и восточного). Отказавшись от полноты изображения телесных форм античной классики, канон сконцентрировался на условно символических приемах изобразительности, которая, в силу духовно-религиозного воспитания, возбуждала экстатически-убеждающие видения. По-разному это проявлялось в русской иконе, тибетских танка, религиозно-космологических композициях мандал на всей территории восточной части Азии.

Система условно символического языка сакрального (в большой мере канонического) искусства формируется тем не менее именно традицией. В системно-охранительной функции традиции, идущей от глубокой древности, нуждается само

художественное творчество, немислимое вне пределов исторически обусловленной жизни человека. Традиция обеспечивает технологическую и духовную почву как для сакрального искусства, покоящегося на традиционной системе выражения сакрального смысла образа, так и для обыденно-светского искусства, тешущего себя демиургической игрой в художественно-образное раскрытие смысла все того же философского бытия.

Можно сказать, что в художественном творчестве архетипически заложены оба начала – сакральное и светское. Сформировавшись как деятельность по оформлению культов, искусство совместило в себе способность к трансценденции с продуктивностью явленного творчества. Каждое оформление культового акта выливалось в его художественную интерпретацию, которая стала потребностью собственно художественного творчества, автономного по отношению к первоначальным сакральным задачам; именно интерпретация укоренилась в качестве светско-мирского начала художественной деятельности.

Секуляризация искусства охватила Европу, начиная с Нового времени. Движение традиции ускорилося настолько, что она уже не успевает создавать какую-либо замкнутую систему, на основе которой могло бы возникнуть неподвижное пространство сакрально-канонического искусства. Постоянно изнутри меняющиеся традиции создают такие же динамичные художественные стили. Нормативность канона превращается в нормы разных художественных направлений.

Положение о значительной роли интерпретации традиции в развитии искусства хорошо работает там, где в силу этно-исторических обстоятельств (например при формировании китайского искусства) религиозные верования шли рука об руку с их философским толкованием. Здесь сама художественная практика делает каждый образ, каждый изобразительный прием полными высокого духовного смысла. Конкретность художественной деятельности не мыслится завершенной, если она не подразумевает прорыва к законам Неба, где таинственно и иррационально создается весь умопостигаемый мир. Иначе говоря, сокровенность самого творчества, тянущегося к Непостижимости, заменяет здесь прямую устремленность канона к Абсолюту. Нельзя сказать, что в этом случае отсутствует ориентирующий канон формы; он не только существует, но и поддерживается столетиями, что позволяет говорить о глубокой

традиционности китайского искусства. Постоянно и напряженно меняющаяся интерпретация сохраняющейся традиции (что определяет стилевое движение в искусстве) сочетает личностно-активное, светское начало творчества с подчинением этого начала выражению возвышенного мира совершенного человека – *цзюньцзы*. Такой согласованности поступательно светского движения искусства с вертикально-сакральной отрешенностью его смысла способствует важное качество китайского (вообще дальневосточного) мировосприятия, по понятным причинам отторгнутое монистическими религиями, – пантеизм (в китайском варианте – растворенность в философском приятии всего видимого мира). Именно он принес и до сих пор приносит славу китайскому пейзажному искусству, особенно живописным свиткам *шань-шуй*. В пейзаже, написанном в трепетной манере индивидуальной скорописи, человечески земная, интерпретационно светская сущность творящего человека трансцендируется к вечным и неизменным началам мироздания. Не внешне нормативный, а внутренне обязательный канон делает китайское стилиобразующее искусство ровным и устойчивым, оберегающим себя от срывов, характерных для искусства Европы конца XX века.

Что же касается Европы и современного состояния западного сознания, распространившегося по всему миру, то нетрудно предположить: время смены традиций может сократиться настолько, что лишь обращение к традициям далекого прошлого позволит еще как-то питать необходимо образующиеся системы все нового и нового, обреченно светского, неканонического искусства. И только незапланированная остановка и быстрое разрастание какой-то одной, случайно-необходимо найденной системы сможет вывести исчезающую традиционность поступательно развивающегося художественного творчества на вертикаль онтологического пространства веры и канона.

К проблеме изучения невербальных образов искусства Тезисы¹

1. Невербален весь внеположенный человеку мир, то есть любой предмет изучения, кроме языка словесности.

Вербален весь мир современной науки, так как вербально выражается вся основная аксиоматика, лежащая в ее основе.

Вербально-невербальна творческая деятельность человека, означающая проектирование внутреннего мира человека во-вне, так же как и отрефлексированные связи его с внешним миром.

Сфера невербального:

Абсолют (в понимании некоторых направлений современной философии) – мир бессознательного (подсознательного, архетипического) до его проявления, то есть вторжения во внешний, опредмеченный мир.

2. Соотношение вербального и невербального в сознании человека:

а) при формировании культурной деятельности человека невербальные образы исторически предшествуют вербальным, являясь генетической основой языка (информация);

б) в сформированной и вербализованной культуре значение невербальных форм сохраняется как основа предвербального осмысления мира в целом;

в) все образы целого, единого равно как и общая картина взаимодействия частей целого выражается (представляется) невербально (как правило, в математических формулах, в том числе визуальных – геометрических и стереометрических). Визуальное выражение этой целостности обычно отрывается от полноты внутреннего содержания и контекста образа; часто оно предшествует самому созданию образа в искусстве (на примере Боробудура);

г) в современной культуре вербализуется все понимание невербальных художественных форм искусства.

¹ Опубликовано в сборнике: Невербальные коммуникации в культуре. Материалы научной конференции. М.: РГГУ, 1995. С. 138–140.

Онтологическое пространство искусства и религии (на примере скульптуры Непала I тысячелетия)¹

К понятию онтологического пространства искусства и религии можно прийти не только изнутри европейской философской системы, но и извне, например, в процессе изучения искусства как европейских, так и не европейских стран, в данном случае, скульптуры Непала I тысячелетия н.э. Принципиальная универсальность любой философии, позволяющая воспринимать природный и культурный мир в целом, оказывается лучшим средством проникновения в реальную (хотя и по-европейски истолкованную) суть явлений любой культуры. Поэтому мы позволили себе при исследовании типологических черт непальской скульптуры доверительно отнестись к тем соотношениям и схемам, которые возникали у нас при попытке установить взаимозависимость художественных и религиозно-философских характеристик скульптуры, находившейся на стыке древности и Средневековья. Мы отдаем себе отчет в том, что, принадлежа к определенному месту (в пространстве и во времени) в истории гуманитарных знаний, мы не можем не пользоваться теми формами мышления, которые свойственны современности и которые содержат все реалии многовековой европейской философии. Мы сознаем также и то, что при наложении западной философской терминологии на иную систему ценностей восточного искусства реалии специфически восточной философской и художественной культуры включаются в общий поток общечеловеческих универсалий, и уже на этом уровне происходит объединение или, наоборот, разъединение однотипных форм искусства и религии. Именно сквозное рассмотрение универсальных форм проявления искусства и религии, а главное – их общей способности к трансцендированию, дает возможность говорить о едином онтологическом

¹ Статья впервые опубликована в сборнике: Религия и искусство. М., 1998. С. 200–216.

пространстве искусства и религии как для Востока (Непал), так и Запада (Европа в целом).

Одной из самых простых форм взаимопроникновения искусства и религии является формирование одних и тех же типов художественного изображения в религиозном искусстве разных конфессий, как было (и до сих пор существует) в индуистской и буддийской скульптуре Непала. Опираясь на многолетний опыт изучения искусства Непала, я пришла к выводу, что единство в художественной трактовке антропоморфных непальских скульптур I тысячелетия н.э. вызвано не конфессиональной, а именно эстетической общностью взглядов, то есть не совпадением конкретных религиозных догматов разных конфессий, а общей ориентацией в пространственно-пластическом восприятии гармонии мира, в понимании структурного единства всего художественного пространства искусства данной эпохи. В пределах этого пространства типовое (или «стилевое») изменение скульптурных образов происходит медленно и неопределенно. Поэтому при сопоставлении множества скульптур (индуистских и буддийских), выстроенных по возможности в эволюционно-хронологическом порядке, формально-стилистические изменения наблюдаются с трудом, иногда с ошибками в несколько столетий.

Во время работы над монографией по искусству Непала мне пришлось столкнуться с большим разнообразием в датировке памятников разными учеными. Особенно характерны сомнения в отношении скульптур, приближающихся к самому высокому каноническому типу VI–VII веков и отдаляющихся от него в конце I тысячелетия. Поскольку прямые или косвенные указания на даты изготовления скульптур почти отсутствуют, то в атрибуции памятников участвуют чаще всего соображения, касающиеся логики развития художественного стиля, а также известных изменений в иконографии образа. Восходящая и нисходящая линии развития искусства этого периода оказываются сближенными, и поэтому разница при датировании памятников отдельными исследователями – нередкое явление.

С подобными затруднениями оказалось легче справиться, когда я представила себе общую картину развития непальской скульптуры в виде двойной – восходящей и нисходящей –

спирали, очерчивающей единое конусообразное пространство с симметричным несоблюдением полного канона как предшествующих, так и следующих за ним скульптур общего типа. На вершине спирали расположены скульптуры, воплощающие собой все главные черты непальской скульптуры, которая по своим художественным качествам и по характеру своей пластики не уступает классической греческой скульптуре. Собственно говоря, стилеобразования как бы и не происходит, а европейский термин «стиль» лучше заменить на слово «тип», относящееся ко всей непальской скульптуре I тысячелетия. В статье «О применении термина “классика” к искусству Востока (на примере искусства Непала и Индонезии)»¹ я уже обращала внимание на особую организацию пространства-времени, в котором живет непальская скульптура I тысячелетия: это явно круговое время с конусообразным пространством, очерчиваемым двойной (восходящей и нисходящей) спиралью (рис. 1). В таком пространстве движение стиля почти не определяется, но образзуется единый тип – как для индуистской, так и для буддийской скульптуры.

При этом постепенные изменения гораздо более наглядно происходят именно в конфессиональной (в атрибутивно-символической, иконографической) части образа. А поскольку конфессиональная каноническая ось, на которую нанизываются содержательные моменты религиозного образа, диктует и самый высокий взлет спиралевидной пирамиды всего художественного пространства, то, видимо, подобная ось, например, буддийской религиозной системы должна хотя бы приблизительно совпадать с осью другой, индуистской, религиозной системы – иначе не получилось бы единого пространства непальского искусства периода Личхави (условно, по-европейски говоря, «стиля Личхави», по происхождению и характеру – индийского гуптского «стиля» IV–VII веков).

Наличие единого замкнутого пространства, требующего и единого центра, а точнее – центральной оси (или параллельных, тесно соприкасающихся двух осей), наводит на мысль о необходимости близкого родства двух конфессий, участвующих в формировании единого пространства, хотя известно, что они структурно, организационно, мифологически, теологически,

¹ См. настоящий сборник, с. 60–79.

телеологически и по многим другим параметрам сильно отличаются друг от друга.

Такое родство действительно существует – и на генетическом уровне, и на уровне общепринятых в народе древних культов, лежащих в основе церемониальной стороны любой религии. Именно эта укорененность в общих культах (то есть в культуре) свидетельствует о том, что выбранные нами разные религии на самом деле родственны друг другу и потому не могут служить удачным примером отделения художественной трактовки образа от его конфессионального содержания.

Правда, здесь есть один аспект, позволяющий все-таки выделить самостоятельную сферу искусства, не зависимую от целенаправленной религиозной деятельности, – это формирование и осознание особой пространственной среды, протяженность, динамика и структура которой играют активнейшую роль в самоощущении человека и создании им особого рода совершенных форм. Забегая вперед, отметим, что если пафос искусства состоит в достижении совершенства через наиболее действенные и впечатляющие формы, то пафос религиозных устремлений наделяется лишь силой притяжения к точке религиозной веры – веры в Бога, в Абсолют, в конечное Освобождение (именуемые по-разному в разных религиозных конфессиях). Чистая энергия веры обозначается на наших рисунках вертикальной прямой, упирающейся стрелкой в линию верхнего предела (**рис. 1е, а**). Визуализация области веры происходит в образах искусства – там, где «линия веры» проходит через оформленное пространство искусства (**рис. 1е, d**). В каноническом искусстве вертикаль конусообразного пространства искусства совпадает с вертикалью религиозной веры (**рис. 1е**). Но когда горизонты высших достижений искусства не совпадают с вершинной точкой «вертикали веры», предельное совершенство художественных достижений оказывается на линии, приближающейся к исходной горизонтальной «линии истории» (**рис. 4d, e**).

Говоря об особой структуре пространства канонического искусства и об особом пространственно-временном самоощущении человека в этом пространстве, я имею в виду стадийное осознание человеком себя в мире на рубеже древнего и средневекового периодов. В европейской античности возвышенно-реальные антропоморфные образы закладывали

благотворную почву для произрастания быстро усложняющихся антропоцентрических теорий, вплоть до современных форм герменевтики, психологии, феноменологии и далее – к структурно-аналитическим теориям, которые я бы назвала отрицательно-психологическими теориями, построенными на анализе самого аналитического начала в психологии, на растаскивании и разрушении антропоморфного образа, с которого и начиналась европейская культура.

По такому пути внекультового, самостоятельного антропологического развития пошла культура постантической и особенно постренессансной Европы. Естественно, что искусство стало уходить из замкнутой сферы культово-мифологического пространства, вытягиваясь в динамичную, самодовлеющую эволюционную линию беспрестанного процесса стилиобразования – сообразно представлениям своей базовой культуры европейского сознания (**рис. 4d**). Религия, которой противопоставлен динамизм переформирования (хотя он все-таки происходит), естественно, стала многое терять от невозможности опереться на такой же постоянный, мало изменяющийся канон художественного воплощения догматических образов. Конечно, догматическое искусство в убранстве церкви, собора сохранилось (и то не всегда, не во всех христианских конфессиях), но оно потеряло связь с реальными историческими процессами и только медленно, под сильнейшим давлением времени в нем происходят изменения, прогнозирующие возможное (но не обязательное) возрождение совместного канонического пространства искусства и религии.

Иначе говоря, вершинная точка религиозной веры перестала совпадать со стремлением к художественному совершенству (по крайней мере на нашем отрезке истории), тогда как в конусообразном (или куполообразном, по Н. Бердяеву¹) пространстве античного (и отчасти ренессансного) божественно-антропоморфного классического искусства высшая точка совершенства формы (или главная художественная константа) совпадала с высшей точкой нравственно-религиозного совершенства. (Эту же характеристику можно отнести и к непальскому искусству периода Личчави.) С появлением эволюционного, линейно развивающегося искусства религия стала не столько целостно и полнокровно каноничной, как было ранее, сколько нравственно-императивной в своем не изменяющемся

¹ Бердяев Н.А. *Философия свободы. Смысл творчества*. М., 1989. С. 440.

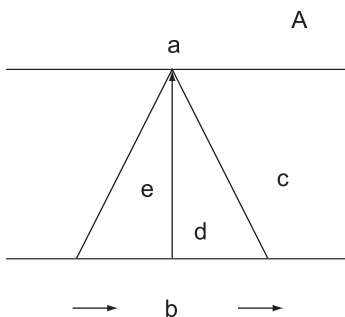


Рис. 1. Художественное пространство канонического искусства

A – область Абсолюта

a – пограничная точка художественного совершенства и религиозной истины

b – «зона истории» (горизонтальная ось исторического времени, ось истории)

c – онтологическое пространство искусства и религии (зона трансценденции)

d – конусообразное художественное пространство канонического искусства (классического греческого и классического непальского) на границе древности и Средневековья

e – стрела художественного и религиозного канона; вертикальная ось трансцендирования религии и искусства.

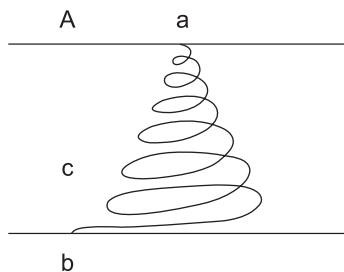


Рис. 2. Спиралевидная (восходящая и нисходящая) линия развития непальского канонического искусства, образующая конусообразную форму художественного пространства (условно дается только восходящая линия спирали)

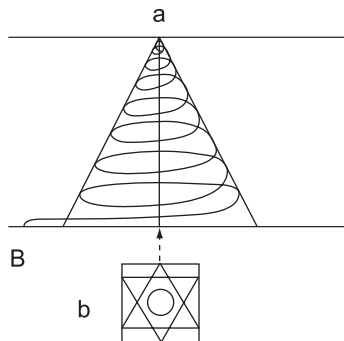


Рис. 3. Конусообразное спиралевидное художественное пространство канонического искусства с культово-формульным сознанием в его основании (в «зоне истории»)

a – вертикальная ось религиозного и художественного канона; линия веры; пограничная точка совершенства (художественного и религиозного), переходящая в область Абсолюта

b – культовые (символические) формулы, сопутствующие каноническому сознанию и замкнутой конфигурации художественного пространства

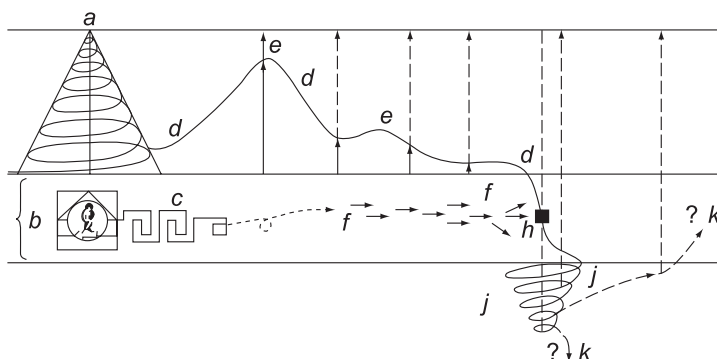


Рис. 4. Конфигурация художественного пространства европейского постканонического стилеобразующего искусства
a – окончание стрелы художественного и религиозного канона;
b – культово-мифологические формулы канонического искусства (здесь – европейской античности) с антропоморфным символом в слове
c – меандр как геометрический символ перехода замкнутого пространства в динамичное линейное движение
d – отклонившаяся от спирали линия «стилеобразующего» развития искусства
d¹ – художественное пространство «стилеобразующего» искусства
e – высшая точка художественного идеала, не совпадающая с высшей точкой религиозного совершенства (канона)
f – стрела религиозного канона; «стрела веры» (линия веры)
g – предполагаемый вектор движения реалистического стиля
i – «Черный квадрат» К. Малевича
j – пространство отрицательно заряженного антиномичного современного искусства
k – возможные выходы из конусообразного спиралевидного художественного пространства современного искусства

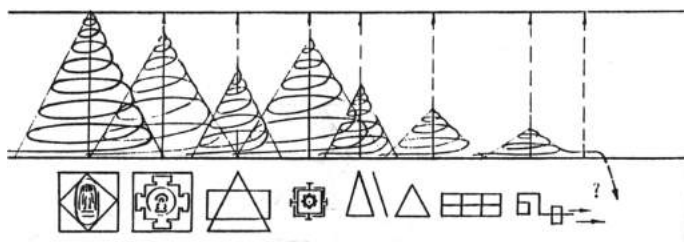


Рис. 5. Динамика развития канонического искусства Непала вплоть до современности
 Расшифровку буквенных обозначений рис. 5 см. по рис. 4

стремлении к конечной религиозной истине. «Совместное» художественно-религиозное пространство (**рис. 1d**) разделилось на вертикальную постоянную константу религиозной веры (**рис. 4f**) и пространство собственно искусства (**рис. 4d¹**), чье стремление к совершенству не имеет постоянных пределов и только напоминает нам, что это стремление тождественно религиозным устремлениям.

Такой четкой картины определения самостоятельной стилеобразующей линии искусства от породившего ее конусообразного художественного пространства античности и отчасти Ренессанса мы не наблюдаем на рисунке с проекцией соотношения линий искусства и религии в Непале. Всплеск высокохудожественного антропоморфизма в непальской индуистской и буддийской скульптуре середины I тысячелетия не мог победить глубоко укоренившейся, устоявшейся системы культовых кодов (**рис. 5b**). Эта древняя система была настолько емкой и спаянной, что сохраняла свое место определителя общественных структур и общественного сознания в течение всего Средневековья. И если постренессансное искусство Европы пошло по поступательно-линейному стилеобразующему пути развития, который включал в себя как временные и локальные всплески с реминисценциями прошедшей античной классики, так и неукротимое притяжение в сфере исторической реальности (**рис. 4d**), то буддийско-индуистское искусство стран индийского круга, особенно в его скульптурной части, постоянно сохраняло свою «формульность» и канонически замкнутое художественное пространство. Время, передвигая ось и пространство канонического искусства соответственно историческому времени реальности, не справлялось лишь с затухающей, а иногда и вновь поднимающейся силой религиозного накала веры, которая и определяла высоту вершинной зоны конусообразного пространства искусства (**рис. 5**).

Именно в этом внутренне организованном движении вверх заключена главная ориентация творчества художника. И даже если композиция скульптуры (чаще всего групповая, то есть внутренне системная композиция) в целом имеет замкнутую формулу со своим собственным стягивающим центром – все равно это будет всего лишь проекция той основополагающей фигуры-формулы, главная ось которой устремлена вверх, за пределы конкретно-исторической почвы. В канонических формах подобных произведений нередко встречаются и такие конфигурации, которые прямо содержат в себе все основные константы условно обозначаемого на нашей схеме художественного пространства. Фигура сидящего в позе лотоса (*падмасана*)

Будды – достаточно наглядная форма конусообразной конфигурации пространства. Еще более точно и подробно формы и константы канонического (или «классического») пространства раскрываются в архитектурно-скульптурном строении индонезийского буддийского памятника Боробудур. Однако такое встречающееся сходство довольно случайно и достаточно условно, хотя и удобно для наглядного анализа.

Для европейского глаза более «классическими» кажутся не сидящие в позе падмасана фигуры будд и индуистских божеств, а фигуры бодхисаттв, стоящих в непринужденной позе с чуть отставленной ногой. Естественная мягкость телесных форм со струящимися складками тонких тканей одежды, пронизанность легких движений и задумчиво-отрешенных лиц возвышенными, как бы отстраненными от мира эмоциями, близость и одновременно чуждость человеку, для которого бодхисаттвы являются безусловным образцом, – все это очень напоминает наше восприятие античной скульптуры. Подобные реминисценции играют заметную роль вприятии самой идеи типологической близости европейской античной и гуманизированной восточной скульптуры периода перехода от древности к Средневековью. Но не они определяют сходство по существу. Главное – это наблюдаемая слитность мира человека и мира бога в понимании внутреннего содержания скульптуры художником, пронизанность обоих миров единым каноном, структурная замкнутость общего мифологического пространства, в котором торжествует утверждаемое бессмертие совершенства. Конусообразная же форма пространства, в которое трансцендируется искусство, образуется в результате проецирования на него мифологического, системно организованного, определенного отрезка «оси истории» – проецирования, направленного вверх и сжимающегося до единой точки конечного совершенства и предполагаемой религиозной истины (**рис. 2b, a**).

Необходимо отметить, что в случае неканонического (позднеевропейского) художественного пространства намеченная на нашем моделирующем рисунке линия стилообразующего, эволюционного развития позднеевропейского искусства, по существу, является слиянием точечных проекций индивидуального сознания художников. При этом их инерция самовыражения в адекватной их воображению форме подымается настолько высоко, на сколько им хватает творческой силы и тяготения к «высшему» в искусстве, что, по существу, совпадает с религиозной устремленностью к совершенству (**рис. 4**). Начиная с постреалистической стадии (**рис. 4g, d**) «эволюционная» линия искусства входит в зону «оси истории» и принимает

на себя всю силу инерции поступательного движения времени. Притяжение к границе с зоной Абсолюта ослабевает, оно как бы опрокидывается в общую онтологичность бытия в зоне исторической реальности и уже изнутри высвечивает сущностные проблемы и искусства, и религии.

Довольно сложно прогнозировать слияние или размеживание двух онтологических сфер – искусства и религии. Не исключено, что в какой-то мере в Европе (например у нас в России) будет восстановлена религиозная живопись вместе со своим пространством высокой каноничности. Но так же не исключено, что потускнеют древние формулы традиционного Востока, потеряют силу притяжения и, вовлеченные в общий поток современной культуры, истончившись до линейной формы протяженности (как в реальном историческом сознании, так и в онтологическом пространстве искусства) (**рис. 5d, k**). Пока еще древняя космологическая религиозная восточная традиция живет, не позволяя индивидуальному человеческому сознанию в полной мере встать на самоценный путь развития и выйти из-под власти замкнутых формул (как словесных, так и геометрических и фигуративных) – мантр, янтр, мандал, включавших в себя человека всего целиком, как микрокосм в макрокосме (**рис. 5b**).

Проблема онтологического пространства искусства возникла сама собой, когда в графическом рисунке, обозначающем конусообразную форму пространства канонического искусства (**рис. 1**), наметились две зоны: зона (**рис. 1b**) основания конуса (нижний уровень), или зона исторической реальности как место сознания, «делания» искусства (тэхне), как источник творческих импульсов, поднимающих искусство к желаемому совершенству, – и зона верхнего уровня (**рис. 1a**), в который упирается вершина конуса (**рис. 1a**) и выше которого находится неопределяемое пространство Абсолюта как предел всякого совершенства. Промежуток между нижним и верхним уровнями и был обозначен как область трансценденции, или как онтологическое пространство искусства. Все духовные религиозные порывы также проходят зону (**рис. 1c**), которая обозначена как онтологическое пространство искусства, с той только разницей, что не художественные формы, а религиозные догматы содержатся в их основании и потому в зоне трансценденции они имеют постоянную форму прямой вертикальной линии, упирающейся в верхнюю границу (**рис. 4f**). Так, графическое обозначение общего для искусства и религии онтологического пространства дает возможность сопоставления реального слияния и не слияния трансцендирующих в одном направлении

искусства и религии. Правда, область трансцендирования духовной сущности искусства не исчерпывает онтологичности искусства в целом, поскольку большая и самая реальная его часть – искусство как мастерство, как творческая потребность в постоянных метаморфозах, как неизбежность движения во времени, как ответственность за непрерывность традиции творческой деятельности во всех областях жизни находится в зоне исторической реальности (рис. 4б).

Мы не решились погрузиться во все эти сложные исторические и философские связи и отказались ставить вопрос о соотношении искусства и религии внутри конкретной ситуации, которой обладает лишь нижняя зона исторической реальности, требующей прямого искусствоведческого и исторического анализа. Мы не стали опираться на конкретные анализы канонической скульптуры Непала, поскольку пришли к выводу о принципиальной невозможности отделить в этой скульптуре художественно совершенное от религиозно возвышенного. И только перевод теоретической художественной мысли в область абстрактного мышления, формализующего теорию искусства (а не само искусство) так, чтобы она оторвалась от анализа, привязанного к формам конкретных памятников, позволяет найти наглядно математизированные формы, в которых может содержаться общий ответ. Применяемый здесь графический метод фиксирует самые общие данные о характере образного пространственного мышления художников, об их принадлежности к определенной исторической группе с одними и теми же пространственно-иерархическими представлениями. Зрительная невербальная фиксация самых главных векторов движения и изменения искусства, являющаяся плодом длительного многопланового анализа конкретных памятников, создает свою собственную систему взаимозависимых и взаимопорождающих частей. В данном случае графический рисунок указывает на случаи слияния и не слияния художественного и религиозного в их общем или раздельном, условном «онтологическом пространстве». Но каждая из частей общего графического рисунка содержит в себе зерна новых систем и графиков, которые не только соотносятся с избирательной задачей анализа, но открывают перспективы графических характеристик иных эпох с иными отношениями искусства и религии.

Итак, чтобы от конкретно-предметного рассмотрения искусства (даже во всех его метафизических слоях) перейти к разговору об онтологической природе художественного пространства искусства, необходимо обратиться к такой плоскости анализа, которая по отношению к искусствоведческой теории

будет выступать в роли метатеории. Предметом метатеории становится логика, структура и методы другой теории – искусствovedения, то есть теории конкретно изучаемого предмета. Обычно это сугубо абстрактные логико-математические выводы из таких же логических абстракций теоретического анализа конкретного материала. В нашем случае метатеория, касающаяся онтологии искусства и религии, вылилась в графические схемы соотношения разных векторов в пространстве разной конфигурации. Но справедливости ради надо отметить, что не только искусство как предмет изучения агносеологичен, по замечанию А.Г. Габричевского¹, но и теория, построенная на изучении искусства, тоже включает в себя момент принципиальной неопределенности и неразложимости целого. Поэтому по отношению к искусству и искусствovedению не может быть и чистой метатеории: она легко соскальзывает в символическо-метафорический ряд. Чертеж оживает в своем внутреннем содержании, схемы становятся метафорами, порождающими друг друга. Подобный метафорический аспект графических схем возможен только на метатеоретическом уровне, достаточно оторванном от конкретного содержания изучаемого предмета, но вобравшем в себя теоретические обобщения первичного аналитического метода. В конце концов, не определение расстояния между верхней и нижней границей «онтологического пространства искусства» и не диаметр основания конусообразной фигуры, заключающей в себе художественное пространство канонического искусства, так же, как и не математическая определенность подъема и снижения линейного уровня стилообразующего эволюционного движения европейского искусства является содержанием геометрического рисунка нашей схемы. Важны не цифры и не математическая точность, заданность которых заведомо не может выводиться из герменевтического

¹ Габричевский А.Г. Введение в морфологию искусства. Опыты по онтологии искусства (1923–1925) / Публикация Ф.О. Погодина // Вопросы искусствознания. М., 1997. № 11. С. 586.

анализа исторических и художественно-образных реалий искусства, а лишь намеков на значимую фигуративную выразительность геометрических форм абстрактных понятий, которые в силу неточности и метафоричности возвращают исследователю право на рождение метафорических образов второго и третьего порядка (нередко космогонического или даже пантеистического характера), делающих метафизические теоретические выкладки зримыми и даже эмоциональными. (Так родился музыкальный и философский образ «побережья»¹ в моей статье «Искусствознание и история искусства. Онтологические задачи»²).

Рассматривая вопрос об онтологичности искусства и онтологии искусства в совершенно иной плоскости, чем это делаем мы, А.Г. Габричевский в той же статье 1923–1925 годов, тем не менее, приходит к важному для нас выводу о том, что «между аналитическим формальным анализом и онтологически ориентированной феноменологией продукта как индивидуального целого – какая-то неопределимая пропасть или, в лучшем случае, жуть бесконечного, а потому недостаточно приближения»³. Остановившись перед условностью насильственного аналитического разделения всей сути искусства на «онтологичность искусства», творимого в жизненной сфере в качестве «категории становления» (в отличие от «категории бытия») и на «онтологию искусства» как метафизики, направленной к статическому миропониманию, полагающему ценность в бытии, отвлеченном от становления, А.Г. Габричевский предпочел остаться в реальной, условно никак не обозначаемой сфере общего жизненного процесса («становления»), отбросив проблему красоты (в нашем понимании – совершенства) как часть

¹ О слове «побережье» см.: Хайдеггер М. Вопрос о технике // Новая технократическая волна на Западе. М., 1986. С. 95; а также название концерта современного австрийского композитора Р. Фрайзицера.

² Муриан И.Ф. Искусствознание и история искусства. Онтологические задачи // Вопросы искусствознания. М., 1997. № 11. С. 565.

³ Габричевский А.Г. Введение в морфологию искусства. С. 588.

неприемлемого для него «понятийного реализма античности, Возрождения и классицизма»¹.

Такая позиция вполне естественна для искусствоведа двадцатых годов XX столетия, для которого спонтанность художественного процесса была гораздо дороже всех заведомо рационалистических подходов к искусству как на практике, так и в теории (в противовес иным тенденциям, также процветавшим в 1920-е годы). Вероятно, если бы темой нашего размышления была онтологичность искусства, существовавшего в формах начала XX века, мы бы отметили совсем другой участок нашей условной схематичной модели: это был бы отрезок, где линия постреалистического стилиеобразования почти или полностью совпала бы с зоной «жизненной сферы», а зона, условно обозначенная нами как «зона онтологии искусства», пересекала бы зону «оси истории» (**рис. 4g, d**). Сохранив все закономерности построения нашей схемы, мы оказались бы в позиции, из которой исходил и А.Г. Габричевский. А позиция эта, в силу перехода в другую зону, действительно таит в себе отрицание античноренессансной концепции искусства, в которой, по словам А.Г. Габричевского, «от субъекта отмечается компрометирующий и искажающий психологизм, а от объекта – вся создавшая его живая, динамическая... сущность»².

Вступая в отрицательную зону нового онтологического пространства искусства (**рис. 4j**), художник уходит от прежнего положительного идеала классики, сознавая в то же время, что в потерянной способности воспринимать конструктивно цельные классические образы «заложено очень глубокое и почти недоступное для нашего дискурсивного мышления затруднение»³. Это затруднение заключается главным образом в том, что, далеко уйдя от идеально сложенного цельного образа классической античности, современное сознание выделяет из целого часть, выбранную произвольно, свободно-случайно, только согласно предельно индивидуализированной воле творца. Причем если в классическом каноническом образе все работает на центральную «ось канона» (**рис. 1e**), помогающую прямым путем выйти к вершинам совершенства (**рис. 1a**), к желанному

¹ Габричевский А.Г. Введение в морфологию искусства. С. 588.

² Там же. С. 587.

³ Там же.

Абсолюту, то в искусстве отрицательного пространства спиралевидное движение творческой воли художника работает на разрыв, на отдаление замысла от остающегося пустым центра, на движение в сторону, к периферии, уводящей тоже в пустоту, к тому же отрицательно заряженную.

Пустота, цезура («вдох-выдох» у А.Г. Габричевского) получают в новом образе конструктивную роль, являясь главным формообразующим, цементирующим средством, обеспечивающим своеобразную цельность произведению искусства. Понятия «цельности» и «движения на разрыв» как будто бы и не совместимы, но именно с естественного для художественного творчества стремления сделать их совместимыми, удержать в рамках законченного творческого акта и начинается выход из отрицательного пространства искусства в сторону положительного, имеющего своим пределом совершенную цельность и переход в Абсолют (**рис. 4а**) – через предварительное утверждение внутренней цельности творящего человека, то есть пройдя через зону экзистенции и «оси истории» (**рис. 4б, и**).

Таким образом, «нижнее» онтологическое пространство современного искусства нельзя назвать трансцендентным в прямом философском понимании этого слова, то есть уводящим к Абсолюту, хотя это пространство и обладает статусом онтологичности. Выход из такого антиномического состояния души художника возможен лишь с помощью «снятия» создавшейся ситуации прямым прорывом к Абсолюту – через прямую «стрелу веры» (**рис. 4ф**), то есть в новом смыкании с онтологическим пространством религии.

Противоречивость ситуации заключается в том, что спиралевидный конус, направленный вниз, существует, видимо, до какого-то определенного момента. А это значит, что до этого момента действует отрицательная сила, устремленная вниз, к мистическому постижению непознаваемой зоны «ничто», лежащей по другую сторону от творческой сердцевины человека в качестве уходящего в бесконечность бессознательно-архетипичного его начала. В то же время человек в целом со всем омутом его темных страстей и подверженности

мистической омраченности находится в зоне изначального обращения к Богу как все разрешающей и созидательной силе¹. Поэтому он, как за «лестницу Иакова», хватается за свои собственные возможности религиозного сознания, возвращающего его к самому себе, – цельному, самодостаточному, реальному, способному к трансцендированию своей экзистенции в положительную зону онтологического пространства искусства и религии. Все возвращается на круги своя. Как сказал Карл Ясперс в одной из своих лекций по философской вере, «верой называется сознание экзистенции в соотношении с трансценденцией»². И далее: «Мир обладает исчезающим наличным бытием между Богом и экзистенцией»³. Это и есть наша зона онтологического пространства искусства и религии.

¹ Наши рассуждения соотносятся со словами К. Ясперса: «...у края бездны познается ничто или Бог. ...Уверенность в бытии Бога, какой бы загадочной и непостоянной она ни была, есть предпосылка, а не результат философствования» (см.: *Ясперс К. Смысл и назначение истории*. М., 1991. С. 435).

² Там же. С. 433.

³ Там же.

Начало и конец культурного цикла¹

Если говорится о культуре на цивилизационном сломе, то, видимо, подразумевается конец какой-то конкретной культуры, во всяком случае, достаточно сильную поломку существенных ее частей, без которых культура не может мыслиться равной самой себе. Возможен и другой аспект этой темы: непрерывно развивающаяся культура подошла к самому краю того цивилизационного пространства, которое – в нашем представлении – обладает определенными параметрами, обеспечивающими жизнь именно этой культуре. В первом случае предметом рассмотрения становится культура как явление замкнутое, с определенными границами, способными ломаться наподобие деформации реально существующих тел. Цивилизация выступает здесь лишь в качестве пространства, внутри которого и происходит «слом» рассматриваемой культуры. Во втором случае предметом рассмотрения должна стать цивилизация, ломающаяся на фоне безгранично, в философском плане, понимаемой культуры – например, культуры как пространства смыслов². Цивилизация сама является нам в виде ограниченного конструкта на фоне архетипически присущей человеку способности к организации разного рода смыслов.

Заданная тема допускает оба решения вопроса о цивилизационном сломе культуры: а) как об именно цивилизационном

¹ Статья впервые опубликована в сборнике: Культура в эпоху цивилизационного слома. Материалы международной конференции. Научный совет по истории мировой культуры. М., 2001.

² См. докторскую диссертацию: Пелипенко А.А. Культура как пространство смыслов: структурно-морфологические аспекты. М., 1999.

сломе с потенциальной возможностью конца цивилизации; б) как о сломе определенной культуры, задевающим, в какой-то мере, и целостность огромного пространства современной земной цивилизации.

Как историка искусства меня больше интересует историческая судьба отдельных культур и даже уже – отдельных искусств и отдельных видов искусства. Когда при изучении непальской классической скульптуры I тысячелетия я столкнулась с удивительной неразберихой в датировках отдельных памятников в трудах самых разных ученых, мне пришлось прибегнуть к построению графической конструкции, условно обозначающей строение пространственно-временного континуума, в котором хронологические характеристики памятников должны были распределиться в определенном порядке и в соответствующей динамике. Такой конструкцией оказалась двойная спираль (поднимающаяся к верхней точке и затем спускающаяся), образующая конусообразное пространство внутри себя. Подобное пространство больше всего подходит для осуществления идеала канонического искусства, в частности канонической скульптуры Индии IV–V веков (так называемый «гуптский» стиль) и непальской скульптуры V–VII веков (так называемый «стиль Личхави»). Видимо, такое же пространство характерно и для развития высококлассичной скульптуры Греции середины I тысячелетия до н.э. И хотя индо-непальская классика возникла на тысячу лет позже античной, она играет такую же роль высокой пограничной зоны, завершающей собой великое пространство древности.

Это пограничное с древностью пространство истории вобрало в себя многие архетипические образы, фигуры и формулы (первотектоны, как они названы в диссертации А. Пелипенко), такие, например, как простой треугольник, перешедший в конус, пирамиду, наконец, в образ мира-горы и далее – в культовые символы и сакральные формулы. Простейшие визуальные формы, переходящие в ориентирующие знаки, изначально играют важную роль в пространственной адаптации человеческого сознания. Было замечено, что от отношения человека к мыслимому пространству и от ощущения себя в нем зависит мироощущение в целом, то есть каждая эпоха как бы имеет свою пространственную конфигурацию, свои ритмические

особенности развития. Все это легко отслеживается в эпохальных изменениях искусства.

Ориентирующее значение простейших геометрических форм постоянно живет не только в художественном сознании и подсознании, но играет немаловажную роль и в научной деятельности человека, в том числе в гуманитарных науках, в которых само сознание является и субъектом и объектом изучения. Именно это качество научного гуманитарного сознания привело меня к первой формуле конусообразного пространства, очерченного двойной спиралью, в которой оказались заложенными многие параметры непальской скульптуры I тысячелетия. Главный параметр – это конусообразное пространство, в котором создавалась и оформлялась подобная скульптура.

При внимательном обзоре истории искусства других стран восточной части Азии (Южной Азии, Юго-Восточной Азии, Дальнего Востока) обнаруживается, что подобные «острова» классической антропоморфной скульптуры (индуистской и еще больше буддийской) возникали почти во всех развитых в художественном отношении странах в период с начала I тысячелетия до начала II тысячелетия – в зависимости от сроков окончания древнего периода и наступления нового, который в европейской науке (очень неудачно для Востока) был назван Средневековьем.

Занимаясь историей искусства Востока, я, тем не менее, пользуюсь европейской историографией – и не только потому, что принимаемые мной принципы гуманитарной науки принадлежат современному европейскому сознанию, но и во многом оттого, что развитие восточного (восточно-азиатского) искусства дает похожие конструктивно-формальные, пространственно-ориентирующие образования, какие встречаются и в Европе. Хотя постдревность в восточных регионах Азии и не имеет таких исторических наименований, как Античность, Средневековье, Возрождение, Новое и Новейшее время, тем не менее восточная постдревность начинается все-таки со скульптуры, принципиально близкой скульптуре античности, особенно в пору ее расцвета в середине I тысячелетия до н.э. Эта близость не определяется чертами внешнего сходства, хотя индийская скульптура (особенно буддийская) в первые века I тысячелетия и имела непосредственные контакты с поздней

восточноэллинистической скульптурой, восприняв от нее некоторые формальные приемы. Дело не в приемах, а в новом антропоцентристском духе этой скульптуры.

На протяжении второй половины I тысячелетия или чуть позднее такая же скульптура появилась в сильно удаленных от античной Греции странах – в Индонезии, в странах Юго-Восточной Азии, в Китае, Японии, Тибете, Монголии. Естественно предположить, что дело здесь не в прямых культурных связях, а в исторически меняющихся типах сознания человека. Вместе с этой скульптурой пришло и совершенно новое пространство художественного сознания, которое мы обозначили фигурой конусообразной формы. Культуры, которые вписались в это новое историческое пространство, начали проходить каждая свой цикл – вплоть до нашего времени.

Для понимания выбранной темы «Начало и конец культурного цикла» вполне достаточно было бы проследить линию развития европейского искусства начиная с античности и наметить черты и особенности пространственно-ритмически-линейного движения и состояния искусства на последнем этапе – на цивилизационном сломе. Но гораздо интереснее в добавление к этому «прочертить» (фигурально и буквально) этот путь развития искусства и в других культурных циклах, скажем, в цикле развития непальского искусства I и II тысячелетий. Если в конце и этого культурного цикла в его конструктивной характеристике обнаружатся близкие (по смыслу, ритму и конфигурации) формы художественного сознания, то тогда станет возможным говорить не просто о начале и конце определенного культурного цикла, а о типе смыслообразующей культуры (в ее европейском философском понимании) на общецивилизационном сломе.

Я предлагаю две графические модели развития европейского и непальского искусства (см. **рис. 4 и 5** на с. 90), начиная с конусообразного пространства античной классики, вариантом которой было такое же пространство непальской классической скульптуры I тысячелетия, и кончая стилообразующими и аканоническими тенденциями современного индивидуализированного искусства.

Основное отличие их друг от друга заключается в том, что в европейской античности с самого начала было заложено

зерно личностной инициативы человека – деятеля, путешественника, гражданина, ценителя художественного мастерства, практических наук и философских спекуляций. Восточное сознание, в древности достигнув гораздо большего совершенства в системных построениях глубинно-обобщающего свойства, на следующем историческом этапе (в постдревности) продолжало эффективно использовать главные культово-мифологические формулы, которые поддерживали целостность конусообразного пространства канонического искусства еще долгое время – фактически до конца постдревнего периода, растянувшегося на много веков и поглотившего (или почти поглотившего) такие возможные исторические явления, какими в Европе были Средневековье, Возрождение, Просвещение, Новое и Новейшее время. Только на последних двух этапах восточное сознание, теряя опору на достаточно одряхлевшие формулы, стало развиваться в общеисторическом пространстве, к тому времени ставшем более или менее бесструктурным. Появились общие знаменатели у обоих культурных циклов.

Какие же характеристики можно дать концу европейского культурного цикла? Для наших целей нет необходимости создавать сложные конструкции для каждого этапа истории европейской культуры. Достаточно сказать, что ни ушедшее на запад в Рим и на восток в Малую и отчасти Центральную Азию эллинистическое искусство, ни ранневизантийское, ни романское, ни готическое искусство не создали для себя того единого конусообразного пространства, в котором высота канона (сохранявшаяся на Западе в течение всего Средневековья) сочеталась бы с классической соразмерностью духовного и телесного начал. Возрождение пыталось вернуть ценность телесного совершенства, но вертикали художественного и канонического устремления не совпали. Начиная с этого времени инерция художественного творчества направляется на поиски особой выразительности разных, часто чередующихся стилей, в основе которых, естественно, лежали индивидуальные подходы, интерпретации, почерки. Трансцендирующее духовное начало искусства все больше удерживается в сфере личной сопричастности высшему смыслу, доходя до самодовлеющего экзистенциализма.

Последним стилем, который еще как-то соответствовал античным ценностям и как бы замыкал этот цикл европейского искусства, был реализм. Его историзм, потеряв былую формульность, свойственную каноническому сознанию, создающему конусообразное пространство искусства, приблизился к горизонтальному пространству «осевого времени» (**b**) – колыбели всего исторического, реального, порождающего.

Следующий этап – растворение любой формулы (**c**) в субъективно творящем сознании (**f**), слияние онтологического пространства искусства (**d**) с онтологическим пространством исторического и сущностного бытия человека (**b**). Все канонические формулы древности (**c**) слились в «Черном квадрате» Казимира Малевича (**i**). Канон как форма обязательной трансценденции (**e–a**) изменил свою направленность и вместо явленности, открытости и завершенности ушел в никуда, придавая каждому новому художественному открытию отрицательное значение, работающее на разрыв, антиномию и, в конце концов, на рассеивание. Стилеобразующее движение искусства потеряло свой смысл.

И в самом деле, не успело конструирующее художественное сознание свернуться в «черный квадрат», как тут же возник вихрь субъективно создаваемых конструкций авангардизма, супрематизма, абстракционизма и других течений начала XX века. Когда художник, потеряв формулу, пытается удерживать форму – но не конструктивную, служащую объективному содержанию реального образа, а декоративную, указывающую на стремительность взламывающего сознания, – тогда возникает желание вновь обратиться к конструкту спиралевидного конуса, но только направленного не вверх, к Абсолюту (**a**), а вниз, в «зазеркалье», в неопределенное пространство отрицательных величин (**j**). И поскольку в таком пространстве сознание чревато непредсказуемыми инверсиями, то очень

трудно быть заранее уверенным, что в конструкторе перевернутого конуса, возникшего (как и конструктор античного искусства в начале культурного цикла) на базе хотя и субъективного, но все-таки формально-формульного сознания, движение искусства по спирали вниз вернется на свои исходные позиции, чтобы повторить весь цикл сначала. Потерянный в хаосе порядок возникает заново, а не повторяет свои прежние формы.

Существование замкнутой конусообразной фигуры в самом конце культурного цикла при данной нами характеристике общего состояния искусства как противоречивого и рассеивающего весьма проблематично. Некоторым оправданием может служить то, что на пути обозначенного нами движения «стрел сознания» (f), расположенных в зоне «оси истории» (b), возникает замкнутая фигура черного квадрата (i), напоминая нам о замкнутых культовых формулах (c), лежавших в основе конусообразной фигуры канонического пространства античного (а также классического непальского) искусства. Отсутствие какой-либо культовости и каноничности, обеспечивающих художественному творчеству положительное трансцендирование к Абсолюту (a), не позволяет выстраивать новую конусообразную фигуру в зоне положительного трансцендирования (d). В графической модели прохождения культурного цикла для этого открыта только ничем не обозначенная зона ниже «осевого» пространства истории (b) – «зазеркалье», зона с отрицательными смыслами¹.

По существу, начиная с «Черного квадрата» и других субъективных конструкций движение искусства приобретает пародийный характер, а его эволюция, говоря словами И. Пригожина и И. Стенгерс, «...обретает весьма ограниченный смысл: она приводит к исчезновению порождающих ее причин»².

¹ Подробнее авторская позиция в отношении современного искусства с отрицательной направленностью смыслов изложена в статье «Онтологическое пространство искусства и религии» – см. с. 85–100 настоящего сборника.

² Пригожин И., Стенгерс И. *Время, хаос, квант*. М., 1994. С. 55.

И тем не менее фигура конусообразной спирали, расположенной вершиной вниз, вполне целесообразна. Вместо движения по спирали к высшей точке совершенства канонических художественных форм (а) происходит разрушение искусственно созданных конструкций, распыление их смысла, удаление реальной образности, размножение симулякров, уход в виртуальное пространство. Целесообразна эта фигура и своим положительным смыслом: в случае чаемого начала нового культурного цикла по обратной спирали вверх к зоне «оси истории» (б), к новым значимым формулам будут подниматься архетипы сознания (первотектоны), чтобы дать жизнь новообразному искусству. Не исключено, что в какой-то мере это будет повторение пройденного. Но пока еще мы вползаем в полосу пост- и постпостмодернистского рассеивания художественной образности, интеллектуально оправданного и чувственно переживаемого хаоса. Как писали все те же И. Пригожин и И. Стенгерс, «режим называется хаотическим, если расстояние между любыми двумя точками возрастает со временем»¹.

Более обнадеживающий подход можно найти у О.М. Фрейденберг в ее статье 1925 года, когда она еще не могла знать о появлении принципиально иных свойств художественной образности самого конца XX века. В статье, опубликованной лишь в 1988 году², она рассматривает сюжет как формульную основу всего дальнейшего разворачивания художественной образности в литературе определенного цикла – от античности до реализма. О.М. Фрейденберг пишет: «Древний сюжет – прокреативная стадия творческой концепции, потенциал ее, замещавший автора в многовековоскрытой форме. Он был эндогенным началом, прошел экзогенную фазу как период своей жизненной реализации – и снова вернулся в лоно эндогенности, чтобы слиться с нею и в былом своем виде не быть узанным»³.

¹ Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. М., 1994. С. 81.

³ Там же. С. 237.

² Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета // Монтаж. Театр. Искусство. Кино / Отв. ред. акад. Б.В. Раушенбах. М., 1988. С. 214–237.

Обнадеживающая сторона этого высказывания заключается в предсказании того, что в нашем случае несколько шире взятого культурного цикла, так же начавшегося с античности, архетип сознания (первотектон), реализовавшийся в формотворческом факторе культуры античности и прошедший все перипетии прогрессивно-регрессивного цикла соответственно потребностям исторически обусловленного субъекта творчества, все же сохранится в качестве потенциальной возможности начала какого-то нового культурного цикла (сохранился бы сам субъект творчества...).

Что же касается циклов неевропейских культур, которые, однако, начались с такого же конусообразного конструкта постдревнего художественного пространства, то при всех очень существенных отличиях они, тем не менее, вступили на такой же путь потери былой осмысленности своих культово художественных форм, державших на себе традиционное конусообразное пространство в течение многих веков не только классического периода, но и вплоть до наших дней. Выпрямление культово замкнутого сознания началось с момента слияния истории азиатских стран с общемировым историческим процессом. В Непале такая ситуация возникла лишь с конца XIX – начала XX века, при общей тенденции объединения культур Запада и Востока.

Однако созревание современного сознания в виде логического предчувствия конца большого культурного цикла началось на Востоке (и не только на Востоке) издревле. В Индии оно было заложено в мифической хронологии, по которой последняя из четырех «юг» (Кали-юга), называемая также «железным веком», падает как раз на нашу современную эпоху. В это ужасное время люди подвержены всем пагубным страстям – агрессивности, алчности, страху, ненависти, зависти, глупости. Впрочем, и в европейском мировосприятии заметны

всполохи когда-то грозных эсхатологических предсказаний. Неудивительно, что преобразенные современными событиями мифы в непальском современном искусстве обрели несвойственную им развернуто сюжетную форму с использованием самых разных известных в Европе стилей – реализма, романтизма, сюрреализма, конструктивизма и т.п. При этом широко бытующая древняя мифологическая хронология с ее устрашающей характеристикой последней юги оправдывает смыкание конца культурного цикла в Европе и в Непале, создавая единое пространство измененного художественного сознания.

Представленные здесь графические модели, выражающие темпоральные и сущностные различия в прохождении одного и того же цикла двумя разными культурами, имеют одинаковое начало и сближающее сходство конца. Очевидно, что такие культуры вписываются в одни и те же рамки единого пространства. Преимущество графической модели, воссоздающей главную структуру каждого пространства, в котором живет то или иное изучаемое искусство (культура в целом), заключается в ее мета-теоретической обобщенности. Основанием графических мета-теоретических построений здесь является логика, структура и методы другой теории – теории искусствоведения, то есть теории конкретно изучаемого предмета¹.

Что же касается эффективности метода моделирования на современном этапе смены мыслительной парадигмы, то можно только надеяться, что выраженность и цельность предлагаемой модели как раз и заключается в том, что она не имеет формальной завершенности, то есть соответствует «переходности» нашего времени. Правда, здесь возникает парадоксальная ситуация: любителям современной теории синергетики, отрицающим какую-либо линейность логически развивающейся истории, графически-линейное воспроизведение целого цикла изменения культуры может показаться неправомерным, тогда как сторонникам научного фундированного метода наглядная

¹ О метатеоретичности и метаязыке, моделирующих графики см.: *Муриан И.* Искусствознание и история искусства. Онтологические задачи // Вопросы искусствознания. IX (2-96). М., 1996. С. 566.

модель покажется не столько метатеорией, сколько попыткой заменить гуманитарную науку простой графической метафорой.

Исходя из того, что нетрадиционная схема графической модели уже стала аргументом в определении типологического сходства непальской скульптуры середины I тысячелетия и греческой классики I тысячелетия до н.э.¹, следует признать жизнеспособность, а в некоторых случаях и необходимость применения подобного моделирования.

¹ Муриан И.Ф. О применении термина «классика» к искусству Востока (на примере искусства Непала и Индонезии). См. с. 60–79 настоящего сборника.

Традиция и художественная форма: терминологический подход¹

На первый взгляд, определение традиции и признание ее огромной роли в развитии искусства (как древне-фольклорного, так и более позднего профессионального) не вызывают особых трудностей или сомнений. Традиция обеспечивает преемственность, передачу художественных ценностей в руки новых творцов, которые возвращают эти ценности в мир в виде соответствующей художественной формы. Этимологически слово «традиция», видимо, не очень древнее, поскольку с его корнем «трад» (лат. *trado* – передавать, поручать, учить) связаны понятия передачи, торговли, ремесла, отрасли, профессии, то есть достаточно поздней деятельности человека. Традиционность предполагает знание множества обязательных, иногда даже секретных правил, которые передаются из уст в уста от учителя к ученику, от мастера к подмастерью, след в след, по проторенному пути, от этапа к этапу (даже тогда, когда появляется письменная фиксация известных традиций).

Самое обыденное употребление слова «традиция» свидетельствует о его широчайшем содержании. По существу, без традиции невозможна никакая общественная и культурная деятельность человека. Можно сказать, что это один из первоначальных побудительно-творческих компонентов человеческого сознания, стремящегося создавать и сохранять созданное. Традиция одновременно закрепляет и продвигает вперед эвристическую деятельность человека-мастера, человека-мыслителя.

Традиция постоянно связана с образованием художественной формы, однако ее действие различно в пространстве так называемого «традиционного искусства» и в пространстве «нетрадиционного», новозападного искусства. Если же говорить об изначальной роли традиции в образовании художественной

¹ Статья впервые опубликована в сборнике: Искусство Востока. Художественная форма и традиция. СПб., 2004. С. 272–283.

формы, то она универсальна для всех возможных исторических форм существования искусства.

Художественная традиция – плод развития традиции в том широком ее значении, которое она имела в самом начале организации жизни человека, то есть в начале исторического процесса. Художественная форма появляется как результат сложной рефлексии человека во взаимоотношениях со своим жизненным пространством. Традиция фиксирует найденное и требует подтверждения статуса сохраняемого – художественная форма отвечает рефлексией и свободным выбором творческого акта. Свобода творчества осуществляется в условиях добровольно принятых правил и возможности развития их в будущем. Сама традиция не имеет художественных форм, она имеет только правила. Когда же традиция из правила или свода правил возвышается, концентрируясь, до смыслообразующей системы, она становится каноном.

Здесь необходимо вспомнить о нашем первоначально принятом определении традиции как очень широкого, объемного и разностороннего понятия, а также о том, что своими корнями каждая историческая традиция упирается в свой изначальный архетип – архетип как выражение общности и особенности коллективного сознания. Не случайно именно в момент потери постоянно действующей традиции человек как таковой (а не только художник) сознательно или интуитивно ищет обоснование самому себе – или в Боге, или в архетипе, то есть в Начале начал. Без традиции, без организующей основы внутреннего канона бытие как таковое не может стать человеческим бытием, не может обрести какую-либо форму. Таково соотношение изначальной традиции и облекающей ее формы; в применении к искусству – художественной традиции и художественной формы. Преемственность, которую обеспечивает художественная традиция, возможна как внутри определенного условно понимаемого пространства, образующегося в магнетическом поле высокого канона (в этом случае постепенные изменения традиции происходят в художественном пространстве

одного и того же высокого законодательного канона), так и в канонических искусствах Нового и Новейшего времени (в этом случае сам процесс изменения традиции становится как бы самоцелью и развивается за пределами канонического пространства).

В канонических пространствах канон может одновременно играть роли и традиции, и художественной формы. Воплощенные в каноне правила (традиции) создают реальный образец для творчества. Так, канонически-образцовой является скульптура Поликлета «Дорифор», в которой традиции через канон переходят в конкретное произведение (традиция → канон → художественная форма). В то же время образовавшаяся в художественном произведении форма (тот же «Дорифор» Поликлета) закрепляет собой сформировавшийся канон (художественная форма → канон → традиция). И как итог канон образует особое пространство своего воздействия и на традицию, и на художественную форму (традиция ← канон → художественная форма).

Считается, что традиции в качестве исключительно благотворных правил работают только в так называемых «традиционных» искусствах. В этом случае традиции-правила на высшем этапе развития образуют законченные системы и приобретают статус канона. Или иначе: все онтологическое пространство, условно образованное сетью развивающихся традиций-правил и их вершинным состоянием – каноном, способствует достижению одной-единственной цели создания совершенной художественной формы.

Канон можно рассматривать в двух основных его аспектах: технологическом (канон метрический, организующий) и идейно-концептуальном (канон как идея универсума, все объединяющего и все в себя втягивающего). Канон «технологический» опирается на выработанные традицией формальные признаки, всякого рода исчисления (пусть даже с магическим смыслом)

и непосредственно связан с собственно традицией – традицией-правилом. Канон «идейно-концептуальный» (а точнее, эйдотический) является источником художественно-образного арсенала искусства. Оба аспекта таят в себе метрико-мифологическое единство и подчиняют себе всю сферу художественных представлений эпохи (и региона).

Существует еще и третий вид канона – так называемый «внутренний» канон, определяющий высоту канонически предусмотренных этико-психологических движений души художника. Этот вид канона, несмотря на его кажущуюся бесструктурность, тем не менее имеет свое поле формально-метрических признаков и образно-мифических (символических, аллегорических) построений. Единообразие и постоянство мотивов при формальном совершенстве бесчисленных вариантов таких произведений (например в китайской живописи тушью) не может не освящаться высокой традицией (каноном)¹.

Различая разные уровни и разный объем сущностного (трансцендентного) наполнения выбранных нами понятий (традиция, художественная форма, канон), мы намеренно пересматриваем объем и сферу проявления понятия «канон», как он был представлен в сборнике «Проблемы канона в странах Азии и Африки»². Теперь нас интересует степень разграничения понятий «канон» и «традиция» (и сфер их проявления). Мы оставляем в стороне «образец», который воплощают, а берем «правило», по которому происходит «воплощение». В данном случае образец и правило – не одно и то же, хотя они «участвуют» в акте творения одновременно. Образец далеко не всегда присутствует в спонтанном творчестве художника, но без «правила» (отражения опыта) художник не может обойтись, даже если он, отворачиваясь от традиции, создает свое, уникально новое правило. Именно с помощью традиции-правила он занимает «место» в поступательном, эволюционном развитии искусства – искусства любой, даже самой «взрывной» формы.

¹ Понятия «традиция» и «канон» бытуют и в реальной практике христианской церкви, и в христианской литературе. Особенно сильную догматическую и даже политическую нагрузку понятия «традиция» и «канон» несут в моменты межцерковных распрей,

как, например, это было в борьбе ортодоксального католицизма с зарождающимся протестантизмом в Германии в период Реформации.

² Проблемы канона в странах Азии и Африки. Сборник статей. М., 1973.

В целом же можно сказать, что «канон-традиция» как «образец», играющий роль «формального» принципа, поистине является выражением сущности, то есть совокупности трансцендентных качеств»¹.

Фиксация традиций и канона происходит устно, письменно, в условных нотных записях, в рисунках-чертежах и в образцовых произведениях искусства. В таком виде они сохраняются в коллективной памяти создателей художественной формы и всех понимающих это традиционное искусство. Параллельно идут два процесса: (1) выработка очень медленно меняющихся правил и (2) формирование живой плоти художественной формы конкретного произведения согласно добровольному следованию традиции в необходимом для данного случая объеме.

Ясно, что традиция не есть художественная форма – это категории разного статуса и разного уровня. Традиция указывает путь, то есть место, где проходит движение и происходит изменение (создание заново) художественной формы. Когда традиция как бы перемещается в новую художественную форму, она на время, соответствующее «месту» создания формы (художественного произведения), перестает быть традицией, так как теряет присущие ей функции. Традиция внутри художественного произведения означает лишь место этого произведения в указанном ею же пространстве направленного движения.

Присуще ли «пространство направленного движения» только «традиционному» искусству, сопровождающемуся обязательным, зафиксированным (устно, письменно или изобразительно) сводом правил? Нет, направленное движение сопровождает создание любого произведения искусства, даже самого неконформистского, взрывающего всякое традиционное сознание. И как бы создателям такого искусства ни хотелось вырваться за границы предопределенного прошлым сознанием русла, они не могут это сделать без того, чтобы вновь не занять определенное место в этом русле, так как они сами и создают продолжение этого русла – даже меняя его направление. А поскольку мы определили традицию не как самостоятельную сущность, соседствующую с сущностью конкретной художественной формы, а лишь как место для становления сущности художественной

¹ Бурххардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. М., 1999. С. 67.

формы, то традиция как таковая оказывается необходимой для любого художественного процесса (становления художественной формы). Видимо, само понимание категории «традиция» меняется вместе с движением – изменением осмысляющего сознания.

Любое движение нуждается в фиксации его направленности (а это – функция традиции), так что традиция присуща не только «традиционному» искусству, с которым она связана наиболее естественно, – она сопровождает любое движение (какое бы направление оно ни приняло). Однако от сложносистемного пространства традиции в «традиционном» искусстве в неконформистском искусстве остается лишь указание на место становления той или иной художественной формы в общем процессе создания образов искусства. Функции традиции (традиции-канона) сужаются до предела, но не перестают существовать, пока существует искусство.

В этом состоит особая актуальность предлагаемого рассматривания роли традиции как в «традиционных» искусствах, так и в искусстве сегодняшнего и завтрашнего дня, когда, возможно, сравниваются проблемы искусствознания по отношению как к восточному искусству, так и западному. Пока же восточный материал определяет особые задачи в решении вопроса о соотношении художественной формы и традиции.

Один из трудных моментов заключается в различении восточных традиций разного типа: традиций в искусстве профессиональном (сложно системном и смыслообразующем по отношению к общему развитию культуры) и традиций в народном искусстве, функцией которого является не столько исторически естественное видоизменение духовного менталитета, сколько удержание этой духовности в рамках архетипически определенного этнического (национального) самосознания.

Другая особенность подхода к восточным традициям определяется тем, что в восточном искусстве, в большой степени продолжающем удерживать свою «традиционную традиционность», отношения «художественная форма – традиция» и «традиция – художественная форма» имеют выход еще и на канон (в том или другом его виде). Поэтому хотя канон и не заявлен

в теме книги, он постоянно присутствует в наших рассуждениях в качестве третьего компонента формальной схемы «традиция – канон – художественная форма». При этом он занимает высшее и как бы замковое положение, не совпадая по своему категориальному статусу ни с традицией, ни с художественной формой, хотя по смыслу сцеплен и с тем, и с другим. Впрочем, если канон приравнивать лишь к нормативному правилу (что часто и делают), то он будет мало чем отличаться от традиции (устоявшейся традиции, как принято говорить). На самом деле правило, традиция, норма, канон – не совпадающие понятия, генетически они восходят к разным целевым и функциональным установкам.

Правило как основа традиции открывает наиболее рациональные и экономные возможности построения формы. В этом смысле традицию можно сравнить с мотором, способствующим движению вперед по накатанным рельсам (или по проложенной дороге). Художественная традиция – это потенция, которая через становление, через акт творчества становится «фактом», художественной формой, художественным произведением. Норма – это остановка на традиционном пути, когда можно оглядеться и оценить достигнутое. Норма существует для того, чтобы, оценив ее, «поднять планку» в движении к совершенству еще выше. Канон, в отличие от правила, традиции и нормы, – это цель не столько поступательного движения, сколько возвышения. Это не место в пути, а скорее видение, раскрывающее смысл движения к совершенству формы.

Канон амбивалентен. Занимая высшее, нейтральное, вневременное положение, он важен и для традиции как ее высочайшее достижение, и для самой художественной формы, воплощая собой ее прототип и результат одновременно. При построении схемы «традиция – канон – художественная форма» следует иметь в виду не только поступательно эволюционное, линейно временное движение слева направо (по «западным» представлениям), но и особую, вневременную «топографию» иерархического «расположения» этих понятий по отношению

друг к другу. В этом случае вся схема отношений между тремя взаимосвязанными понятиями приобретает форму треугольника с вершинно-центральной позицией канона.

Однако главной темой наших рассуждений является не канон как понятие вневременное, аксиологическое, к тому же не всегда присутствующее в диалоге «традиция – художественная форма», а характер и динамика этих диалогических отношений. При этом сама семантика слова «отношение» указывает на неопределенность направленности его действия. Видимо, отношения пары «традиция – художественная форма» можно «читать» и воспринимать не только слева направо (традиция → художественная форма), но и справа налево (традиция ← художественная форма). Для феноменологического современного научного сознания (не без герменевтической окраски) такой поворот означает возможность исследования сущности предмета путем не только реконструкции традиционных правил, по которым построено произведение искусства («прямой» порядок отношений между традицией и художественной формой), но также исследования внутреннего содержания произведения (понятия, естественно, расплывчатого и состоящего из неопределенного числа разного рода компонентов), соотнося его с таким же неопределенным объемом содержания произведений прошлых времен и эпох, то есть тех «мест», которые были указаны былыми традициями.

«Обратный» поворот в отношениях «традиция – художественная форма» – это и есть главное поле изучения конкретных фактов искусства, главный источник современного авторского искусствознания. Знание правил, лежащее в основе традиции, оборачивается «знанием» искусства в целом – знанием, меняющим свой объем, направленность, избирательность в зависимости от целей и вкусов автора-исследователя, а также от того «места», которое этот автор занимает согласно его собственной исторической традиции. Изучение «отношений» двух названных объектов с применением феноменологического метода¹ необходимо теряет в точности и определенности научного

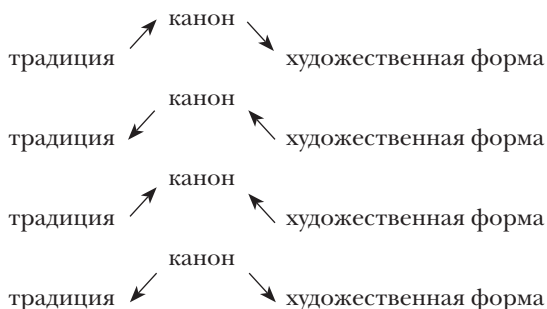
¹ В нашем понимании феноменологический метод – это определяющая часть современного феноменологического сознания, наиболее четко сформировавшегося после работ Э. Гуссерля.

подхода, но приобретает широту и адекватность самому художественному творчеству.

Если отношения художественной формы и традиции рассматривать не как «перевернутую» формулу «традиция – художественная форма», а как нормальное продолжение движения искусства по пути, определенному традицией (традиция → художественная форма → традиция), то тогда мы опять вернемся из области феноменологии в область реального формирования традиции-правила, сохраняющегося и лишь слегка изменяемого действием непредсказуемой части акта творения, в момент которого функции традиций в какой-то степени теряют присущую им обязательность.

В том случае, когда мы имеем дело со сложной системой правил, то есть с хорошо организованной традицией, которую трудно поколебать личным (личностным) усилием творца-художника, на авансцену выдвигается канон как образец формы, почти полностью предусмотренной сводом правил-ограничений. От силы творческого духа зависит высота и полнота вдохновения, делающего «пустую» форму совершенным произведением искусства. Свобода духа в условиях строгих ограничений создает высокую классику – вершину обширного художественного пространства канонического искусства¹.

В треугольнике «традиция – канон – художественная форма» отношения между его определяющими точками тоже можно рассматривать по разным направлениям:



¹ Предварительные рассуждения на эту тему можно найти в двух моих статьях: «О применении термина “классика” к искусству Востока (на примере искусства Непала и Индонезии)»

и «Онтологическое пространство искусства и религии (на примере скульптуры Непала I тысячелетия)» – см. настоящий сборник, с. 60–79 и 85–100.

В сущности, четыре тройные схемы состоят из двух двойных пар: традиция → канон и канон → традиция, канон → художественная форма и художественная форма → канон.

Первая часть первой пары означает системное усложнение и укрепление традиции вплоть до канона; во второй части канон сдерживает изменение и разрушение традиции силой своего «закона». Во второй паре соотношение «канон – художественная форма» приводит к наполнению произведения искусства (в данном случае – художественной формы) системной сложностью канона, тогда как обратное соотношение возносит само произведение искусства до степени совершенного канона.

При всех вариациях разнонаправленных отношений канон занимает место особого соединительного звена, особой точки, где совершается превращение одного пространства (пространства отвлеченного мышления) в качественно иное пространство конкретного действия (в результате воздействия). То, что представляется неувимым и непредсказуемым в переходе части традиций в художественную форму (в паре «традиция – художественная форма»), особенно в случае искусства нетрадиционного (стилеобразующего, модернистского и постмодернистского), в искусстве каноническом благодаря стабилизирующему «звену» (канону) имеет гарант устойчивого сохранения намеченного традицией определенного «места» на пути динамичной эволюции художественной формы (неизбежной в силу историчности самого сознания человека).

Инерция оглядки на канон, продолжающаяся в «постклассическое» время, поддержание канона на высоком сакрально-художественном уровне в течение всего Средневековья, особенно в странах азиатского континента, предохраняет развитие традиционных форм искусства от скачков и неожиданных «завихрений». Различные трактаты, связанные с той или иной теорией искусства, здесь играют роль канона, то есть того особого «места», которое располагается как бы в стороне и выше реального процесса создания художественной формы по традиции.

Иначе говоря, традиции определяют устойчивость самого процесса создания художественной формы, тогда как канон, принимая на себя роль не столько правила и нормы (это все-таки прерогатива традиции), сколько главной духовной «пружины» творящего художника, приобретает смысл скорее религиозного и нравственного идеала, чем свода вспомогательных традиций. В то же время отношение между традицией и художественной формой продолжает сохранять свою сущность, постоянно сопровождая одномоментные акты творчества, независимо от ускоряющего или сдерживающего воздействия традиции на динамику исторического развития искусства. Поэтому при разработке теоретического аспекта темы «Художественная форма и традиция» проблему канона лучше рассматривать в качестве привходящего момента, не имеющего однозначной сущности, и качества, хотя и потенциально присутствующего, постоянно желанного (но не всегда востребованного) идеала. Такое несколько искусственное размежевание понятий «традиция» и «канон» необходимо чисто методически – в целях создания более широкого и свободного поля исследования специфических отношений традиции как определителя «места» художественной формы – и художественной формы (художественного произведения) как сущностной реальности, которая только одна и может формировать потенциальные качества традиции в прошлом и традиции в будущем.

Предлагаемая нами преамбула одного из вариантов возможной постановки вопроса и возможной формы решения темы «Художественная форма и традиция» не исключает других, принципиально иных подходов. Формулировка темы может быть разбита на две части: 1) рассмотрение традиции во всем многообразии форм ее существования, ее воздействия на реальные художественные процессы, ее историчности и перспективы дальнейшего развития; 2) традиционные особенности художественной формы любого избранного произведения искусства, любого направления и стиля; сюда же может быть подключено сугубо теоретическое исследование понятия «художественная форма» (форма как таковая, сущность этого понятия и явления) и т.д.

Особенно интересными были бы размышления о роли традиции на современном, самом последнем этапе развития мировой художественной культуры. Переосмысление традиции, подвергающейся сильной трансформации, распадение традиции как цельной единой системы на составные части, которые порознь и разнонаправленно воздействуют на художественную форму, сопротивляющаяся традиции и в свою очередь воздействующую на ее структуру, – все это чрезвычайно важно в свете экологического выживания культуры вообще, и возвращения ее к нормальному существованию во имя человека, в частности.

Современному немецкому философу Бернхарду Вальденфельсу на конференции в Минске в сентябре 1997 года был задан вопрос о том, что он думает по поводу тезиса о смерти философии. Б. Вальденфельс отверг возможность смерти всей философии, а современным философам он поставил в пример старых мастеров европейской живописи, видя в них сочетание устойчивости и живости, уверенности и скромности. «Видимо, нам, – сказал профессор, – как в живописи, так и в философии, следует учиться отказываться от абсолютных претензий, претензий на абсолютный порядок, но при этом необходимо быть чутким в отношении тех необходимых претензий, которые предупреждают нас от того, чтобы довольствоваться вариацией произвольных возможностей». Современная мысль должна находиться, согласно Вальденфельсу, «из напряжения между *нормой* (курсив мой. – И.М.) и тем, что находится за ее пределами»¹.

Если учесть, что понятие «норма» близко нашему пониманию традиции и канона, можно согласиться с немецким философом, хотя он и является противником абсолютизации нормы (из боязни замирания жизни в тисках тоталитаризма). Видимо, понимание традиции в будущем сильно изменится, но рассмотрение ее корней и происхождения никогда не будет бесполезным.

¹ Вальденфельс Б. Мотив чужого. Минск, 1999. С. 7, 21, 22.

Бытие и бытование художественной традиции¹

Мы никогда не задумываемся о точном значении слов, когда говорим «традиционное искусство», «традиционный художественный образ», «традиционное художественное произведение», «традиционная форма». Предметом таких высказываний всегда является то, что определяется словом «традиционное». Иначе говоря, к разным понятиям применяется одно и то же определение, придающее предметам рассмотрения всем известное качество. В данном случае для определения выбрана художественная форма как наиболее полно вбирающая в себя понятие «традиция».

Традиционная художественная форма – это традиция в данной художественной форме или, наоборот, художественная форма в данной традиции? Видимо, чтобы понять смысл этих то ли тождественных, то ли совсем не сходных ситуаций, необходимо развести понятия «художественная форма» и «традиция» и попытаться определить специфику каждого из них.

Определимое здесь – «художественная форма», выбранная из ряда близких понятий («искусство», «художественный образ», «художественное произведение»). Предикативность «традиции», в равной мере относящаяся ко всем возможным предметам приложения, явно шире конкретного содержания любого из этих предметов. Правда, мы ограничиваемся понятиями, входящими в круг только художественного творчества, что влечет за собой и ограничение в понимании «традиции» и «традиционного». Однако именно здесь и начинается интересующее нас расхождение определяемого и определяющего.

Искусствоведческий подход к любому искусству, даже когда оно считается традиционным, исчерпывается характеристикой сущностных черт избранного предмета, региона и времени его создания. Традиции или выводятся из конкретных анализов памятников (произведений) как побочные результативные явления или, наоборот, рассматриваются как предпосылки

¹ Статья впервые опубликована в сборнике: Человек в контексте культуры. Вып. 4. М., 2001.

и условия того или иного художественного творчества. Терминологический аспект вопроса, как правило, опускается или понимается в прикладном его значении – для пояснения степени связанности с контекстом прошлого вместе с контекстом окружения, откуда черпаются основополагающие традиции изучаемого художественного явления. Необходимость в термине «традиция» возникает и при характеристике высоко канонического искусства. Не фиксируется лишь сам механизм воздействия традиции на художественное произведение. Непонятным остается и то, как традиция («традиционное») привязывается к понятию «художественная форма».

Причину такого положения нетрудно объяснить. Традиция участвует в процессе создания художественной формы на правах своего более широкого содержания. Функции традиции как таковой выходят за границы узких связей с художественным творчеством, они захватывают всю область формирования и трансляции первичных и вторичных норм социокультурной деятельности общества (дабы «не распалась связь времен»).

Тем не менее это не значит, что универсальные функции традиции лишают ее особой формы связей с художественной формой в момент творческого акта художника, ее особого статуса и особого пути, по которому от традиции идут уникальные, только художественному творчеству свойственные импульсы.

Традиция обладает огромным запасом потенциальных возможностей существования в разных художественных формах, например в «первичной» трансляции обрядовых форм ритуала, где повторение одного и того же знакового содержания является основным законом сохранения обычаев и общей устойчивости социума; или, наоборот, в позднем традиционализме, при котором само сознательное обращение к традициям является, по существу, прерывной ретрансляцией, чреватой потерей самого пространства и пути жизнеобеспечивающей, естественно растущей на местной почве традиции. В то же время масса промежуточных форм фиксации, закрепления и преобразования художественного процесса позволяет верить в универсальность механизма сохранения традиционной основы и непрерывности, обеспечивающей устойчивую историко-

генетическую преемственность в социокультурных (и художественных) процессах.

Как писал Ханс Георг Гадамер, «в действительности традиция всегда является точкой пересечения свободы и истории как таковых. Даже самая подлинная и прочная традиция формируется не просто естественным путем, благодаря способности к самосохранению того, что имеется в наличии, но требует согласия, принятия, заботы. По существу своему, традиция – это сохранение того, что есть, сохранение, осуществляющееся при любых исторических переменах. Но такое сохранение суть акт разума, отличающийся, правда, своей незаметностью. Отсюда проистекает то, что обновление, планирование выдают себя за единственное деяние и свершение разума. Но это всего лишь видимость. Даже там, где жизнь меняется стремительно и резко, как например, в революционные эпохи, при всех видимых превращениях сохраняется гораздо больше старого, чем полагают обыкновенно, и это старое господствует, объединяясь с новым в новое единство»¹.

Ясно, что традиция не есть художественная форма – это категории разного статуса и разного уровня. Традиция *указывает* путь, то есть *место*, где проходит движение и происходит изменение (создание заново) художественной формы. Когда традиция как бы перемещается в новую художественную форму, она на время, соответствующее «месту» создания формы (художественного произведения), перестает быть традицией, так как теряет присущие ей функции. Традиция внутри художественного произведения означает лишь *место* этого произведения в указанном ею же *пространстве направленного движения*.

Присуще ли «пространство направленного движения» только «традиционному» искусству, сопровождающемуся обязательным, зафиксированным (устно, письменно или изобразительно) сводом правил? Нет, направленное движение сопровождает создание любого произведения искусства, даже самого неконформистского, взрывающего всякое традиционное сознание. И как бы создателям такого искусства ни хотелось вырваться за границы предопределенного прошлым сознанием русла, они не могут это сделать без того, чтобы вновь не занять

² Гадамер Х.Г. Истина и метод. М., 1988. С. 334–335.

определенное *место* в этом русле, так как они сами и создают продолжение этого русла – даже меняя его направление. А поскольку мы определили традицию не как самостоятельную сущность, соседствующую с сущностью конкретной художественной формы, а лишь как место для *становления* сущности художественной формы, то традиция как таковая оказывается необходимой для любого художественного процесса (становления художественной формы). Видимо, само *понимание* категории «традиция» меняется вместе с движением – изменением осмысляющего сознания.

Существует понятие «традиционная форма», то есть форма, в которой живет традиция. Часто традицию представляют как саму художественную форму, но это неверно, так как формы художественных произведений (или сами художественные произведения) существуют сами по себе, замкнуто и изолированно от других художественных произведений. Традиция же пронизывает все произведения определенной традиционной линии, она заполняет собой временное (движущееся) пространство между ними. Не явленная, она существует как потенция, как движущая сила, подталкивающая творцов к созданию соответствующей ей (традиции), но пересозданной художественной формы. Как это реально можно себе представить? Традиция осуществляется в творце, создающем художественную форму, в которой традиция становится видимой, осязаемой. Иначе говоря, переход традиции в художественную форму происходит в момент осознания художником-творцом не осознававшихся ранее определенных импульсов творения той или иной художественной формы.

Любое движение нуждается в фиксации его направленности (а это – функция традиции), так что традиция присуща не только «традиционному» искусству, с которым она связана наиболее естественно, она сопровождает любое движение (какое бы направление оно ни приняло). Однако от сложносистемного пространства традиции в «традиционном» искусстве в неконформистском искусстве остается лишь *указание на место* становления той или иной художественной формы в общем процессе создания образов искусства. Функции

традиции (традиции-канона) сужаются до предела, но не перестают существовать, пока существует искусство.

Из всего более или менее длительного временного пространства, в котором складываются и сохраняются традиции искусства традиционного типа, в нонконформистском современном художественном творчестве тем не менее остается самое важное и существенное для функции традиции – заключительный акт воздействия на возникающий источник творчества, не отделимый от рефлексирующего сознания субъекта-творца. То есть весь длительный опыт создания традиции оказывается в предельно сжатом виде в качестве подсознательно усвоенного опыта конкретного творца художественной формы. Традиция, выросшая из архетипа, как бы вновь сворачивается и возвращается к своему источнику, но уже в качестве итога, дающего начало новой сущности – художественной форме. В этом, видимо, и заключается самый главный момент в отношениях традиции и художественной формы. Он подразумевает одновременное слияние предданной возможности, данной реальности и новой последующей возможности. Превращение традиции в художественную форму происходит в зоне слияния объективного (реальная традиция, реальная художественная форма) и субъективного (бессознательный отбор предзаданных воображению традиций и вписывание их во вновь осознаваемую и созидаемую форму). Это особая когнитивная область извлечения забытого знания, где традиции выступают не как соблюдаемые правила, а как весь усвоенный опыт прошлого.

Граница метафизически предпосланного и создаваемого реального выявляется не только в отношениях традиции и художественной формы. В области социальных отношений онтологически трудно определимое понятие, фиксирующее единство субъективного и объективного в процессе становления реального, получило название «габитус», введенное в научный оборот современным французским социологом П. Бурдьё.

На латыни существительное «habitus» означает всего лишь наружность, наряд (одежда), свойство, состояние, настроение; глагол с этим же корнем «habeo» содержит несколько иное

значение – иметь, содержать, населять, обитать, устраивать, производить. Во французском языке под словом «habit» подразумевается одежда, костюм; с таким же корнем слово «habitat» имеет оттенок среды обитания, в то время как «habitude» понимается как привычка (так же понимается английское «habit»). Если соединить основные смысловые оттенки перечисленных слов, то можно почувствовать не только объем понятия «габитус», но догадаться и о его функциях, и о соотношении с пограничными понятиями, которые он, разделяя, соединяет. С одной стороны, это предзаданность не-наличного *бытия* традиции (обычая, привычки, состояния, обладания), с другой – обналичивание предзаданного состояния, объективация истонченных структур, «одевание» их в форму (в «костюм»), население ими нового пространства художественной формы, иначе говоря, перевод вневременного (или всевременного) пространства бытия традиции в конкретную временную форму ее *бытования* в произведении искусства.

Габитус – понятие, фиксирующее единство субъективного и объективного. Это слепок объективных структур, воспринятых индивидом, глубоко укоренившихся в сознании и «забытых», недоступных рациональному осмыслению. В то же время становление любой «забытой», а затем воспроизведенной структуры происходит в протяженном пространстве времени и требует от нас различения прошлого как предсуществующих, привычных, традиционных отношений – и настоящего как предъявления здесь и сейчас воплощенных художественных форм.

Осознание человеком бытия возможно не только через усвоенное знание и познание формальной логикой, но и с помощью извлечения забытого знания (воссоздавая его при содействии габитуса). Преображение всех явных и неявных, устоявшихся и меняющихся традиций и традиционных отношений происходит в момент осознания (понимания) человеком-творцом смысла самого бытия.

Наиболее подробно на вопросе бытия и бытования (в своей специфической терминологии) останавливался М. Хайдеггер¹. Многие его положения легко влетают в наши

¹ См. его доклад «Время и бытие» во Фрейбургском университете 31 января 1961 года: *Хайдеггер М.* Время и бытие. Статьи и выступления. М., 1993. С. 391–406.

рассуждения о бытии и бытовании художественной традиции. Самое главное: бытие имеется, бытование – есть. Традиция в состоянии бытия (если только можно так выразиться) – не есть (она не может присутствовать). Но она имеет место. Благодаря тому, что она имеется, она может определять то место, где происходит «обытовление», когда традиция начинает присутствовать, становясь реальной формой (правилом, обычаем) и соучаствуя в создании художественной формы. Иначе говоря, она подпадает под «власть формы», ибо формообразование в искусстве – исключительная прерогатива живого субъекта, художника.

Не менее важна для нас и интерпретация положений М. Хайдеггера известным французским социологом П. Бурдьё. Он писал о том, что место так называемого габитуса находится там, где происходит объективация субъекта объективации: «Значительная часть нашего бессознательного есть не что иное, как история образовательных институций, продуктом которых мы являемся»¹. Эта «история образовательных институций», которая в нашем случае может пониматься как «история бессознательно подразумеваемой» художественной традиции, обладающей протяженным путем в пространстве-времени и «становящейся» в условном месте «габитуса», и есть пространство «бытия традиции» – в отличие от места ее «обытовления». В соотношении бытия и бытования художественной традиции заключена вся диалектика существования искусства, которое никогда не равно настоящему, потому что всегда погружено в бытие художественной традиции. Бытование же традиции в художественном произведении (художественной форме) есть вечный процесс соединения ирреально-потенциального прошлого и такого же неопределенного будущего. Этот процесс не мог бы осуществляться без властной активизации творчеством, превращающим неопределенность образующегося текста в конкретную, единичную форму художественного произведения.

¹ Бурдьё П. За рационалистический историзм // Социо-Логос постмодернизма '97. Альманах Российско-французского центра социологических исследований Института социологии РАН. М., 1996. С. 25

Цикличность как одна из форм осознания реальных процессов в истории и искусстве¹

I

Цикл как замкнутый объем особого сочетания смыслов в культуре (цивилизации)

Цикличность по существу своему является одной из форм осознания какого-либо процесса – космического, природного, социального, историко-культурного и т.д. Существует ли цикличность только как ментальная форма или она присуща природе реальности как таковой? Видимо, решение этого вопроса зависит от философской позиции автора. Но, так или иначе, мы привыкли называть циклами все круговороты в природе. Внутри вечного круга этих общих повторений можно увидеть великое множество других форм движения, взаимозависимости и бесконечного обновления. Однако природные феномены не являются предметом изучения гуманитарных наук.

Предметом гуманитарных исследований является смысловое наполнение социальных процессов в истории, культурной и художественной жизни общества. Если эти процессы дают материал для наблюдения их в качестве определенной, частично или полностью замкнутой структуры, то возможно обнаружение и циклических форм с более или менее регулярным повторением однотипных моментов. При этом пространственно-временной объем циклической структуры может иметь разные варианты: от всеобъемлющей космичности до более ограниченной мифологичности, от огромных периодов древней истории и древнего искусства (древних цивилизаций) до создания художественных стилей и даже конкретных произведений, в своих мотивах обращенных

¹ Статья впервые опубликована в сборнике: Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. М., 2004. С. 216–221.

к прошлому, возрождающих это прошлое в новом контексте формально-стилевых приемов.

Подобного рода циклы рассматриваются как самостоятельные замкнутые единицы или как замкнутый объем особого сочтения смыслов данной культуры (цивилизации). Речь здесь идет о замкнутости единицы как таковой, а не о характеристике культур, которые могут ощущаться и осознаваться как принципиально закрытые, «внутренние», «неизбывные», как у О. Шпенглера, или как открытые и взаимосвязанные, как у А. Тойнби. Рассмотрение цивилизации как единицы анализа А. Тойнби называет исследованием «возможности существования умопостигаемого поля исторического исследования, или самоопределяемую, внутренне завершенную целостность», призывая «ощутить Жизнь как целостность, противоположную видимой повседневной изменчивости», иначе говоря, «искать... очертания некой устойчивой формы»¹. Идеальная замкнутость заключена в круге, а движение по кругу циклично.

Конечно, представление о круге как об идеальной замкнутости, может быть, следует отнести всего лишь к архетипическим древним образам, отражающим движение сознания, а не предстоящей ему реальности. Однако трудно себе представить, чтобы первые неосознанные, интуитивные представления и возникающие в связи с ними пространственные мысленные формы не отражали бы, как зеркало, окружающую и проникающую в человека реальность. Реальность мысли – это отраженная реальность действительности, однако не имеющая с ней онтологической общности. Поэтому понятие «цикл» можно рассматривать и как категорию сознания, и как одну из форм реальной действительности. В этом смысле приемлемыми оказываются оба, казалось бы, противоположные утверждения о природе геометрически обозначаемых циклов.

Говоря словами Жака Деррида, излагающего феноменологическую редукцию геометрии по Эдмунду Гуссерлю, «геометрия... представляет собой материальную онтологию, чей

¹ Тойнби А. Дж. Постигание истории. М., 1996. С. 16, 18.

² Гуссерль Э. Начало геометрии / Введение Ж. Деррида. М., 1996. С. 20.

объект задан как пространственность естественной вещи»². И далее, в том же «Введении» Ж. Деррида к «Началу геометрии» Э. Гуссерля приводятся слова Гуссерля: «Совершенно очевидно, что быть *res extensa* есть сущность материальных вещей и что, таким образом, геометрия есть онтологическая дисциплина, связанная с сущностным моментом такой вещиности, с пространственностью ее формой»³. Правда, Ж. Деррида отмечает и неточность подобных формулировок, которые сам Э. Гуссерль несколько позднее уточнил в работе «Опыт и суждение». Деррида по этому поводу писал: «На первом этапе нужно ограничить среди априорных структур донаучного мира те, исходя из которых смогла установиться геометрия. Это описание всегда возможно потому, что слой донаучного мира не был ни окончательно разрушен, ни окончательно скрыт. Он кажется неприкосновенным под универсумом, заданным идеальной точностью науки, (универсумом) который, согласно образу, приводимому Гуссерлем по меньшей мере дважды, есть не что иное как “одеяние из идей, брошенное на мир непосредственного созерцания и опыта, на жизненный мир, так что любое достижение науки находит в этом непосредственном опыте и испытываемом мире свой смысловой фундамент и возвращается к нему”. Это одеяние из идей виной тому, что мы принимаем за подлинное бытие то, что есть лишь метод»⁴.

Геометрические формы и структуры в нашей работе как раз и относятся к такому методу, которым мы пользуемся, когда возникает необходимость дать общее пространственное основание для того или иного явления культуры или истории. При этом все условные эйдетические пространства создаются «продуктивной способностью воображения» (по Канту) и не имеют четких границ. Они формируются методологически в качестве идеальностей для гораздо более абстрактных, операциональных рассуждений о взаимоотношениях историко-временных и топологических сущностей в общем пространстве культуры.

³ Там же. С. 20. Примеч. 17 со ссылкой на книгу Э. Гуссерля «Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии» («Ideen zu einer reinen Phanomenologie Philosophie». Bd. I. § 9. S. 24).

⁴ Там же. С. 156–157. Здесь же Ж. Деррида ссылается на слова Э. Гуссерля из книги «Опыт и суждение» (1938): «*Erfahrung und Urteil // Untersuchungen zur Genealogie der Logik* / Hrsg. L. Landgrebe. Hamburg, 1976. S.42–43.

Форма пространства «идеальной предметности» творчества не имеет математической точности и определенности и относится к протогеометрическим образам. В отличие от разнообразных форм самих визуальных художественных образов («естественной вещи»), формы эйдетического пространства, в которое эти образы помещаются воспринимающим разумом и в котором они живут в качестве «идеальной предметности», обладают простыми протогеометрическими фигурами (контурами), такими как круг, эллипс, треугольник, квадрат, прямоугольник и т.п. Поэтому не только традиции и оживление их в каждом произведении искусства понимаются под «идеальной предметностью», но также и их истоки («начала») – особые архетипы сознания, формирующие «догеометрические» мыслительные пространства, способные в нашем случае определять положение целых культур (сообщества соотносимых друг с другом традиций) во времени и в сравнении с другими пространствами иных культур и цивилизаций.

Если, например, говорить о циклах в истории, то надо иметь в виду, что это может быть и циклический подход как метод изучения истории, и цикличность как определенная закономерность в развитии самой истории.

Принимая цикл за мыслимую форму одного из этапов в развитии мира в целом, его общественной истории, культуры и искусства, мы выделяем эту форму из ряда других возможных конфигураций движения и особенно покоя (то есть мыслимых очертаний – или начертаний – иных форм движения): квадрата, треугольника, шара, конуса, спирали и многих, многих других известных геометрических форм. Последние могут пригодиться для характеристики разных условных конфигураций, сочетание которых играет заметную роль в канонической определенности того или иного художественного образа, так же как и стилевой определенности художественного пространства того или иного искусства. Все они не имеют прямого отношения к теме цикличности в истории, а только демонстрируют значение мыслимых формул и форм в апперцепции тех или иных исторических процессов.

В связи с историческими циклами, естественно, возникают размышления о замкнутости и разомкнутости, о единстве целого и связи одного целого с другим через различные формы перехода, об относительности границы целого и кажущейся антиномичности превращения покоя (состояния целого)

в пространственно-временное, линейно-поступательное движение перехода.

Приходится заметить, что непрерывный процесс движения, рационально разделенный на замкнутые целые единицы и переходные связи между ними (старая проблема апорий Зенона), в реальной действительности просто существует («истина факта», по Лейбницу), не нуждаясь в объяснении «истиной разума».

Цикличность, порожденная «истиной разума», используется в качестве искусственного приема при изучении любого исторического процесса, относясь к области методологии, обеспечивая ориентиры в восприятии избранной для исследования эпохи или отдельного явления, конкретного художественного стиля. Разум позволяет себе оперировать циклическими формами разной величины и разной конфигурации (например цикл в виде круга, сжатый круг, то есть эллипс горизонтальной или вертикальной протяженности; цикл величиной с историческую эпоху в несколько тысяч лет; короткий временной фрагмент, имеющий свой смысл, свою исчерпанность, свою изолированность). Все дело в том, какие востребованы обстоятельства и какой центр, какой конструкт соединяет их в единое целое. Иначе говоря, для получения циклической единицы необходима интенция как задача объединения интуитивно и разумно избранных реальных и ментальных моментов в единый объект внимания.

Но всегда ли замкнутый цикл объединяет начало и конец в точке их сопряжения между собой, гася динамику поступательного движения? Ведь понятие «цикл» гораздо чаще, особенно в отношении истории, подразумевает не столько повторение, сколько начало, расцвет (подъем) и конец (упадок), с тем чтобы продолжиться в следующем, новом цикле. При этом круг как бы размыкается, напоминая скорее подкову или мягкую волну с большим или меньшим подъемом типа синусоиды. И тем не менее обе конфигурации цикла (круг и волна) суть одно и то же, лишь в сознании приобретая разные акценты – на представлении «картины мира» или целостности «процесса», обладающего сквозными общими характеристиками. Один и тот же период в истории (или в культуре определенной эпохи) может получить или конфигурацию круга – тогда весь процесс получает статус «картины мира» с единой характеристикой целого, или подвижную форму «волны» с «приливом» и «отливом»,

означающими ее начало и конец. В зависимости от задач исследования выбирается статика или динамика¹.

Существует, правда, и промежуточная форма обозначения незамкнутого движения по кругу, которое как бы устраняет альтернативу статики или динамики, – это спираль, в которой не происходит сопряжения точек начала и конца движения по кругу, а повторение или, скорее, подобие возможно на разных круговых уровнях.

Соотношение замкнутости и открытости – очень важный момент в общем процессе динамичного мышления, жизнеспособного именно благодаря неполной совместимости действительного и потенциально возможного. Это похоже на дыхание, ощущаемое как взлеты, падения и остановки. Приведенная метафора здесь не случайна: через нее легче перейти к принципиально иной, чем цикл, конфигурации возможного исторического движения – прямолинейной устремленности.

Так, замкнутый «Золотой век» оставшейся в прошлом мечты доходит до нас тонкой ниточкой традиции. И как бы мы ни повторяли известную нам мелодию далекого прошлого, это всего лишь след, линия нашего пути к настоящему моменту, где мы находимся перед неизвестностью, обреченные ее узнать, чтобы породить новый эволюционный и в какой-то мере замкнутый цикл.

Все связи истории линейны по своему существу, все полеты мысли над общими связями – пространственны и свободны. Но действительны только связи, и поэтому движение, изображаемое в графических моделях линиями, – универсальный способ быть адекватным времени, в котором только в одном и живет

¹ Мы оставляем вне нашего внимания те исторические гипотезы, которые отказываются видеть какой-либо прогресс в историческом процессе, так же как и разделение истории как таковой на искусственно выделенные отрезки или замкнутые фигуры вроде циклов. Например, русский философ Л.П. Карсавин считал, что «... развитие, понимаемое нами отнюдь не в смысле прогресса представляет собой непрерывный процесс изменений, в котором для нас нечто обладает пол-

ной актуальностью, как настоящее, нечто утратило ее, перейдя в прошлое. Нечто еще не наступило... Воспринимая действительность, мы воспринимаем ее в ее реальности, а не преобразуем ее, как полагает новокантианец Риккерт». (См.: *Карсавин Л.П.* Введение в историю. Пг., 1920. С. 8, 16–17).

интенция будущего². Линия схематична и строга. Она проходит через все пространства света, цвета, музыки и общего дыхания жизни, она же может обозначать уровень подъема и упадка культуры, особенности синусоидной схемы развития искусства³.

Играют ли какую-нибудь роль размер круговых циклов и длина волнообразных периодов? Мы уже говорили об антинормичности отношений замкнутого объема (единицы) и линейного поступательного движения, так же как и о неопределенности перехода от одной единицы к другой. Теперь заметим такую известную историческую закономерность, как постепенное (но ускоряющееся) сокращение длительности существования отдельных цивилизаций. Их графические изображения становятся все мельче.

С укорачиванием протяженности циклов и переходов между ними ускорение теряет силу. Время как бы останавливается, пропуская через себя слишком много единиц движения, и теряет свою инерцию. Целеустремленность рассеивается³. По существу, графическое изображение движения в виде чередования замкнутых циклов и неопределенных переходов можно было бы продолжить до бесконечности. Но именно до «бесконечности». Как только уменьшение размеров циклов и переходов доходит до своей неразличимости и невосприимчивости, возникают явления иного порядка. Линия прямого движения расщепляется, и в поле зрения «наблюдателя» попадают сразу несколько линейных направлений, переводящих определенность сквозного движения в неопределенность пространства, в котором возможно бесконечное количество расщеплений.

¹ См. статью «Онтологическое пространство искусства и религии» в настоящем сборнике, с. 85–100.

² Попытку создания графической модели онтологического пространства искусства и религии см. в статье «Начало и конец культурного цикла» в настоящем сборнике, с. 101–111.

³ См. в статье В.И. Аршинова и В.Г. Буданова «Когнитивные основания синергетики»: «Но вот шаги становятся короче, и мы уже неуверенно топчемся у запретной черты (главный флаг – предвестник любой катастрофы – замедление характерных ритмов системы)». (См.: Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002. С. 83).

Новое, «нелинейное» (поскольку «полилинейное») пространство открыто и безгранично и находится в состоянии «поиска» новой формулы единого пространства с границами, тяготеющими к центру образующегося цикла. Это неопределенное и неопределимое бесструктурное (поскольку полиструктурное) пространство, видимо, и есть та «пропасть» перехода, которую приходится «перепрыгивать» в надежде оказаться «на том берегу».

Конечно, бесструктурность эта кажущаяся, поскольку в действительности именно теперь наука получила возможность фиксировать тончайшие изменения уже не фиксируемых глазом (и обыденным рассудком) движений и переходов, которые были всегда и только теперь замечены. Однако для самосознания человека – человека исторического – важна его собственная реакция на якобы (или действительно) меняющийся мир, а точнее – на меняющиеся отношения с этим миром, в котором он неизбежно и навечно растворен. Теперь процесс «расщепления» линейного мышления нашел себе специальное название – «бифуркация», а само мышление стало называться «нелинейным». И еще много новых терминов используется для раскрытия особенностей ощущаемой, но далеко не познанной странной эпохи, сделавшей виртуальность реальностью, а непонятное – понятием (симулякром). Антиномичность, неидентичность, квантовость, нерешаемость, прерывность, неравновесность, резонансность, альтернативность, разрастание малого (флуктуация), в общем – синергетика как самоорганизация и «порядок из хаоса», по выражению И. Пригожина, – вот что характеризует «время после цикла» (цикла европейской культуры «осевого времени»). Обитатели этого «пространства – времени» стремятся вновь обрести почву под ногами, вернув своему разуму возможность ментального моделирования живой реальности, адекватной устойчивым воображаемым формам, используемым как точными, так и гуманитарными науками.

До сих пор мы говорили о цикличности как о понятии, в равной мере присущем реальному историческому процессу (в том числе эволюции искусства) и методологии исторической науки (особенно занимающейся историей цивилизаций). Но применимо ли это понятие к конкретным произведениям искусства и используется ли оно в искусствоведении? В произведениях искусства (в их композициях, включая и литературные произведения) цикл, цикличность, так же как и линейные характеристики пространственных перспектив, являются важным компонентом художественной выразительности. Искусствовед просто не может обойтись без мысленного обращения ко всем этим условным формам, раскрывающим внутренние ритмы общей композиции произведения. Однако это совершенно иная область применения ментальных образов циклического и линейного движения в пространстве, нежели использование этих же представлений в изучении разных исторических периодов. Только общестилевые явления в искусстве, не являясь прерогативой отдельно взятого конкретного произведения, имеют прямое отношение к циклам истории и входят составной частью в общие исторические процессы.

При анализе конкретного произведения приходится учитывать не только исторический контекст времени создания произведения, но и контекст самого произведения и искусства в целом. Формальная часть анализа дополняется общеметодологическим подходом к раскрытию содержания произведения. И тогда появляется целенаправленная глубина в отношении к предмету исследования, а метод его изучения обретает связь с особенностями общей философии времени. В наше время

(по крайней мере до появления господствующей роли постмодернизма) понимание и объяснение какого-либо явления искусства обычно связываются с философской герменевтикой, то есть с «герменевтическим кругом» (понимание целого по части и части из целого).

Даже если не входить во все тонкости такого сложного понятия, как «герменевтический круг» («круговая структура понимания» – Х.Г. Гадамер¹), само определение его в качестве круга наводит на мысль о цикле и цикличности, правда, без расшифровки статуса «герменевтического круга» – онтологического (М. Хайдеггер) или историко-методологического (у П. Рикёра и особенно у Х.Г. Гадамера). Позицию М. Хайдеггера хорошо охарактеризовал Поль Рикёр: «Хайдеггер... хотел перевоспитать наш глаз и переориентировать наш взгляд, он желал, чтобы мы подчинили историческое познание онтологическому как некую форму, производную от первичной формы. ...Будем сопротивляться попытке отделить истину, свойственную пониманию, от метода, свойственного дисциплинам, исходящим из толкования. Итак, новая проблематика существования должна быть выработана, только исходя и на основе семантического выяснения понятия интерпретации, общего для всех герменевтических дисциплин»². При этом сам Хайдеггер признает, что герменевтика «может означать теорию и методологию всякого рода интерпретаций»³.

Соглашаясь с Хайдеггером, Гадамер писал, что «тот, кто хочет понять текст, постоянно осуществляет “набрасывание смысла”. ...Именно это постоянное набрасывание заново, составляющее смысловое движение понимания и истолкования, и есть тот процесс, который описывает Хайдеггер»⁴.

Процесс интерпретации в качестве основного средства герменевтического анализа может быть зафиксирован в схематичном рисунке, изображающем циклическое движение «набрасывания смыслов» из позиции интерпретатора «В» в позицию

¹ *Гадамер Х.Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1998. С. 318.

² *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995. С. 14, 15.

³ *Хайдеггер М.* Время и бытие // *Хайдеггер М.* Статьи и выступления / Сост. и пер. В.В. Бибихина. М., 1993. С. 279.

⁴ *Гадамер Х.Г.* Указ. соч. С. 319.

интерпретируемого предмета «А» и обратно от «А» к «В» (рис. 1). Получается эллипсообразная фигура, которая раскрывает схему движения «запросов» и «ответов» в интерпретационном процессе понимания, но не схему самого «понимания»; понимание как результат вообще не мыслится в качестве «круга», называемого Хайдеггером «несообразным»¹. Единственно, что формально связывает нашу схему с собственно «герменевтическим кругом» – это «открытость» пространства эллипса: возможность бесконечного удаления точек «а», «б», «в» и т.д. (обозначающих места «запросов» и «ответов»)

друг от друга при общей их связанности в раскрытии «потаянного» и перенесения его в мир «непотаянности», по терминологии М. Хайдеггера.

Челночное движение «запросов» и «ответов» не завершено потому, что каждый приходящий на место «В» ответ неравнозначен тому отправному смыслу, который содержался в «запросе». Это значит, что все точки «ответов» и тут же уходящих «запросов» выстраиваются в бесконечный ряд – до того момента, когда образовавшееся пространство нового «текста» покажется достаточно удовлетворительным тому, кто посылал герменевтические «запросы» основному первоначальному тексту (предмету исследования или произведению искусства). Здесь

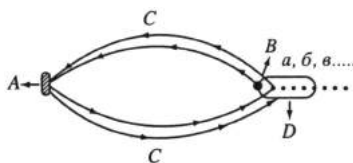


Рис. 1. Графическая модель интерпретации в герменевтическом анализе

А – произведение искусства, текст

В – интерпретирующий и понимающий субъект; первоначальный «смысл», предпосылающий все «запросы» и ответы

С – «герменевтический круг»; «запросы» и «ответы»

Д – пространство «нового текста», результат «понимания»

А, b, c – точки сопряжения «вопроса» и «ответа», или циклического «набрасывания смыслов»

¹ Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Сост., пер., вступ. А.В. Михайлова. М., 1993. С. 320.

нужно сделать оговорку по поводу «первоначального текста», который, казалось бы, должен находиться на месте «А». Дело в том, что первый «запрос», возникающий в ходе интерпретации текста, появляется не на пустом месте: он уже существует в вопрошающем сознании и обладает своим собственным смыслом – предпосылающим все остальные ответы (рис. 1-а). В результате образовавшийся с помощью интерпретации контекст «смыслов» («С») может быть приравнен к единому теоретическому конструкту, который адекватен изучаемому целому. Иначе говоря, представление о целом («понимание» целого) создается «по частям» с помощью «запросов» и «ответов». В этом и состоит «герменевтический круг». Говоря словами Гадамера, циклическая форма герменевтического мышления представляет собой «круг понимания», который «не является “методологическим кругом”, он описывает онтологический, структурный момент понимания»¹. В отличие от Хайдеггера, стремившегося уйти от методологического принципа интерпретации к чистой онтологии, Гадамер не считал «круг» «несообразным» в разговоре об онтологическом понимании предмета; он находил, что и в этом случае образуется «структурный круг понимания», хотя и соглашался с Хайдеггером, что «предвосхищающее движение предпонимания постоянно определяет понимание текста»².

Такова циклическая герменевтика искусствоведческого исследования и воссоздания глубинного смысла отдельного произведения.

По иному можно обрисовать процесс циклообразования в функционировании художественной традиции. Здесь позволительно допустить, что цикл образуется не кругом, а последовательностью актов обновления традиции в отдельных художественных произведениях.

Традицию часто представляют как само произведение искусства (или как его художественную форму). Это не так, ибо

¹Замечание Х.Г. Гадамера о том, что «круг понимания не является методологическим кругом» существенно дополняет, хотя в чем-то и противоречит многочисленным высказываниям Жака Деррида и Эдмунда Гуссерля о протогеометрических фигурах обобщения, называемых Гуссерлем «одеянием» из идей, наброшенных

на мир непосредственного созерцания и опыта». Это одеяние из идей является, как писал Гуссерль, «виной тому, что мы принимаем за подлинное бытие то, что есть лишь метод». (См.: *Гуссерль Э. Начало геометрии*. С. 157).

²Гадамер Х.Г. Указ. соч. С. 348.

художественная форма произведения существует сама по себе как явление, как данность. Традиция же пронизывает все произведения определенной традиционной линии, она заполняет собой временное (движущееся) пространство между ними. Не явленная, она существует как потенция, как движущая сила, подталкивающая творцов к созданию соответствующей ей (традиции), но пересозданной художественной формы. Выросшая из архетипа традиция как бы вновь сворачивается и возвращается к своему источнику, но уже в качестве итога, дающего начало новой сущности – художественной форме. В этом, видимо, и заключается самый главный момент в отношениях традиции и художественной формы. Он подразумевает одновременное слияние предданной возможности, данной реальности и новой последующей возможности.

Преобразование традиции в художественную форму происходит в зоне слияния объективного (реальная традиция, реальная художественная форма) и субъективного (бессознательный отбор предзаданных воображению традиций и вписывание их во вновь осознаваемую и созидаемую форму). Это особая когнитивная область извлечения забытого знания, где традиции выступают не как соблюдаемые правила, а как весь усвоенный опыт прошлого.

Граница метафизически предпосланного и создаваемого реального выявляется не только в отношениях традиции и художественной формы. В области социальных отношений онтологически трудно определимое понятие, фиксирующее единство субъективного и объективного в процессе становления реального, получило название «габитус»¹.

Так образуется последовательно-временной ряд произведений искусства, соединенных друг с другом линиями традиций, «пучками» исходящих от каждого непосредственно предшествующего конкретного произведения к последующему (рис. 2).

¹ В книге известного французского социолога П. Бурдьё «Практический смысл» (СПб.; М., 2001) в главе 3 «Структура, габитус, практика» дается определение габитуса применительно к истории и социологии. Габитус называется «спусковым механизмом» (С. 103): «Он обеспечивает активное присутствие прошлого опыта, кото-

рый, существуя в каждом организме в форме схем восприятия, мышления и действия, более верным способом, чем все формальные правила и все явным образом сформулированные нормы, дает гарантию тождества и постоянства практик во времени» (С. 105).

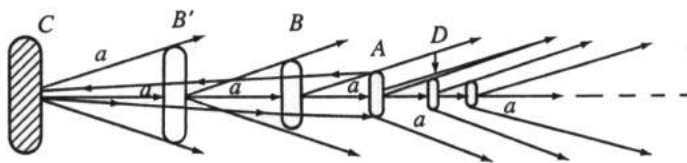


Рис. 2. Последовательно-временной ряд произведений искусства, соединенных друг с другом линиями традиций

Традицию в виде линии «а», соединяющей предшествующее и последующее произведение искусства (например, «В» – «А» или «А» – «О»), можно было бы рассматривать как цикл, состоящий из зарождения традиции в лоне конкретного произведения и умирания (конечного воплощения – обновления – рождения) в теле последующего произведения.

Но этот же цикл можно рассматривать не только выпрямленным, но и закругленным наподобие циклической фигуры «герменевтического круга» (рис. 1). Запрошенная из точки «В» традиция, которая уже проявила себя в предшествующем художественном произведении «А», усваивается и воплощается (с помощью габитуса, который можно обозначить точкой «а» или «б») в новой художественной форме «Д». В принципе, если каждая точка воздействия габитуса («а», «б», «в» и т.д.) имеет в виду создание новой художественной формы, то продолжающийся ряд таких точек составит единую линию движения традиции (рис. 2).

Всегда ли автор произведения искусства довольствуется традицией, перешедшей ему как бы по наследству? Естественно, нет. Во многих произведениях можно обнаружить реминисценции из самых разных, иногда очень далеких эпох¹. В Европе чаще всего (и естественнее всего) это происходит с материнской (точнее было бы сказать – «отцовской») для европейской культуры античностью. Обращение к ней встречается в творчестве отдельных художников почти всех эпох.

¹ На близкую тему реминисценций и повторений у Ж. Делёза содержатся интересные рассуждения о «повторении внутри цикла и от цикла к циклу», а также о наличии «всегда присутствующего различия, превращающего

повторение в эволюцию как таковую», то есть в изменяющуюся от произведения к произведению традицию». (См.: Делёз Ж. Различие и повторение. СПб., 1998. С. 353, 347).

Но иногда тяготение к какой-то особой традиции культуры прошлых времен захватывает все общество, и это становится чертой его собственной культуры. Так, например, в Италии периода Возрождения античность обрела свой новый облик, особенно в скульптуре, которую позднее стали называть «классической». Еще позже художники классицистических стилей разных европейских искусств неплохо штудировали классику Греции и Рима. Любил встречаться с античностью наш Серебряный век. Пикассо создал атмосферу античного искусства в своих рисунках.

И даже советская парковая скульптура типа «Девушки с веслом» – это тоже далекие реминисценции далекой античности.

Жизнь традиции в истории очень сложна. Если выстраивать схему цикла (рис. 3) на основе процедуры обращения художника к отдаленной традиции прошлого и повторного ее, традиции, прохождения через время вплоть до исходной позиции заинтересованного автора, то графическое изображение этого фигурального конструкта будет очень похожим на только что приведенный рисунок «цикла» герменевтических «запросов» и «ответов», включая и особую одностороннюю открытость «циклов» там, где содержание первоначального «запроса» («а») не совпадает с «ответом» («б»), пришедшим из далекой области «С».

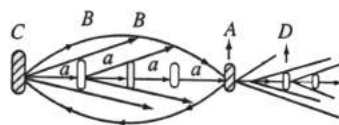


Рис. 3. Возможная модель возобновления («повторения») в актуальном произведении искусства стадиально более ранних традиций

А – произведение искусства и художник, обращающийся к старой традиции «С»

В – предыдущие произведения искусства, где менялась традиция «С»

С – старая традиция, к которой обращается автор произведения «А»

а – лучи традиции, заполняющие собой пространство между произведениями искусства

Логика построения рис. 1 и 3 позволяет предположить, что приведенные примеры – не единственные в ряду гносеологических подходов к разным предметам исследования. Скорее всего, это довольно распространенный вариант фиксации внутреннего движения мысли – своего рода психологический гештальт мыслительного процесса, который в равной мере характерен для точных, естественных и гуманитарных наук. Обнаружение цикличности в разного рода движениях в открытых и замкнутых пространствах помогает создавать субъективно-объективные области особого внимания, что является необходимым при любой логической операции. Цикличность мышления, выражающаяся, в частности, в подспудно воображаемых или реально зафиксированных фигуративно-линейных схемах, является частью общей формальной логики. В таком виде разговор о циклах и цикличности в общей истории, истории литературы, языкознания, в искусствоведении и актуален, и существен.

Интеграция культур К постановке вопроса¹

Формирование и развитие национальных культур всегда происходит в процессе общения с соседними культурами – это общий закон. Действует он и теперь. Мало того, в современных условиях общение между культурами столь широко, что перешагнуло через территориальные ограничения и стало универсально-всеобщим. Появилось понятие «интеграция культур».

Мне кажется, занимаясь проблемами культуры нашего времени, нельзя обойти вниманием гуманистическое содержание проблемы универсализации отдельных сторон каждой современной национальной культуры. Работает ли этот процесс в пользу человека или идет во вред его духовной уникальности? Обогащает он каждую национальную культуру или обедняет ее, замещая значительную часть ее творческой оригинальности, ее способности к дальнейшему развитию за счет внутренних ресурсов?

Способствует ли современная интеграция культур процессу слияния вновь познаваемых качеств творческого человеческого духа внутри каждой отдельной культуры, то есть процессу синтеза внутри национальных культур?

Вероятно, никто не будет спорить с положением о том, что сохранение множества часто имеющих древнее происхождение современных культур – необходимое условие выживаемости человеческой цивилизации. Способствует ли этому современная тенденция к объединению разных культур мира? Ну, хотя бы в той ее части, которая зовется ныне массовым искусством?

XX век в целом и конец его в особенности – век губительной и спасительной интеграции, процесса, охватившего, как пожар, все области и уровни человеческой культуры. С этим невозможно не считаться. Любое «местное» изучение современного

¹ Статья впервые опубликована в сборнике: Искусство и искусствознание на пути преодоления мифов и стереотипов. По материалам международной конференции. М., 1990. С. 98–102.

искусства не может не затрагивать всех основных процессов, которые происходят в искусстве всего мира, самых отдаленных его уголков. Уже простое визуальное и слуховое знакомство с изобразительным, ремесленно-народным, танцевальным, музыкальным искусствами разных народов мира, которое стало обычным благодаря так называемым «аудиовизуальным» средствам, ставшим самым широким способом знакомства народов друг с другом, – уже одно это заставляет задуматься: а что больше всего привлекает современного зрителя в зарубежном искусстве. Например, хорошо бы проверить увлечение Востоком в европейских странах в начале века и конце его – одинаково ли? продолжает ли одно другое? или оно в корне разное? что оседает у нас? Или, скажем, не только у нас, а вообще в Европе.

На мой взгляд, увлечение Востоком в наше время продолжает вспышку этого увлечения на рубеже XIX–XX веков, но на другом этапе: оно стало массовым, оно стало фактом массового искусства, точнее массовой культуры. Массовая культура, вытесняющая, к сожалению, остатки старого фольклора, – это продукт соединения массового городского творчества с той обильной информацией извне, которую представляют в равной мере городу и деревне аудиовизуальные средства, попросту говоря, радио и телевидение. И вот в одной Москве появляется несколько танцевальных групп, в которых изучаются и воспроизводятся индийские пластические танцы. Что же привлекает в этих танцах? Ведь они совершенно чужие, на непонятной основе и вообще даже не современные (в смысле их новизны во времени). Ярко выраженная знаковость, системность, символическая информативность, скульптурная четкость поз, экзотическая связь переживания (эмоций) с математически заданным ритмом. То, что смазалось в собственном забытом фольклоре, привлекло в реконструкции чужой системы древнего искусства. А вот представьте, именно основа этих танцев и привлекает.

Ни ансамбли индийского танца, ни, тем более, всякого рода общества кришнаитов не имеют прямого отношения к изобразительному искусству. Но они создают массового зрителя, который и на выставках современного искусства будет откликаться на сходные явления. Да и нет ли этой же тяги к системности, знаковости, символизму и в профессиональном искусстве живописи и скульптуры наших молодых? Там все соединяется со всем – графика, живопись, архитектура, скульптура, разные

фактуры, соединенные в едином коллаже, в котором еще к тому же встречается союз самых разных реминисценций – от Средневековья до двадцатых годов ушедшего века, от примитива до сюрреализма. Цель таких коллажей заключается в том, чтобы найти свой, душевно-уникальный, глубоко-общезначимый способ – или, лучше сказать, путь – новой выплавки образа. Но это и есть стиль времени, который не вдруг рождается, как бы ни мучились художники промежуточного этапа времени.

Главной особенностью гуманистических проблем нашего времени является, на мой взгляд, их поисковый характер. Легко утверждать гуманизм в искусстве высокого канона (это не значит, что художникам «канонических» эпох не приходилось страдать за верность столь очевидной истинности провозглашаемого канона). Но найти верную ноту в эпоху переходную, особенно когда ломается голос не только у искусства, смешавшего в себе все виды, а у культуры в целом, – творческие поиски в такое время дело серьезное и трудное, не всегда успешное.

В тщетности многих попыток собрать образ воедино современные художники нередко сознательно или полусознательно стремятся к новой мифологической цельности образа. Однако эта новая мифология не имеет общезначимой структуры и каждый раз может быть рассмотрена только как индивидуальный, невоспроизводимый в каноне образ.

Цельность образа дается труднее всего – именно она становится идеалом. Синтетические искусства, то есть искусства, которые вбирают в себя разные аспекты разных видов искусств, все больше привлекают внимание как образец определенного способа достижения цельности в искусстве.

Но дело даже не в самом процессе видового синтеза искусств, а в том, ради чего он создается. Стремление к синтезу связано не только с поисками нового мифа, во всяком случае, не только с поисками мифологического или мифоподобного образа, а с попыткой обрести дар нового слова.

Современный синтез, как и новый мир, выходят за пределы художественности, за пределы только эстетического восприятия мира. По существу, это попытка подхватить распадающийся канон, попытка не дать разрушающемуся распасться до конца. Довольно часто эта простейшая форма интеграции так и остается на элементарном уровне унифицированных духовных полуфабрикатов. Овладев массами, такая культура может

лишить народы способности меняться и продвигаться вперед в общемировом историческом времени.

Жизнь и ее общественные законы меняются в процессе изменения нашего их осознания. Для того чтобы в процессе уже начавшейся всеобщей интеграции не потерять жизнеспасительного генофонда человеческой культуры, нужно в срочном порядке обратить внимание на самобытность каждого очага мировой культуры – прошлого и настоящего.

Изучение разных типов синтеза в искусстве прошлого или разных типов синтеза инородных культур – задача не только историческая, но и методологическая, практическая. Разработка подобных проблем дает материал для наблюдения и размышления, который, видимо, был бы небесполезен в соперничестве с особыми путями распространения современной массовой культуры (например постмодернизма) и других форм интегрированного сознания. Без поддержки гуманитарных наук и традиционно-профессионального, национально-оригинального искусства технократическая интеграция культуры грозит уничтожить источники даже своего собственного процветания.

Мы остановились в основном на опасных путях интеграции национальных культур. Но коль скоро земная цивилизация подошла к этому рубежу, значит он неизбежен и даже необходим как следствие всей предшествующей логики исторического развития. Значит, и пути спасения надо искать в этом же процессе.

Если отнестись к интеграции культур и интернационализации сознания не предвзято-корыстно, а с открытой целью спасения человеческой жизни и человеческой этики на земле, то окажется, что на основе единых культурных ценностей можно созывать международные форумы, на которых будут господствовать не принижение человека и его запугивания, а высокий интеллект и совестливая человеческая этика. От таких политических, научных и художественных форумов зависит, быть ли человеку человеком или уподобиться стае китов, которые неизвестно почему выбрасываются на берег.

Канон и иконография в художественной системе Боробудура¹

Любое значительное явление древнего и особенно средневекового искусства несет в себе канонические структуры, которые определяют также и эстетический идеал времени. Эти канонические структуры включают в себя общие представления людей о мире, зафиксированные в мифологических, космологических, религиозных, философских и других символах. Они находят свое выражение в системах цифр и пропорций, сочетании цветов и геометрических фигур, в определенном смысловом наполнении знаков изображений. В результате художественной переработки общих канонических представлений эпохи и создаются уникальные произведения искусства, максимально приближающиеся к идеалу, то есть произведения канонические.

Таким уникальным и в то же время каноническим произведением искусства является Боробудур, памятник индонезийского буддийского зодчества VIII–IX веков.

В настоящем реконструированном виде Боробудур представляет собой постройку, охватывающую вершину естественного пологого холма. Его квадратное основание с двухступенчатыми выступами на каждой из четырех сторон делится, в свою очередь, на широкую монолитную часть, поддерживающую все сооружение в качестве подиума, и пять ступеней-ярусов с балюстрадами, украшенными башнями, скульптурами и рельефами. Далее – три круглые, совершенно гладкие концентрические террасы, по краям которых расположены три ряда башен-дагоб с решетчатыми стенками. В центре находится большая дагоба с глухими стенами, полая внутри. Предполагают, что огромная башня завершалась тремя символическими буддийскими зонтами.

¹ Статья впервые опубликована
в журнале: Азия и Африка сегодня.
М., 1978, № 3. С. 102–110.

Общая высота сооружения 31,5 м (или 42 м, если учитывать разрушенное и восстановленное над реликварием навершие). Длина каждой стороны основания – 123 м. Диаметр центральной башни – 9,9 м.

Археологические исследования (начиная с 1885 и, особенно, с 1945 года) показали, что первоначальное основание (с рельефами на стенах) в ходе строительства было заложено толстым слоем каменных плит. В. Стюттерхейм считает, что этот акт был вызван культовыми соображениями¹. Большинство ученых полагают, что была осуществлена вынужденная перестройка не только основания, но и всего храма, запланированного, видимо, более высоким. Такая перестройка могла быть вызвана начавшимися оползнями вдоль пологих склонов холма из-за непомерной тяжести строящегося сооружения.

В начале XIX века, когда Боробудур впервые стал объектом научного исследования, он фактически не функционировал, во всяком случае в полном своем объеме². По мере расчистки памятника от тропической растительности, восстановления его общей структуры, изучения скульптур и рельефов появилась возможность определения религиозной системы, к которой принадлежал Боробудур. В. Гумбольдт в 1836 году впервые отнес Боробудур к непальско-тибетскому направлению северного буддизма (махаяны) с системой будд, бодхисаттв, мануши-будд, пяти дхьяни-будд, пяти дхьяни-бодхисаттв и высшим буддой в центре мироздания в качестве абстрактного закона и абсолютной реальности³. Дальнейшие исследования ряда ученых подтвердили эту догадку, хотя в объяснении деталей и вариантов существуют самые разнообразные точки зрения.

В результате более чем столетнего изучения рельефов Боробудура довольно определенно установлены их текстологические источники. Почти ни у кого не вызывает сомнения, что

¹ *Stutterheim W.F. Studies in Indonesian Archaeology. The Hague, 1956. P. 32, 44–45.*

² Видимо, отдельные скульптуры храма почитались местными жителями, но в новом контексте. Так, одна из скульптур, покрытая решетчатой каменной башней (в форме дагобы), носит следы

частых прикосновений; среди населения она известна под именем Бхима, ей приносили особые жертвоприношения (цветы, фрукты) как покровительнице и заступнице.

³ *Humboldt W. von. Über die Kawi-sprache auf Insel Java. Berlin, 1836. S. 127–139.*

рельефы самой нижней стены (ныне заложенного каменной кладкой основания храма) связаны с текстом «Кармавибханга», рельефы стены первой галереи иллюстрируют жизнеописание будды Шакьямуни по «Лалитавистаре», все дальнейшие галереи связаны с текстом «Гандавыюхи», включая и дополнение к нему – «Бхадрачари». На балюстрадах нижних галерей можно видеть сюжеты из джатак и авадаана.

Помимо сочетания простейших геометрических форм (квадрат – земля, круг – небо) конструкция Боробудура содержит в себе многие цифровые символические сочетания, которые могут варьироваться, складываться и умножаться, но в целом соответствуют геометрической характеристике модели мира, идущей еще от древнейших космологических представлений: это верх и низ, или земля и небо, с учетом промежуточного звена – это основание, центр и вершина¹, в горизонтальном срезе – четыре стороны света и центр ($4 + 1$). При дальнейшем усложнении системы могут получаться цифры $4 \times 2 + 1 = 9$; $3 \times 3 = 9$ и т. д.

Отметим, что для всей архитектуры северного буддизма характерно использование цифры «девять», ставшей, видимо, оптимальной в цифровой символике храмов, пагод, ступ, дагоб, субурганов. Можно предположить, что эта цифра приобретает особое звучание как общая для выражения горизонтальной и вертикальной модели мира.

Построение Боробудура дает широкие возможности для варьирования цифровых сочетаний, употреблявшихся в древнеиндийской (включая буддийскую) космологии. Если учесть, что по первоначальному варианту основание должно было быть первым, нижним ярусом, то число всех ярусов составляло девять ($6 + 3$). При заложенном основании, ставшем подиумом, цифра девять раскладывается иначе: пять ярусов квадратных

¹ В литературе, касающейся буддийской иконографии и иконометрии, есть указания на общепринятые и варьирующиеся цифровые сочетания. В советской литературе за последние

годы появился ряд интересных статей на эту тему, собранных, главным образом, в «Трудах по знаковым системам Тартусского государственного университета» (Тарту, 1965–1975, вып. I–VII).

и три круглых (1 + 5 + 3). Иногда счет ведут от первой галереи, в этом случае девятой частью считают центральную дагобу. Если же учитывать вертикальное деление частей Боробудура не по ступеням, а по характеру оснащения его рельефами и скульптурами, то получается следующая картина: рельефы закрытого основания, четыре стены с открытыми рельефами и четыре ряда башен-дагоб, включая центральную (1 + 4 + 4). При этом пять стен квадратных галерей несут на себе еще и открытые ниши с находящимися в них круглыми скульптурами сидящих будд, что является как бы промежуточным звеном между настенными рельефами и закрытыми дагобами со скульптурами внутри. Внешняя стена первой галереи при таком делении не берется в счет, так как на ней отсутствуют повествовательные рельефы – в смысловом плане она нейтральна.

Скользкая структура строений, когда деление на части не имеет четких границ, а части как бы дублируются, находя друг на друга (два или три основания, переходящих в целлу, несколько ступеней наверх, начинающихся где-то от середины целлы), – характерная черта всей индонезийской архитектуры. Наряду с большой четкостью и тектоничностью общего построения здания происходит как бы смещение и захождение одного деления на другое. Это придает индонезийской архитектуре, особенно тем ее сооружениям, которые обильно покрыты резьбой (рельефными сценами и орнаментом), своеобразный динамизм, неуловимо связывающий архитектуру с природным органическим окружением. Боробудур не является исключением в этом аспекте. Поэтому при дальнейшем анализе

¹ Первое упоминание о трех буддийских сферах см.: *Leemans C., Weissen F. Boro-Budur op het Eiland Java. Leiden, 1873. S. 455.*

² Статуя в центральной дагобе – одна из важнейших загадок Боробудура. Впервые статуя, лежащая на полу среди груды камней, была обнаружена в 1842 году во время обследования Боробудура голландским наместником провинции Кеду Гартманом (если не считать упоминания статуи в неопубликованной и остававшейся долго

неизвестной рукописи Сибурга, видевшего заваленную камнями статую в центральной башне в 1837 году). Ссылку на рукописи Сибурга см.: *Bruijn V. H.W. Sieburg en zijn Beteekenis voor de Javaansche Oudheidkunde. Leiden, 1937.* Не будучи специалистом-археологом, Гартман не оставил никаких записей о своем обследовании. Это, видимо, внушило недоверие многим ученым, так как обнаруженная статуя была не лучшего качества и явно незаконченной – не обработана кисть левой руки и волосы на голове

архитектуры памятника необходимо учитывать инвариантность его основных схем и возможность разного прочтения структурного деления частей.

Так, уже в распадении числа «девять» намечаются разные варианты. Они еще больше усложняются при переходе от формального деления к рассмотрению смыслового соотношения частей.

По буддийской космологической схеме мир делится на три главные части: мир феноменов, то есть тех явлений, которые мы наблюдаем вокруг себя в нашей жизни, – кахмадхату; высшую сферу идеальных форм – рупадхату; совершенно абстрактную, не имеющую форм – арупадхату. Согласно махаяне, будда проявляет себя во всех трех сферах: в виде земного будды (мануши-будды в состоянии нирманакая), в виде различных дхьяни-бодхисаттв и дхьяни-будд (состояние самбхогакая и дхармакая) и в виде ади-будды (состояние дхармакая).

Строение Боробудура соответствует трем буддийским сферам (тридхату)¹. Стена перед первой галереей с нишами, в которых сидят мануши-будды, отделяет кахмадхату (рельефы на заложенном основании) от следующей ступени рупадхату, занимающей все квадратные галереи (начиная с внутренней стены первой галереи) со статуями пяти сидящих дхьяни-будд. Сферу арупадхату должен по сути дела занимать ади-будда (или Высший будда). Неизвестно, находилась ли статуя в центральной дагобе². Зато в башнях-дагобах на трех круглых террасах находится одна и та же статуя сидящего будды, который может рассматриваться как Высший будда (или ади-будда), или

(однако именно в таком виде в Индии в VII–XI веках в Бодхгайе в храме Махабодхи почиталась знаменитая статуя будды Шакьямуни). Несколько лет спустя было высказано предположение, что статуя была специально перенесена из окрестностей Боробудура в центральную дагобу, чтобы порадовать наместника «открытием». Одно из возражений, выдвигавшееся против этого предположения, заключалось в том, что до обследования, произведенного Гартманом, брешь, пробитая в стене

центральной дагобы, была слишком мала, чтобы через нее могла быть пронесена статуя. В дальнейшем ученые разделились на тех, кто признавал возможное наличие статуи в центральной дагобе и видел в Боробудуре систему семи будд, и тех, кто сомневался в такой возможности и останавливался на системе шести дхьяни-будд или пяти дхьяни-будд с ади-буддой во главе. Положение относительно центральной статуи до сих пор остается недоказанным.

же шестой дхьяни-будда. В любом случае полускрытость статуй за решетчатыми стенами дагоб в равной степени позволяет отнести их к чистой сфере арупадхату или к сфере, граничащей с ней.

Таким образом, исходя из махаянистской космогонической схемы тридхату (трех сфер мира) и трикайи (трех тел будды), Боробудур делится на заложенное основание, пять квадратных и три круглые галереи.

Существует также гипотеза, что Боробудур символизирует собой священную гору Меру, у подножия которой расположена железная стена¹, отделяющая мир людей от мира богов. Заложенное основание, широкой полосой окаймляющее храм у его подножия, рассматривается как подобного рода стена, ограничивающая несущественный, реальный мир людей камадхату от возвышающегося над ним небесного мира, которому и посвящен Боробудур. Об этом свидетельствуют также особые деревья, птицы, облака с летящими на них небожителями и другие знаки, символизирующие небо, которые постоянно встречаются на всех рельефах этого памятника.

Сложность и многосоставность космологической и религиозной иконографии Боробудура позволяет наметить еще одно, хотя и не вполне четкое (вероятно, поэтому и не зафиксированное в литературе) деление девяти ярусов на три части, каждая из которых, в свою очередь, делится еще на три.

Первую часть занимает основание и первые две галереи, на которых помимо самсары вместе с адом и раем (заложенное основание) изображены история земного пути конкретного будды Шакьямуни (первая галерея), история возможного пути избавления от кармы обыкновенным человеком (принцем Судханой и другими героями; сюда же входят изображения многих джатак и авадана – главным образом на внутренней стороне

¹ Stutterheim W.F. Op. cit. P. 45.

первой и второй галерей) и история бодхисаттвы с земным именем Судхана, начало пути которого, так сказать, земная отправная точка его поисков истины и вхождения в высшую сферу бодхисаттв и будд (текст «Гандавьюха») завершает нижнюю часть рельефных повествований (вторая галерея, стена третьего яруса).

Рельефы третьей и четвертой галерей не изображают событий, связанных с земной жизнью. Бодхисаттвы, представленные в этой средней части Боробудура, – Майтрея и Самантабхадра – относятся к наивысшему разряду (Майтрея, представленный здесь в состоянии самбхогакая, в состоянии дхармакая является первым буддой будущего, тогда как Самантабхадра в состоянии дхармакая – последним буддой будущего)¹.

Исследования Ф. Босха² показали (вслед за Н. Кромом), что рельефы верхних галерей, связанные с текстом «Гандавьюхи» и позднейшим прибавлением к нему поэтического текста «Бхадрачари» (VIII век), не доведены до конца. В. Стюттерхейм вслед за Ф. Босхом считает, что продолжение их должно было находиться на круглой стене пятой галереи, но по каким-то мотивам не было осуществлено. При всей сомнительности и недоказанности этого предположения оно в целом соответствует логике всего памятника: незаконченность рельефов заложенного основания, обрыв жизнеописания будды Шакьямуни на первой его проповеди в Бенаресе, незавершенность основного текста – «Гандавьюхи», необработанность отдельных частей статуи будды, предположительно относимой к центральной дагобе. В известной мере гладкая круглая стена пятой галереи вносит элемент симметрии в общее построение: начинаются рельефные повествования после первой гладкой стены заложенного основания³ и заканчиваются так же простой каменной кладкой последней стены. Наконец, последние три яруса круглые,

¹ Krom N.J. Borobudur. The Hague. 1927. P. 286.

² Bosch F.D. De Bhadracarari afgebeeld op den hoofdmuur der vierde gaanderij van den Baraboedoer // Bijdragen tot de Taal, – Land, – en Volkenkunde van Nederlandsch Indie. Deel 97, 1938. S. 241–294.

³ Если заложенные рельефы основания не связывать с рельефами на галереях, то роль первой пустой стены может быть отведена нижней наружной стене первой галереи, где нет никаких сюжетных сцен, хотя и много отдельных фигур небожителей, небесных танцовщиц, божеств (система их иконографии пока не выявлена).

не имеют никаких рельефов, но зато несут на себе большое количество скульптур, скрытых под решетчатыми дагобами: 32 – на шестом ярусе, 24 – на седьмом и 16 – на восьмом¹.

Одновременно с трехчленной вертикальной космогонической схемой в Боробудуре прослеживается горизонтальная схема с обозначением центра и четырех сторон. Это проявляется в первую очередь в распределении разных будд по сторонам храма. В южной сфере мира (камадхату), а именно в башнях-нишах на балюстраде первой галереи расположены сидящие фигуры четырех мануши-будд: Канакамуни (восточная сторона), Кашьяпа (южная сторона), Шакьямуни (западная сторона), Майтрея (северная сторона). Следующие три стены галерей отданы средней сфере (рупадхату), представленной четырьмя дхьяни-буддами, сидящими в таких же башнях-нишах по четырем сторонам: три восточные стены – Акшобхья-будда, три северные стены – Амогхасиддха-будда, три западные стены – Амитабха-будда, три южные стены – Ратнасамбхава-будда. В центре четырех дхьяни-будд должен находиться пятый – Вайрочана. В системе Боробудура он должен был занимать четвертую стену – все четыре ее стороны. Однако именно в этом звене стройная система пяти дхьяни-будд нарушается: положение рук пятого дхьяни-будды (витарка-мудра) не соответствует обычной для Вайрочаны дхармачакра-мудре. Между тем будда с мудрой Вайрочаны находится над пятым дхьяни-буддой – под решетчатыми дагобами на всех трех круглых террасах. Из-за этого весьма существенного отступления от обычной системы дхьяни-будд возникли разногласия в определении будд самой верхней сферы. Такие ученые, как В. Гумбольдт, А. Фуше, Н. Кром, П. Мю, В. Стюттерхейм, принимают изменение мудры пятого дхьяни-будды как местную поправку к классической непальской системе. Наличие 72 статуй еще одного будды, сидящего над пятым дхьяни-буддой, позволило видеть в нем ади-будду, то есть

¹Интересно, что и в этих трех ярусах есть различие: верхний ряд дагоб отличается от нижних двух рисунком решетчатой кладки: решетка у дагоб первых двух круглых ярусов – ромбовидная, у дагоб третьего яруса – квадратная. Символическое значение этого различия не установлено.

Высшего будду абсолютной реальности (состояние дхармакая, сфера арупадхату).

Согласно классической довольно поздней непальско-тибетской системе махаяны, в качестве ади-будды чаще всего выступает Ваджрасаттва. Сторонниками такого определения является крупнейший исследователь Боробудура и яванского искусства Н. Кром. Основные возражения против Ваджрасаттвы как ади-будды сводятся к тому, что культ Ваджрасаттвы характерен для поздних непальско-тибетских сект, сформировавшихся лишь к X веку; кроме того, совсем неизвестны статуи Ваджрасаттвы без обязательных атрибутов в руках – ваджры и гонты.

Н. Кром не считал, что статуя находилась в центральной дагобе, но и не утверждал обратного. В случае подлинности найденной статуи (с положением рук бхумиспарша-мудра), он предлагал видеть в ней эзотерическую эманацию Ваджрасаттвы – Ваджрадхару. Тогда система пяти дхьяни-будд переходила в более позднюю тибетскую систему будд с двумя эзотерическими буддами.

Если в отношении пяти дхьяни-будд мнения в общем сходятся (исключение составляют К. Леманс, видевший в пятом дхьяни-будде Амогхасиддху¹, Дж. Изерман, ставивший на место Вайрочаны мануши-будду², И.Е. ван Лохёйзен де Леу, настаивающая на Самантабхадре³), то определение шестого и, возможно, седьмого будды вызвало наибольшие расхождения. Так, В. Стюттерхейм и Ф. Босх⁴ предлагают свой вариант системы будд на Боробудуре, связывая его с текстом Сангхьянг кама-хаяникан, известном в Восточно-яванских государствах (XI–XIV века) в двух списках – позднем (версия «С») и более раннем (версия «А»), возможно, идущем еще от Центральной Явы. По этой системе над центральным буддой Вайрочаной должен возвышаться Бхатара Диварупа и Бхатара Будда (по тексту «Ниракараджняны») или Бхатара Шакьямуни, Бхатара

¹ Leemans C., Weisen F. Op. cit. S. 452–469.

² Izerman J. Communication about the Buddhas and Buddhisattwas on Barabudur // Verlagen en Medodeelingen der Koninklijke Academie van Wetenschappen. Deel 4, 1887. P. 209–217.

³ Lohuizen de Leeuw E. van. The Dhyāni – Buddhas of Barabudur // Bijdragen tot de Taal, – Land, – en Volkenkunde. Deel 121. 4 aflevering, 'S-Gravenhage, 1965. S. 414–416.

⁴ Stutterheim W.F. Op. cit. P. 48–62; Bosch F.D. Op. cit.

Диварупа и Бхатара-будда (по тексту «Сакараджняны» и «Вахьякаджняны»). В таком случае разница в форме решетки дагоб на первых двух и на третьем круглом ярусе (прямоугольная и ромбовидная) указывает на разный характер будд, заключенных в дагобах.

Точка зрения, высказанная И.Е. ван Лохёйзен де Леу в 1965 году¹, вносит существенный оттенок в решение этого запутанного вопроса. Она предлагает исходить не из учений сравнительно поздних непальско-тибетских сект, которые лишь предположительно могли быть известны на Яве во времена строительства Боробудура (VIII–IX века), а из общего процесса становления поздних учений махаяны в конце первого тысячелетия. И.Е. ван Лохёйзен де Леу предлагает проанализировать разные направления, по которым развивался буддизм в это время в различных странах.

Западная и Центральная Ява вместе с Суматрой могла стоять на пути не только северных, но и южных буддийских пилигримов². Не только процессы, происходящие в буддизме северных стран (Тибета, Непала, Бирмы и др.), но и развитие буддизма на Цейлоне могло влиять на сложение иконографии Боробудура. И.Е. ван Лохёйзен де Леу обращает внимание на сильно развитый культ Самантабхадры на Цейлоне и его огромную роль в рельефах Боробудура (наряду с Майтреей он занимает почти целиком две верхние галереи – больше, а по положению и выше будды Шакьямуни). Правда, в рельефах Боробудура Самантабхадра выступает как бодхисаттва, но в то же время он играет там роль Учителя (Гуру), ведущего Судхану из сферы рупадхату в арупадхату. На роль Учителя указывает и специфическая мудра Самантабхадры – витарка-мудра, поза учения. Как раз эту позу рук можно видеть и в фигуре пятого дхьяни-будды. Самый неувловимый момент заключен в переходе

¹ *Lohuizen de Leeuw E. van. Op. cit.*

² *Casparis G. de. New Evidence on Cultural Relations between Java and Ceylon in Ancient Times // Artibus Asiae. Vol. XXIV. 1961. P. 241–248.*

Самантабхадры из состояния бодхисаттвы в состояние будды. Но такой переход нередко имел место при образовании новых буддийских сект махаяны в конце первого тысячелетия. Именно в это время в состоянии ади-будды появляются то Самантабхадра, то Вайрочана, то Ваджрадхара – в зависимости от секты и времени ее развития. На Дальнем Востоке (Китай, Япония) особенно распространенным было почитание Вайрочаны и в качестве центрального дхьяни-будды, и в качестве ади-будды, часто известного под именем Махавайрочаны. В переформированных сектах тибетско-непальского толка ади-буддой признается Самантабхадра, который в обычном своем состоянии соответствует Вайрочане как его дхьяни-бодхисаттва¹. В поздних реформированных эзотерических сектах, почитавших помимо пяти будд еще две формы высшего будды, шестым буддой становится Ваджрасаттва, седьмым – Ваджрадхара. Поздняя буддийская иконография, которую можно проследить в бронзовой мелкой пластике, в том числе и индонезийской, дает изображение Ваджрасаттвы с фигуркой Акшобхьи (дхьяни-будды востока) на голове². По схеме Л. Уоделя³, Ваджрасаттва соответствует Акшобхье в его активном состоянии самбхогакая. Если вспомнить о довольно часто и рано встречающемся обмене местами Акшобхьи и Вайрочаны (в системе пяти дхьяни-будд), то станет очевидной родственная связь Вайрочаны, Самантабхадры, Акшобхьи и Ваджрасаттвы.

Однако проблема иконографии в скульптуре Боробудура заключается не столько в замещении места шестого будды, сколько в соотношении пятого и шестого. Мудра центрального дхьяни-будды принадлежит шестому будде, а мудра центрального, пятого дхьяни-будды – витарка-мудра – может принадлежать Самантабхадре, тем более что он изображается с этой мудрой тут же на рельефах Боробудура.

¹ Waddel L. The Buddhism of Tibet. Cambridge, 1958. P. 349.

³ Waddel L. Op. cit. P. 350.

² Getty A. The Gods of Northern Buddhism. Oxford, 1914. P. 5–6; Krom N. De Buddhistische Bronzen in het Museum te Batavia // Rapporten der Comissie in Nederlandische Indie voor Oudheidkunde. 1912. S. 1–83.

И.Е. ван Лохёйзен де Леу предполагает, что момент строительства Боробудура совпал со связями Явы не только с северным буддизмом с его правильной системой пяти дхьяни-будд, но и с подобными течениями, например, цейлонского буддизма¹, где в это время особо возвысился Самантабхадра. Самантабхадра-учитель² на своем пути возвышения до центрального будды мог занять место дхьяни-будды, в то время как Вайрочана встал на место высшего, шестого будды, не меняя присущей ему мудры дхармачакра. Таким образом, получается своеобразный вариант пятеричной схемы, когда над пятью дхьяни-буддами с Вайрочаной в центре стоит Вайрочана же, именуемый Махавайрочаной, но с той разницей, что здесь центральным дхьяни-буддой вместо Вайрочаны является Самантабхадра.

Гипотеза И.Е. ван Лохёйзен де Леу не исключает и позднейших вариантов прочтения иконографической схемы Боробудура. Возможно, что во времена царствования восточно-яванских династий с XI по XIV век, Боробудур был включен в развившиеся на Яве тантристские системы буддизма. В таком случае, правыми могут быть и В. Стюттерхейм, опирающийся на систему Сангхьянг камахаяникан, и П. Мю, объясняющий отклонения от этой системы, и Ф. Босх, связывающий Боробудур с популярной на Яве системой Бхимастанавы. В свете позднейшего включения Боробудура в тантристские системы более убедительной кажется и гипотеза Н. Крома, допускающая существование системы семи будд с двумя эзотерическими буддами Ваджрасаттвой и Ваджрадхарой.

Если предположить наличие двух этапов в иконографическом функционировании Боробудура как буддийского храма, то вероятной может оказаться и новая предлагаемая нами гипотеза о позднейшем (но не позже XIII–XIV веков) водружении статуи будды в центральную дагобу.

Вторичное, более позднее прочтение (а может быть, и произвольное дополнение) иконографии Боробудура, связывающее памятник с системой развитого тантризма, может быть лишь весьма умозрительным, поскольку ни характер скульптурных образов, ни художественный стиль их

¹ *Lohuizen de Leeuw E. van. Op. cit. S. 241–248.*

² О Самантабхадре-учителе, основателе эзотерической доктрины некоторых позднейших сект йогачариев см.: *Waddel L. Op. cit. P. 352.*

исполнения, ни отсутствие специфических атрибутов тантризма (нескольких голов и множества рук, держащих ваджру, гонту, падму и др.) не дают оснований для того, чтобы относить Боробудур к развитому тантрическому искусству. Наоборот, классическая скульптура Боробудура напоминает нам о расцвете буддизма в Индии в первые века нашей эры с его гуманизированными, идущими от гандхарского эллинистического искусства образами будды.

Видимо, Боробудур как своеобразный замковый камень соединяет два периода в развитии мирового буддизма – ранний и поздний. С одной стороны, он несет в себе черты раннего учения хинаяны («малой колесницы») с признанием этического личностного пути спасения; с другой стороны, он является классическим памятником системы махаяны («большой колесницы») с ее изначальной тенденцией к динамическому усложнению культово-обрядовой стороны и к бесконечному впитыванию исконно местных, древних культов. Уже одно это заставляет подозревать возможность различных тайных толкований скрытой символики Боробудура и развития в нем тантристских тенденций.

Сочетание открытого рационализма и скрытого символизма сказалось на общем художественном решении Боробудура. Если рассматривать систему скульптуры этого памятника сверху вниз, то она будет выглядеть следующим образом: адибудда (или другие высшие формы будды), стоящий над дхьяни-буддами, никак не связан с миром, он ничего не творит, у него нет деяний. Его отражением и идеальным воплощением являются дхьяни-будды. Они также бездейственны, но служат непосредственным и ближайшим образцом для бодхисаттв. Бодхисаттвы, в отличие от будд, связаны с миром, они помогают осуществиться так называемому дхьяни каждого желающего достичь святости¹. Третий вид состояния будды – явленность земному миру, мануши-будды.

Таким образом, между крайними полюсами (мир людей – рельефы заложенного основания и круглые скульптуры мануши-будд в нишах стены над основанием; мир высшего будды – круглые

¹ В системе Боробудура нет определенного места для пяти дхьяни-бодхисаттв, однако бодхисаттвы, не входящие в эту систему, представлены

в многочисленных рельефах на всех квадратных галереях, начиная от Шакьямуни и кончая Манджушри, Майтрейи и Самантабhadрой.

башни с полускрытыми скульптурами, центральная ступа) расположился обширный мир бодхисаттв и дхьяни-будд. Поскольку будды не связаны непосредственно с человеческим миром, скульптуры их вынесены на наружную сторону балюстрад, помещены на большой высоте и спрятаны в ниши. Бодхисаттвы действуют в миру, поэтому рельефы с поучительными историями из их жизни расположены на внутренней стороне балюстрад, на уровне глаз зрителя.

Дуалистическое сочетание взаимопереходящих сфер – небесной и земной, – пронизывающее всю художественную конструкцию Боробудура, имеет не просто космологический смысл. Он выражается и осмысляется не в абстрактно данном, безоценочном, лишенном внутреннего развития соотношении круга и квадрата, а в построении особых образных миров, дополняющих друг друга и противостоящих друг другу. Именно так художественный канон Боробудура распределяет эмоциональные акценты в структуре памятника, обращаясь к воображению зрителя, его чувственному, рассудочному, морально-религиозному, мифологическому сознанию.

Внутренняя обязательность и соразмерность частей памятника подчиняется общей художественной идее. Цифровые, геометрические, иконографические символы выливаются в символы художественные. В целом вся каноническая характеристика в едином организме Боробудура становится высоким художественным каноном, и в свете этого канона по-иному воспринимаются все образы памятника; их абстрактно-символическая значимость растворяется в живой плоти искусства. А тогда противопоставление земного и небесного, низкого и высокого, тяжелого и легкого, темного и светлого приобретает характер духовной борьбы, в которой человеческие эмоции находят выход в катарсисе, в разрешении противоречий путем внутренней художественной упорядоченности.

Особый порядок в организации канонических схем, «овеществление» (или воплощение) их в художественной ткани произведения и составляют суть художественного канона данного памятника.

Сложение постдревней культуры¹

Распад экономической, социальной и культурной целостности государственных объединений приводит к дезорганизации обществ, вхождению истории в переходный, как правило, непредсказуемый, трудно определяемый отрезок времени. Если крупные центры древних культур условно можно было бы назвать «цивилизациями» с ярко выраженными формами «восхождения» и значительным влиянием на широкие территории близлежащих народов и государств, то момент гибели таких цивилизаций следовало бы отнести к переходному в их истории периоду. Это может быть переход к стадияльно более поздней цивилизации или относительно спокойное влияние в иную, выросшую и жизнеспособную соседнюю цивилизацию. Возможны, конечно, и разрушительные войны; цивилизации связаны между собой переосмыслением ушедшего и как результат – развитием нового типа мышления. Первый подъем изменившегося типа сознания в борьбе за выживание сразу достигает высокого уровня обобщения, повторяя, как эхо, достижения прошлого и переливая их в новые формы грядущей культуры. Происходит та самая «консолидация сознания» в конце переходного периода, которая выводит эту грядущую культуру на новый виток истории. Нередко именно в это время на вершине спиралевидного взлета рождаются эталонные образы искусства, чреватые прорастанием вглубь, неоднократно повторяясь во всех новых поворотах развивающейся культуры.

Такой была античность для Европы. Она оказалась духовным взлетом после конца многих цивилизаций, особенно соседних – североафриканской (Египет), цивилизаций Передней Азии и так называемого Эгейского мира, который сам, перерождаясь, формировал собственно городскую культуру («цивилизацию») как основную форму будущей западной (европейской) формы государственной жизни.

¹ Глава из книги: *Муриан И. Ф.* Китайская раннебуддийская скульптура IV–VII веков в общем пространстве «классической» скульптуры античного типа. М., 2005. С. 50–56.

Рефлексивное осознание красоты прошлого, донесенного ментально-родовой памятью и пересозданного в принципиально иной плоскости, имеет под собой сложную, эмоционально запечатленную чуткость к изменениям. «В одну и ту же реку нельзя войти дважды» – знаменитый афоризм Гераклита, философа античной поры греческой классики. Речной волнообразный поток – символ вечных изменений, поток, который разрушает и создает острова, поднимающиеся со дна русла реки и опускающиеся в пучину вод, в пучину потока времени, потока истории.

Два типа сознания, вырастающие или из созерцания пространства как сочетания больших и малых замкнутых форм, или из ощущения процесса как главной незамкнутой формы времени, изначально лежат в основе человеческого восприятия реальности и созидания различных типов культуры. Иначе говоря, структурирование истории проходит то в виде турбулентных завихрений, на какое-то время задерживающих общее течение времени («острова» в речном потоке), то в виде самоценной стремительности движения, меняющего, иногда уничтожающего старые формы во имя появления все новых и новых ответвлений от одной из бесчисленных точек воплощающегося пространственно-временного начала – начала изменения всего и вся.

Общие задачи, которые возникали перед человечеством в разных регионах земной цивилизации, рождали и разную форму их решения. Наиболее удачные варианты распространялись как эталонные и так или иначе воспринимались культурами других регионов, образуя единую ауру исторически обусловленного сознания того или иного типа. Периоды консолидации сознания в обществах достаточно крупных ареалов давали наибольшее количество примеров высокоразвитых, синтетических искусств (например высокий взлет очень гармоничной городской культуры высокого канона в античной Греции, особый «эталонный» художественный стиль искусства Гуптов в Индии, консолидирующее искусство раннего периода Тан в Китае).

При этом надо иметь в виду, что «консолидация сознания» наступает в истории широких общественно-культурных формообразований дважды: в моменты достижения наиболее «чистых» форм культуры и искусства, адекватных (хотя и не обязательно одновременных) таким же строго выраженным

формам организации общества в социальном и идеологическом планах, и в периоды осознания только что разрушенных (или разрушающихся) эталонных форм искусства, так же как и традиционной организации общественного устройства.

В первом случае художественная форма, достигая абсолютной выраженности своих принципов, как бы исчерпывает и тем самым скрывает неисчерпаемый по своей сути источник творчества. Больше всего это касается «вершинных» произведений древнего искусства, таких как пирамиды и монументальная скульптура Древнего Египта, как архитектура зиккуратов и культура (наряду с керамикой и мелкой пластикой) Двуречья и Передней Азии, как крупные и пластичные бронзовые изделия Китая II тысячелетия до н.э., как этнические образы ведийской мифологии в Индии (2500–1500 до н.э.) расцвета первых могущественных государственных объединений.

Классика древности, визуально воплотившая архетипически-геометрическую основу красоты мира, мало похожа на классику античного мира, отразившую антропоморфную суть красоты космического мира, хотя и эта красота построена главным образом на идеальном взаимодействии частей и целого. В Греции сама геометрия стала важным полем размышлений и логических спекуляций; явленная в древности геометрия (точнее протогеометрия) ушла в глубь античного художественного образа, оставшись в подсознании художника в виде канонических пропорций архитектуры, живописи, музыки, театра, риторики, поэтики и прочих видов художественного и интеллектуального творчества. Именно в период осознания прошедшей эпохи древности и появилось понятие «классики», опиравшееся на демократическую и в то же время иерархическую систему организации античного общества. Мыслительное пространство, образованное представлением о строении античного общества (соотношение широкой демократии и возвышающейся над ней аристократии), напоминает своей протогеометрической формой конкретные фигуры-символы древнеегипетских пирамид. Разница заключается в том, что реальность материального существования пирамиды как погребального архитектурного сооружения, то есть «предмета», «вещи», в более поздние античные времена обернулась фантомом, или ментальным образом когда-то реальной формы, при том что собственно фигура пирамиды (или других фигур протогеометрии)

перешла в чистую геометрию как точную науку. Современное психологическое восприятие обеих ипостасей пирамидальной формы (конкретно существующей в предмете и воображаемой, перцептивной) позволяет вернуться к архетипическому образу пирамиды как воплощению чувства универсальной устойчивости и правильной организации всех ее частей и уровней при наличии одной верхней точки, завершающей собой всякое движение и стремление к совершенству, Абсолюту.

Вот почему словесный язык и визуальный образ в современной культуре, начиная с авангардистского течения в искусстве, так заметно тянутся к завершенности занимаемого пространства (в звучании или видимости) вплоть до замкнутости геометрической формы. В момент рождения утопической мечты о завершенности счастливого будущего промелькнули конструктивистские стремления к мощному архаическому видению простых геометрических форм.

Сложение античности имеет свои конкретные исторические корни. Однако в качестве цельного явления, имеющего свою особую нишу в истории мировой культуры, свое особое цивилизационное пространство и особое основание для циклического повторения в будущем (по крайней мере, для Европы), античность выступила лишь позднее, когда она была включена в систему других, отличных от нее современных ей и более поздних культур.

Когда в Европе в XVIII веке впервые стала формироваться последовательная история искусства (разных его видов), сохранившиеся и обнаруженные древние памятники стали называться «антиками». Особенно ценились «антики» классической поры искусства Греции и Рима. Видимо, первоначально основное значение слова с корнем «antiques» расшифровывалось как просто «древний», «старинный». В европейских языках, связанных с латинскими корнями слов, «античность» так и означает «древность». При использовании романо-германских языков приходится обращаться лишь к контексту, из которого становится ясно, о какой античности идет речь. Пользуясь иным, не романским и не германским, а только русским запасом слов, мы с большей легкостью отделяем эпоху собственно древности от гораздо более близкой нам, но, тем не менее, по определению тоже древней эпохи античности. Чтобы подчеркнуть разницу между ними, мы выделяем цивилизационную древность из

общей временной древности, а античность рассматриваем как просто тип культуры «античность», включая ее иногда в качестве особой цивилизации в наш период постдревности.

Напомним об этимологии привычного для нас слова «античность»: от латинского слова «ante» – до, перед; «antea» – раньше, прежде; «antiquus» – древний, старинный. Этимология эта неоднозначна: античность для Нового времени (когда это слово получило современное значение) не то же самое, что античность-древность для ренессансного и средневекового мышления и, тем более, для времени собственно классической греко-римской культуры. Интересно отметить, что Средневековье, тоже достаточно удаленное от Нового (тем более от нашего Новейшего) времени, никогда не называлось античностью.

В рубрике времен это были отдельные эпохи, хотя схоластическое богословие довольно охотно обращалось к античной философии, тем самым как бы стирая грань между античностью-древностью и предшествующей схоластам антично-эллинской культурой.

В русской терминологии античностью не называются ни древнеегипетское искусство, ни ближневосточное, ни какое-либо другое искусство древних периодов общей истории. Античность как таковая вообще не была исторической древностью, она была *явлением культуры*, к которому обращали свои взоры народы не только Средиземноморья, но и Ближнего Востока, Центральной, Южной и далее Восточной Азии (каждый в свое время), прежде чем Европа, образовав во II тысячелетии новый, так называемый «западный мир», объявила античный, греко-римский мир основой своей культуры, своей древностью – *antiquitas*. Слово «античность» стало термином, когда им обозначили особый тип искусства, литературы, философии, науки (точной и гуманитарной).

С позиции исторической стадильности, античность была не древностью, а рубежом, точнее, даже «рубцом», соединившим и скрепившим два огромных периода в развитии человечества – древнего и постдревнего, нового (для Европы – средневекового, ренессансного, нового и новейшего). Корни древности уходят в глубь изначально порождающего времени, смутных предчувствий и первообразов, первых архетипов сознания. Мы не знаем, чем является постдревнее время – серединой, просто продолжением или концом? Сознание человека всегда зависело

от неизвестности, от необходимости проникать в эту неизвестность, познавать и формулировать ее, осваивая и утверждаясь в ней. Неизвестность впереди, неизвестность позади и неудержимая потребность в расширении пространства между двумя великими неизвестностями, образующими вечность для каждого мгновения человеческого существования.

Мгновенье может разрастись до «настоящего» настоящего, если станет пространством, то есть получит форму, которая определит замкнутость пространства и его доступность познанию, постижению, проверке и повторению. Мгновенье как метафизическое понятие не имеет размера, но став частью науки – математики, физики или, например, исторической науки, – мгновенье может разрастись до какой-то необходимой единицы того или иного значения. Возможно, три тысячелетия древнеегипетской культуры – это мгновенье в вечности, но оно имеет свое пространство и свои особые качества, позволяющие сравнивать его с другими пространствами, с другими культурами, например с греческой античностью, даже если эти культуры и пересекаются иногда во времени и пространстве из-за войн и более или менее продолжительных захватов разных частей территории соседствующих государств, например Египта во время походов Александра Македонского и при Птолемах.

Так, единая в своих стадиях история разбивается на отдельные замкнутые пространства, в каждом из которых – свои конкретные формы существования и развития.

Древнее сознание человека не мыслило себя поступательно-историческим, оно ограничивалось обозримыми отрезками длиною в собственную жизнь, отмечая лишь время господства сменяющих друг друга правящих династий или – гораздо реже – религиозных культов.

Однако повторяя жизнь за жизнью природные и религиозно-социальные циклы, воспроизводя сокровенное из былого в новом контексте стихийного времени, люди создавали традицию. Об этом писал Ж. Деррида в своем предисловии к гуссерлевскому «Началу геометрии»: «Историчность идеальных предметностей, то есть их *начало* и их *традиция* – во всей двусмысленности этого слова, которое обнимает одновременно

и передачу наследия, и его утрату, – эта историчность подчиняется тем удивительным правилам, которые не являются ни правилами фактивных сцеплений эмпирической истории, ни правилами идеального и исторического наращения смысла»¹.

Превращение исторически утрачиваемой формы в новую геометрическую (точнее, протогеометрическую, лишенную научной точности) форму «идеальной предметности» происходит в зоне слияния объективного (реальная традиция, реальная форма) и субъективного (бессознательный отбор предзаданных воображению традиций и вписывание их во вновь осознаваемую и создаваемую форму). Это особая когнитивная область извлечения забытого знания, где традиции выступают не как соблюдаемые правила, а как весь усвоенный опыт прошлого.

¹ Гуссерль Э. Начало геометрии / Введение Ж. Деррида. М., 1996. С. 10–11.

Раздел II

Декоративная основа дальневосточной живописи тушью¹

Монохромная живопись тушью стран Дальнего Востока – Китая, Японии, Кореи, отчасти Вьетнама – на общем фоне яркого, красочного искусства Востока кажется каким-то невероятным исключением. Поражает удивительная сдержанность художников в выборе средств. Рядом с полихромной, как бы затканной узором миниатюрой живопись на свитках выступает как пример художественного аскетизма.

Уже в этом заложено противоречие в понимании декоративности. Декоративность в живописи обычно отождествляется с ее яркой красочностью. К живописи тушью такое отождествление не подходит. Однако мы знаем, что дальневосточная живопись на свитках, в том числе и монохромная живопись тушью, по своей природе, по своему историческому месту в общем развитии искусства всегда несла некоторые декоративные функции. Свитки украшали стены – их специально вешали к приходу гостя, они радовали глаз каллиграфической красотой наложения туши, служили темой для теоретических споров эстетов и художников. Живописные свитки нередко превращались в створки ширмы. Изображая пейзажи или цветы, художники как бы продолжали развивать идею общего декоративного комплекса, куда входили и наружный сад, и интерьер дома, и карликовые натуральные «пейзажи» в кашпо, и букеты цветов, и ширмы, разгораживающие помещение, и изделия прикладного искусства. Нередко стены и даже мебель инкрустировались мраморными плитами, рисунок которых напоминал пейзажи, написанные тушью на свитках. Таким образом, живопись являлась частью эстетической

¹ Статья впервые опубликована в сборнике: Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. М., 1969. С. 30–78.

системы, в которой декоративность играла немаловажную роль, обуславливая общий взгляд на мир.

Следовательно, само реальное применение свитков в повседневной жизни указывает нам на то, что живопись тушью весьма органично входила в общий декоративный комплекс восточного искусства. Более того, для европейского зрителя, лишенного необходимых философских, исторических, литературных и других знаний в области искусства народов Востока, живопись тушью в целом определяется прежде всего по внешне стилистическим признакам, по которым легче всего судить именно об его декоративной стороне.

Таким образом, живопись тушью скорее надо было бы рассматривать как одно из оригинальных проявлений декоративного искусства Востока. К такому решению вопроса толкает и естественная позиция «стороннего» европейского зрителя, и реальные функции живописи тушью на свитках.

Вместе с тем, наверное, правы были бы и другие интерпретаторы, которые отказывались бы рассматривать живопись тушью только в качестве декоративного искусства. И не только потому, что в ряду других восточных искусств живопись на свитках пользуется самыми скромными средствами декоративной выразительности. Выполняя некоторые декоративные функции, находясь внутри общей декоративной системы восточного искусства, живопись тушью на свитках отвечает в то же время совершенно определенным духовным запросам человека, которые в европейском искусстве породили станковую живопись, отделившуюся от настенных росписей и рельефов, от погребальных портретов, книжной графики и т.д. Декоративность в такой живописи отступает на второй план, прячется за более существенное для данного вида искусства содержание, которое чаще всего и кажется истинным носителем художественности произведения. Вот почему, несмотря на большое значение формальных изысканий в живописи тушью, несмотря на ее более тесную связь с декоративными искусствами, эту живопись ни в коей мере нельзя называть просто декоративной.

Не декоративная и в то же время декоративная. Такой неожиданный поворот темы заставляет задуматься над самой природой декоративного, над вопросом, решение которого обязательно предшествует определению конкретных черт декоративности данного вида искусства. Вопрос этот касается проявления «станковости» и декоративности в живописи. Так ли уж тесно связана декоративность с украшением и всегда ли мы ее замечаем при полном и глубоком восприятии всего художественного образа в целом? Правильно ли признание декоративной выразительности образа только в так называемой декоративной живописи? И не входит ли декоративность в само понятие художественности образа в живописи?

Одно и то же произведение можно воспринимать по-разному. На картине китайского художника XVII века Ши Тао изображена трава, покрывшая неровности и кочки старой дороги. За исключением надписи в левом верхнем углу картины в композиции нет ни одной вертикальной линии. И неровные, разорванные очертания дороги, и беспорядочные клочья травы, стелющейся по земле как бы под сильным ветром, и пустота дальнего плана, чуть намеченного отдельными травинками, – все это имеет распластанно-горизонтальный вид, все говорит о пустынности и заброшенности.

А теперь представим себе, что мы смотрим на картину глазами китайца, современника художника. «Вот что растет на проезжей дороге» – говорится в надписи. Сорная трава и кочки на дороге – это ненавидимые маньчжурские чиновники, которые не дают жить и развиваться народу, стоят на пути у него¹. Горечь и затаенное возмущение руководили художником, когда он кистью набрасывал в клочья разорванные очертания дороги и рисовал заросли хилой, но цепкой травы.

Содержание картины, таким образом, символическое. Без учета этого не может быть воспринят художественный образ в его полном объеме. То, что видит европейский глаз на картине – мрачную дисгармонию порывистых линий и унылую неопределенность очертания полевой дороги, заросшей травой, – это лишь средство выразить идею художника, донести

¹ В 1644 году Китай был захвачен маньчжурами, основавшими свою династию Цин. Одной из первых мер маньчжуров было насаждение всюду

своих чиновников и военачальников, имевших по сравнению с китайскими более низкий культурный уровень.

до зрителя истинное содержание образа. Средство это можно рассматривать в двух аспектах: во-первых, что изображено на картине; во-вторых, как изображено. Специфичность первого аспекта – передача мыслей и душевного состояния художника через образы природы – исторически обусловлена всем ходом развития китайской, корейской и японской живописи. Что же касается второго аспекта, то он наиболее неуловим и растворим в самой идее художника, но зато наиболее емко с точки зрения художественного значения образа.

Для полного и всестороннего восприятия содержания образа нужно быть современником произведения или человеком, обладающим запасом знаний и ассоциаций, связанных с образом. Однако сила воздействия образа выходит за границы его идейно-сюжетного значения. Поэтому, несмотря на сюжетную ограниченность образов природы, столь характерных для дальневосточной живописи тушью, мы воспринимаем глубину чувств и переживаний художника по каким-то неуловимым мотивам и общему настроению, выраженному в картине.

Если сравнить живопись маслом, развивавшуюся в Европе в течение пяти веков, с дальневосточной живописью тушью, существующей свыше десяти веков, то окажется, что последняя гораздо беднее по своим сюжетам, как правило, более или менее каноничным. Богатство чувств и мыслей, заложенных в дальневосточной живописи, не было идентично богатству жизненного материала, привлекаемого художником для эстетического воздействия на зрителя, образного воплощения своего мировосприятия. А раз так, то возникает вопрос: какие же иные средства художественной выразительности восполняют относительную статичность и архаизирующую условность сюжетов картин, написанных японскими, корейскими и китайскими живописцами?

В книге Оскара Мюнстерберга «История японского искусства» есть замечание о том, что многие произведения живописи тушью «свидетельствуют о компромиссе в них между натуралистическим и стилизирующим исполнением».

Слово «стилизующее» понимается О. Мюнстербергом в смысле преобладания исполнительского мастерства, «стилизаторства» над реальной передачей «правды объекта». Однако несколькими страницами выше О. Мюнстерберг противопоставляет «правду объекта» уже не «стилизаторству», а передаче настроения человека, испытываемого им при виде изображаемого предмета¹.

Это не случайный алогизм или неточность изложения мысли. «Стилизующее исполнение» и передача настроения приравниваются друг к другу. Не вдаваясь в расшифровку употребляемого О. Мюнстербергом термина «стилизаторство» и не разбирая правомочности употребления здесь такого термина, будем понимать «стилизующее исполнение» как формализующее, как выделение самостоятельной эмоциональной значимости отдельных формальных моментов в исполнении картины.

Почти все японские, корейские и китайские художники в своих поэтических надписях, критических заметках и теоретических трактатах придавали исключительное значение искусству наложения туши и проведения линии кисточкой. Се Хэ в V веке писал: «Художник сосредоточивает свой дух и гармонирует его с творениями природы, воспроизводя эти творения силой своей кисти... В настоящих картинах каждый штрих обнаруживает жизнь»². Более категорично по этому поводу высказался Чжан Яньюань (IX век): «Древние не достигли тонкости в изображении облаков. Если художник смачивал шелк и посыпал его мелким порошком, то это называлось “выдувать облака”. Облака получались очень похожими и могли бы быть отнесены к классу замечательного. Но так как это не есть результат работы кистью, это не может быть названо живописью»³. В подтверждение своих слов Чжан Янь-юань ссылается на мнение теоретика VI века Яо Цзюя: «Бесчисленные образы, прочувствованные художниками, были перенесены в будущее на кончике кисти»⁴.

¹ Münsterberg O. Japanische Kunstgeschichte. Bd. I. Berlin, 1904. S. 53, 59.

³ Цит. по: Ibid. P. 232.

⁴ Цит. по: Ibid. P. 221.

² Цит. по: Siren O. The Chinese on the Art Painting. Peiping, 1936. P. 230.

Из всех многочисленных изобразительных средств живописи мастера туши выбрали выразительность тонового пятна и динамичность линии, что, несомненно, ставит эту живопись ближе к графике. Не пытаясь объяснить причину такого выбора средств, поскольку история живописи тушью как вида искусства не является целью данной статьи, заметим только, что с самого начала живопись тушью была тесно связана с каллиграфией. Кисть, тушь и пропитанный квасцами шелк оказались прекрасным материалом не только для написания трактатов, оформлявшихся в виде свитков, но и воспроизведения картин, отражавших мир в зрительных образах. Начиная с первых веков нашей эры, выразительные возможности кисти и туши стали служить как каллиграфии, так и живописи. Художественные требования, обращенные к каллиграфу, перешли и к художнику. На протяжении всего развития дальневосточной живописи тушью мастерство проведения линий, способность художника в «личном» почерке выразить свой темперамент, ум и настроение ценились в первую очередь как один из важнейших признаков художественности произведения. Как в каллиграфии, так и в живописи мастерство нанесения линии и декоративно-эмоциональное ее окрашивание получили огромное, иногда даже самодовлеющее значение.

Такое положение в живописи тушью имеет свою историю, связанную с историей дальневосточной философии и эстетики.

Духовное единство объективного мира, говорили философы древнего Востока, выражается в разных формах. Сущность явления скрыта за его формой. Мудрый человек отбрасывает форму, чтобы познать сущность¹. Добродетельный человек наслаждается формами, умея видеть в них внутренний смысл², а талантливый художник, концентрируя в себе свои

¹ Лао цзы (VI–V вв. до н.э.): «Внешний вид – это цветок “дао”, начало невежества. Поэтому великий человек берет существенное и оставляет ничтожное. Он берет плод и отбрасывает его цветок» (цит. по: *Ян Хин-шун*. Древнекитайский философ Лао цзы и его учение. М.: Л, 1950. С. 136).

² Цзун Бин (?–443): «Мудрый хранит в себе “дао” и соотносит его с объектами. Добродетельные лица постигают чистым умом красоты форм... Мудрые следуют за “дао” в своих душах, а добродетельные очаровываются “дао” через формы пейзажей» (цит. по: *Siren O. The Chinese on the Art Painting*. P. 14).

собственные и познанные в другом предмете «ци» и «дао», выражает это в особых, субъективно одухотворенных формах¹. Субъективная окраска этих форм чрезвычайно важна как единственный способ приоткрыть скрытую за объективно-видимой в природе оболочкой сущность предмета и явления. Таким образом, за выразительными средствами в искусстве признается право на самостоятельную значимость, на способность воплотить в себе в более обнаженном виде сущность изображаемого – его дух. В каллиграфии – это сущность слова, познанная и перевоплотившаяся в темперамент пишущего ученого, в искусстве живописи – это сущность образа, переданная кистью художника.

Пантеистический и идеалистический характер основных философских течений древности, проникая в искусство (в том числе искусство каллиграфии) в форме особого, самодовлеющего одухотворения внешних видимых форм, даже если это были отвлеченные знаки, написанные рукой человека, рождал преклонение перед собственно выразительными средствами искусства – линией, композицией, ритмом и т.п., – способными якобы воплотить вездесущее «ци» и отразить всемирный закон «дао» даже вне прямого сходства с изобразительными предметами. Мало того, без особого мастерства владения кистью, отражающего темперамент художника и внутреннюю духовную сущность – «ци» – изображаемого предмета не признавалась и сама образная основа искусства живописи².

Таким образом, самодовлеющее значение динамической выразительности линии и пятна в живописи тушью, то есть «стилизующее исполнение», как раз и означает передачу

¹ Цзун Бин: «Мне стыдно за себя, так как я не могу сосредоточить мой дух... Я могу лишь создавать свои картины и выражать свою индивидуальность в облаках, покрывающих горы» (цит. по: *Siren O. The Chinese on the Art Painting*. P. 14–15).

² Чжан Яньюань (IX в.) писал: «Современные художники все еще отдают предпочтение тому, чтобы превосходить друг друга в воспроизведенной форме. Но достичь правдоподобия и затем быть без отражения духа – ци юнь, выполнить какую-либо работу всеми красками, а затем убрать использованные кисти – как это может быть названо живописью?» (цит. по: *Acker W. Some T'ang und pre-T'ang texts*. Leiden, 1954. S. 152).

настроения художника, его впечатления от изображаемого предмета или ассоциаций, навеваемых этим предметом.

Как и в каллиграфии, в живописи тушью чрезвычайно важен ритм линий, передающий темперамент и душевно-нервное состояние художника в момент творчества. Но, в отличие от каллиграфии, ритм линий и композиция рисунка в живописи тушью связаны не с начертанием иероглифов и стремлением художника придать надписи дополнительную эмоциональную окраску, а с реальным образом, с характеристикой предмета, изображаемого на картине.

Это значительно осложняет вопрос о декоративной природе выразительных средств живописи тушью. О декоративной выразительности каллиграфической надписи и связи этой выразительности с содержанием написанного слова судят после прочтения и усвоения текста. Как бы ни освящалась декоративность каллиграфии духовной связью с внутренним миром художника, она не имеет прямого отношения к достижению сходства с предметами внешнего мира, о которых может идти речь в надписи.

Обнаружить декоративные принципы в изобразительном искусстве, особенно станковой живописи, какой и является живопись тушью на свитках, можно, лишь разбирая произведение в целом, во всей совокупности выразительных средств.

Одним из ранних (IV век), удобных для такого разбора свитков, написанных кисточкой и тушью лишь с очень небольшой подцветкой густо-красной и светло-коричневой красками, является длинный горизонтальный свиток художника Гу Кайчжи «Наставления придворным дамам» (Британский музей, Лондон)¹. Свиток делится на семь сцен, снабженных вертикальными строчками надписи.

¹ Эта картина, как и все другие, приписывавшиеся кисти Гу Кайчжи, теперь считается позднейшей копией, очень близкой манере художника.

Одна из сцен свитка – туалет придворных дам. Она иллюстрирует морализующее изречение: «Мужчины и женщины знают, как украсить свои лица, но никому не известно, как украсить свой характер. Если же характер не украшен, есть опасность, что правила приличия могут быть нарушены. Исправляйте ваш характер, приукрашайте его; старайтесь создать благородство Вашей натуры»¹.

Тонкой кисточкой художник рисует фигуры трех женщин в пышных одеяниях с торжественно ниспадающими складками. Одна из женщин, стоящая слева, помогает другой сделать из длинных черных волос сложную прическу наподобие своей или прически третьей дамы, сидящей перед зеркалом немного в отдалении справа. В центре композиции, перед женщиной, делающей прическу, стоит круглое зеркальце на тонкой ножке с лотком для драгоценностей. Внизу прямо на полу – круглые и прямоугольные туалетные коробки с гримом и драгоценностями. Женщина справа, заканчивающая свой туалет, смотрит в зеркало, которое она держит в руке, повернувшись спиной в три четверти, так что лицо ее, отраженное в зеркале, видно зрителю. Слева и справа сцена заключена в жесткую рамку вертикальных строчек надписи.

В чем смысл сцены? В ней нет буквального соотношения со словами изречения, нет прямой назидательности. Очарование, эстетическая заразительность рисунка идет от выраженного в нем благородства духа, величавости, изысканности. Очевидно, передать эти чувства в рисунке можно в позах фигур, в движениях, жестах. Но движения женщин очень скупы. Руки одной из придворных дам спрятаны в широкие рукава, другая держит зеркало и слегка поправляет прическу. Вся композиция очень статична.

Эмоциональное отношение автора к изображаемому можно было бы передать и косвенно, путем особого подбора предметов и деталей. Но в картине Гу Кайчжи нет почти никакого описания обстановки действия. Легкие крутящиеся складки торжественной одежды женщин – единственное средство, которым художник пользуется и для характеристики персонажей,

¹ Цит. по: *Siren O. The Chinese Painting. Vol. I. London – New York, 1956. P. 31.*

и для передачи общего настроения картины. Анализируя идейно-сюжетное содержание картины, приходится обращаться фактически к формальному анализу всей композиции.

И если при анализе сцены причисывания женщин в первую очередь отмечается спокойный ритм легких, медленно опадающих, как будто наполненных изнутри воздухом, складок одежды, то в другой сцене этого же свитка, в разговоре императора с придворной дамой, характеристика персонажей и их взаимоотношений также заключена в особом ритме линий и особом характере развевающихся складок. На этот раз складки «говорят» быстро и стремительно, вся композиция, замкнутая и гармоничная в целом, наполнена динамикой, она призвана выразить страсть, получающую отпор.

«Никто не может нравиться без конца, привязанность не может принадлежать только одной, если бы было так, то это вызвало бы отвращение. Когда любовь достигает своей высшей точки, она меняет объект; то, что достигает своей полноты, приходит в упадок. Таков закон. Если та, что прекрасна, делает себя еще красивее, она заслуживает порицания»¹. Это изречение из древних сводов, очевидно, напомнил император молодой женщине, отстраняясь от ее стремительного порыва, взрыва чувств, мольбы.

Все выраженные чувства с большой точностью переведены на язык линий и складок, под которыми угадываются скупые, но выразительные движения: отстраняющая рука уходящего императора и прижатые к груди руки стремительно идущей женщины. Император не идет и не стоит. Складки его халата порывисто всколыхнулись и замерли, остановленные в своем движении; женщина, кажется, еще вся напряжена в последнем рывке, но уже не может двигаться дальше, натолкнувшись на предостерегающий жест императора. Шарфы и ленты ее одежд летят по воздуху, не успев опуститься, но длинный шлейф платья уже сдерживает эту стремительность, напоминая собой медленно плывущее облако, и уже совсем успокоенными кажутся «внутренние» очертания фигуры слева, дополняющие очертания противостоящей ей фигуры императора.

¹ *Siren O. The Chinese Painting. P. 32.*

Таким образом, можно сказать, что доминирующим способом выражения у Гу Кайчжи был перевод языка чувств на язык линий, ритма, композиции, очертания, «структуры» предметов и т.д. Можно ли назвать эти выразительные приемы декоративными? И да, и нет. По своим целям это сугубо изобразительные приемы, призванные передать сходство с изображаемым предметом, что означало в то время (IV век) непременно вскрытие его сущности, «структуры». Истолкование сущности предметов (или персонажей и их взаимоотношений) требовало эмоциональной оценки их, что на языке живописи тушью означало особую линейно-ритмическую гармонизацию образа. Итак, общий художественный анализ произведения Гу Кайчжи сразу же сталкивает нас с проблемой выразительности в живописи. Достаточно ли одного сходства и правдоподобия в изображении сцены, взятой из жизни, для того чтобы создать полноценный художественный образ в живописи? Ясно, что нет. И это не значит, что натуралистически точно выписанные детали и предметы не выразительны сами по себе, – они несут в себе очень большой заряд художественной выразительности, имитирующей выразительность фотографии, кино, некоторых видов театра. Художники, особенно европейские мастера масляной живописи, сделали правдоподобие образов и, что еще важнее, как бы списывание целых сцен из жизни важнейшей особенностью своего искусства. Но когда мы начинаем говорить о выразительности изображенных на картине объектов, мы идем от разбора данной художником ситуации, различных психологических состояний или объективных качеств изображенных предметов к анализу композиции и цветовых сочетаний, рассчитанных на более общие ассоциации зрителя. Эти ассоциации связаны уже не с предметными образами, а с психологической оценкой той или иной гармонии, выбранной художником для воплощения своего замысла. И тут оказывается, что сильнейшее «гармонизирующее» средство живописи – это распределение линий и цветовых (или тоновых) пятен на плоскости. Иллюзорные образы и гармония иллюзорных форм – это уже как бы вторичное «гармонизирующее» средство. Выразительность плоскостных форм – пятна, силуэта, линий и их ритмического сочетания – лежит в основе пространственной, объемной, пленэрной и всякой другой живописной выразительности.



Гу Кайчжи. Наставления придворным дамам. Туалет придворных дам

В картине Гу Кайчжи правдоподобие образов и сцен как бы уступает свое первенство линейно-ритмической выразительности общего рисунка. Художественная идея произведения выражается и в определенном подобии рисунка жизненным формам, и в особой линейно-плоскостной гармонизации этих форм. Таким образом, выразительные средства живописи имеют как бы два полюса: конкретно-изобразительный и декоративно-плоскостный. В чистом виде не существует ни тот ни другой, поскольку только сочетание их дает нам тот богатейший арсенал выразительных средств живописи, который включает в себя выразительность иллюзорно переданного объема, пространства, освещения, фактуры и т.д., и т.п. Из этого следует, что декоративность (или линейно-плоскостную гармонизацию образа) можно рассматривать как один из аспектов всех выразительных средств живописи, противостоящий изобразительности по своим качествам, но служащий одной и той же цели художника – созданию художественного образа.

В дальневосточной живописи тушью идейно-эмоциональное значение линейно-плоскостной гармонии рисунка было особенно велико. Оно было записано в одном из древнейших теоретических трактатов («Гухуа пиньлу» Се Хэ, V век) в качестве главной предпосылки художественности и правдивости живописного изображения. Вот почему у Гу Кайчжи самодовлеющая

выразительность линейного ритма не является просто «украшением» образа, а выражает его суть. Не внося бессодержательного декоративизма, линейно-ритмическая гармонизация рисунка в живописи тушью наиболее полно выражает эстетическое значение декоративной формы живописного произведения в ее особом аспекте – линейно-тоновом, лишенном яркого колорита.

Воспринятая без связи с идейно-сюжетным содержанием образа, декоративная форма в картине Гу Кайчжи действует на зрительные эмоции и чувства человека в плане заранее заданной темы, но без конкретизации их. «Это красиво, тонко, величаво» – можно сказать про первую сцену из картины Гу Кайчжи «Наставления придворным дамам». «Это стремительно, легко и грустно» – хочется сказать про вторую сцену.

Таким образом, «тема», или главный ритмический лейтмотив художественной композиции, задается идеей произведения в целом. Произведение может быть более или менее изобразительным. Чем более оно изобразительно (то есть не ставит прямых декоративных задач), тем сильнее формально-композиционные приемы произведения сливаются с конкретным идейно-сюжетным содержанием. Картины Гу Кайчжи, несмотря на то что главным качеством их является линейно-ритмическая «музыкальность», достаточно конкретны и по своим изобразительным качествам. Если отвлечься от эмоциональной оценки действия персонажей, достигаемой именно особой направленностью и темпом переплетения линий, то само по себе сходство с жизненными прототипами и жизненными ситуациями выступает достаточно наглядно: «Женщины причесываются перед зеркалом» – так понимается первая сцена у Гу Кайчжи; «Император выслушивает и не принимает претензий одной из своих придворных дам» – можно сказать про другую сцену.

Когда тема произведения и жизненный материал, привлекаемый художником, достаточно конкретны и изобразительны, декоративная сторона живописи отступает на второй план, ее трудно выделить в самостоятельный объект изучения, по существу она становится эмоциональной средой, в которой живут, вернее, благодаря которой оживают сами образы.

Бывает и наоборот: сила непосредственного воздействия декоративно-выразительной формы так велика, что не сразу



Гу Кайчи. Наставления придворным дамам. Разговор императора с придворной дамой

улавливается связь ее с конкретным образом, толкающим зрителя на определенный, логически обусловленный путь ассоциаций. Между тем, в отличие от декоративности узора, декоративность живописной формы призвана лишь дополнять и усиливать тот ряд ассоциаций, который рождается предметными образами. Декоративность живет в живописи (при условии, если она не становится декоративистской тенденцией) лишь как мнимая самостоятельность выразительности средств по отношению к тому, что они, выражая, изображают. Но она учитывает возможное воздействие гармонической организации живописных форм на эмоции человека, подталкивает их в определенном, заданном идеей художника направлении. Это и есть декоративный аспект выразительных средств живописи.

Китайский художник Лян Кай (ок. 1140 – ок. 1210) несколькими взмахами кисти создал образ поэта танского времени Ли Бо. благородная осанка, легкая походка, гордо и непринужденно поднятая голова, лицо с выражением радостной приветливости – все это передано максимально экономными средствами: на совершенно гладком фоне бумаги несколькими линиями и небольшими пятнами туши. Но зато каждое прикосновение кисти художника таит в себе глубокий смысл. Тушь у него различна по густоте и влажности, а линии так разнообразны, что иногда перестаешь ощущать их «линейность».

Сначала воспринимается общий силуэт фигуры – округлой, полной, замкнутой в своих очертаниях и все-таки быстро и плавнодвигающейся вперед. Кажется, что сильно и небрежно проведенная линия, округляющая спину и почти исчезающая внизу, у изгиба стелющегося подола, не подчеркивает, а скорее нарушает ощущение объемности тела. Но на самом деле именно она вместе с двумя другими, менее четкими, но очень важными линиями, идущими от основания поднятого воротника и середины фигуры, где должен был бы начинаться рукав, создает представление о гордой осанке в общем довольно грузной фигуры. Одной линией очерчивается фигура и спереди. Но если внимательно присмотреться, можно заметить, что линии-то спереди по существу и нет: она растворяется, «растусевывается» в плоскости фона, чем достигается ощущение глубины пространства и выделяющейся в нем массивной, объемной фигуры поэта. Несколько размашистых закругленных линий снизу, превращающихся быстро и небрежно в острые углы стелющегося подола плаща – и фигура приобретает подвижность и даже стремительность.

Рисуя голову, художник переходит на тонкую кисть и тщательную, почти графическую манеру. При этом он не изменяет своей острой и живой эскизности. Высокий, углом ломающийся лоб, прямой, слегка вздернутый нос, щека и ухо обрисованы одинаковой линией – серой, тонкой и ровной. Чуть гуще намечена прямая бровь. И сразу под бровью, почти параллельной прямой линией с точкой на конце – живой черный глаз! Усы, острая, торчащая вперед борода и туго стянутый пучок черных волос на затылке вносят еще больше жизни в это непримиримое, одухотворенное лицо поэта.

Отталкиваясь от традиций предшествующей живописи, Лян Кай пользуется средствами, выработанными до него: мягкой и гибкой линией, контрастом округлых завершений и острых углов, ритмическим сочетанием деталей, в сумме создающих определенное настроение. Однако по сравнению с Гу Кайчжи, также передающим общее настроение линейно-ритмической организацией рисунка, у Лян Кая чувствуются иные принципы раскрытия образа, точнее говоря, в произведениях Лян Кая раскрывается иной характер содержания. Не воспринимая сюжетный смысл образа в полной мере, зритель заражается большим внутренним волнением и скорее подпадает под особую волну мировосприятия художника, нежели

замечает и оценивает конкретный жизненный факт, выведенный в качестве сюжета картины.

Это особенно явственно выступает в эмоциональных и в то же время философски обобщенных образах Му Ци. Его «Птица багэ на старой сосне» – едва ли не самый сильный символ разочарования и безнадежной обреченности, царивших в передовых умах в те годы, когда работал художник.

Выразительность самих средств живописи тушью приобретает здесь почти самодовлеющее значение; непонятно, каким образом она все-таки подчиняется изобразительному характеру передачи темы и идеи картины: ствол дерева, отсекающего левый нижний угол картины, превращен в аморфную массу спутавшихся густых линий и сухих мазков, фигура нахохлившейся птицы воспринимается нерасчлененным пятном, а свисающая сверху ветка сосны раздражает глаз нечеткими, невыписанными, но сохраняющими свою назойливую колкость длинными иглами. Несмотря на все это, зритель сразу же поддается магической силе этих «мазков, пятен и линий» и уже добровольно, используя свой жизненный и художественно-эстетический опыт, восполняет все эти намеки до полной и реально видимой картины. При этом в восприятии картины сохраняется неясность и приблизительность, как бывает, когда видимый объект рождает глубокое раздумье и эмоционально завораживающие ассоциации.

Виден глаз у птицы или нет, опустила ли она голову или совсем спрятала ее под крыло – какое это имеет значение, если форма пятна туши, в которое превращена птица, своим рваным очертанием и унылым ритмом обрывающихся внизу мазков так ясно говорит зрителю, что птице холодно, ей не до красоты и радости, она не ждет облегчения – она оцепенела в тоске. И аморфная масса старого ствола только подчеркивает бесполезную цепкость сильных и длинных лапок птицы, которыми она вцепилась в мягкую кору дерева. За фигурой птицы – пустота: враждебная, настороженная, как колкие и безжалостные иглы сосны, направленные птице в спину. Другая ветка сосны, свисающая сверху, такая же жесткая и сухая, усугубляет ощущение пустоты и бездонной пропасти, на краю которой сидит сжавшаяся одинокая птица.

И Лян Кай и Му Ци как художники, как философы и как монахи буддийской секты «чань» проповедовали быстро

распространявшееся в то время учение о бренности мира, о единственной ценности и в то же время непознаваемости и вечности духа, означавшего в конечном счете абсолютное Ничто.

Философия «чаньцев» была итогом и концом большой исторической эпохи. Перестав питаться богатым материалом настоящей, конкретной жизни, которая продолжала развиваться и рождала все новые и новые формы, явления, образы, искусство «чаньских» художников стало отражением не столько объективной действительности, сколько общих философских положений, явившихся итогом наблюдения этой действительности и преобразованных художниками в квинтэссенцию эмоционально-образного отношения к миру. Произошло как бы перераспределение средств выразительности: точность и четкость изображения конкретно-жизненного материала отступила на второй план, а формально-декоративная сторона произведения получила непомерную смысловую нагрузку, которую едва выдерживал гений таких художников, как Лян Кай и Му Ци.

Но это именно перераспределение акцентов в выразительных средствах живописи, а не принципиальное их изменение. Без связи линий и мазков туши с конкретно-предметной формой, наталкивающей воображение зрителя на определенный путь ассоциаций, невозможно было бы добиться такой точности и интенсивности в передаче общего настроения. В живописной картине декоративность никогда не выступает как чистая форма, она выкристаллизовывается из общей выразительности произведения и живет только в связи с тем, что она призвана выразить.

В свете рассматриваемой проблемы произведения Лян Кая «Поэт Ли Бо» и Му Ци «Птица багэ на старой сосне» интересны именно тем, что они раскрывают смысловую значимость формальной организации материала, которая подчиняет не только зрительно-вкусовые впечатления зрителя, но и внушает ему большое волнение, связанное с глубоким эмоциональным погружением в философские раздумья.

Самое трудное в вопросе о декоративных принципах живописи – обнаружить тот путь, который позволяет декоративные принципы делать содержательными и образно существенными и, наоборот, конкретные изобразительные средства живописи делать декоративно-впечатляющими, эмоционально-

заразительными. Ведь сами по себе линия, фрагментарная композиция, обобщение форм, внутренняя динамичность вовсе не означают пессимизма, трагического смятения, оторванности от мира и прочих настроений, выраженных в картинах Му Ци и Лян Кая, хотя могут быть вызваны у художников желанием передать именно эти чувства. Очевидно, чтобы вызвать определенное настроение, рожающее целый поток мыслей, нужна конкретная образная основа, связанная с жизнью системой ассоциаций – прямых или косвенных, определенных или неопределенных.

В зависимости от характера ассоциативной связи образа с жизнью формируется то или иное художественное направление в живописи. У Гу Кайчжи, как и во всей ранней китайской живописи, это была в большей степени сюжетно-конкретная, иллюстративно-идейная связь. Лян Кай и Му Ци в значительной степени отделились от сюжетной основы своих произведений, переведя живопись в план неопределенных, но эмоционально выраженных ассоциаций.

Достижение ассоциативной связи художественного образа с жизнью, в каких бы формах она ни выражалась, является одной из важнейших задач художника, которую он решает не только путем прямого сопоставления изображения с жизненным прототипом (достигая правдоподобия), но также в поиске особой декоративности произведения, подчиняя форму изображенного предмета особому темпераменту индивидуального почерка или общепринятого стиля исполнения данной темы.

Когда Му Ци изображал одинокую птицу, сжавшуюся в комок, он подчеркнул ее состояние противопоставлением густого пятна черной туши и гладкого пустого фона бумаги, мягкого овала тела птицы и сухих длинных игл сосны. Само по себе изображение одной птицы на ветке может иметь разные толкования в смысле идеи картины и общего выражения настроения. Натуралистическое изображение нахохлившейся птицы, то есть слепок с определенного физического состояния изображаемого предмета, таит в себе определенный запас ассоциаций, но, как правило, эти ассоциации не ведут нас дальше воспоминаний о чувствах, которые мы испытали при виде именно такой конкретной птицы. Степень обобщения значительно повышается, когда в картину вводится художественный замысел, то есть – для живописи – произвольное и условное расположение

рисунка, цвета и тона на картине. Художественная условность может таиться в искусственном подборе деталей и их тенденциозном соотношении, рассчитанном на выражение определенной мысли ассоциативным путем. Но это простейшая условность, не имеющая в виду художественной трансформации видения мира и заключения его в специфические формы данного вида искусства (например живописи тушью). Образное обобщение видимого мира в живописи становится искусством тогда, когда художник наряду с конкретно-ассоциативным способом построения образа открывает, а затем формирует особые законы декоративной выразительности того материала и способа его использования, которые образуют основу данного вида живописи.

В отличие от общей выразительности произведения, в которой первостепенную роль играют сам выбор жизненного материала и та или иная степень правдоподобия в его изображении, декоративная выразительность обыгрывает лишь плоскостный рисунок, при помощи которого и выявляются все остальные средства выразительности живописи. Таким образом, декоративность связана со всеми выразительными средствами живописи, но не равна им по своему содержательному объему. Это лишь одна из сторон живописной выразительности, которая может быть более или менее заметной, более или менее явной, главенствующей или более или менее подчиненной, но всегда наличествующей в искусстве плоскостного изображения, то есть живописи.

Декоративная выразительность – специфический аспект общей художественной выразительности живописи. Живопись не может увлечь реальностью движения, звука, пантомимы, слова. Она не может основываться и на реальности освоения пространства, объема. И хотя все эти впечатляющие средства искусства в опосредствованном виде можно встретить и в живописи, они не специфичны для нее и потому передаются лишь иллюзорно, в рисунке на плоскости.

Иллюзорность плоскостного рисунка – вот основа выразительности живописи (и графики), и это же – основа любого декора, то есть доведенной до абсолюта идеи декоративности. Очевидно, источник декоративности – в любом плоскостном изображении или возможности свести изображение к плоскостному рисунку. Сама условность живописи построена

на ее плоскостности и способности эстетически воздействовать именно плоскостным рисунком, который или прячется за иллюзорностью, или подчеркивается в декоре. Но в живописи нет чистой иллюзорности или чистой декоративности. Поэтому можно говорить о всевозможных промежуточных формах декоративности и в то же время об общей декоративной основе живописи.

Изобразительность и декоративность – противоположные, полярные стороны единого художественного образа в живописи. При отсутствии одной из этих сторон распадается образ. Сама природа изобразительного искусства, основанная на художественном мастерстве, на художественной организации материала, требует от образа красоты, или, иначе, «украшения» жизненного прообраза, усиления и художественного оформления эстетического содержания образа (поскольку у образа как формы мышления может и не быть специфически эстетического содержания). Таким образом, «украшение» – это качество, присущее художественному образу вообще, но не играющее в нем самостоятельной роли. Когда же оно выступает на поверхность и приближается к самой цели создания изображения, произведение называют декоративным.

Иллюзорность изображения служит изобразительным целям художника, декоративно-плоскостной аспект изображения переводит его в план условно-выразительного языка, который обращается к чувствам зрителя, минуя конкретную смысловую значимость изображенного предмета. Весь секрет заключается в том, что сама условность декоративно-выразительного языка могла возникнуть только на почве все более и более отвлекаемых предметных ассоциаций. Поэтому только при совпадении конкретно-предметного и декоративно-условного ряда ассоциаций эмоции зрителя получают единую направленность, и художественный образ приобретает особую глубину и эмоциональную выразительность, не поддающуюся передаче в словах.

Иначе говоря, художественное обобщение в живописи достигает своей высшей точки, когда на образную основу реального мира (то есть на те реальные образы, которые как бы «списываются» с жизни) накладывается декоративно-образная система приемов, делающая художественно-выразительным сам материал искусства. Получается что-то вроде «двойной» художественной выразительности, а на самом деле – единой,

так как практически декоративность невозможно отделить от образности.

Собственно говоря, сама потребность в повышенно-выразительной декоративной форме возникла в связи с желанием максимально полно выразить сущность предмета, его тему, его идею. А «тема» и «идея» предмета искусства всегда гораздо шире, чем конкретно взятый данный случай, данная вещь, данный материал. Идеологичность художественного образа состоит в том, что в нем выражается один из аспектов мировоззрения общества определенной эпохи. А мировоззрение в искусстве – это уже стиль, это определенные системы общепринятых выразительных приемов, подчиненные тем или иным художественным идеалам. И хотя декоративные принципы в живописи – это еще не стиль, но очень часто художественный стиль как раз и находит свое выражение в том или ином проявлении декоративности произведения.

В приведенных выше анализах отдельных произведений и в соответствующих двух противоположных, но неразрывно сосуществующих сторон живописного образа – изобразительной и декоративной – мы старались показать диалектику связи декоративного приема с выразительной сущностью всех средств живописи. При этом декоративный прием понимался нами не как элемент орнамента или декоративной системы, близкой к орнаменту и обладающей рядом его признаков (симметрией, ритмической повторяемостью элементов и т.д.), а как «украшение» образа (особой формы мышления) или воплощение красоты образа в материале данного вида искусства (живописи тушью), усиление и художественное оформление эстетического содержания образа.

Такое широкое понимание декоративного приема позволяет связать вопрос о декоративной выразительности живописи с вопросом о композиционном решении произведения в целом, начиная с пространственного и кончая линейно-ритмическим его решением.

Одним из самых существенных средств живописи (и особенно графики и живописи тушью) является пространственная композиция, или, точнее говоря, распределение изображаемых объектов (не обязательно предметного характера) на плоскости картины. Пространственная композиция при этом может быть двоякой: композиция, включающая в себя изображение

реального пространства (изображение видимых объектов в видимом пространстве), и реальное использование плоского двумерного пространства поверхности картины для распределения в нем наносимых линий, мазков, размывов туши и пр. В зависимости от образной системы того или иного искусства видимое пространство мыслится художником как реальное или ирреальное, а также как существенное или несущественное для художественной выразительности образа картины.

В отношении второго аспекта пространственной композиции – распределения изображаемых объектов на плоскости картины – такой альтернативы не существует: плоскостная композиция есть реальная и единственная форма существования живописи и потому относится не к мировоззренческой стороне искусства, а к его реальным средствам.

Как действует выразительность плоскостной композиции живописи? Видимо, выразительностью силуэтов, соотношением заполненного и пустого пространства, особой фактурой фона (холста, шелка, бумаги), тональной и фактурной игрой наносимой краски (туши), наконец, ритмом соотносимых темных и светлых пятен.

Плоскостная композиция, таким образом, – это основа любой иллюзорной пространственной композиции. Ее декоративно-выразительная потенция первична по отношению к более сложной иллюзорно-образной системе изображения реального трехмерного пространства. Однако именно «первичность» декоративной выразительности плоскостной композиции уводит ее в глубину подсознательного восприятия картины и иногда совсем скрывает от глаз зрителя. Последнее касается больше всего тех искусств, в которых объективация видимого мира играла особо важную роль (живопись Высокого Возрождения, европейский реализм Нового времени). В других же искусствах, например средневековой иконописи или дальневосточной живописи тушью, изображаемое пространство подвергалось более активной художественной интерпретации, подчиняясь внутренней логике эстетического видения мира,

В истории дальневосточной живописи тушью наблюдается самая разная трактовка изображаемого пространства. Иногда пространство сознательно воспринимается как пустота, как ничто, из которого возникают те или иные существа, предметы, люди (трактовка пространства «чаньскими» художниками –

картина Му Ци «Птица багэ на старой сосне») иногда пространство подразумевается, но не играет существенной роли (нейтральный фон в живописи, изображающей «цветы и птиц», отдельные фигуры людей – картина Гу Кайчжи «Туалет придворных дам»), иногда оно условно намечается несколькими деталями (картина Ши Тао «Трава на проезжей дороге»). Но и в живописи тушью, особенно в самом распространенном ее жанре – пейзаже, художник подчас стремится воздействовать на зрителя целой системой условных приемов, восходящих к иллюзорному воспроизведению пространства.

Наиболее сложные, или наиболее «спрятанные», формы декоративности пространственной композиции в живописи тушью можно найти в пейзаже периода его расцвета (в Китае это X–XIII века, в Японии – XV–XVI века, в Корее – XVII–XVIII века). Он часто поражает своей иллюзорностью и детальной проработанностью пространственной композиции.

Пейзажист и теоретик китайского пейзажа XI века Го Си (ок. 1020 – ок. 1090) в своем понимании пейзажного пространства по существу был недалеко от эстетических теорий, разрабатывавшихся в XV–XVI веках в Европе в эпоху Возрождения.

Давая практические советы по построению картины, Го Си писал: «У гор три величины. Величина горы в дереве, величина дерева в человеке. Если горы не составляют десяти “ли”, равных величине дерева, то гора невелика. Если у дерева нет ровно десяти отрезков, равных величине людей, то дерево невелико. Чтобы сравнивать деревья с людьми, надо начинать с их листьев; чтобы сравнивать людей с деревьями, надо начинать с их голов. Несколько листьев дерева можно приравнять к голове человека; голова человека по размеру равна нескольким листьям; отсюда выводится величина людей, деревьев, гор. В них меры трех величин.

...Горы имеют три дали: если снизу с горы смотрят на ее вершину, то это называют далью по высоте; если, стоя перед горой, заглядывают на гору, то это называют далью по глубине; если с ближайшей горы смотрят на дальние горы, то это называют далью по равнине. Оттенок дали по глубине – темный,

сумрачный; оттенок дали по высоте – светлый, ясный; оттенок дали по равнине – то светлый, то темный»¹.

Имея в виду совсем другие задачи и цели, Леонардо да Винчи тем не менее формулировал свои требования к живописцу, изображающему пространство, почти в тех же словах: «Наука живописи распространяется на все цвета поверхностей и на фигуры тел, облекаемых этими поверхностями, на близость и отдаленность тел с соответствующими степенями уменьшения в зависимости от степеней расстояния. Эта наука – мать перспективы, то есть учения о зрительных линиях. Перспективы делятся на три части. Первая из них содержит только очертания тел; вторая говорит об уменьшении (ослаблении) цветов на различных расстояниях; третья – об утере отчетливости тел на разных расстояниях»².

И Го Си, и Леонардо да Винчи имели в виду определенные закономерности построения пространства и соотношения величин и освещенности предметов, ведущие к более или менее правдоподобию воспроизведению видимой картины мира. Однако разный характер их художественных и эстетических идеалов, неодинаковое содержание самих идей, лежащих в основе их живописи, придают и разную направленность утверждаемым ими закономерностям. У Леонардо да Винчи все подчинено утверждению личности человека как субъекта, как средоточия всякого познания, а окружающего мира – как объекта познания. Отсюда все перспективные построения происходят «на высоте глаза зрителя», а все, что выходит за пределы первого плана, – это лишь «околичности данного сюжета».

Исторический отрезок времени, в который жил и работал Го Си, хотя и знаменателен наивысшими гуманистическими устремлениями китайского общества, все же принадлежит эпохе непреодоленного Средневековья. Для китайского (вообще дальневосточного) художника его собственная человеческая личность растворяется в законах мироздания настолько, что превращается в отчужденный объект познания, не отделенный от окружающего мира. Познание мира через внутреннее самосозерцание и выражение сути человеческой личности в отчужденных космических просторах – две стороны, на первый

¹ Цит по: Мастера искусства об искусстве. Т. 1. М., 1965. С. 89.

² Леонардо да Винчи. Избранное. М., 1952. С. 91.

взгляд, противоположные, единого мировосприятия. Отсюда возможность субъективного переосмысления «натурального» (в смысле естественного) пространства, как оно видится человеку в определенный момент времени, и введения в композицию обобщенных и разновременных представлений о разных, объективно сосуществующих перспективах. Го Си фактически предлагает не три плана (или «три дали»), а три разные точки зрения на пейзаж: от основания горы («снизу»), «с ближней горы» и «дали по высоте». В единой композиции объединяются закономерности разных перспектив, и каждый план оказывается одинаково важным для познания картины мира в целом.

Картина Го Си «Деревня на высокой горе» действительно дает объективное представление о характере пейзажа на первом плане, о разных породах деревьев, о скалах, о постройках и жизни людей в них.

Но даже беглого взгляда на картину достаточно, чтобы понять, что не это составляет цель и суть произведения Го Си. Предметом изображения является не мир вокруг человека, а мир внутри человека, его особое, не аналитическое, а символически иррациональное, средневековое представление о мире.

Художник средствами искусства разрывает пространство и время, чтобы соединить их вновь в условном двумерном пространстве картины. Плоскость картины позволяет объединять в одной художественной композиции нейтральный фон и проекции пространств, видимых с разных точек зрения.

При этом образуется особая условная гармония, которая качественно отличается от гармонии расположения объектов в изображенном пространстве. Гармония плоскостной композиции предполагает непосредственное воздействие на глаз зрителя, как, скажем, мелодия песни – на слух, так как, не смешиваясь с художественными достоинствами образной организации слов, мелодия составляет первооснову песни как жанра.

В картине Го Си «Деревня на высокой горе» гармония мира представлена не в реальных формах мира (они даны разрозненно, лишь в сравнении друг с другом), а в условно скомпонованных на плоскости изображениях. Чем яснее проступает условность сочетания видимых форм на плоскости, тем больше оснований говорить об особой, декоративной выразительности картины. Кстати, именно эта условность перспективного построения китайских картин позволяет растягивать живописный



Го Си. Деревня на высокой горе

свиток вверх и вдоль, то есть позволяет приспособлять изображаемое пространство к реальному пространству – плоскости стены или стола, к иллюзорному прорыву в стене.

Таким образом, изображение пространства в живописи во многом основывается на ее декоративных возможностях. Здесь и сочетание различных условностей перспективного или, наоборот, бесперспективного построения композиции, и иллюзорный прорыв плоскости, в конечном итоге подчиняющийся все той же плоскости, и создание особого формата картин, который «подключает» художественно организованное изображение пространства к реальной среде, в которой существует произведение искусства, то есть включает живописный свиток в общий декоративный комплекс, создающий для человека художественно, творчески организованную среду.

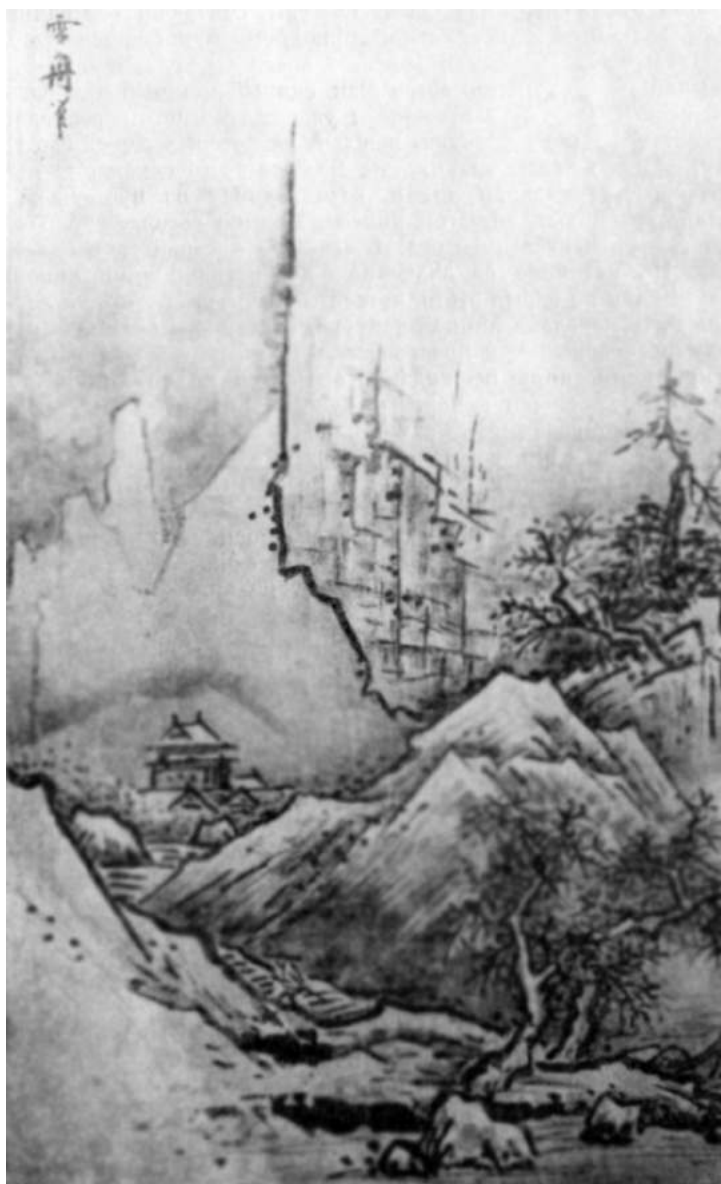
Видимо, выявление гармонии плоскостных форм, имеющее определенную художественную цель, и становится декоративной стороной произведения живописи. Эта специфическая художественная сторона живописи играет большую роль в общей гармонизации изобразительно-выразительных условностей, в соединении их в одно художественно-образное целое. Различные условные системы изображения пространства на картине – это лишь одно из средств общей и декоративной гармонизации образа, обладающее своим особым, наиболее «мировоззренческим» содержанием. У других средств – взаимоотношение контуров, ритм линий, колорит, сочетание густых и прозрачных пятен туши – такого содержания нет, но все вместе они служат единой цели: всесторонней художественной организации материала искусства и превращения самого материала в художественный образ.

Эстетическое воздействие произведения достигает наибольшей полноты, когда в образе есть определенная гармония (или дисгармония, которая в искусстве как любая организация материала есть род гармонии). Когда гармония форм в сочетании с выраженностью предмета и темы произведения достигает своей цели – создает определенное настроение-наслаждение, тогда и декоративность живописи оказывается наиболее органичным ее свойством. Иначе говоря, внутренняя суть образа зависит от внешней организации его форм.

Декоративное значение линии, пятна и пространственной композиции особенно заметно в японских пейзажах раннего

периода, в частности в картинах Сэссю (1420–1506), считающегося одним из родоначальников национальной монохромной живописи тушью.

Пейзаж Сэссю «Зима» невольно хочется сравнить с музыкой. Он воспринимается как единый мощный аккорд, взятый волшебной рукой мастера, и уже только потом распадается на составляющие его звуки, каждый из которых имеет свою высоту, свой тон, свою значимость. Больше всего поражает в этом пейзаже вертикальная линия, возникающая из пустоты и, как молния, уходящая зигзагом вправо. Вообще говоря, она очерчивает контур нависающей скалы, вершина которой растаяла в тумане. Но истинное ее значение – декоративно-композиционное. И художник не скрыл этого, лишив скалу, форма которой должна была быть передана линией контура, реальности объема и реальности расположения в пространстве. В обычную развернуто кулисную композицию неожиданно врезается не то линия, не то плоскость, вносящая в картину чувство беспокойства и фантастической неопределенности. Форма нависающей скалы построена так, что сверху она кажется плоской и своей высветленной частью выступает вперед, оставляя за собой мглистую глубину зимнего неба (слева). Однако в нижней части скала покрыта темной, слегка затушеванной сеткой, обозначающей излом и открывающей строение – слоистость – камня. На фоне совершенно белых заснеженных гор дальнего плана этот излом скалы кажется настолько глубоким, что проламывает плоскость гор второго плана и уходит дальше, за пределы мыслимого фона картины. Если вся композиция построена по определенным линейно-пространственным законам, имеющим лишь разные точки зрения и точки схода, то скала как бы не имеет измерения, не имеет единой глубины – отсюда ее ирреальность и непонятность расположения в картине. Вертикальная линия, рождающаяся ниоткуда, раскалывает картину почти пополам и производит впечатление молнии не только своей формой, но и неожиданностью своего звучания, настраивающего зрителя на какое-то особенное восприятие картины. Мощные формы скал, сочные, энергичные линии деревьев, призрачные остроконечные горы на фоне сумрачного, тяжелого неба – весь пейзаж приобретает оттенок трагичности именно из-за этой линии, как бы раскалывающей мир надвое и сотрясающей сами основы его.



Сэсю. Зима

Очевидно, значение центральной вертикальной линии в картине Сэссю не в ее изобразительности, а в какой-то другой стороне выразительной силы живописи. Кажется, что Сэссю тщательно строит иллюзорное изображение пейзажа только для того, чтобы разбить его, подействовать на воображение зрителя условным разрушением условной же иллюзорности видимого. Таким образом, одна и та же линия связана с конкретным изображением предмета (скалы) и с особым условно-абстрактным художественным назначением ее. Противоположные качества оказываются связанными в одном формальном приеме, который иначе можно назвать выразительным средством. Одна из сторон этого выразительного средства связана с иллюзорно-изобразительной целью художника, другая – с декоративно-плоскостной, с откровенным выявлением условности изображения и, несмотря на условность, – подчеркиванием условно-плоскостной гармонии реальных форм.

При помощи специфических природных средств живописи, которые сводятся по существу к плоскостной композиции линий и пятен, художник строит свой иллюзорный мир. Мера условности этой видимости не ограничена, она может создавать и разрушать иллюзорную реальность изображаемых предметов.

Воображаемый мир живописца состоит из неразрывной цепи предметных, конкретно воспринимаемых ассоциаций – и это его самое главное выразительное средство. Только ассоциативная связь изображаемых предметов с объективным миром вещей в том качестве, в каком они живут в сознании человека, в его общественной практике, может выразить замысел автора картины. В этом смысле линии, пятна, цвет не являются теми средствами, которыми живописец «пишет» свою мысль, свой образ. Это лишь основа, приобретающая в свою очередь художественную выразительность только в связи с изображением того предметного мира, при помощи которого и создается живописный образ. В живописном образе выразительным может быть не только линия или силуэт, но и объем, иллюзорно изображаемый при помощи тех же линий, пятен, силуэтов, и соотношение предметов в пространстве, так же условно переданное на плоскости. Иногда под декоративностью картины понимают подчеркивание внешней красоты изображаемых предметов, самодовлеющую гармонию соотношения их форм. Между тем это лишь вторичный фактор декоративности

в живописи. Первичная основа декоративности в живописи лежит в гармоничности распределения плоскостных форм, а без этой основы не может быть и самой живописи. Необходимо различать иллюзионистские и собственно декоративные выразительные средства живописи. Первые покоятся на основе вторых и потому не могут быть ни отделены от них, ни отождествлены с ними. Декоративность можно рассматривать лишь как определенный, специфически для живописи важный момент общей художественной выразительности.

Таким образом, у технической, линейно-плоскостной основы живописи есть два выхода к художественной выразительности. С одной стороны, она служит наглядному воплощению предметного образа, с другой – выразительна сама по себе как носитель определенной заданной гармонии плоскостных форм. При совпадении той и другой выразительности создается целостный художественный образ.

От типа гармонии плоскостных форм зависит характер той или иной живописи. Но если идти еще дальше в поисках первоосновы декоративности в живописи, то нужно отметить немаловажную роль фактуры самой плоскости и того материала, при помощи которого создается изображение, а также связанного с этим места предмета искусства в реальном пространстве и реальном обиходе людей. Отсюда проистекает различие фресковой и масляной (или настенной и станковой) живописи, энкастики и акварели, и, что в данном случае особенно важно, отличие европейской живописи масляными красками от дальневосточной живописи тушью.

Если в масляной живописи смешение красок, соединение отдельных мазков в единую, вибрирующую цветом поверхность создают большие возможности для иллюзорной цветосветовой передачи соотношения реальных форм предметов в пространстве, то водянистая тушь, густая или прозрачная, более ограничена в этом плане. В какой-то степени она напоминает даже графику, если бы не тоновое богатство туши и не те общие художественные задачи, которые ставят свитки, написанные тушью, в разряд станковых картин с их тенденцией к глубокому синтетическому обобщению.

Линейно-ритмический рисунок и условное изображение пространства придают дальневосточной живописи тушью специфическую особенность, которую можно было бы назвать

национальными традициями, если бы они не относились сразу к нескольким странам с разной историей и разными законами сложения и развития искусства. Внутри этой общей формально-выразительной, декоративной основы в живописи каждой из стран Дальнего Востока существуют свои законы, свои специфические явления, еще и еще раз свидетельствующие о неограниченных возможностях проявления декоративности.

Произведения японских мастеров живописи «хайга» первоначально производят впечатление случайных набросков, сделанных, пожалуй, слишком небрежно, как бы в полузабытьи. Однако по точности выражения мысли-образа они не уступают своему литературному прототипу – стихам «хайкай».

Формирование живописи хайга как особого направления относится к XVII веку. Как и поэты особого стихотворного жанра хайкай (или «хокку»), художники живописи хайга поставили своей задачей передачу непосредственного чувства поэта – в движении кисти, в изысканной композиции, в которой простота, граничащая с незначительностью изображенного предмета, выдает безупречность вкуса художника, изощренность и тонкость его поэтических ассоциаций.

Ограниченность сферы искусства внутренним миром художника, его субъективными переживаниями и условным языком поэтических ассоциаций должна была бы вести к повышению декоративного начала в живописи. Так, по существу, оно и происходит. Несомненным признаком усиления декоративности является максимальная слитность рисунка с надписью. Так, например, Кадзан, иллюстрируя свои собственные стихи («Летняя луна / На стойле для верблюда / Поставила печать»), одним быстрым движением кисти, как бы продолжая каллиграфическую скорописную надпись, намечает только диск луны. Тем самым каллиграфическая композиция превращается в изобразительный символ.

Как всякий символ, изобразительный символ в живописи хайга требует от зрителя определенных знаний, в частности доподлинного и тонкого знания поэзии хайкай и законов, по которым строится ее образный мир. Вне этого знания образ теряет свою глубину, остается только легкая поэтичность, создающаяся за счет совершенства внешней гармонии форм.

Превращение декоративного приема в изобразительный символ связано со многими сторонами самой природы декоративного в живописи тушью.

Известна общая тенденция превращения декоративной основы изображения (рисунка) в определенный декор, то есть условный, часто встречающийся формальный прием, и дальше в декоративный рисунок и орнаментальный узор. Это логичный путь формирования орнамента. Сначала он еще имеет определенный символический смысл, но в конце концов нередко теряет и его. Живописное (или графичное) изображение – источник зарождения орнамента, но сама живопись – неподходящая среда для его развития.

Образование орнамента не имеет отношения к живописи хайга и вообще ко всей дальневосточной живописи тушью. Мы заговорили о нем только для того, чтобы напомнить о способности декоративного приема к отрыву от своего первоначального содержания и приобретению нового самостоятельного значения. Символичным становится не сам образ, не содержание изображаемого предмета, а лишь декоративный прием, идущий от конкретного изображения предмета.

Налет символичности ощущается во всей дальневосточной живописи. Он остается и даже усиливается и при переходе от «поверхностного и невежественного», «европейского» восприятия к более углубленному, профессионально заостренному взгляду на произведения живописи тушью.

Дело в том, что в живописи тушью, сложившейся в дальневосточных странах в период длительного существования Средневековья, большую роль играл традиционализм техники исполнения. Однажды удачно найденный прием закреплялся за изображением данного предмета и в конце концов переходил в его свойство. Это свойство, как и любое качество предмета, может абстрагироваться и иметь самостоятельное значение в выражении оттенков чувств человека¹. Вот почему нахождение самого точного мазка и оттенка туши важно не только для

¹ Естественно, «абстрагирование» определенных качеств и переход их в разряд общих категорий происходит за счет потери их конкретного содержания и размывания границ, направляющих их эмоциональное воздействие на человека. Вместе с тем в них всегда сохраняется некоторая предметность, так сказать, «схожесть»

с объективными формами мира, от которых они и происходят. В отрыве декоративных приемов от их первоначальной изобразительной функции, так же как и в нескончаемом уходе музыки от звукоподражания, проявляется одна и та же закономерность познания (в данном случае эстетического) – от частного к общему.

передачи объективной сущности предмета, как она понимается живописцем, но и для непосредственной передачи чувств художника и общей настроенности произведения. Конечно, такое наделение художественной манеры особым смыслом очень условно и неопределенно, но оно всегда учитывается самим художником. И если в отношении, скажем, масляной живописи общая характеристика индивидуального почерка мастера или ритмической организации произведения в большой степени дело критика и его умения интуитивно угадывать общее настроение, то в живописи тушью существуют даже названия той или иной штриховки или накладывания туши, соответствующих совершенно определенному значению и определению образа. Таким образом, живопись тушью пользуется не только языком символов-образцов, но и символическим языком канонических приемов, которые сами по себе имеют некоторое художественное содержание.

Еще раз напоминаем, что подобная канонизация художественных приемов не означает усиления декоративности произведения в сторону его орнаментализации. Скорее это говорит об усилении символического смысла самих приемов.

Использование художниками тенденции к канонизации отдельных приемов имело как отрицательное, так и положительное значение в разные эпохи и у разных художников. Часто это вело к усилению ремесленности произведений, но при других условиях такой кропотливый, предварительно сделанный отбор всего лучшего открывал наикратчайший путь к максимально точному, художественно убедительному выражению самой сущности предмета.

Сущность живописи хайга – это особый образный мир поэзии хайкай, и ей была найдена самая удачная, адекватная содержанию форма выражения.

Несмотря на свою литературную основу, произведения хайга построены по специфическим законам живописи тушью – живописи, а не каллиграфии, хотя между ними и есть много общего. Что лежит в основе хайга? Ассоциация. Какая ассоциация? Чисто зрительная, предметная. В чем воплощенная? В рисунке кистью и тушью. Конечно, эта живопись рассчитана на крут ученых, избранных, воспитанных на литературных образах и тонких чувствованиях, но по сути своего проявления она не литературна, а чисто живописна и изобразительна.

Современный художник Сасей создал хайга на стихи:

Ставни закрыть забыли, и вот
В окно луна заглянула.

В дополнение к иероглифическому тексту художник рисует фигурку поэта, сильно деформированную, что вызывает в зрителе ощущение зыбкости очертаний предметов, фантастичности видений, отрешенности от реального мира, то есть передается психологическое состояние самого поэта, зафиксировавшего промелькнувший перед ним образ в стихах.

Тесное слияние живописи хайга с поэзией хайкай происходит не столько в силу литературности живописи (хотя в ней безусловно есть литературные элементы), сколько за счет зримой пластичности образов поэзии хайкай. Стихотворение:

Погостила и ушла
Светлая луна.
Остался
Стол о четырех углах, –

дает широчайшие просторы для работы кисти художника. Он может построить картину на самых разных ассоциациях: на изображении луны или ее света, на изображении дома (с фигуркой поэта или без нее), наконец, на изображении одного стола.

Большая емкость и пластичность образа, данного в стихах, позволяет выбрать любой вариант для передачи образа в живописи. Но чтобы сохранить главное содержание образа – его поэтичность, основанную на ассоциативности, нужно найти адекватные, но иные, живописные средства выразительности.

Поэтичность в живописи тушью немыслима вне музыкальности и особой ритмической выразительности линейной и тональной (колористической) композиции рисунка, иначе говоря, декоративной выразительности произведения. Мало

изобразить стол. Нужно, чтобы изображение, несмотря на житейскую прозаичность этого образа-предмета, нравилось, чтобы оно увлекало, рождало желание продолжить его в воображении, подумать, пережить его. Воспринимая художественный образ, мы видим не только его предметную, констатирующую основу, но продолжаем его во времени, связываем со всем запасом наших эстетических знаний и чувств, включаем его в цепь художественно-образных ассоциаций.

Вместе с тем наше ассоциативно-образное мышление, рожденное данным видом искусства, естественно, происходит в формах, подсказанных самим материалом, самой техникой этого искусства. И здесь далеко не безразличными оказываются эстетические качества обрабатываемого материала, те, так сказать, «образные» возможности, которые в нем таятся и раскрываются искусной рукой художника. Моменты творчества чисто интеллектуального и материализованного объединяются в едином процессе и еще раз свидетельствуют о зависимости и прямой производности декоративных форм от содержательного (идейного) замысла произведения.

В художественное видение живописца входит не только обобщенно-образное представление о мире, но обязательно видение мира в специфических формах данного искусства. Вторая реальность – реальность искусства, являющаяся лишь отражением первой, подсказывает ему свои художественные ассоциации, а главное – свои законы творчества, без которых не может быть никакого оформления материала, то есть не может быть и искусства.

Итак, природные качества материала искусства – второй источник декоративности произведения (если под первым источником понимать стремление художника условно заострить плоскостную выразительность форм, раскрывающих суть его образной идеи).

Уже само определение двух источников декоративности говорит об их неразрывной связи. Действительно, как можно «заострять выразительность форм» вне того материала, в котором они только и живут?

Рассмотрение исторически сложившейся техники живописи тушью кажется нам поэтому очень существенным в определении ее декоративной основы. Материал живописи тушью – это кисть, тушь и бумага (раньше преобладал шелк). Мягкая или жесткая волосная кисть может быть более или менее густой,

с острым или круглым концом. Кисть макают в тушь, которая бывает разная по составу и тону, а также густоте разведения водой. Обмакнув, кисть можно сразу опустить на бумагу, можно слегка отжать или писать почти сухой кистью. В зависимости от наклона кисти и от нажима мазок или линия приобретают разную форму, направленность, завершенность. Немаловажную роль играют скорость и продолжительность проведения линий, от которых зависят ее гибкость и непрерывность (или, наоборот, разная степень прерываемости). Некоторые прикосновения кисти носят характер удара, резкого или легкого. Качество бумаги влияет на растекаемость туши, на характер очертания тушевого пятна, на общий тон фона.

Декоративная выразительность произведения живописи тушью зависит не только от выразительности линейного рисунка, обрисовывающего контуры предмета, не только от плоскостной и пространственной композиции, но и от способа наложения туши на бумагу, от умения использовать качества самого материала искусства.

Как пишет Н.А. Дмитриева в своей статье о Ци Байши: «Плоскость листа бумаги – не то же самое, что отрезок пространства; краски на палитре художника и тушь в его тушечнице – не то, что цвета в природе; линия, обозначающая на рисунке контуры, не похожа на границы предметов в натуре. Как же передавать одно через другое? Стремиться ли к их эквивалентности, стремиться ли, чтобы зритель перестал ощущать лист бумаги и видел бы натуральное пространство? Но разве не обладает белый лист бумаги своей особой прелестью? Вот пятно красной акварели, изображающее чашечку пиона. Должен ли зритель видеть только пион? Или только пятно акварели? Художник своим рисунком как бы отвечает: он должен видеть и то, и другое в новом качестве, видеть пион и вместе с тем не забывать, что это красная акварель. Он должен видеть пион, но не тот, что растет в саду, а особый акварельный пион, который нельзя сорвать и который никогда не завянет. И сходство изображения с предметом, и дистанция между ними должны

восприниматься в единстве и в целом создавать нечто третье – произведение искусства»¹.

Все творчество Ци Байши – доказательство неистощимости декоративных возможностей живописи тушью (и водяными красками, нужно добавить в отношении работ Ци Байши).

Рисуя сердитого воробья на ветке («Воробей»), Ци Байши неторопливо, с внутренней улыбкой находит первую точку, откуда он начинает движение кисти. Неровная черная линия, идущая справа в левый нижний угол картины и делящая ее на две неравные части, безошибочно, хотя и приблизительно, передает строение голой тонкой ветки, когда она чуть пригибается под тяжестью круглого пушистого тельца воробья. Пушистость и легкость воробья передается высветлением серой туши, положенной на бумагу ровным, плоским, круглым пятном с утрированно прямой линией воробьиного хвоста. Эта простейшая ритмическая композиция завершается несколькими мелкими дробными точками – глаза, клюв, темные, симметрично расположенные пятнышки на «плечах» и грудке воробья. Наконец, светло-коричневая «шапочка», как будто надвинутая на нос, ставит последнюю точку в характеристике этого смешного, по-человечески чванливого воробья.

Чем же достигается такая полнота образа, что зритель не только верит в реальность воробья, хотя и нарисованного, ощущает его движение и характер, но и переносит в образ воробья человеческие черточки, то есть олицетворяет в нем духовный мир человека? Ведь у Ци Байши нет полного иллюзорного воспроизведения фактуры предметов, их объемности и окружающего пространственного заполнения. Рисуя воробья на ветке, художник не перестает любоваться красотой упругой линии, мягкостью размытого, впитавшегося в бумагу пятна туши, музыкальностью сочетания линии размыва, точки, гладкого поля бумаги. Воля художника делает эти абстрактные декоративные формы выразительными не только в музыкально-ритмическом плане, но и в плане их наполненности зрительно-образными ассоциациями. Контраст расплывшегося бледно-серого, как

¹ Дмитриева Н.А. Между сходством и несходством // Дмитриева Н.А. В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет. М., 2009. С. 437.

будто рыхлого пятна и четкой прямой линии, написанной интенсивно и определенно, выразителен и сам по себе, но только изобразительный рисунок, хотя и очень скупой (очертание головы, клюва, глаз), придает декоративности этого контраста определенную образную направленность. Зритель одновременно любит формальный художественный прием и воспринимает изобразительность рисунка, вследствие чего ассоциирует форму и фактуру пятен и линий с реальной формой и фактурой изображенных предметов. Мало того, характер декоративного ритма переходит в характер конструкции и передает внутреннее состояние и движение объекта¹. Таким образом, усиление декоративно-ритмической характеристики рисунка способствует заострению субъективно-эмоциональной стороны произведения. Зритель, повинувшись ассоциативно-чувственно воспринимаемым формам, начинает домысливать внутреннее состояние изображенного объекта, «вживается» в него. Зрителю кажется, что воробей на картине Ци Байши не просто сидит на ветке, а вцепился в нее коготками. Опущенный вниз хвост делает фигурку воробья злой и упрямой. А пятнышко на голове, напоминающее шапочку, переводит все изображение в иронический, простодушно-веселый план.

Какие же особые каналы пролегают между, казалось бы, самодовлеющей декоративной выразительностью самого материала живописи тушью и законченностью жизненно богатого и конкретно-предметного образа, данного в рисунке? Не нужно делать специальных анализов, чтобы убедиться в том, что передача самой общей конструкции или структуры изображаемого предмета специфическими средствами живописи тушью входит в число самых важных задач художника. Структура предмета, получающая эмоциональную окраску в формально-композиционных приемах, – тоже часть общей декоративности произведения.

¹ Необходимо отметить, что в декоративно-прикладных искусствах этот процесс идет дальше и приобретает обратное значение: однажды найденная декоративность выраженной конструкции при частом повторении превращается в декор.

В зависимости от возможностей самого материала того или иного вида искусства структура предмета выявляется по-разному. В скульптуре, как правило, это сводится к пластическому выявлению объемов и общего силуэта, в живописи это может быть цветовое и световое разграничение видимых объектов, в графике структура предмета легче передается линейными рисунками, а живопись тушью сочетает в себе структурную четкость линейного рисунка и мягкость фактурного и тонального соотношения живописных размывов.

Графическая основа композиции в живописи тушью делает линию, размыв и пятно почти единственным средством передачи и объема, и фактуры, и глубины пространства. Естественно, что при этом условии бесполезно было бы стремиться к полной иллюзорности; художник рассчитывает на веру зрителя и воспитанное в нем приятие условностей этого вида искусства. Вместе с тем отсутствие полного правдоподобия должно быть восполнено внутренней правдой образа, то есть точностью впечатления, которое он должен вызвать в зрителе с помощью таких художественных средств, как характер рисунка, динамика композиции, ритм линий, живописность или графичность наложения туши и т.п. Собственно говоря, все эти средства служат не столько передаче иллюзорного сходства изображения с объектом, сколько воссозданию линейной и фактурной структуры этого объекта.

Сочетание собственно изобразительных задач со стремлением выразить структурно-ритмическую суть образа лежит в основании всей дальневосточной живописи тушью. По существу оно сформулировано тремя первыми законами Се Хэ¹ и составляет главную особенность художественного видения живописца, работающего в технике туши.

Теоретическое обоснование живописи тушью, данное в трактате Се Хэ и развитое в позднейшей теории китайской

¹ Напомним эти правила, сформулированные в трактате Се Хэ «Гухуа пиньлу»:

Отзвук духа, что означает движение жизни.

Структурно-костный метод употребления кисти.

Соответствие объекту в изображении форм.



Ци Байши. Воробей

и японской живописи, давало большие возможности для субъективного истолкования законов художественного творчества. Однако само творчество живописца всегда рассматривалось как творчество изобразительного искусства, где сущность как изображаемого предмета, так и самого художника не может быть выражена иначе, как в определенных, реально зримых объектах, взятых из внешнего мира.

Поэтому такие художественные компоненты, как линейная композиция,

ритмический рисунок, игра темных и светлых пятен, тоновое разнообразие туши и особенности движения кисти по бумаге, не составляют самоцели для художника, хотя и выступают перед зрителем в качестве самостоятельного предмета суждения.

Большинство произведений Ци Байши поражает именно сочетанием «структурности» и декоративности. Они построены на композиционной краткости, экономии художественных средств и большой смысловой и эмоциональной нагрузке на каждый штрих и пятно. Сам выбор технических средств и материалов небезразличен к характеру образов. Часто именно в характере туши – густой или слабой, сухой или текучей – можно найти ключ к пониманию образа.

О существовании у Ци Байши всегда определенного, индивидуального для каждой картины графического или живописного декоративного ключа наглядно говорит сравнение таких картин, как «Птица на ветке» и «Банан»).

Резко и весело очерченная маленькая птица с торчащим хвостом и широко раскрытым для пронзительного писка клювом («Птица на ветке») живет своей особой жизнью, не похожей на жизнь широких, спокойно ниспадающих, как торжественная мантия, банановых листьев. Насколько небрежно

и как будто беспорядочно построена ветка, на которой сидит птица, настолько же царственно прямо и просто поднимается ветка банана. На картине «Птица на ветке» почти нет обобщающих живописных пятен: линия – короткая и длинная, интенсивная и растекающаяся, прямая и выгибающаяся – очень полно передает ритм жизни суетливой, подвижной и говорливой птицы.



Ци Байши. Птица на ветке

В картине «Банан» движение монотонного ряда тонких линий, обозначающих прожилки на листе банана, напоминает о мерном и единообразном шуме дождя. Чтобы сделать этот шум еще более глухим, как бы шуршащим, художник объединяет все линии в одно расплывающееся пятно туши, обозначающее одновременно и фактуру листа банана. В картине «Банан», построенной, как большинство китайских картин, на сочетании линии и пятна, нет резких переходов от темного к светлому, от жесткого к мягкому – картина напоминает единый гармонический аккорд, без контрастов и мелодической сложности.

Произведения Ци Байши очень часто хочется сравнивать с музыкой. Обнаженность ритмической структуры живописных свитков, зависящая от сочетания пятна и линии, а точнее, от линии, переходящей в пятно, делает саму условность этого специфического художественного языка необходимым компонентом образной выразительности произведения. Изображение предмета-образа как бы сопровождается еще и ритмической мелодией, а часто даже и основывается на этой мелодии.

Музыкальная ритмичность композиций Ци Байши никогда не создается сочетанием абстрактных линий и пятен. Все элементы его картин одухотворены сходством, хотя и своеобразно преломленным, с определенными предметами. Недаром именно



Ци Байши. Банан

Ци Байши, перефразируя старое правило живописи тушью (выраженное, например, в словах художника XVII века Ши Тао:

«Достижение сходства при отсутствии сходства – вот настоящее сходство»), сказал: «В живописи мастерство находится на грани сходства и несходства; полное сходство – это заигрывание с обывателем, несходство – обман»¹.

Ритм нужен художнику, чтобы передать характер движения – продолжающегося или уже застывшего – реально нарисованных предметов.

Психология восприятия

зрительных образов такова, что даже абстрагированный от реальных форм ритм нанесенных художником линий и пятен вызывает у человека чувство движения (определенной направленности и темпа) или покоя. Когда этот ритм, передающий движение, связывается с реальным предметом, носителем движения, он затрагивает саму основу предмета, его структуру, его способность к тому или иному движению в данных обстоятельствах. Обыгрывание структуры предмета, подчеркивание тех или иных конструктивных его особенностей, вскрытие заложенного в самом предмете ритма линий – это и есть переход объективной художественной выразительности изображаемого предмета в декоративное качество живописи тушью, или, иначе говоря, это есть одновременно и изобразительная и выразительная функции декоративной основы произведения.

Итак, декоративные принципы живописи тушью проявляются в особом композиционном решении пространства,

¹ Пять статей Ци Байши / Пер. С.Н. Соколова. М., 1959. С. 63.

в передаче ритмической структуры предмета и его конструктивных особенностей, в создании определенной, целенаправленной гармонии образа, для чего используются не только все перечисленные выше средства, но и фактурные данные материала: бумаги (в древности – пропитанного квасцами шелка) и туши, дополненной иногда водяными красками. Переливы туши, разная интенсивность ее и плотность, оттенки туши, зависящие от техники ее приготовления, соотношение туши с белым полем бумаги и цветом, если он вводится в картину, согласование рисунка с форматом картины – все это одновременно и изобразительная, и выразительная, и декоративная основа дальневосточной живописи на свитках.

Собственно говоря, в живописи тушью переход от изобразительности к выразительности осуществляется за счет той или иной системы декоративных принципов произведения.

Несмотря на то что декоративность присуща всему восточному искусству и выражается или в повышенной красочности и узорности (например в миниатюрной живописи или прикладном искусстве), или в почитании и самоценном выявлении эстетических свойств самой фактуры материала (например в резьбе по камню, в монохромной живописи тушью), или в подчеркивании символической значимости структуры произведения, гармонического и взаимосвязанного соотношения его частей (например в скульптуре и архитектуре), или в следовании установившимся канонам, которые в конце концов сами приобретают оттенок часто повторяющегося декора (почти во всех видах искусства), и т.д. и т.п. – несмотря на все это, искусство Востока развивалось не благодаря декоративности и не вопреки ей, а просто в ее формах. В силу этого в восточном искусстве, как и в любом другом, можно различить разные формы и виды художественного творчества, в которых декоративность занимает то или иное место. Живопись тушью принадлежит к тем видам творчества, в которых, выражаясь словами художника XIV века Хуан Гунвана, «...древние выражали необъятные просторы внутренних переживаний». Декоративность в такой живописи носит явно подчиненный характер и существует постольку, поскольку она выражает, воплощает, материализует

и организует особое духовное начало, лежащее в основе творчества живописца. В силу специфики восприятия его европейским зрителем, декоративная основа проступает в нем более или менее явно. Уже одно это позволяет утверждать, что декоративность – это не внешнее качество и даже не такое качество, которое появляется только при определенных тенденциях и обстоятельствах или только в определенных видах искусства, имеющих своей целью создание декоративного эффекта. Обращение к недекоративному, то есть не характерному для проблемы декоративности виду искусства – монохромной живописи тушью, – и конкретный анализ отдельных его произведений вскрывают декоративные принципы там, где их, казалось бы, и искать не следует. Это доказывает, что декоративность является обязательным аспектом выразительных средств живописи, мало того, она является тем направляющим моментом, который определяет и характер художественного обобщения (здесь большую роль играет также степень декоративности и степень ее условности) и эмоциональную целенаправленность образа.

Обычно в живописи художник выражает свою мысль, свою идею, выражает «себя» путем ассоциативного сопоставления предметов и наполнения этих предметов, так сказать, «овеществленным» человеческим содержанием. Отчуждение человеческого содержания и наделение им предметов внешнего мира может одновременно означать и объективное познание их собственных законов, их собственной значимости. В этом познании тоже заключена человеческая сущность. Постоянное присутствие человеческой воли, переживаний, творческого начала общественного человека придает любому произведению искусства определенную целенаправленность.

В силу ряда обстоятельств в восточном искусстве характер целенаправленности произведения определялся характером его декоративности. В живописи тушью, одно из ведущих

¹ Вопрос о специфичности восточного искусства не является темой данной статьи и затрагивается здесь лишь в связи с особой декоративностью (кажущейся и действительной) восточного искусства. Можно даже

сказать, что, напротив, автора статьи больше интересует та общая декоративная основа изобразительного искусства, которая позволяет рассматривать живопись тушью как частный случай в проявлении этой основы.

направлений которой рассматривается в данной статье, декоративность берет на себя именно эти сложные, «идейные», если можно так выразиться, функции. Декоративная основа этой живописи сливается с идейно-эмоциональным содержанием образа и потому часто принимается за одно из средств художественной выразительности. Между тем декоративность никак не может быть одним из средств¹, поскольку сама она имеет бесчисленные воплощения и не может быть сведена только к красочности, только к выразительности силуэта, только к подчеркиванию фактуры красок или туши и т.п. Декоративность в станковой живописи – это путь, по которому художник, применяя разные средства изображения на плоскости, доходит до чувства, вернее, до сочувствия зрителя. Вместе с эмоциональной заразительностью формы к зрителю приходит вся его заинтересованность в произведении искусства, в полном объеме этой заинтересованности – творческой, психологической, морально-этической, социально-общественной и т.д. Таким образом, предметный образ, наполненный эмоциями, мыслями, аналогиями и ассоциациями художника, – это материал, подлежащий выражению любыми доступными данной живописи средствами, а гармонизация этих средств связана в свою очередь с декоративной основой живописи.

Чем в таком случае декоративность отличается от общей художественной выразительности произведения искусства? В нашем понимании декоративность гораздо более конкретна, чем просто художественная выразительность, которая, естественно, присуща всему искусству, чем бы оно ни пользовалось – звуком, движением, пластикой, светом, цветом, фактурой, линией, пятном, силуэтом и т.п. Декоративность подразумевает запечатленную гармонию зримых форм, движение которых условно заключено в бесконечно длящемся мгновении, раскрывающем сложность и внутренний динамизм их соотношения. Художественная выразительность зримых форм «вневременных» искусств напоминает нам о постоянном

¹ Средством можно назвать декоративность лишь условно, как, скажем, мы могли бы назвать сам путь (точнее, движение по нему) средством достижения определенной цели.

желании человека «остановить мгновение», которое «прекрасно», и об объективной невозможности это сделать. Даже в одном запечатленном мгновении заключено постоянное движение (замкнутое или разомкнутое), как раз и составляющее суть декоративной организации видимых форм на плоскости. Внутреннее движение мысли, рожденное соотношением «остановленных» форм, – цель любой декоративности, в каком бы пластическом материале она ни выражалась.

Декоративность, будучи связана со всеми пластическими искусствами, тем не менее до конца выражается лишь в плоскостных видах искусства или в искусствах, соединяющих и себе выразительность объема и плоскости. О декоративности чистой скульптуры и архитектуры можно говорить лишь условно – постольку, поскольку зрительное впечатление от них в какие-то моменты восприятия можно свести к плоскостной картине (композиции). То же самое относится к любому проявлению декоративности во «временных» пластических искусствах (танце, театре, кино) и, наконец, просто в природе. Морозный узор на окнах мы называем декоративным, потому что он на плоскости стекла воспроизводит причудливое застывшее движение форм, отдаленно (или довольно близко) напоминающих реальное соотношение форм в природе. Очень часто мы восхищаемся декоративной красотой голых сучьев на фоне неба, особенно если небо окрашено закатом или залито лунным светом. Красочный узор цветов, яркое оперение птиц, пестрота бабочек заставляют нас забыть о расстоянии и объеме предметов, поражая глаз в первую очередь плоскостным соотношением ярких красок. Плоскостная гармония форм является здесь источником декоративного представления о красоте предметов, окружающих человека в жизни. Декоративность этих форм (как специфический вид гармонии) приобретает выразительность только в связи с ассоциативным строем мысли человека, и тогда она становится одним из источников зарождения художественного образа.

Можно сказать, что «плоскостный аспект» всех видимых предметов играет немаловажную роль в целостном восприятии мира. Совершенствуя декоративную выразительность художественных изображений, человек лишь заостряет и использует объективное свойство изображаемых предметов и человеческого глаза, воспринимающего их.

Несмотря на то, что декоративность (или декоративная выразительность) лежит в самом основании всех пластических искусств, она несет совершенно различные функции (при сохранении своей единой природы) в изобразительном искусстве, в прикладном искусстве и в архитектуре. Если в двух последних декоративность должна подчеркнуть и усилить наслаждение фактурой и цветом материала, творческую радость от осознания конструкции предмета (или здания), его принадлежности к жизни человека, выраженности в нем объективно познанных законов красоты, то в изобразительных искусствах происходит мышление в предметных образах, эстетически воплощенных в материале (все-таки материале) живописи, скульптуры, графики и т.д.

Иначе говоря, образная природа этих искусств различна, хотя и не абсолютно. Где-то по содержанию образы изобразительного искусства контактируются с литературными образами (недаром так важен сюжет, который в изобразительном искусстве может выступать и как фабула, и просто как тема). Ассоциативная мысль по природе своей здесь близка к проявлению ее в литературе, театре, кино. Но не во всем объеме художественного образа. Способы воплощения (а следовательно, и формирования, и даже рождения) художественного образа вносят в его содержание иную природу, свойственную природе художественного образа в декоративно-прикладных искусствах и даже архитектуре. И здесь важную роль играют ассоциации, но уже другого плана нежели в литературе. Они связывают художественный образ с совершенно особой гармонией форм – зримо-вещественной, наглядной, раз и навсегда воспроизведенной. Ассоциативность такой гармонии построена на зрительной памяти человека и его способности соотносить зрительно выраженный ритм (линий, цветовых пятен, объемов) с определенными жизненными факторами (как материального, так и идеального порядка) и умонастроениями, навеваемыми ими.

Соотношение этих двух рядов ассоциативного мышления и составляет двойственную природу изобразительного искусства, которая легко становится почвой для «беспочвенных» рассуждений о так называемом «чистом» искусстве, о «собственно» искусстве и т.п. Нам важно подчеркнуть подчиненность декоративных принципов живописи тушью ее идейно-сюжетному началу, но одновременно также показать, что художественный

образ в этой живописи в очень большой степени выражается именно в общей композиции произведения, в его ритмической структуре, в обыгрывании фактуры бумаги, туши, кисти, то есть в декоративных качествах этой живописи. Конкретный анализ произведений живописи тушью позволяет, по аналогии, расширить некоторые выводы, распространив их и на другие формы живописи, а иногда и на все изобразительное искусство. Так, можно сказать, что в изобразительном искусстве образ оживает в том же материале, в котором живет и прикладное искусство (дерево, ткань, бумага, краска, лак, глина), и архитектура (к которой особенно близка скульптура). Творческий процесс создания образа в изобразительном искусстве имеет много общего с созданием художественного целого в прикладном искусстве и архитектуре, что позволяет создавать устойчивые в стилевом отношении ансамбли из архитектуры, прикладного и изобразительного искусства.

Однако общность выражения не есть общность содержания, это лишь промежуточный этап от источника к цели. У каждого из этих искусств, объединенных единым материалом и единой формой зрительного восприятия, свой источник и свои цели художественного воздействия на зрителя.

Можно возразить, что свой источник и свои цели имеются у каждого конкретного произведения искусства (включая сюда и музыку, и театр, и кино). Это будет верно, и если декоративностью называть всякое любование художественными средствами и преобладанием их над содержательным смыслом образа, тогда декоративность можно отнести к любому виду искусства, не привязывая ее к материалу и способу существования данной формы искусства.

Но вряд ли имеет смысл называть декоративностью любую формализацию в искусстве (логичную или бессмысленную, содержательную или поверхностную). Понятие «декоративность», а еще точнее – «декоративный принцип» (поскольку термин декоративность в современном его употреблении безнадёжно привязан к декоративистской тенденции в искусстве) гораздо определеннее, богаче и конкретнее в своем содержании.

Декоративные принципы имеют свой источник – зрительные образы (природа их различна в изобразительном искусстве, в прикладном и архитектуре), свои способы выражения –

в устойчивом вещественном материале (общем для всех трех искусств) и свои цели.

Человек как существо общественное воспринимает мир в целом или отдельные его образы в искусстве только во всей совокупности его качеств. Образ перестает быть образом, если он не включает в себя общественное, политическое, моральное, символическое и прочее содержание. Все эти стороны образа могут быть пересказаны, даже сформулированы, то есть выражены иными, не специфическими для искусства средствами. В образах они живут только силой искусства.

Однако общая эстетическая природа искусства еще не раскрывает конкретной «механики», конкретных законов организации художественного материала в разных видах искусства. Поэтому так важно установить, что материализация эстетического содержания в изобразительных и архитектурно-прикладных искусствах происходит по законам, связанным с системой обобщения зрительных образов, – в частности с плоскостной композицией, особенно разработанной в живописи.

Таким образом, хотя декоративная выразительность произведения и совпадает с общей целью искусства, она имеет весьма конкретное специфическое выражение (только в видимом материале) и способствует преимущественному раскрытию такого способа художественного мышления, как изображение на плоскости (или плоскостное восприятие объемных предметов).

Анализ произведений дальневосточной живописи тушью показывает, как многообразно проявляют себя отдельные элементы декоративности, насколько они связаны с содержанием искусства и почему невозможно декоративные принципы отделить от выразительных средств.

При рассмотрении проблемы декоративности живопись тушью интересна тем, что она исключает многие важные общепризнанные компоненты декоративности, такие, например, как колорит, и тем самым обнажает связи других выразительных средств (ритма, композиционного соотношения частей) с общей системой декоративных принципов в живописи. Очевидно, нельзя определять декоративность того или иного произведения (или целого вида искусства) по наличию в нем ряда внешних признаков. Только совокупность определенных качеств может определить собой декоративность в том или ином произведении искусства. Эта совокупность подвижна, она

применима не всегда полностью к тому или иному художественному явлению. Бывает так, что проявление декоративности в том или другом явлении искусства вообще не имеет общих качеств. И поскольку материализация содержания – это не все содержание, а только проводник, соединяющий зрителя с реальным, жизненно-многогранным содержанием произведения искусства, то и декоративные принципы нужно рассматривать лишь как одну из граней в передаче образного содержания, особенно важной в художественно-эстетической оценке произведения.

Однако самая большая трудность определения декоративности заключается не в разнообразии ее внешнего проявления (декоративных средствах), а во внутренних связях декоративности произведения с его содержанием, со всеми другими компонентами, составляющими художественный образ. Рассмотрение этих связей лишает определение декоративности однозначности и простоты, зато позволяет охватить весь объем понятия «декоративность», показать не только отличительные признаки проявления декоративности, но и ее место в синтетическом создании художественного образа.

В данной статье, по мере изложения, отмечаются те или иные стороны декоративности. Если суммировать определения декоративности, данные в связи с тем или иным проявлением ее в живописи тушью, можно прийти к следующим выводам.

Декоративность – один из законов красоты, присущий пластическому воплощению различных художественных образов в искусстве.

Декоративность как один из законов красоты в какой-то мере выражает и суть его, то есть она также «содержательна», «идеологична».

Декоративность – категория красоты в ее внешнем проявлении, она связана с внешней организацией материала, хотя целенаправленность этой организации определяется внутренним содержанием образа.

Декоративность в качестве внешней организации материала неразрывно связана с общей выразительностью произведения. Но не во всем объеме выразительности. В отличие от общей выразительности произведения, в которой первостепенную роль играет сам выбор жизненного материала и та или иная степень правдоподобия его изображения, декоративная

выразительность обыгрывает лишь плоскостный рисунок, при помощи которого и осуществляются все остальные средства выразительности живописи. Таким образом, декоративность – специфический аспект общей художественной выразительности живописи, а источник ее – в любом плоскостном изображении или возможности хотя бы на мгновение зрительно свести изображение к плоскостному рисунку. Гармония плоскостного рисунка – вот та часть общего понятия красоты, которую представляет понятие декоративности. Внутреннее движение мысли, рожденное соотношением «остановленных» форм, спроектированных на плоскость, – цель любой декоративности, в каком бы пластическом материале она ни выжалась.

Таким образом, в общей системе образной выразительности декоративность занимает особое место: она связана с плоскостным аспектом любого изображения (включая и силуэтную плоскостность скульптуры, архитектуры, театральных мизансцен, собственно декораций, природных красок и форм и т.д.), являясь одним из родов гармонии, которая только опосредствованно и в самом общем виде выражает внутреннее содержание образа. В то же время, являясь родом гармонии, декоративность играет первостепенную роль в эмоциональном наполнении образа, в самом непосредственном, почти бесконтрольном влиянии на эмоции зрителя, вызывая в нем обобщенную, но интенсивную эмоциональную реакцию.

Эмоциональное влияние декоративности отличается от общей эмоциональной выразительности произведения, как отличаются друг от друга эмоции, связанные с безусловными рефлексам (хотя бы и воспитанными в общественных условиях), и эмоции, возникающие в результате размышлений и сознательного жизненного опыта человека. В живописи первостепенная роль принадлежит эмоциям второго рода, но практически они никогда не живут самостоятельно, отдельно от общегармонических эмоций первого рода. Декоративность в живописи – это декоративность плоскостного аспекта реальных предметов, к тому же часто завуалированная иллюзорным изображением пространства и объемности. Промежуточное положение декоративности в живописи между изобразительностью и выразительностью отражает в то же время и суть ее как определенного пути, на котором искусство достигает своей цели в эстетическом воздействии на человека.

Всестороннее рассмотрение связей декоративности со всей системой выразительных средств показывает, что «украшательская» роль декоративности, которая выдается большинством бытующих определений за сущность этого понятия, далеко не всегда исчерпывает его¹. Гораздо чаще декоративность выступает как «усилитель» общего эмоционального содержания произведения.

Границы декоративности и связь ее с идейно-эстетическим содержанием произведения определяются по-разному, в зависимости от конкретного ее проявления. Важным моментом в «привязанности» декоративности к тому или иному виду искусства является «фактурность» любого плоскостного рисунка, который не может жить вне того материала, в котором он исполнен. Природные качества материала искусства – второй источник декоративности, и он играет особенно важную роль в определении декоративной основы дальневосточной живописи тушью.

Рассматривая декоративность как гармоническую выразительность плоскостного рисунка, мы сталкиваемся со специфичностью этого рисунка в живописи тушью. Живопись тушью в основном монохромна, и плоскостность рисунка образуется за счет контраста белой поверхности бумаги (или тонированного шелка) и черной туши. На контрасте темного и светлого основано любое плоскостное изображение, в том числе и простейший узор, надпись, контурный рисунок. Живопись тушью оказывается поэтому близка по своим выразительным возможностям и графике, и каллиграфии и использует все возможности декоративной организации материала, свойственные этим видам искусства.

В дальневосточной живописи тушью можно найти бесчисленное множество приемов, усиливающих, подчеркивающих, всячески использующих декоративную выразительность произведения. И все они будут воплощать в себе общие принципы декоративности – плоскостность, гармоничность, связанность с общей эмоциональной идеей произведения, неотрывность

¹ Нужно отметить, что суженное определение декоративности только как украшения приводит к ложному истолкованию всякой «красивости» как проявления декоративности.

от общего эстетического содержания. Декоративность в живописи тушью служит как «украшению» (гармонизации) образа, так и выявлению его истинного содержания, его структуры, взятой в определенном, плоскостном аспекте. Подчиняясь реалистическому принципу, декоративность в живописи тушью, как и сама живопись, находится «на грани схождения и несхождения», подчеркивая жизненную реальность специфического содержания эстетического объекта.

Картина Лян Кая «Поэт Ли Бо»¹

Художник Лян Кай (ок. 1140 – ок. 1210) жил в конце сунской эпохи (960–1279), завершившей высокий взлет китайского средневекового искусства. Непрерывность и последовательность в развитии средневековой культуры Китая оказали благотворное воздействие и на формирование всей сложной системы философско-поэтических воззрений, нашедших свое выражение в произведениях художников сунского времени.

Будучи наследниками и выразителями многовековых поэтических идеалов, сунские живописцы создали особое представление об идеальном образе художника, чей совершенный дух должен жить в совершенных творениях. Образ такого идеального творца – поэта Ли Бо – воплощен в картине Лян Кая, выдающемся произведении китайской монохромной живописи тушью.

Согласно китайским средневековым представлениям истинный художник не мог не быть совершенным человеком – «цзюньцзы». Само понятие «цзюньцзы» формировалось и оттачивалось веками почти во всех философских, этических и художественных трактатах, начиная с Конфуция («Луньюй») и Лао цзы («Даодэцзин»). Каждая этико-философская система приносила свое в понимание идеального человека. Конфуцианцы связывали наивысшие качества «цзюньцзы» с гражданским служением долгу и иерархическим подчинением воле неба; даосисты видели в «цзюньцзы» идеал «естественного» человека, слившегося в своих действиях с основным законом жизни – «дао». Главные понятия конфуцианства – «ли» (нормы общественного поведения, ритуал) и «жэнь» (гуманность, любовь и уважение к ближним и старшим, сообщающие закону «ли» действенность и жизненность) – делали человека и его общественную жизнь центром и смыслом существования поднебесной. Коренные понятия даосизма – «дао» (путь, вечный закон движения жизни), «ци» (материальная, а у некоторых позднейших философов идеальная субстанция мира, в котором действует закон

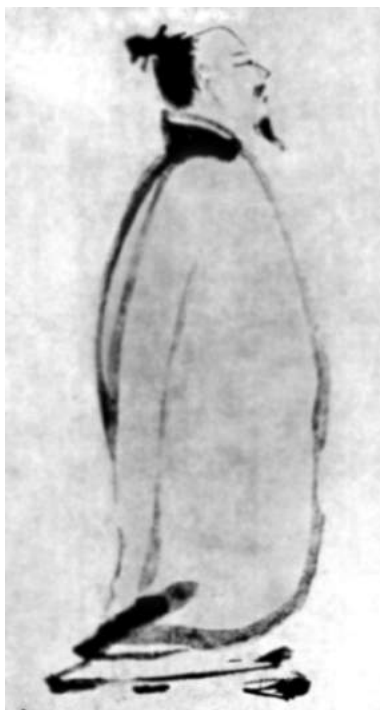
¹ Статья впервые опубликована в сборнике: Сокровища стран Азии и Африки. Вып. 2. М., 1976. С. 87–98.

«дао»), «цзыжань» (естественность, следование человеком закону «дао») – подчеркивали примат природного начала в человеке, его растворенность в окружающем мире.

Конфуцианский и даосский идеалы совершенного человека сливались в искусстве, в котором многообразная духовная жизнь человека находила свое цельное, органичное, художественно-образное воплощение.

Идеал «цзюньцзы» в художнике всегда объединял обе этико-философские системы. С одной стороны, художник считался проводником воли неба и должен был исповедовать принципы «ли» и «жэнь», а с другой стороны, чтобы передавать в образах охватываемую им сущность вещей, он должен был быть идеально чистым и естественным, способным раствориться в природе так, чтобы в ритмах движения руки, в эмоциональной чуткости кончика кисти, пробегающей по свободному пространству свитка, чувствовался основной закон жизни – «дао».

В представлении о «цзюньцзы», обязательно охраняющем и передающем другим законы жизни человека и природы, всегда входила высокая образованность, глубокое знание истории, литературы, философии, музыки, каллиграфии и живописи. Требование изощренной учености относилось и к художнику, если за ним признавались качества «цзюньцзы». Дух творчества



Лян Кай. Поэт Ли Бо

такого художника постичь было не просто – он требовал таких же способностей и от зрителя, готового вслед за художником понять и раскрыть для себя многослойное и многообразное символическое значение образов.

Символическая глубина образов китайской средневековой живописи выражалась в их ассоциативности, что позволяло художникам быть краткими и немногословными в композиции, в колорите, в штрихе. Идеальная простота почиталась в Китае признаком утонченности и благородства натуры, которая могла быть врожденной, но чаще связывалась с высокой образованностью. Лапидарность, эмоциональная заостренность живописных приемов особенно характерны для позднесунских художников, к которым относился и Лян Кай. За кажущейся простотой лаконичной композиции сунских мастеров угадывается большое напряжение каждого штриха, душевная и духовная емкость каждого движения кисти.

По своему происхождению Лян Кай относился к образованному сословию. Он принадлежал к привилегированным художественным кругам и занимал видное положение в императорской Академии живописи.

Ранняя манера Лян Кая напоминала тонкий контурный рисунок знаменитого художника Ли Лунмяня (1040–1106), хотя кисть Лян Кая с самого начала была мягче и свободнее. В трактате «Цы тао сюань цзачжо» сказано: «Лян Кай рисовал фигуры буддистов и даосов с большой тщательностью, включая детали. Скалы же и деревья изображал довольно свободно, как будто без внимания, но с большой энергией и жизненностью»¹.

Лян Кай сформировался как ведущий художник традиционного академического стиля, хотя его манера отличалась некоторой небрежностью и беглостью рисунка, что не преминули заметить его современники и позднейшие критики².

Академический стиль в живописи конца XII – начала XIII века не представлял собой целостного явления или единого художественного течения. Интенсивные духовные поиски,

¹ Цит. по: *Siren O. Chinese Painting.*
Vol. II. London, 1956. P. 134.

² См.: трактаты «Наньсун юаньхуа лу» и «Тухуэй баоцянь», которые упоминаются в кн.: *Siren O. Op. cit.* P. 134, 133.

просветительская деятельность северосунских философов и теоретиков искусства сменились пессимизмом и разочарованностью после потрясений XII века (набеги северных кочевников и отторжение Северного Китая с бывшей столицей Кайфыном в 1127 году). Напрасно теоретики неоконфуцианства пытались удержать в едином русле достижения древней культуры. Хотя многие положения древнего даосизма, конфуцианства и более позднего буддизма действительно сплелись во всеохватывающую теорию Чжу Си (1130–1200)¹, легшую в основу позднесредневекового китайского философского и этического мировосприятия, это не могло остановить процесс размежевания и противостояния творческих позиций разных художников.

Академия живописи, призванная привлекать ко двору лучших художников, была больше не в состоянии диктовать им вкусы императора и его окружения, как это было еще в начале XII века при Хой Цзуне. Расширились жанровые и стилистические границы творчества академических художников.

В стенах Академии работали такие тонкие и философски настроенные пейзажисты, как Ма Юань и Ся Гуй. Уже в творчестве этих двух художников смешивались признаки разных стилей, направлений и живописных почерков.

Относимые классической китайской теорией (Дун Ци-чан) к северной школе, то есть последователям четко линейной манеры, Ма Юань и Ся Гуй тем не менее очень любили нежные размытые туши и широкую сочную кость, что объединяло их с южной школой живописи. Обладая самыми высокими академическими знаниями, они пренебрегали канонами официальной живописи и посвящали свои картины интимным переживаниям человека. В их творчестве к чувствам грусти и одиночества, усталости и разочарования, но также и умиротворения в безраздельном слиянии с природой начинает примешиваться стремление освободиться от условностей придворного быта, от чиновного долга, который стал казаться тяжелым и бесмысленным. Подтачивалась вера и в исконные конфуцианские

¹ Чжу Си объединил гносеологические и онтологические вопросы даосско-буддийского круга с этическим аспектом учения Конфуция, стремясь создать целостную концепцию мироздания и человеческих общественных

отношений. Подробнее об этом см. в кн.: *Радуль-Затуловский Я.Б.* Конфуцианство и его распространение в Японии. М., 1947. С. 228; *Конрад Н.И.* Запад и Восток. М, 1968. С. 233.

догматы, и потому многие поэты, художники и философы обратились к особой ветви дальневосточного буддизма – учению «чань» (слово «чань» происходит от санскритского термина «дхиана», означающего созерцание как одну из шести ступеней святости на пути к полному постижению абсолютной истины).

Наряду с Академией живописи и так называемыми независимыми художниками, работавшими вне стен Академии, не имея никаких официальных званий, во многих местах и провинциях, особенно в окрестностях столицы, образовались новые художественные центры при буддийских (чаньских) монастырях.

Учение «чань» о личном пути спасения каждого отдельного человека, независимо от его общественных связей, происхождения, образования, занятий и каких-либо заслуг, – пути интуитивном, неповторимом и непознаваемом, – такое учение отличалось от ортодоксальных конфуцианских представлений о значении разума и правил в жизни человека. Тем не менее учение «чань» было продуктом именно средневекового устройства общества. Сложилось оно в Китае довольно рано, в VI–VIII веках, и в той или иной форме существовало постоянно, расходясь с конфуцианством в его крайностях и в то же время присоединяясь к нему в традиционной даосской (а во времена Лян Кая – неоконфуцианской) интерпретации мира. Всякое естественное движение души средневекового человека находило опору в даосском учении о естественности и вездесущности «дао». Как и конфуцианство, учение «чань» восприняло органичность отдельных даосских положений, но развило их не в оправдание существовавшей общественной иерархии, а в опровержение всякого смысла общественной деятельности.

Склонность многих художников как из академических кругов, так и из числа «независимых», к интимно-личным настроениям, к противопоставлению себя государственной власти означала переход их с конфуцианских и даже неоконфуцианских позиций к позициям творческого, а иногда и религиозного отшельничества.

Лян Кай полностью разделил судьбу своих современников. Начав с блистательной карьеры общепризнанного продолжателя

лучшей академической традиции в линейном рисунке, идущей от знаменитого Ли Лунмяня, Лян Кай вдруг резко порывает с Академией и со всем ее окружением и уходит в один из окрестных чаньских монастырей.

В трактате «Тухуэй баоцянь»¹ сказано, что в годы под девизом «ця тай» (1201–1204) Лян Кай получил высшее академическое звание дай-чжао и Золотой пояс Академии. Отказавшись от награды, он оставил пояс висеть на стене Академии, а сам ушел из столицы. Его поступок не был, вероятно, неожиданным: эта же запись характеризует Лян Кая как большого любителя вина и непринужденного веселья, а друзья и собутыльники называли его «сумасшедшим Ляном». Видимо, отшельническая жизнь в чаньском монастыре освобождала поэта от условностей придворного этикета, но не ограничивала его темперамента и жизнелюбия, позволяя одинаково свободно предаваться дружеским пирушкам, душевным беседам и одиноким размышлениям.

Картины Лян Кая не датированы, поэтому невозможно говорить с уверенностью о той или иной их последовательности. Ранние работы академического периода, когда художник рисовал в духе Ли Лунмяня, а в пейзажных зарисовках употреблял широкую кисть и синюю краску индиго, подражая своему учителю Ча Шигу (свидетельство трактата «Тухуэй баоцянь»), видимо, до нас не дошли. Все известные нам картины Лян Кая выполнены монохромной тушью. Он пишет широкой и энергичной кистью в лаконичной манере с применением немногих, но ярко выраженных и характерных штрихов.

В трактатах, написанных уже после смерти Лян Кая, упоминаются несколько серий его картин, в том числе изображения древних философов (например Чжуанцзы), каллиграфов (Ван Сичжи), поэтов (Тао Юаньмина, Мэн Хаожаня, Ли Бо), чаньских патриархов (Хуэйнэна), будды Шакьямуни.

Из сохранившихся картин, приписываемых Лян Каю (сохранились они главным образом в японских коллекциях), ему, безусловно, принадлежат изображения Шакьямуни, Ли Бо и Хуэйнэна. Мрачноватый мистицизм картины «Шакьямуни, спускающийся с гор после своего просветления» и нервная

¹ Упоминается в кн.: *Siren O. Op. cit.*
Р. 133.

экспрессия в картине «Хуэй-нэн, очищающий бамбук от листьев» свидетельствуют о резких перепадах и неуверенности в настроениях Лян Кая. И только образ поэта Ли Бо создан, видимо, в момент наивысшего подъема и уравновешенности духа.

Для современников художника Ли Бо являлся идеальным воплощением поэта. С ним были связаны представления о поэзии тонкой, простой и свободной.

Ли Бо стал знаменит еще при жизни. Преклонение перед его поэтическим даром прозвучало в дошедших до нас стихах современников поэта:

О Ли Бо!
Совершенство твоих стихов
И свободную
Мысль твою
Я по стилю
С Юй Синем сравнить готов,
С Бао Чжао
Тебя сравню.

(Ду Фу. Весенним днем вспоминаю Ли Бо.
Перевод А. Гитовича)

Стихи Ли Бо проникали всюду и находили отклик у всех, будь то отшельник или воин, веселый гуляка или покинутая женщина. Своим творчеством поэт умел объединить людей и природу, небо и землю, цветы и ветер, весну и осень:

Я хочу смешать с землею небо,
Слить всю необъятную природу
С первозданным хаосом навеки.

(Ли Бо. Песня о восходе и заходе солнца.
Перевод А. Ахматовой)

Простоту и искренность человеческих чувств Ли Бо ценил наряду с величием мироздания. В своих стихах он был равен всем: и цветку, и птице, и полководцу, и женщине, а больше всего – всепроникающему творящему духу:

Мне б на драконе в тучах спорить с ветром,
Дышать природой, упиваться светом.

(Ли Бо. Цикл «Древние оды».
Перевод С. Торопцева)

Хочу ли
Знатным и богатым быть?
Нет!
Время я хочу остановить.

(Ли Бо. Стихи о краткости жизни.
Перевод А. Гитовича)

Последующие века принесли Ли Бо еще большую славу. Ему подражали в стихах и в жизни, образ его вошел в народные легенды. Изображения поэта можно встретить в живописи, в гравюре, в народных картинах, в прикладном искусстве.

Современник Ли Бо, его почитатель и друг поэт Ду Фу, положил начало утвердившемуся в веках представлению о поэте:

Выпьет меру Ли Бо – тут же сотня стихов.
Спит на рынке в Чанани у всех кабачков.
К сыну Неба зовут – пол плывет из-под ног.
«Я же бражник бессмертный во веки веков!»

(Перевод А. Торопцева)

Этот образ поэта, творящего, раскованного в своих чувствах, нередко опьяненного, повторялся на протяжении веков не раз и в разных видах искусства. Лян Кай использовал известный мотив и создал свой острый и выразительный образ Ли Бо.

Хотя картина Лян Кая изображает известное лицо, портретом ее можно назвать лишь с большими оговорками. Скорее всего, это обобщенный символ, богатый ассоциациями, которыми изъяснялось китайское средневековое искусство. Не портретное сходство, а духовная атмосфера, состояние и настроение поэта передаются в легком и ритмичном, как музыка, рисунке. Таковы и стихи самого Ли Бо, полные метафор и ассоциаций:

Гляжу я на горы,
И горы глядят на меня.
И долго глядим мы,
Друг другу не надоедая.

(Ли Бо. Одиноко сижу в горах Цзинтиншань.
Перевод А. Гитовича)

В момент такого вдохновенного призыва, открытого и равноправного обращения к миру изображен поэт на картине Лян Кая.

Поражает неуловимость, как бы невыраженность его внешнего облика, словно изображается не конкретный поэт, а его идея. Мягкие однотонные пульсирующие тушью линии, их пространственный и ритмический строй обобщенно выражают определенную характерность и одухотворенность образа. Это как бы символический этюд в линиях.

Ли Бо изображен в профиль, во весь рост. Фигура Ли Бо спрятана в длинные фалды и рукава одежды, и только ритм складок и силуэт чуть поднятой головы позволяют ощутить внутренний порыв поэта. Сильно и как будто небрежно проведены плавные линии, обтекающие грудь и спину. Несколько быстрых и размашистых линий внизу остро очерчивают чуть видные концы ног и стелющийся край одежды – от этого фигура приобретает подвижность, даже стремительность.

Высокий, углом ломающийся лоб, прямой, слегка вздернутый нос, щека и ухо обрисованы тонкой и ровной линией. Чуть гуще намечена прямая бровь, и сразу под бровью почти параллельной прямой линией с точкой на конце – живой черный глаз! Усы, острая, торчащая вперед борода и туго стянутый пучок черных волос на затылке придают одухотворенному лицу поэта выражение решительности и непримиримости.

В обрисовке фигуры поэта Лян Кай использует сразу несколько манер работы кистью – от размашистой и мягкой до острой и графичной. Но дело не только в разных манерах кисти. Линия спины, например, подчеркивает скрытую округлость и объемность тела, а линия спереди не столько круглит объем, сколько «выбирает» его из невидимого пространства картины. Линии перестают быть просто линиями на плоскости, приобретая как бы третье измерение, участвуя в пульсации самого глубинного пространства, в которое превращается плоское поле бумаги под животворящей кистью художника.

Благодаря мягким растушевкам и постоянному изменению густого или прозрачного тона туши ничем не обозначенное пространство картины приобретает активность и художественно-выразительную значимость. Необъятность мирового пространства как бы встречается с такой же необъятностью духа человека. Пространство на картине только подразумевается, оно символично. Образ человека конкретен, он ассоциируется с живой плотью реальной действительности. Происходит диалог видимого и невидимого, воплощенного и исчезающего.

Дуальное сопоставление противоположных жизненных начал характерно для средневековой китайской философии, унаследовавшей это еще с древности. В поэзии, особенно танской, взаимоотношение земли и неба, реального и идеального, человека и природы носит конкретно-образный, иногда интимно-лирический или даже ироничный характер:

Но в собутыльники луну
Позвал я в добрый час,
И тень твою я пригласил –
И трое стало нас.

(Ли Бо. Под луной одиноко пью.
Перевод А. Гитовича)

Когда с луной (то есть небом) беседует не поэт, а живописец, он делает это с помощью кисти, туши и свитка. Третий собеседник – тень входит в картину как реальный образ, монохромный рисунок тушью, творение, возникшее в результате общения человека с космическим миром (луна, небо).

Встреча художника с ничем не заполненным пространством гладкого поля бумаги порождает рисунок-тень как след взаимодействия творящего духа и познаваемого им мира. Китайский художник одновременно и творил, и создавал философскую символичность своего творчества.

Символическая природа средневековой эстетики характерна для всей системы понятий того времени – от философской абстракции до обычного благопожелания. Цветок пиона мог означать пожелание вполне реального богатства, но мог символизировать собой и пышное цветение чувств художника. При этом символы переплетались, образуя множество поэтических метафор, порой бытового характера («Но в собутыльники луну позвал я в добрый час...»).

Проникая в искусство, средневековая система понятий фиксировала каждое отдельное выражение эмоции, которое становилось символическим выражением целой группы близких эмоций. Так образовывалась многовековая преемственность художественных приемов – с одной стороны, а с другой – достаточная неопределенность каждого приема, позволяющая давать ему различную интерпретацию. Оттенок, интонация, импровизация, исполнение иногда определяли начало нового направления, а иногда линии образуют подчас резкие углы, напоминая сломанный тростник, сравнение с которым и определило название этой манеры.

Рисуя людей, Лян Кай иногда прибегает к упругим, гибким и округлым линиям, напоминающим траекторию полета брошенного предмета. Линии при этом не контурные, а как бы растушеванные поворотом тугой кисти, выделяющей нажимом только часть рисунка. Эта манера свободного владения кистью называется «сокращенная кисть» («тяньби») и также упоминается в одном из трактатов с описанием работ Лян Кая.

В живописи к каллиграфической манере проведения различных линий иногда добавляются бесконтурные, сплошные удары кисти, которые получили название «расплескивающаяся тушь». Такую манеру Лян Кай применил в рисунке головы и полускрытых ног Ли Бо.

Среди сотен известных способов проведения линий Лян Кай выбрал только несколько – таких, которые ему казались верхом благородства, утонченного вкуса и достоинства, освобожденного от мелкой опеки ремесленных правил и ограничений. Подчиняясь средневековой живописной системе в целом, Лян Кай владел ею настолько, что был волен в своем творческом полете, заражая своим вдохновением даже самого неподготовленного и непосредственного зрителя. Высокая степень образного обобщения позволила художнику преодолеть границы специфического смысла отдельных приемов и создать такой цельный и выразительный образ поэта, что он безошибочно чувствуется зрителем любой эпохи и любого народа.

В картине Лян Кая образ поэта Ли Бо воспринимается так цельно и непосредственно, что, казалось бы, нет надобности в дополнительной расшифровке значения каждой линии. Действительно, разгадывание картины, как ребуса, способно лишь увести от ощущения главного чувства, охватывающего зрителя при взгляде на картину. Однако отношение к картине становится иным (она кажется значительней), когда знаешь, что за каждым ударом кисти стоит определенная грань творческого духа и утонченного вкуса образованного поэта, способного к сложной формальной оркестровке своего чувства и своей главной мысли. Это похоже на слушание музыки профессионалами и непрофессионалами: общая мелодия и интонация понятны всем, но многие оттенки композиции, обладающие дополнительной и часто немаловажной выразительностью, недоступны восприятию непрофессионала. Китайские живописцы и теоретики искусства Средневековья разговаривали друг с другом только

на языке профессионалов. Они не просто созерцали, но и «прочитывали» картины по особым «нотным записям» почерков и художественных манер.

В отношении живописной манеры Лян Кая надо заметить, что ей не было аналогий во времена поэта Ли Бо. Поэзия VIII века формировала и совершенствовала поэтические средства, ставшие основой позднейших литературно-образных ассоциаций. Однако в живописи того времени общие с поэзией мотивы и ассоциации находили выражение лишь в развивавшемся пейзажном восприятии мира или в усиливающейся эмоциональности линейно-контурного изображения людей и богов. Полного перенесения каллиграфических манер в живописное исполнение еще не было. Поэтому созданный Лян Каем образ Ли Бо – это новый синтез живописи и поэзии, характерный именно для XIII века и исподволь развивавшийся в течение всего сунского времени.

Тем не менее в картине Лян Кая живет дух той самой поэзии, которую создавали еще танские поэты и художники. Та или иная ритмическая и фактурная манера нанесения линий и пятен туши на свиток благодаря естественным и условным ассоциациям создает лишь необходимую эмоциональную среду, в которой рождаются поэтические образы, подсказанные литературным намеком или символом.

Образ Ли Бо на протяжении ряда эпох был символом независимости и тонкой поэтичности человеческого духа. Лян Кай воплотил этот символ в легком, широком и обобщенном рисунке, в котором слились и ожили душа поэта и душа художника. В органическом слиянии поэзии двух эпох сказались преемственность и обновление лучших традиций китайской живописи.

Му Ци. «Птица багэ на старой сосне»¹

Образы искусства неисчислимы, как неисчислимы моменты истории, в которые они созданы. Все они вплетаются в единую, длящуюся во времени, не всегда обозримую картину развития творческого духа человечества. Из нашей современности – точки отсчета – мы можем погрузиться в любой образ прошлого, какой только притянет нас неуловимо знакомыми ассоциациями и вечной загадкой содержательно емкой выразительности прекрасного. Всякое толкование образа прошлых времен, и особенно чужой истории, основано на вживании в эмоционально-художественную ткань произведения. Восприятие искусства изменчиво и неоднозначно, во многом оно зависит от импульса, который заставил нас обратить внимание на то или иное явление культуры. Задача толкователя – заразить других людей своим восприятием образа, убедить в оправданности выбора произведения и истинности впечатления от него. При этом исторические, биографические и прочие знания (как бы обширны или, наоборот, малочисленны они ни были) являются важной предпосылкой права толкователя на выбор. Восхищение общепризнанным мировым шедевром (так же как и не очень широко известным произведением) и не может не опираться на объективные данные его исторического бытования.

Предметом нашего внимания стала картина XIII века китайского художника Му Ци (или Фа Чана)². Она по-разному называется в японском и китайских каталогах. Европейские исследователи, стремясь полнее раскрыть сюжет картины,

¹ Статья впервые опубликована в сборнике: Сад одного цветка. М., 1991. С. 131–143.

² В современном китайском словаре «Тан Сун хуацзя жэньмин цыдянь» (Биографический словарь художников периодов Тан и Сун. Шанхай, 1958. С. 127) приводятся фамилия

художника (Ли), его прозвище (Му Ци) и монашеское имя (Фа Чан). В Японии Му Ци известен как Моккей или Боккей (см. статью О. Кюммеля в словаре: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler // Hgb. von U. Thieme und F. Becker. Bd. 25. Leipzig, 1931. S. 257).

предпочитают наиболее длинные ее определения.

Обычно

в обозначение свитка входит название изображенной птицы – по-китайски, багэ. Так, в китайском «Биографическом словаре художников периодов Тан и Сун» упоминается произведение Му Ци «Старая сосна и багэ». В русскоязычных исследованиях картина известна как «Птица», «Сорокопут на сосновом стволе», «Птица на сосне». Беря за основу традиционно бытующие в Китае и Японии названия, мы будем именовать ее «Птица багэ на старой сосне»¹.

Картина «Птица багэ на старой сосне», имеющая подлинную печать Му Ци, по своей теме, символике и манере исполнения – типичный образец китайской живописи конца XIII века. Она написана черной тушью на вертикальном



Му Ци. Птица багэ на старой сосне

¹ Мы оставляем китайское название птицы, так как оказалось затруднительным найти адекватное, научно точное название ее на русском языке.

бумажном свитке размером 78,4 x 38,6 см и интерпретирует распространённый в Китае сюжет: птица, сидящая на ветке дерева.

Когда долго всматриваешься в свиток с изображением нахохлившейся черной птицы на стволе старого дерева, то в конце концов сосредоточенное созерцание уводит в глубь грустных раздумий. Видимый образ расплывается и уходит из реальности в мир полуобразов-полусимволов, знаков идеального отражения жизни в живописи.

Вместо идиллического облегченно-радостного или лирически-грустного настроения картина с изображением птицы передает момент мрачного осуждения. Глядя на черную птицу, зритель заражается чувством страха, грусти и обреченности. Откуда возникает это чувство? Ведь мы видим только не очень внятный силуэт птицы, опустившей голову. Мы не ощущаем фактуры ее перьев, не видим цвета, объем лишь угадывается в округлом полурасплывчатом пятне черной туши. Большая птица с характерным хохолком на голове возле клюва, вцепившаяся тонкими сильными лапками в кору ствола старой сосны, нависает над пустотой ничем не заполненного пространства. Маленьким пятнышком глаза она всматривается в открывающуюся ей бездну и как будто пугается ее, прячет голову под крыло, сжимается в черный, напряженно взъерошенный комок. Сюжет не раскрывается в деталях, он звучит лишь как тема, как заданное настроение.

Традиционный сюжет здесь перерастает в значительную своим содержанием тему, которая посвящена раскрытию чаньского понимания картины мира, его особого психологического символизма. При этом выразительность средств живописи тушью приобретает почти самодовлеющее значение; непонятно, каким образом она все-таки подчиняется изобразительному характеру передачи темы и идеи картины. Ствол дерева, отсекающий левый нижний угол картины, превращен в аморфную массу спутавшихся густых линий и сухих мазков; фигура нахохлившейся птицы воспринимается нерасчлененным пятном, а свисающая сверху ветка сосны раздражает глаз нечеткими,

невыписанными, но сохраняющими свою назойливую колкость длинными иглами. Зритель сразу же поддается магической силе этих «мазков, пятен и линий» и попадает в настроение, которое очень определено и в то же время емко выражено художником.

Виден глаз птицы или нет, опустила она голову или совсем упрятала ее под крыло, почти не имеет значения. Форма пятна туши, передающего образ птицы, своим рваным очертанием и унылым ритмом обрывающихся внизу мазков создает у зрителя ощущение, что птице холодно, ей не до красоты и радости, она не ждет облегчения. И аморфная масса старого ствола сосны только подчеркивает бесполезную цепкость сильных и длинных лапок багэ. За фигуркой птицы – пустота, враждебная, настороженная, как колкие и безжалостные иглы сосны. Другая ветка сосны, свисающая сверху, такая же жесткая и сухая, усугубляет ощущение пустоты и бездонной пропасти, на краю которой сидит сжавшаяся, одинокая птица.

Отсутствие фактурно-пространственных подробностей в свитке Му Ци еще не означает произвола художника в выборе изобразительных форм. Напротив, только предельная точность изображенной позы птицы (голова у нее опущена, виден глаз, понятно, что клювом она зарылась в пушок на груди под крылом) позволяет нам не задерживать свое внимание и не трагитить творческую (или сотворческую) волю на сравнение образа с подлинной исходной моделью. Художник рисует реальную в целом картину мира, которую мы, однако, воспринимаем как обобщенный символ.

Образы кричащей или застывшей в неподвижности птицы, выражающие тоску и отчаяние, не одиноки в творчестве Му Ци. Его датированный свиток с изображением тигра (1269) и некоторые другие реплики этого изображения, дошедшие до нас, возможно, в хороших повторениях¹, создают даже более мощное ощущение бесприютной, одичалой силы и недоуменной, сковывающей тоски.

Такое настроение не случайно. Художникам позднесунского времени было от чего приходить в отчаяние. Они жили

¹ Примером такого повторения темы может служить «Тигр» из другого диптиха, хранящегося в собрании Ивасики в Токио.

в тяжелое время заката своего государства. Утонченный дух избранных не мог удержать силу прежней цветущей культуры. В тоске по несбывшимся идеалам прошлого и в предчувствии грядущего варварства художники, подобные Му Ци, уходили от действительности, замыкались в монастырях, внося в свое творчество все больше субъективности, а значит, и новаторства. В условиях средневековой культуры XIII века их «новаторство», не смеющее выйти за пределы темпераментного, грозящего разрушениями и открытиями исполнительства, сразу же обрастало традициями, становилось эталоном для творчества других художников, которые создавали культурный фон эпохи, словно отражая в тысячах зеркал идеи, находки и образы ведущих художников времени. Картины знаменитых живописцев обрастали славой, копировались, варьировались и доносились до зрителя в тысячах более или менее талантливых повторений.

В средневековом Китае произведения, написанные в стиле того или иного художника или воспроизводившие одну из его известных картин, нередко подписывались его именем. Бывало, что и именны́е печати, оставшиеся от известных художников, использовались для новых живописных свитков – как знак присоединения к бесконечно высокому авторитету учителя.

Так случилось и с Му Ци. Многие художники, китайские и японские, стремились всячески подражать ему, создавая похожие свитки, которые позднее могли быть приняты за творения Му Ци.

В максимальном приближении к стилю любимого художника они видели свою заслугу и даже призвание. Поэтому у позднейших исследователей творчества Му Ци всегда были основания сомневаться в подлинности свитков.

«Птица багэ на старой сосне» была высоко оценена впервые в Японии, куда она попала, возможно, в XIV–XV веках

в числе многих других китайских картин экспрессивно-лаконичной манеры исполнения, положивших начало самостоятельной японской живописной школе (дзэнга). В самом Китае оценка творчества Му Ци, видимо, была неоднозначной. С одной стороны, судя по отзывам его современников-японцев, проживавших с ним в буддийском монастыре¹, он был выдающимся живописцем, которого ценили, чьи печати бережно хранили, чьей манере подражали. С другой стороны, Му Ци входил в число тех китайских художников XIII века, которые пошли наперерез господствовавшим традициям и вызвали нарекания составителей каталогов и трактатов. К нему настоятельно относились как те, кто придерживался критериев старой императорской Академии искусств, так и те, кто в живописи тушью больше всего ценил изысканную гармонию прихотливого индивидуального почерка художника-литератора (вэньжэньхуа).

Биографических сведений о Му Ци почти не сохранилось. Картины он подписывал именем Му Ци или Фа Чан, иногда с добавлением слов «родом из Шу» (древнее название провинции Сычуань). Му Ци имел несколько печатей, которыми сопровождался, а иногда заменялись его подписи. Трудно установить хотя бы приблизительно даты жизни художника. Современный китайский справочник «Хронология жизни и творчества художников и каллиграфов», опираясь на старый трактат «Мо линь синь юй» (1777), который, в свою очередь, цитирует трактат «Даньцинъ цзи» минского времени (XV–XVI века), определяет период жизни Му Ци с 1177 по 1239 год². Однако некоторые данные, известные по другим китайским и японским письменным источникам, а также подписи и даты на отдельных картинах позволяют говорить и об иных, более поздних датах жизни Му Ци, что нашло отражение в китайском «Биографическом словаре художников периодов Тан и Сун», определившем период творчества Му Ци между

¹ См. об этом в кн.: *Siren O. Chinese Painting. Vol. II. London – New York, 1965. P. 138.*

² В статье О. Кюммеля (см. прим. 2) указывается, что неверные, на его взгляд, близкие годы – 1181–1239 –

даются японским исследователем Омуро (См.: *Omura. Tōjō Bijutsushi. Tokyo, 1925. P. 251.*) Упоминание об этих же датах жизни Му Ци можно встретить в кн.: *Lin Y. The Chinese Theory of Art / Transl. by Lin Liang. London, 1967. P. 224.*

1225 и 1270 годами¹. Современный китайский ученый Е Цю присоединяется к последней точке зрения (с той разницей, что год смерти относит еще дальше – 1294). При этом он ссылается на трактат художника и теоретика XIV века У Дасу².

В пользу более позднего периода жизни и деятельности Му Ци говорит известный по некоторым источникам факт, что Му Ци был послушником и преемником чаньского наставника монаха У Чжуня, умершего в 1249 году³. Вероятно, Му Ци продолжал работать и в 1269 году, поскольку эта дата стоит на одной из его картин с изображением тигра⁴.

В «Энциклопедии мирового искусства»⁵ приводятся сведения неизвестных источников о том, что в 1260 году Му Ци оскорбил первого министра Цзя Сыдао (умершего в 1275 году) и вынужден был скрыться от преследований. В 1279 году он был уже известен как настоятель чань-буддийского монастыря Людунсы, под Ханчжоу. Умер Му Ци якобы во время монгольского правления Хубилай-хана (1280–1294), то есть он продолжал работать и в самом начале юаньского времени⁶.

Не пытаюсь определить точные даты жизни и творчества Му Ци, но учитывая данные развернувшейся в науке дискуссии, мы придерживаемся мнения о более позднем историческом периоде творчества художника. Нам кажется, что степень

¹ См.: Тан Сун хуацяня жэньмин цыдянь. С. 125. Аналогичные годы – 1210–1275 – предположительно даются О. Кюммелем (см. прим. 2). Приблизительно этот же период указан в кн.: *Siren O. Op. cit. Vol. II. P. 138*; и в кн.: *Swann P.C. Art of China, Korea and Japan. New York, 1963. P. 151*; в последней названы годы творчества: 1200–1255.

² Е Цю. Хуаши вайчжуань (Биографические данные из истории китайской живописи) // Вэнь у. 1965. № 8. С. 40.

³ О. Сирэн приводит слова об этом из трактата «Ся сюэ цзи»: «Монах Му Ци, человек сунского времени, ученик У Чжуня, выдающийся живописец» (см.: *Siren O. Op. cit. Vol. II. P. 130*).

⁴ Картина «Тигр» 1269 года, являющаяся частью диптиха (вторая часть – изображение дракона художника Чэнь Чжуна, современника Му Ци), принадлежит монастырю Дайтокудзи в Киото. Авторы, стоящие на позиции раннего периода жизни Му Ци, не признают «Тигра» подлинным произведением художника (см., например, справочник: «Сун Юань Мин Цин шухуацяня няньбао». С. 60).

⁵ *Encyclopedia of World Art. New York – Toronto – London. 1959–1968. Vol. 10. P. 371.*

⁶ Противоречивость сведений о Му Ци позволяет исследователям его творчества утверждать разные точки зрения. Так, А. Уэли (*Waley A.*

трагического напряжения, сказавшаяся в картинах Му Ци, даже иногда вопреки основным постулатам исповедовавшегося им буддизма чаньского толка (не признававшего реального смысла за обычными эмоциональными оценками жизненных ситуаций), должна была относиться к самому пику исторического фиаско сунской династии, которая не выдержала натиска монгольского нашествия в 1279 году и уступила место новой, «варварской» правящей верхушке.

Му Ци, видимо, работал чуть позже Лян Кая⁷, поэтому при всем сходстве канонических черт характера, которыми награждает их китайская историография, в биографиях их есть и некоторые различия. Так, имя Му Ци не упоминается среди художников императорской Академии искусств, в которой начинал свою деятельность Лян Кай (ставший со временем, как и Му Ци, монахом буддийского чаньского монастыря). Может быть, именно поэтому имя Му Ци (или Фа Чана), в отличие от Лян Кая, не встречается и в официальных каталогах, которые составлялись при его жизни.

Основные сведения о Му Ци, повторяющиеся во всех более поздних биографиях художника, сообщаются в трактатах теоретиков XIV века Тан Хоу и Ся Вэньяня. Они касаются только имени художника (монах Фа Чан, прозванный также Му Ци),

Introductio the study of Chinese Painting. London, 1923. P. 230) считает, что Му Ци основал монастырь Людунсы в 1215 году. В. Шпайзер (*Speiser W. Meisterwerke chinesischer Malerei*. Berlin, 1947. S. 95) отвергает точку зрения Уэли, поскольку такое предположение поменяло бы места Му Ци и Лян Кая, сделав Лян Кая чуть ли не учеником Му Ци, тогда как большинство поздних китайских и японских критиков признают Му Ци продолжателем манеры Лян Кая, как и другого предшественника – Ши Кэ (жил в начале сунского времени, в X веке).

⁷ См. статью о Лян Кас в настоящем сборнике, с. 226–237.

перечисления любимых им сюжетов и характеристики живописной манеры.

Чаще всего встречаются слова из трактата Ся Вэньяня (1365): «Монах Фа Чан, по прозвианию Му Ци, любил рисовать драконов, тигров, обезьян, журавлей, гусей в тростнике, пейзажи, деревья и камни, людей. Все у него создавалось тушью, что текла вслед за кистью. Смысл был прост. Не использовал украшений. Однако грубовато, вне древних методов-правил. По правде сказать, изысканной легкости нет»¹.

В некоторых других трактатах можно встретить дополнительные сведения о жизни Му Ци. И хотя они не подтверждаются ссылками на самые ранние сочинения, близкие ко времени Му Ци, все же благодаря им образ художника предстает перед нашим взором более полно и реально.

Если иметь в виду такие дошедшие до нас житийные факты, как бегство Му Ци от оскорбленного им первого министра, укрытие в монастыре Чантиньсы в качестве послушника и ученика у Чжуня, написание в монастыре живописных картин в свободной, раскованной манере, характерной для чаньских художников монахов, обретение индивидуального стиля, основание живописной школы в монастыре Людунсы, то нетрудно представить себе типичную фигуру художника середины – конца XIII века, вдохновенного и независимого, отвергшего бесильную пустоту официальных правил, тонко и глубоко чувствующего красоту жизни в столь трагический момент истории.

Трудно сказать, в какой степени канонично, а в какой правдиво сообщение в «Биографическом словаре художников периодов Тан и Сун» о том, что у Му Ци был разнузданный характер, он часто напивался и пел о высшем царстве блаженства, где процветают покой, радость и свобода. Во всяком случае, такая характеристика совпадает с характеристикой Лян Кая, художника почти того же времени, но более известного летописцам официальной истории. Му Ци, который наряду с Лян Каем создавал новый живописный стиль своего времени, был лучше известен в среде монахов. Он был прославлен именно ими, особенно японскими послушниками, которые вместе с принципами китайского чаньского исповедания буддизма

¹ Цит. по изданию: Хуаши пуншу (Всеобщая история Китая). Т. 3. [Б. м., б. г. С. 99.

восприняли и живописный метод Му Ци как неотъемлемую часть особой культуры, пустившей позднее в Японию глубокие корни. Три безусловно подлинные его картины – «Гуаньинь в белой одежде», «Обезьяна с детенышем» и «Журавль, выходящий из бамбуковой рощи», составляющие ныне единый триптих, – были привезены в Японию в 1241 году неким Сэйити Кокуси, получившим их непосредственно от Му Ци, с которым он жил в монастыре во время своего пребывания в Китае. Картины были высоко оценены при дворе японского правителя Асикага Йосимицу (1357–1408) и его преемника Асикага Йосимаса (1435–1490), имевшего свою резиденцию в киотоском районе Хигасияма, где хранилась знаменитая коллекция керамики и живописных картин, в том числе и привезенных из Китая. Запись о принадлежности триптиха Му Ци собранию Хигасияма сохранилась в хронике «Онринкэн нутироку» от 25 дня первого месяца 1466 года (позднее триптих перешел в собрание японского буддийского монастыря Дайтокудзи в Киото).

Как и многие другие, эти три картины были привезены в Японию и положили начало увлечению живописью чань. Сохранились имена двух японских послушников китайского буддийского монастыря – Бенэна и Согэна, которые способствовали прославлению имени Му Ци в Японии. Возможно, они тоже доставили ряд его картин к себе на родину. Наконец, известный японский художник XIV века по имени Мокуан официально использовал печати Му Ци при подписывании своих картин. Мокуан получил две печати Му Ци во время своего посещения монастыря Людунсы от настоятеля, наследовавшего Му Ци после его смерти. Высоко оценив живописный почерк Мокуана, настоятель назвал его «возродившимся Му Ци».

В настоящее время в японских собраниях хранятся десятки работ, приписываемых Му Ци, причем некоторые имеют его печати и подписи. В происхождении их разобраться довольно трудно. В старом японском трактате Ноами («Записки из-за полога»), созданном еще при Йосимаса (XV век), упоминаются 104 картины Му Ци, а сам художник называется наставником пути в живописи.

В современном японском альбоме «Согэнно кайга» («Живопись периодов Сун и Юань») дается только 14 названий свитков Му Ци, причем с довольно сложной классификацией: национальные сокровища, охраняемые памятники культуры, подлинные и приписываемые художнику свитки¹.

В китайских собраниях также хранятся некоторые картины, приписываемые Му Ци, из которых подлинным считается горизонтальный свиток «Овощи и плоды» из собрания музея бывшего императорского дворца Гугун в Пекине.

Рассматриваемый нами свиток «Птица багэ на старой сосне» хранится ныне в частном собрании Мацудайра в Токио.

На картине «Птица багэ на старой сосне» стоит печать с именем Му Ци. По сюжету, настроению и мастерству исполнения свиток вполне может принадлежать кисти мастера. Однако он не входит в число абсолютно признанных подлинников. Некоторые специалисты усматривают отступление в исполнительской манере, которая кажется им грубее и экспрессивнее, чем в триптихе коллекции японского монастыря Дайтокудзи в Киото.

Из всех свитков триптиха Му Ци для сравнения с нашей картиной разумнее всего выбрать свиток «Журавль, выходящий из бамбуковой рощи». Эти произведения более, чем другие, близки по настроению и сюжету.

Журавль с черно-белым оперением и с темным пушком на шее мягким пятном выделяется на сером, мерцающем фоне густого тумана, скрывающего дали, размывающего своей белестью темные очертания крон бамбука. Приоткрыв длинный клюв, птица кричит, и, наверное, гулко разносится этот крик в тяжелой, влажной атмосфере. Осень гонит журавля с насыженных мест, грозя непогодой, бесприютностью, промозглым холодом и обморочным сном наступающей зимы. «Журавль, выходящий из бамбуковой рощи» – это осеннее настроение тоски и одиночества, мрачное затишье перед зимой. «Птица багэ на старой сосне» – пустота, холодная и колкая ясность уже наступившей зимы. Изображение разных времен года определяет и разную тональность туши. Но было бы натяжкой только этим объяснять отличия в исполнении двух свитков. «Журавль, выходящий из бамбуковой рощи» по стилю гораздо ближе

¹ См.: Е Цю. Указ. соч. С. 41.

к старой академической живописи более раннего сунского времени, чем «Птица багэ на старой сосне». Довольно четко, как было принято в академической манере, читается нежная фактура перьев и пуха на теле журавля, хорошо ощущается глухое шуршание трущихся друг о друга стволов и промозглая влажность тумана, порывами проходящего сквозь листву деревьев.

Однако в «Журавле, выходящем из бамбуковой рощи» выражено не философичное раздумье о потерянности живых существ в безмолвном и отъединенном мире воплощенного Абсолюта, что было свойственно лучшим лирическим произведениям сунских художников, а смертная, страстная тоска отчаявшегося одиночества. В большой, стремительно шагающей птице еще сохранены ее нежность, грациозность и теплота совершенного, прекрасного создания. Но в гибких линиях изогнутой длинной шеи звучит напряжение – это крик, готовый прорвать прекрасную оболочку плоти и слиться с непостижимо широким пространством вселенной.

Крик, надрыв, импульсивное, бессознательное действие – вот цена, которую платили чаньские мыслители и художники за попытки познать непознаваемое, примирить или снять противоречия, принять антиномичность мира как конечную истину.

Трудно сказать, логика ли развития чаньской мысли, родившейся в Китае еще в VI веке в лоне ортодоксального буддизма и близкой исконному миропониманию древнекитайского даосизма, или сама история Китая привели художников, мысливших и чувствовавших в духе чаньской школы, к отрицанию традиционных норм китайской философии и постепенно складывавшейся эстетики. Несомненно только одно: именно история китайского общества XIII века вызвала к жизни поразительное умение чаньских адептов балансировать на грани противоречий, находить спасение в гибели, в действии обретать непознанную истину и тут же отрицать осмысленность всякого действия. В конце периода Сун Китай, распадающийся на части от внутренних противоречий и под ударами соседей с севера, был бессилён противостоять монгольскому нашествию. Закат культуры и государственности, который переживало китайское общество в XIII веке, подвигал мыслителей и художников на эмоционально и философски подготовленное приятие

надвигавшейся пустоты и попытки исследовать ее непостижимым, отчаянным напряжением мысли.

Картины «Журавль, выходящий из бамбуковой рощи» и «Птица багэ на старой сосне» – это две фазы, два оттенка одного и того же состояния отчаяния: в действии (стремительно движущийся и кричащий журавль) и неподвижности (сжавшаяся, ушедшая в себя, застывшая на месте птица).

Произведения принадлежат одной эпохе, одному мироощущению. Манера «Птицы багэ на старой сосне» действительно несколько более экспрессивная и самодовлеющая, но она не исключает, а скорее подтверждает авторство Му Ци, который в своем творчестве переживал и связь, и разрыв с вековыми традициями дорогой ему культуры.

Высокая образованность, приверженность лучшим чертам академической школы, владение традиционным мастерством и преобразование этого мастерства так, что большинству современников оно казалось и безобразным, и грубым, и чуть ли не «варварским», – все это выливалось в мучительный порыв художника уйти от опостылевшего общества, по-новому взглянуть на правила, потерявшие силу, почувствовать приближение «вечной» истины. В творчестве многих художников того времени можно видеть смешение и попеременное проявление то более академических, то более новаторских черт. Не исключено, что картина «Птица багэ на старой сосне» – это одна из граней творчества художника, который довел и без того достаточно утонченную живопись позднесунского времени до эмоционального взрыва и перехода в новое качество.

Картина «Птица багэ на старой сосне» многопланова в своей выразительности. Казалось бы, она очень определенно передает состояние напряженной неподвижности. Но в том и состоит сила творения Му Ци, что образ его не однозначен, что выраженное настроение таит в себе и противоположные эмоции, лишь сдвинутые во времени – в прошлое или будущее. Минутное оцепенение над пропастью – это не только внезапная остановка после изматывающей борьбы, показавшейся вдруг напрасной и бессмысленной, но и примеривание себя к вечности.

Отголоски борьбы, вражды, боли, сумятицы страстей и непреодолимых противоречий еще звучат в изображении Му Ци – в ветках сосны, которые как будто продолжают шуметь

и гнуться на ветру над пропастью. Но птица уже глуха к ним, она одна замерла в пустоте, и пучок длинных игл, направленных ей в спину – не более чем крик вдогонку, пустые слова, разносимые ветром без адреса, без ответа.

В картине нет умиротворения и элегичности, встречающихся в большинстве китайских пейзажных образов. Оцепеневшей птице не слиться с окружающей ее жизнью. Кора старого дерева у нее под лапками, написанная то сухой, то влажной кистью, как бы дрожит и волнуется внутренним напряжением мертвой зыби, готовая подняться волной и сбросить птицу в обступающую ее пустоту.

Какие постулаты чаньской секты не оказали бы такого влияния на художников, если бы им не помогала сама жизнь. И не потому многие живописцы покидали двор императора и постригались в монахи, что их привлекали идеи чань-буддизма. Скорее наоборот, учение чань обрело силу и дар особого, действенного слова, когда главный чаньский принцип – невыразимость истины в прямом понятии – получил воплощение в емких и в то же время достаточно зыбких и изменяющихся, допускающих многие толкования художественных образах.

В китайской живописи конца XIII века очень остро прозвучала нотка отчаяния, которая, впрочем, сразу же перешла в многоголосное эхо сарказма, юмора и – по контрасту – унылого бессилия, болезненной ностальгии. Отчаянием нельзя долго жить... Даже у одного и того же художника палитра гораздо богаче, он мечется в поисках равных, часто противоположных выходов. Тем более это касается всей культуры в целом. Среди разнообразных явлений китайского искусства конца сунской эпохи мы выбрали такое, которое отразило предельное напряжение духовных сил общества. Свобода и непринужденность, приписывавшиеся образу жизни художников чаньских монастырей, звучат в их творчестве неподвизтым и как бы мгновенно просветленным отношением к традиционной живописной теме, которая преобразуется ими в новое художественное открытие. Отголоски этого открытия можно найти в творчестве многих позднейших китайских и японских художников, лирических и гротесковых, легких и тяжелых, веселых и унылых, но всегда искренних, самозабвенно поющих боль и радость живого, смертного человека.

Канон в художественной системе Боробудура¹

Канон – метрическая система, канон – иконография. Таковы наиболее часто встречающиеся определения, закономерно и естественно выводимые из преимущественных форм бытования канона в изобразительном искусстве. Канон легко расшифровывается знанием той или иной системы символики и иконографии, измеряется известной или необходимой системой соотношения частей. Такой канон можно вычленил из образной системы художественного произведения – без ущерба и без пользы для раскрытия художественной неповторимости того или иного явления искусства.

Термин «канон» употребляется одновременно как в положительном, так и в отрицательном значении. Говорят: «Это сделано по канону», понимая под этим некоторую скованность произведения, его ограниченность, «серединность». В то же время, определяя произведение как каноническое, образцовое, имеют в виду его высочайшую ценность, воспринимая почти как воплотившийся эстетический идеал.

Естественно, что «каноническое произведение» выше и потому в художественном плане богаче среднего произведения, «сделанного по канону». Канон творящий, совпадающий с сутью самой художественной идеи, может содержать в себе канон-измеритель, канон-схему, который в средних произведениях выступает часто как сопутствующий момент, более или менее связанный с внутренней идеей, исчерпывающий эту идею или, наоборот, выпадающий из нее. Выпадая из общей художественной ткани произведения, канон выявляет себя как «канон», то при этом добавление слова «художественный» становится спорным.

В первом случае канон выступает как правило, участвующее в создании художественного произведения наряду со всеми

¹ Статья впервые опубликована в сборнике: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 86–113.

внехудожественными формами сознания, бытующими в данную эпоху. Во втором случае канон становится художественным, он живет и формируется интуитивно, по законам художественного творчества. Такой канон воздействует на глубинное эмоциональное сознание человека и потому неисчерпаем при любой попытке анализировать его – исчислением ли, определением или вычленением из общей образной ткани. Вот почему можно одновременно говорить о канонических признаках и о воплощении канона в искусстве.

Каноничность – не постоянное качество искусства, хотя и характерное для высоких взлетов культур древности и Средневековья. В периоды упадка общая каноничность искусства изменяется в пользу скользящих канонов, однако в периоды расцвета любое значительное явление древнего или средневекового искусства несет в себе канонические структуры, рожденные эстетическим идеалом времени. Эти канонические структуры включают в себя общие представления людей о мире, зафиксированные в различных общественных символах – мифологических, космологических, религиозных, философских и других. Они выражаются в системах цифр и пропорций, сочетании цветов и геометрических фигур, в определенном символическом наполнении знаков-предметов и знаков-изображений. Художественный канон в целом, сросшийся с самой образной системой искусства, выступает как результат переработки общих канонических представлений эпохи в процессе создания уникального художественного произведения.

Индонезийский памятник буддийского зодчества Боробудур создан в VIII–IX веках, то есть в период бурного расцвета искусства в центральных государствах острова Ява. Тесные торговые и культурные связи с Индией определили характер и направление развития искусства Индонезии, как и большинства стран Юго-Восточной Азии того времени.

Если рассматривать Боробудур в ряду буддийских памятников стран Юго-Восточной Азии, то его можно отнести к характерному типу поздних ступ, идущих от некоторых форм

южноиндийской архитектуры и соорудавшихся главным образом за пределами Индии, например на Цейлоне (Тупарама-дагоба, III век до н. э.) или в Бирме (Швезигон, XI век; Мин-галазеди, XIII век). Отличие их от первоначальных классических ступ Индии, например знаменитой ступы в Санчи (III век до н. э.), – в форме основной части храма, которая вместо правильной полусферы приобрела форму колокола, получив при этом название «дагоба». Кроме того, пьедестал в постройках Юго-Восточной Азии и на Цейлоне стал играть главенствующую роль, превратившись в основную массу храма. Что же касается места Боробудура в истории собственно индонезийской архитектуры, то, следуя непосредственно за небольшими шиваитскими храмами VII–VIII веков, Боробудур, естественно, вообрал в себя формы и этих культовых построек, тем более, что они создавались не в абсолютной изоляции от храмового строительства близлежащих стран Юго-Восточной Азии. Таким образом, строительные идеи и формы Боробудура имеют обширные связи со всей архитектурой Индии и Юго-Восточной Азии.

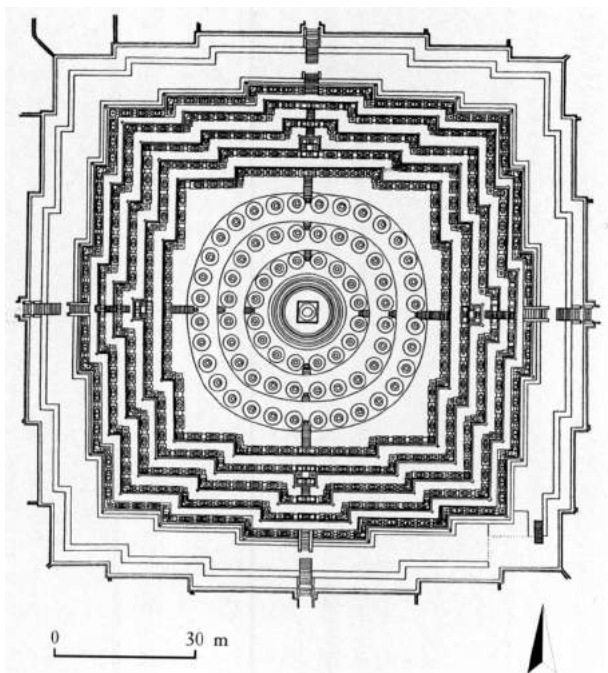
Связь эта прослеживается в первую очередь в общей конструкции храма: Боробудур покоится на высоком, квадратном в плане основании (квадрат – символ земли), которое переходит в круглую верхнюю часть (круг – символ неба) и завершается островерхой круглой башней (дагоба в буддизме – символ самого Будды). Каждая сторона многоступенчатого пирамидального основания прорезана лестницей, позволяющей подняться к подножию центральной дагобы с четырех сторон. Конструкция храма по вертикали также символизирует мироздание – деление мира на три сферы.

В основу конструкции храма помимо сочетания простейших геометрических форм (квадрат с кругом в центре) положены многие цифровые символические сочетания. Эти сочетания могут варьироваться, складываться и умножаться, но в целом они соответствуют геометрической характеристике модели мира, идущей еще от древнейших космогонических представлений: это четыре стороны и центр ($4 + 1$), это деление на основание, центр и вершину (3). При дальнейшем усложнении системы могут получаться цифры $4 \times 2 + 1 = 9$, $3 \times 3 = 9$ и т.д. При этом цифра девять приобретает особое значение как общая для выражения горизонтальной и вертикальной модели мира.

Конструкция каждого храма, связанная с определенным прочтением космогонических культовых текстов, имеет свои



Боробудур. Общий вид



Боробудур. План

особенности и свое архитектурное решение. Одна из особенностей Боробудура, например, сочетание форм буддийской дагобы, поставленной на квадратное ступенчатое основание, и полусферической ступы, напоминающей по очертанию раннеиндийские классические ступы.

Свой вариант космологической схемы дает и иконография буддийского пантеона Боробудура.

Учитывая общие типологические черты древнеиндийской космологии и буддийской иконографии, строители Боробудура создали свою модель храма¹, олицетворяющего мир.

В настоящем реконструированном виде Боробудур представляет постройку, охватывающую вершину естественного пологого холма. Квадратное основание его с двухступенчатыми выступами на каждой из четырех сторон делится в свою очередь на широкую монолитную часть, поддерживающую все сооружение в качестве подиума², и пять ступеней-ярусов с балюстрадами, украшенным башнями, скульптурами и рельефами. Далее идут три круглые концентрические террасы, совершенно гладкие, по краю которых расположены три ряда круглых башен-дагоб с решетчатыми стенками. В центре находится большая дагоба с глухими стенами, полая внутри. Предполагают, что центральная башня завершалась тремя символическими буддийскими зонтами. Общая высота сооружения – 31,5 м (или 42 м, если учитывать разрушенное и невосстановленное наверху). Длина каждой стороны основания – 123 м.

¹ Термин «храм» употребляется здесь условно. На Яве большинство храмов связаны с погребальным культом (независимо от исповедуемого буддизма или шиваизма) и носят название «чанди». Боробудур, не имеющий ни одной внутренней целлы, является по существу памятником-монументом для совершения буддийского обряда прадакшины (обхода) и поэтому справедливо относится к разряду ступ, тем более что и общая его форма приближается к полусфере.

² Археологические исследования показали, что первоначальное основание (с рельефами на стенах) в ходе строительства было заложено толстым слоем каменных плит. Де Каспарис считает, что этот акт был вызван культовыми соображениями (см.: *Casparis J. G. Prasasti Indonesia*. Т. II. s. 1., 1956). Большинство ученых считают, что памятник, запланированный, видимо, более высоким, был подвергнут вынужденной перестройке (не только основание, но и весь храм). Перестройка могла быть вызвана начавшимися оползнями вдоль пологих склонов холма из-за непомерной тяжести строящегося сооружения.

Диаметр центральной башни – 9,9 м, высота ее без завершения – 7 м.

Построение Боробудура дает широкие возможности для варьирования цифровых сочетаний, принятых в древнеиндийской (включая буддийскую) космологии. Если учесть, что по первоначальному варианту основание должно было быть первым нижним ярусом, то количество всех ярусов равнялось девяти ($6 + 3$). При заложенном основании, ставшем подиумом, цифра 9 раскладывается иначе: основание, пять ярусов квадратных и три круглых ($1 + 5 + 3$). Иногда счет ведут от основания – тогда девятой частью считают центральную дагобу.

По буддийской космологической схеме мир делится на три главные части: 1) совершенно абстрактную, не имеющую форм – арупадхату; 2) высшую сферу идеальных форм – рупадхату; 3) мир феноменов, то есть тех явлений, которые мы наблюдаем вокруг себя в нашей жизни, – камадхату. Согласно махаяне, Будда проявляет себя во всех трех сферах жизни (трикайя – «три тела»): в виде земного Будды (Мануши-будды в состоянии нирманакайя), в виде различных дхиани-бодхисаттв и дхиани-будд (состояние самбхогакайя) и в виде всеобщего закона (дхармакайя).

Боробудур воплощает в себе все три части мира, но каждая часть в нем делится еще на три: воплощение земной жизни (самсары) с действующим законом причинно-следственных перерождений (кармы), затем жизнеописание земного пути

Будды Шакьямуни и описание возможного пути избавления от кармы для обыкновенного человека (принца Судханы и других героев). Сюда же входят изображения многих джатак и авадана о прежних перерождениях Будды, в которых проповедовавший Будда, как в притчах, наставлял людей на «путь истинный». Эта часть занимает заложенное ныне основание и первую галерею.

Далее идет воплощение второй, более высокой жизненной сферы, которая заселена разного рода бодхисаттвами и буддами. Третья и четвертая галереи изображают события, связанные с бодхисаттвами, большей частью Майтреей и Самантабхадрой.

Третья часть, казалось бы, должна быть лишена жизненных форм. Создатели Боробудура очень деликатно обошлись и с «исчезновением видимого мира», переведя его в логическое завершение своих образов. Этим логическим завершением художественной системы Боробудура оказался незаметный переход скульптурных образов в архитектурные, а архитектурных образов в геометрическую конструкцию, воплощающую математические соотношения и закономерности, связанные с буддийскими абстрактными символами.

Одновременно с трехчленной вертикальной космологической схемой в Боробудуре учитывается пятизначная горизонтальная схема с обозначением центра и четырех сторон. Это проявляется в первую очередь в распределении разных будд по сторонам храма.

¹ На первой же галерее с внутренней стороны расположены лучшие и главные рельефы Боробудура, посвященные жизнеописанию Манушй-будды настоящего периода – Гаутамы Шакьямуни.

В нижней сфере мира (камадхату), а именно в башнях-нишах на балюстраде первой галереи расположены сидящие фигуры четырех Мануши-будд: Канакамуни (восточная сторона), Кашьяпа (южная сторона), Шакьямуни (западная сторона), Майтрея (северная сторона)¹.

Следующие три галереи отданы средней сфере (рупадхату), представленной четырьмя дхиани-буддами, сидящими в таких же башнях-нишах, по четырем сторонам: три восточные галереи – Акшобхия-будда; три северные галереи – Амогасидха-будда; три западные галереи – Амитабха-будда; три южные галереи – Ратнасамбхава-будда.

В центре четырех дхиани-будд должен находиться пятый, Вайрочана. В системе Боробудура он занимает четвертую квадратную галерею – все четыре ее стороны².

Подчеркивание центра в конструкции Боробудура и в схеме расположения скульптур происходит трижды: центральный дхиани-будда Вайрочана, шестой будда (обычно олицетворяющий невидимого высшего Ади-будду) Ваджрасаттва и центральная ступа-дагоба с зонтичным шпилем как завершение всей системы буддийских космогонических символов.

При этом в системе символов и будд Боробудура существуют неясности, отчасти вследствие невозможности установить факт наличия или отсутствия статуи в центральной ступе-дагобе. Если допустить, что центральная дагоба задумана была полый, тогда роль Ади-будды мог играть Ваджрасаттва, наполовину скрытый от глаз под решетчатыми стенами 72 дагоб на

² В отношении пятого (как и шестого) дхиани-будды существуют значительные разногласия, поскольку положение рук пятого будды не соответствует положению рук Вайрочаны (витаркамудра вместо дхармачакрамудра), а положение рук Вайрочаны принадлежит шестому будде, сидящему под решетчатыми дагобами на трех круглых террасах. Можно назвать по крайней мере несколько гипотез. Наиболее распространенная точка зрения (В. Гумбольдт, А. Фуше, П. Мю, В. Стюттерхейм) признает Вайрочану пятым дхиани-буддой, несмотря на

измененное положение рук. Одна из последних точек зрения, высказанная И.Е. ван Лохёйзен де Леу в 1965 году, усматривает в изменении мудр пятого и шестого будды более раннее влияние цейлонского буддизма, где культ Самантабхадры соперничал с культом Вайрочаны. ван Лохёйзен де Леу предлагает видеть в пятом дхиани-будде Самантабхадру, который из центрального дхиани-бодхисаттвы возвысился до центрального дхиани-будды, в то время как Вайрочана встал на место Ади-будды.

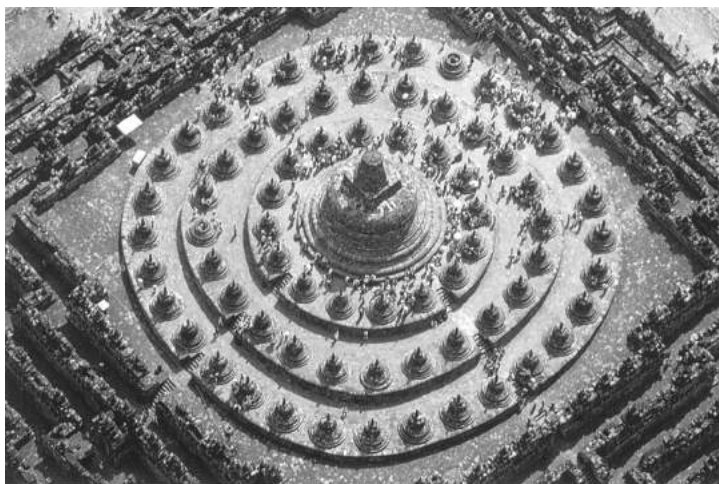
верхних круглых ярусах. В таком случае именно этот будда, не обладающий в отличие от дхиани-будд ни пятью чувствами, ни пятью элементами, связывающими дхиани-будд и бодхисаттв с земным миром, представлял высшую невидимую сферу – арупаххату. Если же, однако, в центральной дагобе все-таки находилась не дошедшая до нас статуя будды, то, согласно поздней непальско-тибетской системе, седьмым буддой мог быть Ваджрадхара, а шестой будда Ваджрасаттва занимал промежуточное положение и своей полускрытостью символизировал постепенность в исчезновении видимого мира¹.

Если рассматривать систему дхиани-будд сверху вниз, то она будет выглядеть следующим образом: Ади-будда, стоящий над дхиани-буддами, никак не связан с миром, он ничего не творит, у него нет деяний. Его отражением и идеальным воплощением являются дхиани-будды. Они также бездейственны, но являются непосредственным и ближайшим образцом для бодхисаттв. Бодхисаттвы в отличие от будд связаны с миром, они помогают осуществиться так называемому дхиани каждого желающего достичь святости. Пяти дхиани-буддам соответствуют пять дхиани-бодхисаттв.

В структуре Боробудура эта система выразилась таким образом, что между крайними полюсами (мир людей – рельефы заложенного основания; мир высшего будды – круглые башни с полускрытыми скульптурами, центральная ступа) расположился обширный мир бодхисаттв и дхиани-будд. Поскольку будды не связаны непосредственно с человеческим миром, скульптуры их вынесены на наружную сторону балюстрад, помещены на большой высоте и спрятаны в ниши. Бодхисаттвы обращены к миру, поэтому рельефы с поучительными историями из жизни бодхисаттв расположены на внутренней стороне балюстрад, на уровне глаза зрителя.

Дуалистическое сочетание взаимопереходящих сфер (небесной и земной), пронизывающее всю художественную конструкцию Боробудура, имеет не просто космологический смысл. Он выражается, живет и осмысливается не в абстрактно

¹ Эзотеричность двух высших будд, по системе семи будд, совпадает с их полускрытостью и скрытостью в дагобах Боробудура.



Боробудур. Вид сверху. Аэрофотосъемка

данном, безоценочном, лишенном внутреннего развития соотношении круга и квадрата, но в построении особых образных миров, дополняющих друг друга и противостоящих друг другу. Именно так художественный канон Боробудура распределяет эмоциональные акценты в структуре памятника, обращаясь к воображению зрителя, его чувственному, рассудочному, морально-религиозному, мифологическому сознанию.

Внутренняя обязательность и соразмерность частей памятника подчиняется общей художественной идее. Цифровые, геометрические, иконографические символы выливаются в символы художественные. В целом вся каноническая характеристика в едином организме Боробудура становится высоким художественным каноном, и в свете этого канона по-иному воспринимаются все образы памятника, их абстрактно символическая значимость растворяется в живой плоти искусства. И тогда противопоставление земного и небесного, низкого и высокого, тяжелого и легкого, темного и светлого приобретает характер

заинтересованной духовной борьбы, в которой человеческие эмоции находят выход в катарсисе, в разрешении противоречий путем внутренней художественной упорядоченности их.

Особый порядок в организации канонических схем, овеществление (или воплощение) их в художественной ткани произведения и составляет суть художественного канона данного памятника, имеющего целью эмоциональное воздействие на зрителя.

В системе Боробудура характеристики круглого небесного мира и квадратного земного различны, и различие это построено на обращении к разным сторонам воображения и рассудка зрителя.

На самом верху подножие центральной дагобы заключено в три кольца ярусов, спускающихся вниз, как три пологих ступени. Семьдесят две маленькие дагобы, рядами расположенные по краю каждого кольца, придают концентрической круговой композиции особую динамичность. Их невысокие шпили тянутся вверх и вместе с тем зрительно стягиваются к середине. Создается ощущение вращательного движения, которое отсчитывается спицами шпилей и градусами маленьких дагоб, расположенных близко друг к другу на равном расстоянии. Движение вверх и вниз, от центра и к центру, по кругу вправо и влево – и вместе с тем полная замкнутость, покой, завершенность. Все движение только в предчувствии, в зрительном восприятии и, в конце концов, только в уме человека. Такова круглая вершина Боробудура, символически представляющая небо. Не просто круг, а целая система колец, диаметральных и радиальных пересечений, шпилей, уходящих ввысь.

Небольшая, четко и аскетично построенная верхняя часть храма покоится на основании, приближающемся к квадрату. Гораздо более круто, чем пологие верхние террасы, квадратное основание храма спускается ярусами к подножию храма – к тем злым и мрачным силам, на которых замешана вся земная жизнь, тянущаяся к очищению, к небу.

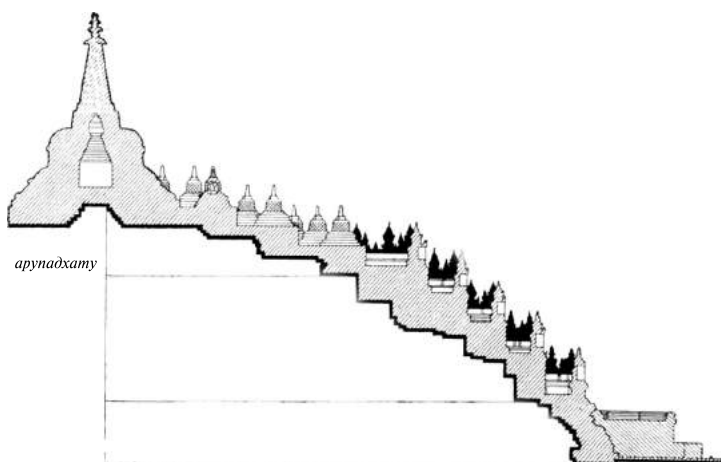
В пяти квадратных ярусах, воплощающих и символизирующих не столько землю, сколько ступени очищения, созерцания и медитации, почти нет аскетичности. Маленькие башенки с нишами, в которых сидят каменные будды, – это только островки, окруженные богатым декором архитектурных деталей, арок, пилястр, резным узором и рельефными изображениями. Тени, таящиеся в глубине ниш, падающие от резких углов, накладывающие дополнительный узор на рисунок рельефных изображений, играют совершенно обратную роль, нежели та, которая им отведена в верхних трех ярусах. Там – это всегда логичное и однозначное продолжение скупых заданных линий, здесь – кажущийся хаос, покрывающий поверхность большого, тяжелого, хотя в основе своей и простого тела, символизирующего землю, точнее, переход земного начала в небесное.

По существу храм построен так, что его общая идея познается на практике, в длительном процессе осмотра всего памятника в целом. Чтобы достичь вершины в прямом и переносном смысле, надо пройти последовательно все ступени буквально ощупью и на собственном опыте познать все ступени возвышения человеческого духа.

Правда, на верхние ярусы ведут и прямые пути – четыре лестницы в центре каждой стороны храма. Но в основном Боробудур рассчитан на обозрение его последовательно по всем галереям – только при этом он раскрывает все свои богатства и впечатляет своей художественной значимостью.

С основания одной из лестниц, а точнее, с восточного входа начинается обход памятника¹. Заложённые рельефы на стене общего, широкого основания храма посвящены собственно жизни человека – самсаре. Глядя на сцены земной жизни, на изображенные нравственные подвиги и преступления, на сцены рая или адского наказания (предусматривающие также удачные и неудачные перерождения), зритель проходит через все круги собственного земного существования – со знакомыми горестями и общей безысходностью.

¹ Как всякая буддийская ступа, Боробудур, видимо, был рассчитан на церемониальный обход памятника – прадакшину. Обход всегда начинается от восточных ворот вокруг храма по часовой стрелке.



Боробудур. Разрез

Заложенные рельефы, как позволяют судить несколько десятков сцен, открытых при реставрационных работах, обладают большой пластичностью и довольно глубокой и мягкой моделировкой полуобнаженных тел. Отдельные, особенно драматические сцены решены экспрессивно, но в сочетании с просветленностью и успокоенностью других сцен они создают свой замкнутый круг, где именно бесконечное чередование напряжения и расслабления заставляет воспринимать изображаемый мир так безысходно и безнадежно.

После знакомства с первыми рельефными сценами самсары наступает пауза: внешняя стена первого яруса с высокой балюстрадой на ней дает изображения только отдельно стоящих фигур – видимо, небожителей, небесных танцовщиц, музыкантов.

Поднимаясь по лестнице от основания на первый ярус, зритель попадает на открытую галерею, зажатую между высокой балюстрадой с башнями-нишами по верхнему краю и стеной следующего яруса. Отдохнув и очистившись в душе от впечатлений, навеванных самсарой, логично перейти к сюжетно известным сценам из земной жизни Будды, явившегося миру в облике чистого и душевно сильного царевича Сидхартхи Гаутамы из рода Шакьев.

По пластической яркости, пластическому совершенству и возвышенности переданных чувств эти рельефы превосходят

не только все индонезийские рельефы, но и рельефы всего индийского круга искусства. Древние греки испытывали счастливую гордость за человека, за царственную красоту его духа и тела. Такую же гордость за счастливого, умиротворенного, телесно и духовно чистого человека могли чувствовать и индонезийские художники. Образы царевича Гаутамы, ставшего буддой, решены мастерами Боробудура с такой незамутненной просветленностью, что все сто двадцать рельефов с жизнеописанием Будды заполнены этим светом, пронизывающим и освещающим земную плоть человеческого тела.

Сочетание единого ритма композиции с индивидуальным движением каждой фигуры, каноничности общих форм со свободой в изображении деталей отличает высокий стиль рельефов Боробудура. При этом ритм играет совершенно особую роль. Он никогда не выступает как самодовлеющее художественное средство. В рельефах Боробудура красота ритма кажется естественным свойством материи, без которого немыслимы ни движение, ни взаимоотношения живых существ. От ритма зависит содержание той или иной сцены. Вот почему столько замкнутости и таинственности в Будде на небе Тушита, столько земной царственности в царице Майе, направляющейся в парк Лумбини, столько мягкой гармоничности в сцене омовения Будды Шакьямуни.

Рельеф «Омовение Будды» плохо сохранился – отпали части фигур в верхнем ряду, что создает несколько сбивчивое представление обо всем рельефе в целом. Но даже фрагментов этой сцены достаточно, чтобы ощутить единую слитность божественного и земного начала, разлитую и в фигуре стоящего в воде Будды, и в коленопреклоненных водяных богам нага, и в овце с ягненком, щиплющим листву кустарника, и в общей пасторальной веселости игрушечных скал, круглых крон деревьев, цветов, падающих с неба. Будда – сын человеческий и божественный, он чист, хотя и телесен, и близок всему живому, хотя суть его божественна.

Идея близости бога, его доступности и понятности – завлекающее начало всей сложной религиозно-иерархической системы Боробудура. Она должна привести человека, созерцающего памятник, в состояние божественной прострации, за которым начинается Великое Ничто. И нужно отдать должное индонезийским художникам – они это сделали с убедительностью

и полной самой жизни. Не желая лишать зрителя радости созерцания природы, прекрасных тел и совершенных движений, скульпторы Боробудура создали целую галерею прекрасных образов, живущих и действующих в рамках земной жизни.

Не только фигура совершенного Будды, но и любая другая фигура, особенно юношеская или женская, выступает во всей многогранности своих достоинств. Прекрасны женщины в сцене выбора невесты для царевича Сидхартхи Шакьямуни, когда царевич дарит кольцо своей избраннице. Но не менее привлекательны они и в сцене ночного сна, хотя смысл сцены заключается в обратном: глядя на уснувших женщин, принц Шакьямуни понял, что и красота быстротечна. Один из наиболее полнокровных и простых образов – образ крестьянской девушки Суджаты, подносящей сосуд с едой Шакьямуни-монаху. В этой сцене с небольшим количеством действующих лиц художник сосредоточил все внимание на пластичности, завершенности и замкнутости каждой отдельной фигуры.

Трудно отдать предпочтение какой-либо из женских фигур на рельефе, изображающем преподношение еды. Все они одинаково прекрасны. Суджату выделяет лишь отведенное ей скульптором место: это она, круглолицая и статная, цветущая, исполненная зрелой женственности и скромной гордости, преподносит круглый накрытый сосуд будущему Будде. Усилиями сотен женщин была приготовлена вкуснейшая в мире еда – чистейший рис, заваренный на сливках с молока десяти тысяч лучших коров.

Женщины стоящие, сидящие, коленопреклоненные, танцующие, фигуры во всевозможных поворотах – бесценная галерея образов, наполняющих сердца зрителей и благодарностью, и трепетной радостью. Вместе с тем в движениях женщин столько очищенного благородства и спокойной уверенности, что радость созерцания их незаметно переходит в благостное созерцание всей гармонии мира.

Таким образом, жизнеописание Будды на рельефах Боробудура – это рождение веры человека в недрах его глубоко чувственных эмоций. Переход принца Шакьямуни к состоянию будды – это формирование человека-философа, удаляющегося

от жизни, чтобы лучше понять и осмыслить ее. Этому «удалению» посвящен весь Боробудур.

Понятно, что для пластического искусства скульптуры ближе первая половина такого «удаления». Воплотить прекрасную гармонию так, чтобы она была независима от воли созерцающего и сама подчинила его, уводя от чувственно разрушительных желаний ко все более очищенному и пассивному отношению к миру, – такая задача еще выполнима для скульптуры. Но чрезмерное удаление от земли лишает ее, как Антея, силы и действенности. Поэтому не удивительно, что пластическое совершенство воплощения образов Боробудура связано с наиболее земными и человеческими темами.

Вторая, третья и четвертая галереи отведены рельефам, изображающим сцены из жизни бодхисаттв. В этих рельефах нет такой красоты пластических форм, как в расположенных на первой галерее. Пластическое решение рельефов становится суше, графичнее, а композиционное – рациональнее и геометричнее. Вместо сюжетных повествовательных сцен изображается бесконечное количество сцен проповедей, диспутов, бесед с учениками.

Рельефы четвертой, последней галереи самые плоские, графичные и схематичные. Рационализм построения доходит даже до того, что второстепенные фигуры даются меньшего размера, персонажам отводятся строго очерченные ячейки, изображения деревьев, цветов, животных геометризируются вплоть до абстрактного рисунка. Выразительность линии – последнее, что остается от живой пульсации плоти, привязанной к земле, к стене храма, символизирующего в этой своей части землю. Мысли о Самантабхадре (герое четвертой галереи), который в яванской версии махаяны выполнял миссию последнего будды будущего¹, все дальше уходили от земной судьбы живого Будды Шакьямуни.

Выходя из галерей с высокими стенами на круглые открытые платформы с решетчатыми башнями-дагобами, зритель как бы поднимается в самую высокую сферу, в которой все реальные формы теряют какое бы то ни было значение, они исчезают.

¹ Soediman A. Glimpses of the Borobudur. Jogjakarta, 1968. P. 35.

Восхождение человека в высший мир идей происходит через восприятие им сюжетных сцен, выполненных в рельефе и постепенно (на верхних галереях) теряющих пластически-чувственную привлекательность и живость. Рельефы в основном связаны с изображением земной жизни и деяний, направленных на помощь людям в их движении к самоспасению. Слегка выступая из камня, из которого сложено «земное», квадратное основание храма, рельефы как будто вылеплены из того же материала, что и все живое на земле. Это видения, которые могут исчезнуть так же, как они появились. Рельефы – это почти что театральное представление для зрителей, представление с сюжетом, действиями и разными героями. Воспринимая и переживая рельефные сцены, зритель не замечает, как подчиняется пружине скрытого в них канона. В этом смысле можно сказать, что художественный канон – это пережитый канон.

Однако помимо рельефов Боробудур украшен и круглой скульптурой. Обе системы разной скульптуры как бы дополняют друг друга: рельефы доходят до пятой галереи, то есть почти до самого верха храма, а круглая скульптура начинается уже с первой галереи. Взаимопроникновение двух систем держится не только на их слиянии друг с другом, но и на противопоставлении.

Рельефы лишь наполовину выступают из камня, как будто они только временно вызваны из небытия для передачи времени, движения, развития. Круглая скульптура более незыблема. Она завершена в пространстве и замкнута сама в себе. Недаром даже «в гуще земной жизни» – на самых нижних галереях – скульптуры сидящих будд заключены в ниши с башнеобразным завершием. Это как бы островки святости и непоколебимого духа в изменчивом мире земных страстей и духовных поисков.

Круглая скульптура, по сравнению с рельефами, воплощает более высокое состояние духа, оторвавшегося от земной юдоли, от всего хаотического и преходящего. Этот духовно просветленный мир существует наряду и одновременно с земным миром, но не смешивается с ним, хотя и проникает в него, – таков смысл соотношения рельефов и круглой скульптуры в Боробудуре.

Стремление к полной замкнутости и вместе с тем к предельной разомкнутости, слиянию со всем и исчезновению в этом всем характерны для буддийского учения. Боробудур всей своей массой и очень четкой конструкцией, ярус за ярусом вплоть

до кончика спиля центральной дагобы, воплощает это философское миропонимание буддизма. Здесь в единой системе конкретно-чувственных образов и абстрактно-логических схем и символов соединяются два противоположных начала мироздания. От тяжелого основания идет медленный переход к легкому кончику иглы спиля, который как бы совсем растворяется в воздухе.

Итак, сложная конструкция Боробудура с взаимопереплетающимися самостоятельными системами прочитывается как определенный канонический текст, состоящий из оригинального сочетания общепринятых, предписанных и постоянно повторяющихся элементов.

Однако уникальность и эстетическая значимость Боробудура заключена не в его конечном, а обобщающем символе – символе истинного познания мира, в том, как формируется внутри его процесс образно-эмоционального вживания в эту истину. Система чувств и эмоций, а главное, поступательное их развитие и изменение призваны подвести зрителя к такому внутреннему душевному состоянию, когда мудрость мира (в данном случае буддийского) становится легко обозримой, расшифрованной, глубоко пережитой.

Канон, который кажется вначале лежащим на поверхности, легко вычленимым и прочитываемым как космогоническая схема, приобретает значимость художественного канона лишь в формах самого искусства – в архитектурной конструкции, в декоре, в характере рельефов, в их сочетании с круглой скульптурой, в изменении их стиля и содержания и т.д.

По космогоническому и иконографическому буддийскому канону происходит развитие органической жизни взаимопроникающих художественных образов Боробудура. Канон становится художественным, образы – каноническими. Художественный канон как бы задается канонической конструкцией, пришедшей из других областей интеллектуального восприятия мира, но именно он делает памятник поистине грандиозным.

Художественный канон строится как неповторимое открытие совершенной гармонии, воплощающей высокую каноническую идею. Являясь образцом, каноническое произведение искусства тем не менее не допускает прямого повторения себя в других произведениях. Художественный канон демонстрирует лишь один из вариантов искомой гармонии, координаты которой заранее заданы художественным идеалом эпохи.

Боробудур и типы архитектурно-скульптурного синтеза в средневековой Индонезии¹

Воздвигая архитектурно-скульптурные (и живописные) памятники художественного синтеза, воплощая в них модель мироздания, люди всегда стремились к универсальности таких художественных моделей. Для этого создатели их привлекали все возможные и структурно необходимые виды искусства, которые могли бы захватить воображение человека, тронуть его душу. Участие разных видов искусства в таких памятниках-ансамблях (часто оживлявшихся театрально-ритуальным действием и музыкой) и принято называть классическим синтезом искусств.

Уже давно изучен общий смысл взаимодействия видов искусств в таком синтезе, обозначены его классические примеры, и потому еще один анализ подобного художественного явления, казалось бы, мало что добавит к истории всемирного искусства. Однако если обратить внимание на характеристику этого синтеза как на отражение определенного типа сознания его создателей, то тогда вопрос о месте классических синтетических ансамблей в общей логике развития культуры и искусства встанет в один ряд с проблемами канона и стиля эпохи, заняв промежуточное положение между ними. При этом канон, крепко привязанный к выражению религиозно-этических, достаточно длительное время существующих взглядов, может содержать в себе разные представления о возможности синтезирования в искусстве, а внутри одного и того же типа синтеза возможно проявление и развитие разных художественных стилей.

Проблема синтеза в истории искусства может сыграть роль ключевой позиции в решении вопросов об истории человеческой культуры на всем протяжении ее существования до наших дней. В разговоре о художественном синтезе можно перенести

¹ Статья впервые опубликована в сборнике: Синтез в искусстве стран Азии. М., 1993. С. 105–124.

акцент с констатации его особенностей на поиск смысла формообразующих законов синтеза и оценку их воздействия на жизнеспособность и перспективы развития человеческой культуры.

Переход от древности к средневековью в восточной части Азии, особенно заметный в середине и во второй половине I тысячелетия, был связан с широким распространением пластических идеалов культуры древнеиндийских центров.

Столкнувшись с мощным приливом эллинистических традиций в Западной и Центральной части Азии на рубеже нашей эры, индийская культура, обогатив свою древнюю пластику, захватила огромный дополнительный плацдарм Кушанской империи (первые века н.э.). Позднее через Центральную и Среднюю Азию она проникла и в Китай вместе с распространением буддийских религиозных идей, интегрально оформивших особенности средневекового мировосприятия во всей Восточной Азии – на Дальнем Востоке, в Центральной (частично), Южной и Юго-Восточной Азии (на юге Азии – параллельно с местными формами индуизма).

Свежие силы местной культуры в предчувствии новых, средневековых форм жизни спешили усвоить плодоносные идеи высокой культуры индийских государств. Результаты духовного оплодотворения были блистательны: почти повсюду новое искусство вышло на рубежи такого же совершенства, которым закончилась и индийская древняя классика, подарившая миру великие образцы пластического мышления.

Секрет успеха заключался, видимо, в том, что пластическое мышление индийских художников таило в себе огромный потенциал перевоплощения, вариативности, переконструирования – вплоть до полного типологического изменения и вписывания в принципиально иную стадияльную систему. Последнее позволило выработать средневековый художественный канон в недрах классического древнего искусства, не разрушая, а лишь последовательно меняя его традиционную структуру. Именно поэтому расцвет скульптуры проиндийского круга падает не столько на древний, сколько на переходный к Средневековью

период, а кое-где (например, в Китае) непосредственно вращается в развитии, расцветшее Средневековье (ранний период правления династии Тан, VII–IX века).

Именно Индия (как совокупность всех древних государств) оказалась той лабораторией, в которой вырабатывались иконографические правила и каноны, а также основная религиозная символика, которая по мере ее освоения на периферии и в других культурных центрах быстро получала местное истолкование, продолжавшее собственные древнейшие традиции.

Амальгама разных слоев встретившихся культур сначала представляла собой лишь первую, очень неустойчивую, полную неожиданностей и отступлений стадию развития нового искусства. Это тот период синтезирования, который в отношении монтажа признается гетерогенным и гетерохромным. Условно его можно было бы назвать и эклектичным, если бы за этим определением не стоял вполне конкретный, гораздо более поздний смысл: «зона эклектики» возникает в поздних культурах, искусственных в применении знакомых, хотя и принципиально различных, но одинаково близких приемов, вызревших внутри замкнутого круга одной и той же культуры.

Для идеологически нового искусства раннефеодальных государств Восточной, Южной и Юго-Восточной Азии (то есть всей восточной части Азии) была характерна встреча разновременных культур, иногда с весьма удаленными друг от друга корневыми системами.

Процесс освоения новых явлений был только первым этапом раннего расцвета средневековой культуры. Его многослойность и противоречивость способствовали бурной динамике развития и образованию обособленных местных художественных течений. В это время «проигрывались» всевозможные варианты воплощения пришедшего извне канона – в соответствии с местными художественными традициями, позволявшими придать незнакомым образам знакомые черты. Приживаемость вновь найденных образов определяла их дальнейшую судьбу, а заодно и тех художественных течений, в русле которых они были созданы.

На втором этапе происходит окончательная адаптация новых представлений, включение их в местную непрерывную традицию. В отличие от обычного процесса усвоения внешних влияний, который постоянно происходит в развитии любого искусства и не всегда даже замечается, привнесение художественно-религиозных идеалов Индии I тысячелетия на территории огромного региона оставило яркий след в виде настоящего расцвета очень высокого искусства, падающего в отдельных странах на разные века, но в основном в пределах VI–XII веков. Таким образом, результат принятия и усвоения индийской классики (коренящейся в древности) в других регионах Восточной, Южной и Юго-Восточной Азии выразился в создании такой же высокой классики, но с поправкой на укоренение и оформление в другой среде и на следующем по времени отрезке истории. Даже стадияльно они принадлежат к одной и той же культуре (хотя возникли позднее). Однако образец и копия, причина и следствие, «фактор и факт», как называет их О.М. Фрейденберг в статье «Система литературного сюжета», написанной ею в 1925 году¹, не совпадают полностью, они принадлежат разным моментам и разным потенциям истории.

Первоначальная индийская классика как замкнутая система особого пластического мышления – результат развития культуры древности – породила внутри себя множество возможных линий развития, в том числе и в направлении к собственному Средневековью. Будучи, так сказать, «фактом» по отношению к предыдущей истории, она сыграла роль «фактора» по отношению к появившейся высоко развитой скульптуре в других регионах, ставших в свою очередь «фактором» формирования местных школ средневековой культуры.

В этом сущностном единстве и формальной разделенности «фактора» и «факта» (в данном случае индийской классики и вновь возникших проиндийских центров культуры) кроется истинный потенциал исторического и творческого движения в искусстве.

¹ *Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино / Под ред. Е.В. Раушенбаха. М., 1988. С. 216–237.*

«Каждое явление, – пишет О.М. Фрейденберг, – совершает кругооборот двух противоположных фаз, которые и дают своим противоположением общность последовательного хода»¹.

Когда в первые века н.э. индийские поселения (а вместе с ними и религиозные установки) распространились по побережью островов и полуостровов Юго-Восточной Азии, местные народы еще только присматривались к тем новшествам, которые несли с собой пришельцы. Стадиально народы этой азиатской окраины (в том числе и народы островов Суматра и Ява) находились на более древней ступени развития, в предвосхищении творческого, ускоренно-скачкообразного усвоения новых общественных форм жизни. Не оставляя собственного традиционного искусства и старинных ритуалов, они постигали новые религиозно-художественные образы далекой Индии, столь важные для осуществления их собственного исторического движения. Движение это происходило столь быстро, что уже к VII веку на индонезийских островах (Суматра, Ява) появляются архитектурно-скульптурные ансамбли для обслуживания буддийских и индуистских культов.

Эти ансамбли и есть те отпочковавшиеся от первородного центра «факты», которые в грядущем по отношению к своей собственной культуре должны сыграть роль такого же «фактора», рожающего новые линии развития художественных форм. При этом процесс «фактор – факт – фактор» в своих крайних точках начала и конца может иметь совершенно разные качества (особенно если учесть возможные мутации в ходе эволюционного развития искусства от проиндийского к местному варианту). И именно тогда, когда исчерпана основа, получившая полное обновление в «факте», кончается его активное действие, и он переходит в пассивно-замкнутое, законченное, завершенное состояние, готовое к новой фазе движения.

Какое же место занимают явления художественного синтеза в этом перемежающемся, двухфазном движении, обеспечивающем историческую эволюцию культуры?

Выдающийся памятник индонезийской (яванской) культуры раннего Средневековья Боробудур (VIII–IX века), являясь ярким примером грандиозного архитектурно-скульптурного синтеза, занимает одно из ключевых мест в трансмиссионных

¹ Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета. С. 216–217.

процессах культуры Южной и Юго-Восточной Азии середины и конца I тысячелетия. Воспроизводя основные художественные каноны, взращенные в Индии на почве древнейших культур, этот памятник формирует в себе такие аспекты синтеза, которые, как вспыхнувшее внезапно пламя, передают огонь, свет, тепло во все окружающее «культурное пространство».

Боробудур заканчивает собой процесс передачи основных, «факторных» свойств первоначального источника, бывшего когда-то пассивно-замкнутым, по одной из линий его радиационного активного движения. В процессе восприятия этих основных свойств Боробудур наполнялся бесконечным множеством привходящих, случайных, равно как и не случайных, моментов, так что прежде чем превратиться в конечный, пассивный продукт, он исчерпал всю самобытность источника, создав свое новое целое – новый «фактор» будущего развития.

В этом превращении – источник нескончаемых научных споров о степени индуизированности яванской культуры VIII–IX веков. «Факт», будучи тождествен «фактору», теряет с ним все связи и начинает собой новый цикл движения. Как писала О.М. Фрейденберг, «один какой-нибудь фактор, вызывая многообразие факта, ведет к ослаблению общности и обратно к накоплению особенностей. При переходе в новое явление, когда уже факт станет фактором, его материалом будут служить именно эти индивидуальные отличия, которые еще дальше передадутся в виде общего»¹.

Таким образом, Боробудур предстает перед нами как памятник вполне самостоятельной культуры, когда лучшие усвоенные каноны индийской архитектуры и скульптуры и их художественные свойства обрели на территории Явы (государство Шайлендров) новое звучание как совершенный синтез разных видов искусства, разных культур, разных времен.

Боробудур – буддийская ступа, разросшаяся до девятиступенного пирамидального вида архитектурного сооружения, – состоит из квадратных и круглых (в верхней части) террас, множества малых ступ, архитектурно-декоративных стен, балюстрад, переходов, лестниц, круглой и плоской скульптуры. Центральная (главная) самая большая ступа, окруженная тремя концентрическими рядами таких же колоколообразных ступ,

¹ Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета. С. 218.

каждая из которых хранит в себе статую сидящего будды, – это лишь венец всего сорокадвухметрового сооружения, главную массу которого составляет конусообразное квадратное основание с четырьмя лестницами по сторонам и множеством выступов, ребер, ступеней и стен. Синтез искусств заключается здесь как в общей гармонии и слаженности всего памятника, так и в реальном «сожительстве» архитектурной массы и наполняющей ее скульптуры.

Природа синтеза архитектуры и скульптуры в Бوروبудуре замешана на общности цели и функции памятника в целом. А цели и функции эти были отнюдь не узкоутилитарными в обслуживании канонических буддийских ритуальных действий. Памятник явно был центральным, головным в выражении общегосударственных, социально-общественных, мировоззренческих устоев. Иначе говоря, тип этого синтеза должен был соответствовать типу общества, его создавшего, а главное – особенностям осознания человеком себя и мира (и себя в мире).

Более или менее непрерывная, хотя и трудно датированная история искусства Индонезии (а точнее, острова Явы, где находились самые развитые средневековые государства) начинается с VII–VIII веков отдельными, найденными в разных местах каменными и бронзовыми скульптурами, а также небольшими храмовыми постройками. Конечно, существуют и более ранние слои индонезийской культуры, но их реконструкция еще более затруднена. Поэтому в качестве отправного момента рассмотрения устойчивых космогонических художественных схем удобнее брать уже довольно позднюю форму культовых построек (вместе с сопровождающими их сакральными скульптурами), образовавшуюся приблизительно к VII веку и ставшую своеобразной моделью культовых построек Явы – моделью, множавшейся, разрастающейся, меняющейся на протяжении почти целого тысячелетия, вплоть до начала мусульманского периода – до XV–XVI веков.

Яванские храмовые постройки, так называемые чанди, в равной мере обслуживали и буддийские, и индуистские культы. Прообразом их, вероятно, были древнейшие сакральные сооружения, связанные, скорее всего, с культом мертвых, а позднее – вотивными религиозными функциями.

Самые простые типы чанди, дошедшие до нас, условно датируются VIII веком. Они сосредоточены на небольшом плато

Дьенг в центральной части Явы. Большинство чанди этой группы (индуистские по характеру культа) построено по общему принципу: квадратное основание, два уменьшающихся яруса на кубической целле, островерхое, иногда ступенчатое завершение, маленькое внутреннее помещение для статуи божества, входная лестница с портиком, чаще всего с восточной стороны. Стены целлы и ярусов украшены пилястрами, полуколоннами и нишами со стоящими фигурами богов (редко где уцелевшими).

Такова была основная архитектурная схема яванского храма ко времени создания Боробудура, который, собственно говоря, храмом не является – по своим функциям и ритуальному назначению это буддийская ступа, то есть вотивный памятник с замурованным внутри реликварием, не имеющий целлы и интерьера. Ритуальный обход вокруг ступы (прадакшина) происходит обычно по основанию-подиуму или, что гораздо реже, по уступам многоступенчатого основания, как, например, в Боробудуре.

Первое, что хочется отметить, приступая к рассмотрению Боробудура как синтетического памятника искусства, – это большое различие между восприятием его с близкого расстояния, снизу, и осмыслением общей структуры всего сооружения сверху, из точки, удаленной от памятника на значительное расстояние. В наше время такой обзор может открыться с зависшего над Боробудуром вертолета, но когда-то он мог предполагаться как точка зрения Бога. И именно с такой позиции видна наиболее четкая схема архитектурного строения.

План Боробудура в самых общих чертах сводится к кругу, вписанному в квадрат (то есть простейшим геометрическим символом вселенной). Если рассматривать план более подробно, то это будут три концентрически расположенных кольца в шести двадцатиугольниках, приближающихся по общему очертанию к квадратам (двадцать углов образуются за счет двойного выступа с каждой стороны квадрата). Благодаря плоским выступам в центре каждой из четырех сторон рисунок горизонтального среза архитектурного сооружения имеет явную тенденцию к скруглению.

Общий вид Боробудура напоминает пятиступенчатую довольно крутую пирамиду на широком подиуме и с сильно уплощенной верхней частью, состоящей из трех гладких круговых

ступеней. Из-за приплюсненного верха пирамидальной основы памятника он и в вертикальном срезе дает ту степень закругленности, которая позволяет видеть в нем скорее полусферу, чем островерхую пирамиду. Квадраты и углы как бы гасятся архитектурной тенденцией к общей закругленности. Расположенные по четырем сторонам крутые лестницы, ведущие на верхние круглые ярусы, также нейтрализуются возможностью (а в процессе прадакшины и необходимостью) постепенного кругового обхода памятника по открытым галереям, расположенным на всех пяти ярусах основания.

По существу, настоящей ступой должна была быть лишь центральная ступа, а все остальное – гигантски расширившимся и выросшим основанием. Однако Боробудур не является классическим архитектурным памятником типа буддийской ступы. Монолитным у него является лишь пирамидальное основание, которое заключило в себя, как в облицовку, земляной холм. Именно так возводилась в Индии классическая полусферическая ступа. Здесь же колоколообразная ступа, завершающая собой все сооружение, оставлена полой. Полыми же – даже решетчатыми и не без декоративного изыска – являются и 72 малые ступы, расположенные на трех круглых верхних ступенях. В каждой из решетчатых ступ находится скульптура сидящего будды, что навело некоторых ученых на мысль о возможном нахождении скульптуры и в центральной ступе. Оригинальный архитектурный замысел воплотился в уникальном памятнике, ставшем образцом архитектурно-скульптурного синтеза.

Таким образом, на первом же этапе анализа конструктивной основы Боробудура мы приходим к выводу, что весь памятник в целом выражает централистские тенденции со стремлением к покою и замкнутости (что в равной степени может означать пассивную разомкнутость, безразличную к направлению движения). Иначе говоря, Боробудур занимает то самое положение «фактора», когда, не будучи еще разбуженным необходимостью воплощаться в грядущие «факты», он

находится в состоянии завершения прошлого, полной (хотя и временной) остановки. Все части подобного «срединного» художественного организма – аналога самодостаточно развитого общества – находятся в гармоничном соотношении друг с другом и подчинены выражению одной и той же идеи, одному и тому же идеалу.

Внутреннее художественное пространство строится так, что оно втягивает в себя реальное пространство, замыкает его в себе, оставаясь безразличным к внешнему поступательно-линейному движению. Весь характер синтеза разных частей единого ансамбля также построен на круговом движении, устремленном к центру и вверх, – на этом построена вся духовно-художественная концепция Боробудура.

По существу, храм построен так, что его общая идея познается в длительном процессе осмотра всего памятника в целом. Чтобы достичь вершины в прямом и переносном смысле, надо пройти последовательно все ступени буквально ощупью и «на собственном опыте» познать этапы возвышения человеческого духа. Правда, на верхние ярусы ведут и прямые пути – четыре лестницы в центре каждой стороны храма. Но в основном Боробудур рассчитан на обозрение его последовательно по всем галереям, только при этом он раскрывает все свои богатства и впечатляет своей художественной значимостью.

Обход памятника начинается с основания одной из лестниц, а точнее с восточного входа¹. Когда-то заложенные камнями и теперь раскрытые рельефы на стене общего широкого основания храма посвящены собственно жизни человека – сансаре. Глядя на сцены земной жизни, на сцены рая или адского наказания (предусматривающие также удачные и неудачные перерождения), зритель проходит через все круги кармических перерождений. Заложенные рельефы, как позволяют судить несколько десятков сцен, открытых при реставрационных работах, обладают большой пластичностью и довольно глубокой и мягкой моделировкой полубоженных тел изображенных персонажей. Отдельные драматические сцены решены

¹ Как всякая буддийская ступа, Боробудур, видимо, был рассчитан на церемониальный обход памятника – прадакшину. Обход всегда начинается от восточных ворот вокруг ступы по часовой стрелке.

экспрессивно, но в сочетании с просветленностью и успокоенностью других сцен они создают свой замкнутый круг.

После знакомства с первыми рельефными сценами сансары наступает пауза: внешняя стена первого яруса с высокой балюстрадой на ней дает изображения только отдельно стоящих фигур – видимо, небожителей, небесных танцовщиц, музыкантов.

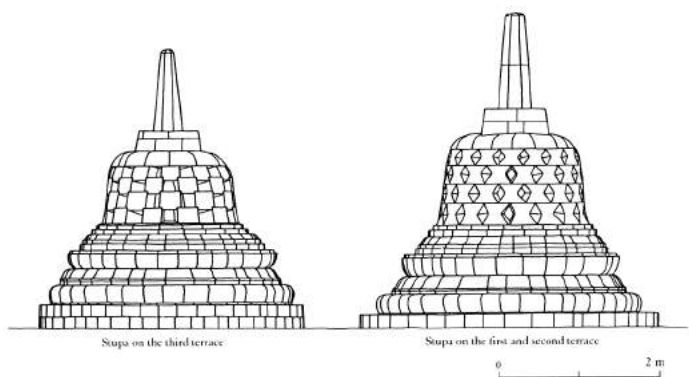
Поднимаясь по лестнице от основания на первый ярус, посетитель Боробудура попадает на открытую галерею, зажатую между высокой балюстрадой с башнями-нишами по верхнему краю и стеной следующего яруса. Отдохнув и очистившись в душе от впечатлений, навеянных сансарой, логично перейти к сюжетно известным сценам из земной жизни Будды (одного из множества будд), явившегося миру в облике чистого и душевно сильного царевича Сидхартхи Гаутамы из рода Шакьев¹.

Идея близости бога, его доступности и понятности – завлекающее начало всей сложной религиозно-иерархической системы Боробудура. Она должна привести человека, созерцающего памятник, в состояние божественной прострации, за которым начинается Великое Ничто.

Жизнеописание Будды на рельефах Боробудура – это рождение веры человека в недрах его глубоко чувственных эмоций. Переход принца Сидхартхи Гаутамы (по имени Шакьямуни – «отшельник из рода Шакья») к состоянию будды – это формирование человека-философа, удаляющегося от жизни, чтобы лучше понять и осмыслить ее. Этому «удалению» посвящен весь Боробудур.

Вторая, третья и четвертая галереи отведены рельефам, изображающим сцены из жизни бодхисаттв (точнее, «жития» бодхисаттв – тех «будущих будд» переходного состояния, которые остаются явленными людям, зримыми, обладающими многими земными атрибутами). В этих галереях нет такой красоты пластических форм, как в расположенных на первой галерее. Пластическое решение рельефов становится суше, графичнее, а композиционное – рациональнее и геометричнее. Вместо сюжетных повествовательных сцен изображается бесконечное количество сцен проповедей, диспутов, бесед с учениками.

¹ Подробнее о рельефах Боробудура см.: Муриан И.Ф. Искусство Индонезии с древнейших времен до конца XV века. М., 1981. С. 103–113.



Боробудур. Ступы третьей террасы; ступы первой и второй террас



Боробудур. Статуя будды в ступе

Рельефы четвертой, последней галереи – самые плоские, графичные и схематичные. Рационализм построения доходит даже до того, что второстепенные фигуры даются меньшего размера, персонажам отводятся строго очерченные ячейки, изображения деревьев, цветов, животных геометризуются вплоть до абстрактного рисунка, выразительность линии – последнее, что остается от живой пульсации плоти, привязанной к земле, к стене храма, символизирующего в этой своей части землю. Мысли о Самантабхадре (герое четвертой галереи), который в яванской версии махаяны выполнял миссию последнего будды будущего, все дальше уходили от земной судьбы живого будды Шакьямуни.

Выходя из галерей с высокими стенами на круглые открытые платформы с решетчатыми башнями-дагобами, зритель как бы поднимается в самую высокую сферу, в которой все реальные антропоморфные формы теряют какое бы то ни было значение, они исчезают.

Таким образом, восхождение человека в высший мир идей происходит через восприятие им сюжетных сцен, выполненных в рельефе и постепенно (на верхних галереях) теряющих пластически-чувственную привлекательность и живость. Рельефы в основном связаны с изображением земной жизни и деяний, направленных на помощь людям в их движении к самосохранению. Слегка выступая из камня, из которого сложено «земное», квадратное основание храма, рельефы как будто вылеплены из того же материала, что и все живое на земле. Это майя – видения, которые могут исчезнуть так же, как они появились. Рельефы лишь наполовину выступают из камня, как будто они только временно вызваны из небытия для передачи времени, движения, развития.

Сюжеты рельефов верхних галерей как бы развивают и умножают «ментальные итоги» сюжета первой, главной галереи – жизнеописания будды настоящего времени (Шакьямуни), когда он еще проходил период своего состояния бодхисаттвы, обретая истину жизни на земле и преподнося ее своим ученикам, перед тем как уйти в паранирвану (то есть высшее состояние небытия, или состояние блаженства). Став абстрактно-идеальным, будда Шакьямуни (или просто Будда – всем известный будда настоящего времени) потерял сюжетно-дидактическое и наглядное значение для своих адептов, воплотившись в канонически-знаковое изображение наряду с такими же изображениями других будд всех миров и всех предшествующих

и последующих периодов (кальп). Именно это восхождение от земных учений к вечным истинам определяет усиление отвлеченности в трактовке образов верхних рельефов Боробудура.

Интересно, что образы собственно будд, то есть образы изначально знаковые по своему замыслу и содержанию, обладают тем не менее таким идеальным совершенством скульптурных форм, что в истории искусства индийско-буддийского круга именно они содержат в себе антропоморфный идеал красоты и гармонии – образ макромира космоса в микромире земного существования.

В отличие от рельефов, связанных своими сюжетами с выражением времени, его развитием, иносказательными этическими сентенциями и напоминанием о путях достижения «конечных» истин, освобождающих от страданий и притягательности иллюзорных ценностей земной жизни, круглая скульптура Боробудура посвящена образу собственно будды, выступающего под разными именами, с разными атрибутами и символическими жестами рук (мудрами). Воплощенные в буддах идеи неизменны и вневременны; они имеют лишь градации абстрагирования – от включения в себя постоянной иллюзорной основы из пяти элементов и пяти чувств всего сущего (то есть кажущегося) до полного исчезновения всех определяемых качеств. В визуальном изображении будд степень подобного заданного абстрагирования не имеет никакого выражения, кроме общей пространственной и временной замкнутости художественной композиции, потому что этому препятствует сама естественная необходимость переводить абстрактные идеи в материальные художественные образы (то есть, знак – в бытующую сущность). Однако существующие градации в представлении о разных буддах позволяют располагать их в определенной иерархии, что и нашло отражение в ансамбле Боробудура.

По буддийскому канону, принятому в Боробудуре, пяти буддам созерцания (дхьяни-буддам) соответствуют земные будды (мануши-будды). Май уши-будды занимают четыре стороны первого яруса Боробудура, а дхьяни-будды находятся в нишах на внешних стенах остальных четырех галерей. Согласно канону трикаи (то есть «трех тел» будды), верхнюю сферу – полностью абстрагированную, абсолютную, невидимую (арупадхату) – занимает ади-будда (или его заместители Ваджрасаттва, Ваджрадхара); в более низкой сфере, обладающей идеальной, не-земной образностью (рупадхату), находятся дхьяни-будды; в самой низкой напряженной сфере – сфере обитания человека

с его постоянно неутоленными желаниями – находятся мануши-будды, призванные быть ориентиром для людей, ищущих спасения.

Таким образом, несмотря на однотипность изображения всех видов будд, восприниматься они должны в соответствии с каноническим контекстом, частью которого они являются. В свете высокого канона воспринимаются все образы памятника, при том что их абстрактно-символическая значимость растворяется в живой плоти искусства. Противопоставление земного и небесного, низкого и высокого, тяжелого и легкого, темного и светлого ведет к возрастанию внутренней духовной борьбы, в которой человеческие эмоции находят выход в катарсисе, в разрешении противоречий путем внутренней художественной упорядоченности их.

Стремление к идеалу, причем самому общему, который отождествляется с истиной и конечной целью (в случае буддизма – это нирвана), – самая важная «закваска» настоящего большого синтеза. Его определяет не столько единство стиля (хотя оно подразумевается), сколько центростремительная направленность художественного замысла, когда все средства служат центральной, стержневой идее. В синтетических памятниках такого рода живет мечта человека о всеохватном постижении мира и тайны жизни. «Ибо философия, любовь разума, направляется в действительности на истину не эмпирическую, но всеобщую, вселенскую, так сказать. Философ ищет эту общую мудрость, эту Софию и любит ее в рамках своей системы»¹.

Потребность человека к целостности мировосприятия лежит в основе синтеза искусств. Эта потребность равна жажде бессмертия и так или иначе проявляется в благоприятные эпохи истории. И хотя наше время не очень благоприятствует спокойному и возвышенному постижению истины, философы заявляют: «Человечеству нужно целостное мировоззрение, в фундаменте которого лежит как научная картина мира, так

¹ *Трубецкой С.Н.* Чему нам надо учиться у материализма // Вопросы философии. М., 1989, № 5. С. 109.

и вненаучное (включая и образное) восприятие его. Мир следует постигать, по выражению Гомера, и мыслью и сердцем. Лишь совокупность научной и “сердечной” картины мира даст достойное человека отображение мира в его сознании и сможет быть надежной основой для поведения»¹.

Естественно, что памятники Боробудура создавались на гребне культурного взлета и были в достаточной мере уникальны. Однако характер синтеза разных видов искусства, найденный в строении Боробудура, сохранялся как ведущий в течение очень продолжительного времени – до вызревания нового принципа синтеза.

Чуть более поздний архитектурно-скульптурный ансамбль Лара Джонггранг (конец IX века)² уже открывает брешь в целостной системе художественных взглядов VIII–IX веков (воплощенных в Боробудуре). Вместо всеохватывающей пронизанности всего памятника идеей духовного совершенствования, равного гармоничному устройству мира, главный храм комплекса Лара Джонггранг возносит идею мира-горы (с множеством маленьких моделей горных пиков, прилепившихся к ее сторонам), где лишь у подножия можно видеть скульптурные рельефы на мифологические сюжеты, кодовое значение которых раскрывает смысл и законы жизненных отношений людей.

Исчезло взаимопроникновение и смысловая сцепленность архитектуры и скульптуры, их функции разделились: лента повествовательных рельефов, посвященных сюжетам древнеиндийского эпоса «Рамаяна», приобрела некоторую самостоятельность по отношению к пространству архитектуры, а рельефы и горельефы в две-три фигуры во внешних нишах основания (подиума) потеряли смысловую связь с повествованием «Рамаяны». Архитектурный текст памятника в целом доминирует над скульптурным, не включая, а подавляя его грандиозностью нагромождения повторяющихся конструктивных моделей

сти долины Прамбанан. С нынешним названием комплекса связана легенда о принцессе по имени Лара Джонггранг, воплощение которой народ видит в статуе, являющейся на самом деле статуей Дурги (в северной целе храма Шивы).

¹ Раушенбах Б.В. К рационально-образной картине мира // Коммунист. М., 1989. № 8. С. 92.

² Лара Джонггранг – условное название индуистского комплекса (с главным храмом, посвященным Шиве), который расположен в восточной ча-

и декоративных деталей, заполняющих поверхность всего корпуса здания.

Круглая скульптура окончательно отделилась от экстерьера, уйдя во внутренние целлы храма. Весь архитектурно-скульптурный ансамбль стал как бы более «составным», чему способствует и то, что разные части ансамбля – семь маленьких храмов неодинаковой величины и четыре ряда вотивных ступ по периметру всего ансамбля – занимают самостоятельное место в разворачивающемся на плоскости пространстве. Наличие реального пространства нарушило единство условного, которое в Боробудуре имело гораздо большее количество параметров.

Иначе говоря, возросшая контрастность в сочетании концептуальных архитектурных центров ансамбля выводит Лара Джонггранг на возможный путь дальнейшего упрощения синтетического понимания художественного образа. Однако Лара Джонггранг до конца этого пути еще далеко. В нем только намечаются первые нарушения централистской самодостаточной системы. И нарушения эти вовсе не случайны. В ансамбле Лара Джонггранг конструктивно-смысловая трактовка пространства напрямую связана с художественно-стилевыми ориентирами в понимании существа синтезирующих процессов в искусстве.

Центральный храм комплекса Лара Джонггранг – обиталище божественного Шивы – это одновременно и гора, и дворец, и целое мироздание со всеми слоями и формами жизни. Крестообразный в плане, он имеет очень тесную центральную целлу и три дополнительные небольшие камеры с отдельными входами с юга, запада и севера. Четвертая, восточная камера ведет в главную целлу, где находится большая статуя стоящего Шивы. Снаружи все помещения покрыты общей кровлей, которая состоит из четырех ярусов башенок типа буддийских дагоб, имеет слегка выгнутый абрис и завершается круглой башней, напоминая одновременно и североиндийские кактусообразные шикхары, и ярусные кровли южноиндийских храмов.

Основание храма, довольно высокое и широкое, всеми своими выступами повторяет план центральной части здания. Благодаря этому создается единый ритм ломающихся, стремительно бегущих вверх и к центру плоскостей и линий. Вместе с тем широта основания и тяжесть его декора в виде тесного ряда башен-дагоб над балюстрадой уравнивает вертикальную устремленность храма ввысь, прочно привязывая его к земле. Это подчеркивают и усиливают глубокие рельефы в нишах

наружной стены и знаменитые рельефы со сценами «Рамаяны» на внутренней стороне балюстрады.

Нарушение замкнутости и цельности художественного синтеза в едином ансамбле построек Лара Джонггранг, сгруппировавшихся вокруг главного храма Шивы, замечается не сразу. Только при рассмотрении общего плана ансамбля можно обнаружить, что главный храм стоит не в центре, а сдвинут к западу и вместе с двумя другими меньшими храмами по бокам образует одну из двух параллельных линий на квадратной площади. Напротив восточных входов всех трех храмов, симметрично им и со входами на запад расположены еще три небольших храма. Вторая линия несколько сдвинута к востоку, как бы оставляя пространство для еще двух совсем уже маленьких храмов, почти примыкающих к северной и южной стене общего квадратного двора. Таким образом, в плане всего ансамбля можно видеть и центрическую композицию (общая квадратная площадь с четырьмя входами по сторонам, окруженная четырьмя рядами совсем маленьких вотивных чанди), и осевую, вытянутую с севера на юг. Есть нарушение симметрии и в строении главного храма, поскольку из четырех входов по сторонам только один, восточный, имеет и дополнительный портик и внутреннюю целлу не у входа, а в самом центре храма.

Но самое главное нарушение внутреннего единства синтетической среды памятника заключается в отсутствии в Лара Джонггранг такой сращенности разных форм скульптуры и архитектуры, какую мы наблюдаем в Боробудуре. Если в осуществлении главной цели буддийского памятника в равной мере слитно и динамично, как бы помогая друг другу, участвуют архитектурная композиция, рельефы и круглая скульптура, то в индуистском ансамбле Лара Джонггранг, и в частности в самом храме Шивы, величественная и многосоставная архитектура, круглая скульптура (спрятанная внутри храмов) и рельефы на стенах балюстрад нижнего яруса-основания обладают самостоятельными функциями, мало связанными между собой (главным образом, ритуальным и строительно-композиционным смыслом). Так, круглая скульптура представлена в виде одиночных индуистских статуй в замкнутом внутреннем помещении каждого из храмов (Шивы Махадевы, Дурги, Ганеши и Бхатара Гуру – в центральном храме, Брахмы и Вишну – в храмах справа и слева от центрального сооружения, Найди, Сури и Чандры – в трех небольших храмах напротив). Они предназначены для непосредственного поклонения и возможных

жертвоприношений. Рельефы, расположенные не только на балюстрадах и стенах широкого основания центрального храма, но и на двух боковых, храмах, посвящены сюжетам из вишнуитского эпоса Рамаяны. Находясь в сфере близких нравственно-религиозных идей, авторы рельефов не имели в виду обряды поклонения и жертвоприношений, для которых предназначена круглая скульптура.

Правда, такая композиционная разделенность круглой скульптуры и рельефов существует и в синтезе искусств Боробудура (ниши со скульптурами, находясь на внешних стенах, почти не видны с обходных галерей). Однако в своем воздействии на адептов буддизма рельефы, скульптура и оформленное для них архитектурное пространство, действуя согласно друг с другом, ведут участника буддийского ритуала прадакшины в одном и том же целевом направлении. Индуистско-шиваитский комплекс Лара Джонггранг посвящен религии более онтологической и потому равнодушной к проблеме спасения каждой отдельной личности. Рельефы Лара Джонггранг не поучают, а только иллюстрируют определенные моменты жизненного круговорота – события, связанные с героем Рамой, одним из воплощений бога Вишну. Предопределенность всех событий во имя конечного результата – уничтожения злого духа острова Ланки чудовища Раваны – лишила сцены этически оценочного момента. Здесь эстетически воздействует не красота духовной жизни, как в рельефах Боробудура, а скорее, воплощение извечных жизненных сил, сопротивляемость всякому уничтожению, преодоление смерти не выходом в потусторонний мир, а сменой одной формы жизни другой – иначе говоря, круговорот вечной жизни, которой служит даже сама смерть.

Боробудур – это, по существу, космологическая схема мандала (мандала семантически означает круг), раскрывающаяся вовне взаимосвязанными и взаимоподчиненными внутренними символами. Синтетичность этого сложного образа заключается в замкнутости притягивающихся к центру понятий-

представлений и бесконечной протяженности, уходящей вглубь и ввысь, основополагающих смыслов этих символов-представлений.

Лара Джонггранг представляет собой царство богов с множеством больших и малых дворцов, в которых содержащаяся в них символика носит хотя тоже космологический, но гораздо более образно-определенный мифологический смысл, скорее представляющий, чем выражающий образ мира. Включение в архитектуру горы – храма – дворца бога Шивы рельефов на литературно-мифологический сюжет вносит в общий характер памятника элемент светской поэтичности.

Философски-абстрактная символика буддизма ранней махаяны с еще не сформировавшейся возвратно-мифологической иконографией (которая появляется в поздней ваджраянистской махаяне¹), проявившая себя в художественных образах Боробудура, была высшей точкой в осмыслении мира как великого единства высокой оправданности всего сущего. Канон как идеал нашел совершенное художественное воплощение в высоком синтезе искусств в архитектурном памятнике VII–IX веков.

Синтез искусств в архитектурной системе Лара Джонггранг, придавая особую выразительность по-своему величественному памятнику чуть более позднего времени (конец IX века), не выражает собой полного единства и всеохватности восприятия мира, его целеполагания и смысла. Поэтому при всей цельности и выразительности синтеза искусств в архитектурно-скульптурном комплексе Лара Джонггранг идея этого синтеза остается в пределах художественной гармонизации форм и соответствия внутреннему смысловому единству религиозной символики – без той нравственной силы воздействия на зрителя, какая достигается в моменты самого большого взлета духовного самосознания.

Действительно, отход архитектуры Лара Джонггранг от абсолютного центризма построения Боробудура сопровождается еще и появлением новых деталей, свидетельствующих о начале

¹ Попытку дать определение характера буддизма в Боробудуре по общей иконографии памятника см. в статье «Канон и иконография в художественной системе Боробудура» в настоящем сборнике, с. 252–269.

иного направления в создании синтетических композиций. Так, в декоративном оформлении храмов усиливается роль местных яванских мотивов, которые возобладают позднее в архитектуре восточно-яванских государств в виде орнамента, объединяющего и как бы скрепляющего разные части архитектурного сооружения.

Таким образом, налицо две разные тенденции в создании художественного синтеза. При одинаково высоких художественных достоинствах памятников начала и конца IX века один из них как бы подытоживает художественные процессы прошлого времени, другой – начинает путь отказа от старого и настраивания на новый «лад», то есть на новый принцип синтеза в искусстве.

X век на Яве – время глубоких перемен. Меняются границы государств, старые экономические центры умирают, появляются новые государства, уже не в центральной, а в восточной части Явы. С переносом столицы на восток, за реку Соло, грандиозные храмовые комплексы и даже просто классические индонезийские чанди почти совсем исчезают. Сохранившиеся элементы космогонической и культовой символики комбинируются в другом сочетании и на другом фоне. Фоном становится сама природа, горы и вода в первую очередь.

Древнейшие символы мирового космоса – небо, земля, вода, гора, дерево, животные, рыбы и птицы – все чаще становятся предметами непосредственного поклонения, причем в своей, так сказать, натуральной форме. Не грандиозный божественный пантеон, воспроизводящий своей иерархией космическую модель мира, а довольно камерная гробница, ритуально связанная с пантеистическими представлениями о единстве мира, лежит в основе архитектуры новых государств на Восточной Яве X–XII веков. Царские гробницы и места общественных культов соединяются с небольшими искусственными водоемами, наполняемыми водой, стекающей с гор. Культовые постройки уходят с равнин на склоны гор, вырубаясь прямо в скалах и оформляясь в виде каскада небольших бассейнов и пещерных помещений для отшельников.

Бассейн Джалатунда состоит из водоема, который одной своей стороной врыт в скалистый склон горы. Вода из горного источника стекает по стене бассейна сначала в маленький резервуар, через который она переливается в основной бассейн. В самом центре стены, примыкающей к горе, когда-то

находилась статуя правителя, построившего бассейн. Обычно бассейн служил и гробницей этого правителя.

В камерных архитектурных ансамблях, включающих в себя бассейны и водные потоки, нет не только никакого центризма, что мы могли наблюдать в высоко каноническом синтезе искусств Боробудура, но нарушается даже такая естественная для архитектуры особенность, как замкнутость пространства и отгороженность его от всего внешнего, художественно не организованного. Сама вершина храма, этот древнейший символ вселенной в виде горного пика (или мировой оси, или дерева), как бы «ушла» за пределы ансамбля. Гора перестала мыслиться воспроизводимой в главном храме, она сама стала господствовать над архитектурой, подавляя ее своими реальными размерами, своей мощью и стихийно-природными, неопределенными формами.

Так появляется новый ансамблевый принцип, заменивший прежнюю центрическую композицию. Не ясная и четкая замкнутость круга (квадрата), а как бы лишь один из секторов, бесконечно малый узкий путь, ведущий вдаль и вверх к недоступно далекой горной вершине, к которой одновременно может идти неисчислимое количество земных человеческих путей.

Изначальная разомкнутость пространства подобных ансамблей, ориентированных на одну далекую точку схода перспективы, подразумевает допустимость ряда таких же пространств, которые в конечном счете сливаются в единую бесконечность. Поэтому в пространственных композициях восточнояванского искусства X–XII веков господствуют малые полузамкнутые формы, не связанные между собой жесткой системой, одинаково открытые общей стихии окружающей их природы. Так, пространство храма бассейна никогда не бывает абсолютно замкнутым. Оно лишь обозначает небольшую ячейку в необозримом мире природы. Углубления в стенах бассейна и пещерные помещения для отшельников, находящиеся где-нибудь поблизости, – это пространства естественные, как бы части горы, леса, обрыва.

Своеобразное место в общем пространственно-архитектурном решении ансамбля храма-бассейна занимают настенные рельефы. Они расположены на стенах главного резервуара. В этих стенах между плитами с рельефами находятся маленькие ниши с отверстиями, через которые вода из главного резервуара стекает в другие бассейны. Отдельные рельефы, как и несохранившаяся центральная статуя, – это своего рода острова

в водном царстве бассейна, источников, больших и малых струй и потоков. Характерно обрамление рельефов: волнообразные завитки, обозначающие то ли облака, то ли взвихрения водных потоков. По соседству с реальными струями воды эти завитки кажутся естественным продолжением природного окружения.

Можно ли говорить о разрушении синтеза искусств в таких ансамблях, как горные бассейны Восточной Явы? Ведь в них не хватает центра, замкнутого пространства и условно-художественного времени, организующих виды искусства в легко читаемую схему, которая и составляет «костяк» архитектурного памятника, объединяющего в себе всех «участников» синтеза. В ранних памятниках восточнояванских государств вершина художественной мысли как бы уходит вглубь, перевернув все принятые в классических ансамблях представления. Эта глубина – зеркало высоты мысли «классических» периодов в развитии культуры и художественного творчества. Без оглядки назад, в глубину веков, без погружения в первоначальный синкретизм восприятия мира невозможно создать жизнеспособные вершины культуры, которые не могут существовать без наполнения их поднимающимися из глубины праистории и мира архетипов всеохватными первородными образами человека во вселенной. Здесь синтез уходит из области внешней организации внутреннего содержания в попытку не «изобразить», а внутренне «слиться» с изображаемым, мифологизировать его до иллюзии в мистическом «первоначальном» акте творения.

Дальнейшее развитие индонезийского искусства на Яве не привело к созданию памятников архитектурно-скульптурного синтеза, подобного Боробудуру, хотя архитектурные и скульптурные традиции, родившиеся от соприкосновения с культурой древней и средневековой Индии, еще долго определяли основные формы искусства Явы, а затем и Бали.

Особенностью традиционных культур, к которым принадлежит и культура Юго-Восточной Азии (в частности Индонезии, или Нусантары, как называли этот край в далеком прошлом), является то, что они сохраняют в свой средневековый период древнюю космологическую форму видения (а вместе с тем миф и канон) с присущей ей пластичностью и законченностью. Однако и в традиционных культурах стадийные общечеловеческие изменения сознания сказываются на преобладании в позднесредневековом яванском искусстве

софистически-интеллектуального аспекта понимания прежних космологически-мифологических построений. Недаром в Индонезии уже после X века широко распространившаяся литература на санскрите обрастает комментариями и переложениями на местные наречия.

К XIV–XV векам живой язык культовых ритуалов переходит из архитектурно-скульптурных ансамблей в речевые формы искусства, в частности в литературно-культовые тексты драматургии теневого театра (ваян-пурво).

Слово, действие (а в изобразительном искусстве – силуэт вместо круглого объема в скульптуре, обильный декор в архитектуре, преобладание рельефов на сюжеты драматургических повествований) вытесняют из целостно-религиозного (а значит, и художественного) сознания изобразительные средства прежнего архитектурного синтеза. При этом сохраняющиеся каноны и архитектуры, и скульптуры остаются жить в новой культуре, но лишь как ее составная, а не центральная часть. Пластическое мышление сочетается с новыми формами художественного мышления, а истинный синтез происходит теперь в визуально-речевых искусствах, в различных формах литературы.

Можно сказать, что основа первичного «фактора» (если под этим подразумевать пластический синтез Боробудура) утратила свое значение в развитых формах средневековой культуры Индонезии, т.е. все ее свойства перешли «в явления окружающие» (по определению О.М. Фрейденберг). Образовался круг «факторов», определивших собой новый характер всей культуры (при сохранении наследственной основы).

В XIII веке период стирания и размыwania границ видов, жанров и канонов более раннего искусства кончается. Урок индийской классики усвоен, переработан и разнесен по разным формам исконно местной культуры. На благодатной почве, где только что произрастал хорошо ухоженный синтез проиндийских искусств, подымается буйная поросль воскресшего искусства яванских этносов.

Начинается новый этап в истории индонезийской средневековой культуры.

Лара Джонггранг, архитектурный памятник центральной Явы¹

Недалеко от города Джокьякарты, над зеленой низиной рисовых полей, высятся величественный и стройный каменный храм, который называют женским именем Лара Джонггранг. В храме стоят статуи Шивы Махадевы, его супруги Дурги и Бхатара-гуру, а стены галерей покрыты замечательными рельефами, изображающими сцены из древнего эпоса «Махабхарата». Кроме центрального, прекрасно отреставрированного храма, на территории комплекса можно видеть еще пять храмов поменьше и множество маленьких вотивных построек, в большинстве своем разрушенных.

Не прекращаются споры ученых о времени постройки этого шиваистского комплекса. По стилистическим признакам и косвенным историческим данным строительство Лара Джонггранг относят к IX или X веку.

О большинстве памятников древней Индонезии в народе сложено множество легенд. Не миновала эта судьба и огромный храмовый комплекс Лара Джонггранг. В неизвестно когда возникшей легенде народные сказители дали сказочное истолкование скульптурным образам храма, истории создания и самому названию памятника.

Давным-давно, рассказывает легенда, когда на земле еще жили гиганты и волшебники, случилась история, тайну которой хранят камни и скульптуры огромного храма, известного в народе под женским именем Лара Джонггранг, что значит Стройная дева.

Лара Джонггранг была дочерью царя гигантов Рату Боко. У нее был названный брат Раден Гуполо, отец которого был убит по приказу другого царя, Пенггинга.

Раден Гуполо задумал отомстить убийце отца. Но тот убедил двух сильных юношей сразиться вместо него, пообещав им в награду дочь царя Рату Боко и его царство. Произошла страшная битва: валялись дома, выкорчевывались деревья, рушились горы. Юные герои одержали победу. Один из них, Бандовозо, явился во дворец убитого Рату Боко, увидел его дочь и сразу

¹ Статья впервые опубликована в сборнике: Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 2. М., 1976. С. 28–50.

влюбился в нее. Лара Джонггранг ненавидела Бандовозо, но боялась навлечь на себя его гнев прямым отказом. Поэтому она ответила, что сможет стать его женой, если он приготовит ей свадебный подарок – шесть глубоких колодцев в шести строениях, да таких, каких глаза смертных еще не видели: с тысячами статуй прежних царей ее царства и их божественных покровителей, небесных богов. Все это должно быть построено, отделано и украшено в одну ночь.

Бандовозо позвал на помощь своего отца отшельника Дамару, брата Бамбанга и царя Пенггинга. Все они обратились с молитвой к низшим, подземным богам. На их зов откликнулся дух горы Сумбунг. С наступлением темноты под землей стали слышны частые удары от работы невидимых рук, выкладывавших фундамент и стены, создававших скульптуры. К половине четвертого утра шесть колодцев были вырыты, шесть строений сложены и 999 статуй стояли на своих местах, не хватало только одной. Проснувшись от шума, Лара Джонггранг почувствовала неладное. Она велела своим служанкам посыпать землю, где шум был особенно сильным, цветами и окропить благовониями, ибо Лара Джонггранг знала, что подземные духи не выносят цветочного запаха и разбегутся. Так она прервала их работу в самом разгаре. Обескураженный Бандовозо отправился к Ларе Джонггранг, которая надменно спросила, не означает ли его приход, что строительство доведено до конца. Бандовозо ответил: «Нет, еще нет, и ты сама закончишь дело». В то же мгновение Лара Джонггранг превратилась в статую, которой недоставало. Она и теперь там стоит, в целле с северной стороны главного сооружения... Такова легенда.

Статуя Лара Джонггранг пользуется особым почитанием. Во все времена ей приносились жертвы цветами, фруктами, благовониями, деньгами. По ее имени назван весь памятник. А между тем она вовсе не является центральной статуей храма. Так уж издревле повелось в Индонезии: какая-то одна статуя, совсем не главная, становилась любимой, обрастала легендами, с ней связывались особые праздники, моления и поверья. Одного взгляда на статую Стройной девы достаточно, чтобы узнать в ней восьмирукую Дургу, супругу бога Шивы. Она стоит в воинственной позе, попирая ногами лежащего быка,

которого она убила, когда тот пытался напасть на небо Индры. На голове у нее прическа-корона «макута». Много-рукая Дурга держит за волосы маленького демона Махесо, за хвост – убитого быка, а также стрелу Сурьи, диск Вишну и прочие предметы-атрибуты, главным образом – оружие. Таким образом, традиционно-мифологическая легенда о Лара Джонггранг наложена на шиваистский культ и индуистскую иконографию богов. Местность Прамбанан вместе с одноименной деревней расположена у южного подножия Мерапи – наиболее активного вулкана Явы. Недалеко проходит старинная дорога между Суракартой и Джокьякартой (в 17 километрах от последней). Река Опак, пересекающая провинцию Кеду (с севера на юг), делит ее на восточную и западную части. В восточной части, на левом берегу реки, расположены две группы памятников – более ранние, как правило, буддийского характера – чанди Каласан, Севу, Сари, Лумбунг, и более поздние, шиваистско-индуистского характера, главным из которых и является комплекс Лара Джонггранг. Территориально первая группа расположена западнее, а вторая восточнее. Такое расположение теснейшим образом связано с историей яванских царств.

Стилистическим анализом установлено, что памятник Лара Джонггранг относится к самому последнему периоду культуры Центральной Явы, чьи царствующие династии начиная с VII века восприняли основные системы индийских религий и индийского искусства раннего Средневековья, пережив последовательно увлечение индуизмом (памятники долины Дьенг)

и буддизмом (храмы Мендут, Боробудур) и приспособив их к своему традиционному культу предков и прославления царей.

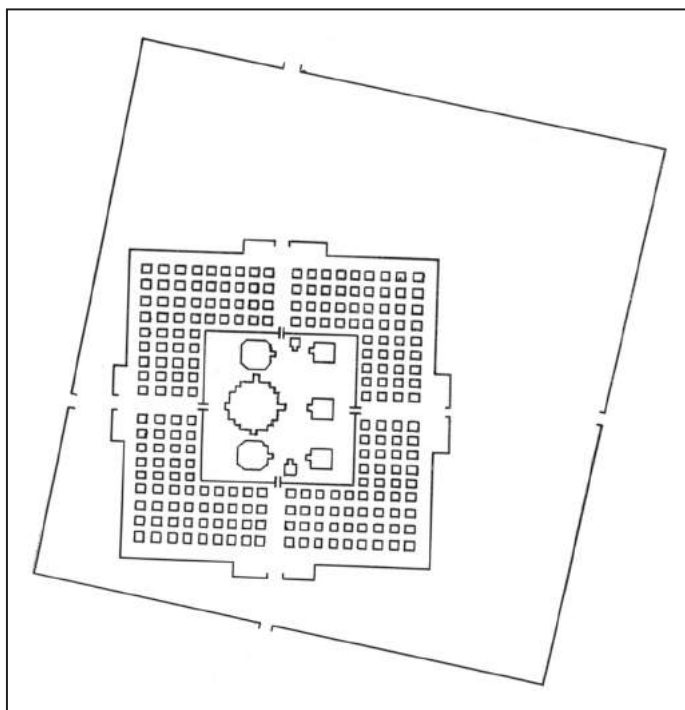
Наиболее последовательными буддистами были правители династии Шайлендра (VIII–IX века). Они враждовали с другими царствами Явы к востоку от своих границ (проходивших почти в центре острова) и построили здесь ряд буддийских комплексов.

При существующем смешении признаков буддийских и индуистских культов в памятниках Прамбанана трудно с абсолютной уверенностью говорить об определенной последовательности строительства различных храмов. Можно только предположить, что перемена веры у покровителей священной территории Прамбанан произошла где-то на рубеже IX и X веков. Правитель Балитунг (898–910), в надписях которого, высеченных на камнях, впервые упоминается царство Матарам, относится уже к индуистским властителям и ведет свое происхождение от восточнояванских царствующих фамилий. Видимо, ослабление государства Шайлендров к концу IX века позволило правителям центрального яванского царства Матарам распространить свое влияние на восточные территории Шайлендров (или даже завоевать их). Наиболее близким и важным религиозным центром оказался Прамбанан. Желая утвердить свое право на наследование, власти предыдущих правителей, представители дома Матарам начали строительство своих храмов, которые должны были превзойти грандиозностью и блеском построенные ранее храмы.

Строительство комплекса Лара Джонггранг приписывается самому Балитунгу или его сыну Даксе (910–989), посвятившему храм отцу¹.

¹ В книге Кемперса есть ссылка на возможную более раннюю дату (см.: *Kempers Bernet A. Y. Aciert Indonesian Art. Gambridge, 1959. P. 59*). Видимо, автор, как и индонезийская исследовательница Содиман (см.: *Drs. Soediman. Chandi Lara Djonggrand at a Glance. Jogjakarta, 1969. P. 20–22*), имеет в виду последнюю теорию Каспариса, согласно которой Лара Джонггранг был основан в середине IX века (см.: *Casparis J. G. de. Prasasti Indonesia II: Selected Inscriptions from the 7th to the 9th Centuries AD. Bandung, 1956. P. 280–330*). Каспарис основывается на большом стилистическом сходстве

комплекса Лара Джонггранг с чанди Плаосан. Это сходство было отмечено еще Кромом (см.: *Krom N. Y. Inleiding tot de Hindoe-Yavaanisch Kunst. S-Gravenhage, 1923. Vol. I. P. 488; Vol. II. P. 7*), однако Кром относил и чанди Плаосан к X веку. Шестьдесят исторических надписей, связанных с Плаосаном и найденных в последнее время, позволяют установить, что чанди Плаосан был построен до 856 года. Принимая во внимание возможность одновременности строительства Плаосана и Лара Джонггранг, последний может быть также датирован серединой IX века.



План храмового комплекса Лара Джонггранг. Середина IX века

Весь комплекс выдержан в стиле архитектуры Центральной Явы периода расцвета там индийских влияний, однако в некоторых деталях – в строении кровли, декоративном убранстве, отдельных рельефных фигурах – можно заметить своеобразную трактовку, как будто нарочно нарушающую чистоту стиля раннеяванской проиндийской архитектуры. Такую трактовку можно видеть в небольших сооружениях поздних восточнаяванских царств, где она возобладала, создав новый стиль искусства. Считается, что вместе с новым характером искусства в него вошли многочисленные фольклорные и исконно яванские традиции, преобразившие раннее классическое искусство во всенародную культуру, охватившую и театр (особенно

теневой театр «ваянг»), и литературу, и местное храмовое строительство.

Таким образом, храм Лара Джонггранг находится на стыке двух важнейших исторических периодов, заключая в себе высочайшие достижения предыдущего древнеклассического периода и истоки новых течений и устремлений индонезийских зодчих.

Ява – остров вулканов и землетрясений. Любое каменное строение, тем более монументальное, находится под постоянной угрозой разрушения. Крупнейшие действующие вулканы и эпицентры землетрясений находятся совсем недалеко от Прамбанана. Все памятники, обнаруженные в этом районе, оказались разрушенными, иногда до основания.

Очень сильное землетрясение в этом районе зафиксировано яванскими хрониками в 1584 году. Но еще в конце X века все центры, дворцы и храмы этого района Центральной Явы были покинуты людьми. Начиная с XI века столицы государств строятся на территории Восточной Явы. Ни одна из дошедших до нас яванских хроник не дает объяснения странному переселению яванцев. Можно допустить стихийное бедствие, в том числе мор или землетрясение. В последнем случае памятники архитектуры подверглись разрушению еще в X веке. В течение веков заброшенные развалины поглощались джунглями, и первые исследователи индонезийской старины обнаружили лишь груды камней и отдельные фрагменты скульптур, часто охваченные корнями деревьев.

Только после 1885 года ученые Айзерман, Брумунд, Хоперманс, Гронеман и позднее Ван Эрп приступили к систематическому описанию и научной классификации комплекса Лара Джонггранг. Не сразу был установлен шиваистский характер памятника. Гронеман, например, развивал теорию, согласно которой буддизм господствовал на Яве, подминая под себя другие культы и срачиваясь с ними в иконографии богов¹. Точка зрения Гронемана не была поддержана другими учеными. Однако приходится считаться с тем, что среди скульптур Лара Джонггранг действительно имеются образы, связанные с буддийской иконографией. Например колоколообразные

¹ См.: *Groneman J.* The Hindy ruins in the Plain of Prambanan. Semarang Soerabja, 1901.



Лара Джонгранг. Храм Шивы

башни, украшающие кровлю здания, повторяют собой формы буддийских ступ, также помещаемых на кровле храма, некоторые ученые, например Каспарис, рассматривают буддийские элементы в шиваистской архитектуре как результат объединения и мирного сосуществования обеих религий после династического брака Ракан Пикатана из шиваистского царствующего дома Санджайя с принцессой Прамодаварадхани из династии Шайлендров.

К началу XX века был установлен шиваистский в целом характер памятника. Исследования Ван Эрпа 1902–1903 годов помогли установить план расположения храмов, характер и порядок плит с орнаментами и рельефами. С 1918 года началась планомерная подготовка памятника к реставрации. С 1937 по 1953 год восстанавливался главный храм Шивы, в настоящее время ведутся работы по восстановлению второстепенных и маленьких храмов комплекса.

Работу по восстановлению комплекса Лара Джонггранг можно расценивать как подвиг ученых-энтузиастов, сумевших из остатков храма – основания и разрозненных фрагментов¹ – воздвигнуть величественный и стройный монумент, поражающий своей законченностью и целостностью стиля.

Прежде чем приступить к описанию расположения и конструкции главных храмов, необходимо сказать несколько слов о ритуальном назначении всего комплекса.

Особенностью всех крупнейших храмов Явы, связанных с правящими домами, является слитность традиционного, не исчезающего культа предков с той или иной религиозной системой, представленной в храме. Само индонезийское название храма – «чанди» (скорее всего от местного индонезийского имени богини смерти Дурги – Чандика) привязывает любое такое храмовое сооружение к погребальному культу. И в самом деле, в основании большинства индонезийских чанди, особенно больших, на определенной глубине под землей имеется погребальная камера с пеплом, там же найдены ритуальные предметы – монеты и драгоценности.

¹ Огромное количество статуй, рельефов и просто плит было расхищено как владельцами коллекций старины, так и строителями местных сооружений – домов, мостов, промышленных предприятий.

Шесть скважин-колодцев, якобы вырытых по приказу легендарной принцессы Лара Джонггранг, со строениями над ними и статуями, изображающими всех правителей династии, – лучшая иллюстрация тому, какую цель преследовали правители, сооружая подобные комплексы. Фактически в Лара Джонггранг не шесть скважин, а гораздо больше – они есть под каждым из 224 маленьких храмов, расположенных снаружи. Несмотря на неоднократные ограбления, обычные при такой заброшенности погребальных комплексов, под главным храмом Шивы в скважине на глубине 5,75 метра была найдена каменная урна с пеплом, земель, слитками золота. Около урны обнаружены слитки меди, зола, древесный уголь, монеты, некоторые драгоценности, куски стекла, морские раковины и прочее.

Таким образом, чанди Лара Джонггранг был реальным погребальным комплексом, а статуи, стоящие над погребальными скважинами-колодцами, олицетворяют умерших¹. Главная статуя Шивы связана с именем правителя, которому посвящен весь комплекс, по бокам, вероятно, захоронены члены правящего дома; в храмах со статуями напротив – приближенные и военачальники; 224 маленьких чанди, очевидно, принадлежали знатым родам.

В то же время храмовые постройки – это символ небесного царства Шивы – горы Махамеру с высокими вершинами, облаками, дворцами и небожителями. Народное представление о дворце как небесном жилище срастается здесь с разработанной системой религиозно-космогонических представлений, и весь комплекс приобретает единство и смысловую значимость во всех своих частях и деталях.

Постройки чанди Лара Джонггранг размещены на трех квадратных площадях. Центральная площадь, меньшая, находится на самом высоком уровне, чуть ниже – вторая площадь со стенами, параллельными невысоким стенам первой площади, и еще ниже – третья площадь, самая большая и спланированная так,

¹ В упомянутой книге Содиман (см.: *Drs. Soediman. Op. cit. P. 26*) есть острое наблюдение, что стоящие статуи с их поразительной фронтальностью и прижатыми друг к другу ногами напоминают нечто похожее на мумию.

что первые площади с основной массой построек сдвинуты к юго-западу по отношению к ее центральной оси. Входы с четырех сторон всех площадей расположены друг против друга, но у первых двух квадратных площадей они находятся в центре сторон, а у стен внешнего квадрата соответственно сдвинуты.

На центральной площади (110 x 110 м) шесть главных храмов расположены в два ряда с севера на юг. В западном ряду в центре стоит самый высокий и большой храм Шивы с четырьмя целлами по сторонам. Севернее него стоит храм Вишну, южнее – храм Брахмы. В восточном ряду стоят три храма поменьше. Как правило, подобные храмы посвящались ваханам божеств (то есть их «перевозчикам» – быку Найди, птице Гаруде и лебедю), однако в данном случае отмечен только бык Найди – вахана главенствующего в комплексе Лара Джонггранг бога Шивы. В двух других пустующих ныне храмах по некоторым признакам должны были находиться статуи воплощений того же Шивы.

Между двумя рядами шести главных храмов, с севера и юга, стоят два небольших храма (6 x 6 м и 16 м в высоту). Маленькие храмы расположены также в углах площадей, напротив входов; ряд маленьких храмов, фактически декоративных, фланкируют лестницы с четырех сторон храма Шивы. Пространство между двумя параллельными стенами второго квадрата площади заполнено 224 маленькими чанди – по 4 ряда с каждой стороны.

Самая большая площадь третьего квадрата пуста, нет даже намек на остатки каменных строений. Исходя из функциональности частей других храмовых комплексов, можно предположить, что на этой площади стояли временные сооружения из дерева и бамбука – жилища для служителей храма и странников.

Согласно религиозной космологической схеме храм является собой объемную модель строения мира. Геометрические, цифровые и пропорциональные соотношения так же, как и символическая значимость и взаимосвязь частей, выражают

закономерности вертикального и горизонтального «плана вселенной». Одновременно эта модель мира есть модель в действии и движении, то есть она олицетворяет саму жизнь в ее временном и мерно-качественном значении. План комплекса Лара Джонггранг состоит из трех квадратов, один в другом, а соответствующие им части комплекса символизируют три мира – мир простых людей, мир посвященных, мир богов или их воплощений на земле – царей. Центральная квадратная площадь с главными храмами имеет свою иерархию: храм Шивы и храмы Брахмы и Вишну по сторонам от него выражают идею высшего бога – Шивы-Махадевы.

В отличие от единого монолита храма Боробудура постройки Лара Джонггранг не акцентируют математический центр комплекса. Однако это было явно сознательное отступление, отмеченное тайным сакральным знаком: под маленьким декоративным храмом, который фланкирует центральную лестницу храма Шивы слева и является математическим центром внутренней площади, имеется углубление с хранящимися в нем тремя прямоугольными плитами – это каменные параллелограммы, стоящие друг на друге и покрытые линиями, значение которых не расшифровано.

Схема комплекса по вертикали представляет тоже деление мира на низшую, среднюю и высшую сферы, но только не в плане (хотя следует отметить разный уровень – по восходящей – всех трех площадей), а в конструкции каждого храма. Каждый храм – от маленького до большого – состоит из высокого основания, корпуса и островерхой кровли. Все храмы в целом и кровля каждого храма воспроизводят гору Меру с острыми пиками, сгруппировавшимися вокруг главной вершины. Обиталище божественного Шивы – это одновременно и гора, и дворец, и целое мироздание со всеми его слоями и всеми формами жизни.

Основной храм Шивы является как бы образцом и моделью для всех других храмов комплекса. Он стоит на квадратном, с выступами посередине основания площадью 34 x 34 метра и возносится на 47 метров в высоту. Весь он сконструирован по общему типу яванских чанди, но пропорции, декоративное убранство, соотношение элементов здания и пространственное расположение в общем архитектурном комплексе уникальны. В настоящем, реконструированном виде он поражает

стройностью и роскошью декоративной отделки. Последняя, однако, не искажает конструкцию огромного здания, а только обрамляет (на балюстраде постамента) и завершает (высокая островерхая кровля) ювелирным рисунком четко отграниченную массу основного тулова постройки.

Квадратный в плане храм имеет четыре целлы, сливающиеся с ним в единую массу благодаря общей уступчатой кровле. Кровля эта, состоящая из четырех ярусов башенок типа буддийских дагоб, имеет слегка выгнутый абрис и завершается круглой башней, напоминая собой одновременно и североиндийские кактусообразные шикхары и ярусные кровли южноиндийских храмов.

Основание храма, довольно высокое и широкое (оно выдается почти на 8 метров по сторонам), всеми своими выступами повторяет план центральной части здания. Благодаря этому создается единый ритм вертикальных, ломающихся, стремительно бегущих вверх и к центру плоскостей и линий. Вместе с тем широта основания и тяжесть его декора в виде тесного ряда башен-дагоб над балюстрадой уравнивают вертикальную устремленность храма ввысь, прочно привязывая его к земле. Это подчеркивают и усиливают глубокие рельефы в нишах наружной стены и знаменитые рельефы со сценами из «Рамаяны» на внутренней стороне балюстрады.

Средняя часть храма с почти гладкими стенами разбита горизонтальными тягами на два яруса с малоприметными прямоугольными небольшими нишами и множеством довольно плоских пиластр и выступов. Вход в каждую из четырех целл оформлен пышным обрамлением, подымающимся на высоту второго яруса.

Центральное положение храма, его торжественность и значительность подчеркиваются парадными лестницами с каждой стороны. Лестницы подымаются на балюстраду и заканчиваются довольно большими надвратными башнями (по высоте они равны одному ярусу центральной части здания). Каждая из башен окружена аналогичными маленькими башенками (одна сзади, неприметная снаружи, и две по сторонам). Кроме того, маленькие башни стоят еще и внизу, у основания лестницы. Если круглые башни, образующие парапет балюстрады, повторяют форму башен на кровле, то башни, оформляющие лестницы и входы в четыре целлы, повторяют силуэт самого храма.

Таким образом, единство ритма и монолитность при сложных пересечениях горизонталей и вертикалей, строгая упорядоченность при множественности и повторяемости деталей – все это делает центральный храм комплекса Лара Джонггранг цельным полифоническим произведением весьма изощренной архитектурной мысли. А если учесть, что остальные пять храмов наряду с двумя промежуточными и множеством совсем маленьких варьируют центральную идею, охватывая и организуя ею огромное архитектурное пространство, то станет ясно, какое сильное впечатление должен был производить на посетителей весь этот царский погребальный и одновременно храмовый комплекс.

В настоящее время восстановлены храмы Брахмы и Вишну, два промежуточных храма, один угловой, один у входа на центральную площадь и несколько из числа 224 маленьких храмов. О расположении остальных можно пока судить только по сохранившимся основаниям и некоторым деталям.

Чудом уцелели некоторые статуи, украшавшие когда-то внутреннее помещение и ниши храмов. Больше всего повезло центральному храму Шивы, в котором стоят сейчас статуи Шивы-Махадевы, Дурги, Ганеши, Бхатары Гуру. В храме Брахмы восстановлена статуя четырехрукого Брахмы (высота 2,40 м), так же, как в храме Вишну – четырехрукая статуя Вишну. В меньших храмах параллельного ряда сохранились фигура лежащего быка Найди (длина 2 м) и статуи Сурьи и Чандры в повозках с семьей конями. В храме, расположенном севернее храма Найди, частично восстановлена статуя четырехрукого Шивы (голова статуи хранится в музее в Джакарте). Такой же южный храм стоит пустой.

О стиле круглой скульптуры Лара Джонггранг лучше всего судить по трехметровой статуе Шивы-Махадевы. Она стоит в центральном помещении храма Шивы на высоком пьедестале (высота 1 м). Фоном ей служит стена, испещренная плоским коврово-растительным орнаментом, а непосредственно за фигурой, касаясь ее спины, прикреплена гладкая плоская каменная плита с полукруглым завершением в виде нимба над головой. Такое пространственное сочетание различных фактур выявляет их богатство.

Центральная статуя, как центральный храм, как любая другая центральная идея, подается в драгоценном обрамлении,



Лара Джонггранг. Статуя Шивы в храме Шивы. Деталь

приподнятая, выделенная, значительная. Четырехрукий Шива-Махадева изображен в облике молодого царевича. Он в тонкой тунике, облегающей только ноги, и украшен ожерельями, подвесками, браслетами. На голове и в руках – обязательные атрибуты: в высокой прическе – человеческий череп, полумесяц, руки держат четки, мухогонку, трезубец. Через левое плечо перекинута вместо брахманского шнура змея. Шива стоит на подставке в виде лотоса. Постамент изящно и сложно

профилирован, и слева его поддерживает голова фантастического тигра (мотив, типичный для большинства яванских постаментов).

Голова Шивы слегка повреждена (отбит кусок носа, утрачена часть прически), плохо сохранилась правая рука. Тем не менее вся статуя производит очень цельное впечатление: как будто еще теплы округлые плечи юноши, легкое дыхание не отлетело с целомудренных губ, а потупленный взор не успел застыть под трепетными веками.

Скульптура создана в лучших традициях индонезийского искусства периода индийских влияний. Как и все искусство Центральной Явы VII–X веков, она дает нам образец блестящего усвоения, а точнее сказать, второго рождения индийской классики. Это были не разрозненные скульптуры или отдельные архитектурные памятники, которые могли бы показаться случайными заимствованиями чужой культуры, а целый пласт в истории индонезийского искусства. Культура Центральной Явы длилась несколько веков и оставила после себя следы такого взлета архитектурной мысли, строительной техники, ваяния в камне, что иной раз даже трудно понять, как это могло произойти на острове, удаленном от древних центров цивилизации.

Органичность яванского искусства VII–X веков больше всего проявилась в настенных рельефах с изображением сюжетных сцен, иллюстрирующих священные тексты. В Боробудуре это сцены из жизни Будды по тексту «Лалитавистары», а в Лара Джонггранг – эпизоды древнеиндийского эпоса «Рамаяны».

При сравнении Боробудура и Лара Джонггранг бросается в глаза их художественная равновеликость и их противостояние друг другу по многим принципам – как религиозным, так и стилистическим. Основные рельефы Боробудура посвящены изображению гармоничной, умиротворяющей, просветленной и назидательной жизни царевича Гаутамы-Будды. Соответственно этому всемирно известные рельефы Боробудура отличаются редкостной красотой, пластичностью и, если можно так выразиться, человекомерностью.

Индуистско-шиваистский храм Лара Джонггранг посвящен религии более онтологической и потому равнодушной к проблеме спасения каждой отдельной личности. Рельефы Лара Джонггранг не поучают, не увлекают следовать примеру, а только иллюстрируют определенные моменты жизненного круговорота – события, связанные с героем Рамой, одним из воплощений бога Вишну. Предопределенность всех событий во имя конечного результата – уничтожения злого духа острова Ланки чудовища Раваны – лишила сцены этически оценочного момента. Здесь эстетически воздействует не красота духовной жизни, как в рельефах Боробудура, а, скорее, воплощение извечных жизненных сил, сопротивляемость всякому уничтожению, преодоление смерти не выходом в потусторонний мир, а сменой одной формы жизни другой – иначе говоря, круговорот вечной жизни, которой служит даже сама смерть. В этом сказался дух и смысл шиваизма, наложенный здесь на жизнеутверждающую основу пластического искусства.

Почти все сцены «Рамаяны», расположенные на внутренней стене балюстрады храма Шивы и частично храма Брахмы, к настоящему времени расшифрованы. Считается, что в основу положен ранний индийский текст. Сюжеты Лара Джонггранг несколько отличаются от сюжетов «Рамаяны» на рельефах более поздних храмов Панатаран, в отношении которых установлено, что там использована древнеяванская версия «Рамаяны» – «Какавин». Однако, отличаясь от всех яванских версий «Рамаяны», сюжеты Лара Джонггранг не совпадают и с классическим санскритским эпосом Вальмики. Видимо, в это время на Яве был распространен другой вариант, не обязательно санскритский, а возможно, южноиндийский¹.

Сорок два рельефа храма Шивы иллюстрируют узловые события из жизни эпического героя Рамы, особенно той ее части, которая связана с походом обезьяньего войска на остров Ланка, где в плену у Раваны томила Сита, любимая жена Рамы.

Рама, земное воплощение Вишну, спустился на землю по просьбе других богов, чтобы наказать и уничтожить Равану.

¹ Подробное исследование версий «Рамаяны» и сравнение их с рельефами см.: *Stutterheim W.F. Rama-Legenden und Rama-Reliefs in Indonesien. München, 1925.*

Поэтому самый первый рельеф на балюстраде храма Шивы посвящен звероголовому Вишну, восседающему на змие Сеша посреди океана, и богам, обращающимся к Вишну с просьбой. Следующие сцены посвящены событиям во дворце отца Рамы царя Дашаратхи. Стилистически они очень близки рельефам Боробудура. Глубина рельефов позволяет ощутить прелесть обнаженных тел и совершенство их поз. Плоский рисунок второго плана условно обозначает обстановку действия – постройки, растительный и животный мир, второстепенных персонажей. В этих сценах ощущается размеренное довольство жизнью, внутренняя и внешняя гармоничность, ясность души, нимало не смущаемая ни внешними бурными событиями, ни собственными поступками.

По навету одной из жен Дашаратха решает удалить сына в изгнание в леса.

Раму сопровождают молодая жена красавица Сита и родной брат Лакшмана. В дремучих лесах Рама совершает много подвигов, борясь с гигантами и злыми низшими богами. Десять сцен посвящены изображению Рамы, стреляющего из лука. Повторяющийся мотив изогнутого лука и напряженной фигуры Рамы, натягивающего гигантский лук, создает внутреннюю непрерывную динамику всех рельефов. Нарастающая наступательность подвигов и действий Рамы достигается отчасти тем, что движение его и направление летящих стрел всегда идет слева направо, по ходу осмотра рельефов и развития повествования.

Динамика становится особенно бурной и даже беспорядочной в сценах с обезьяньим войском и их предводителями. Вот борются два враждующих брата: царь обезьян Сугрива и узурпатор Валин. Руки и ноги их переплетены, обезьяний оскал выдает крайнее напряжение. Рама и Лакшмана спокойно сидят в левой части сцены, наблюдая за борьбой. В следующем рельефе перевес оказался на стороне Валина. Не желая рисковать жизнью своего побратима, Рама встал и с резким выпадом вперед послал стрелу в спину Валина.

Много экспрессии, граничащей с гротеском, в сцене поджога дворца на острове Ланка обезьяной Хануманом. В последний момент Хануман вырвался от своих преследователей, которые обвязали ему хвост паклей и подожгли. Обезумев от боли, обезьяна несется по крышам и поджигает дворец.



Лара Джонггранг. Борьба двух братьев-обезьян Валина и Сугривы.
Фрагмент рельефа на балюстраде храма Шивы

Простая непринужденность и игровая жанровость отличают сцену разговора Ситы с Хануманом, принесшим ей весть от супруга. Свободная раскованность позы и жестов сидящей обезьяны находит отклик в живом наклоне изящно изогнувшейся Ситы и нежно обнимающей ее служанки.

Все сцены на рельефах изобилуют деталями обстановки, бытовыми подробностями, часто совсем не относящимися

к тексту повествования. Например в сцене похищения Ситы Раваной их так много (перевернутые предметы, опрокинутая посуда, птицы, домашние животные, всполошившаяся служанка, собака, бросившаяся к горшку с кашей), что важнейшее ключевое событие всего эпоса – похищение Ситы – выглядит бытовым эпизодом.

Кончается повествование возвращением Рамы (после победы над Раваной, освобождения Ситы, рождения двух сыновей и смерти Ситы) на небеса в своем первоначальном облике бога Вишну. Так, жизненный цикл героя завершается благополучным для него возвращением в вечный мир богов, напоминая о конечном итоге жизни царей, возвращающихся после смерти к своему общему предку богу Вишну, который на Яве почитался именно в этом качестве.

Два крупнейших памятника древней Индонезии – Боробудур и Лара Джонггранг – это две системы (во многом противоположные) философско-онтологического восприятия мира в рамках одного и того же времени, одного и того же экономического уклада, одного и того же художественного стиля. Разница, конечно, есть – и временная и стилистическая: Лара Джонггранг относится к самому концу периода Центральной Явы, когда декор, со многими элементами местного яванского орнамента, становится существенной частью архитектуры, а в скульптурных рельефах можно заметить повышенную динамику, отличную от классической ясности и завершенности рельефов Боробудура. Однако отличия эти отнюдь не свидетельствуют об упадке центральной яванского искусства в комплексе Лара Джонггранг. Наоборот, общепризнанным остается факт, что с точки зрения строительной техники, архитектурно-композиционного мастерства и пластичности рельефов Лара Джонггранг является вершиной, последним взлетом индонезийского искусства VII–X веков.

Уникальность Лара Джонггранг равна уникальности Боробудура, у этого храма есть свой собственный пафос – пафос утверждения жизни в ее вечном круговороте. Если рельефы Боробудура, как и вся его архитектурная конструкция, в своем последовательном развитии снизу вверх, по ходу их осмотра призваны подвести зрителя к состоянию прострации, к уходу в мир вечной нирваны, то завершающий момент рельефов Лара Джонггранг является возвратом к исходному пункту – царству

Вишну. Точно так же во всем комплексе Лара Джонггранг господствует образ вечного Шивы в различных его воплощениях и функциях жизни и смерти.

В самых общих словах можно сказать, что если в Боробудуре воплощена идея поступательного развития человеческого духа, то в Лара Джонггранг – идея неисчерпаемого источника жизненных сил. Оба памятника – это две стороны одной и той же раннесредневековой восточной культуры индийского круга. Без Лара Джонггранг с его строительным размахом, с его совершенством и разработанностью целого комплекса художественных и философско-религиозных идей невозможно было бы понять культуру Центральной Явы в целом.

Две модели мира в искусстве средневековой Явы¹

В настоящей статье вопрос о пространственных и временных формах бытования художественных образов в искусстве рассматривается на примере эволюции структуры средневековых культовых ансамблей, явившейся результатом исторического изменения психологической оценки строения мира и места человека в нем. Материалом исследования является искусство Явы (Индонезии) VII–XVI веков, которое дало две такие четко выраженные пространственно-временные системы, что они сами по себе могут служить ориентиром в размежевании малоизученных исторических периодов.

Более или менее непрерывная, хотя и трудно датируемая история искусства Индонезии (а точнее – острова Явы, где находились самые развитые средневековые государства) начинается с VII–VIII веков отдельными, найденными в разных местах, каменными и бронзовыми скульптурами, а также небольшими храмовыми постройками. Конечно, существуют и более ранние слои индонезийской культуры, но их реконструкция сильно затруднена отсутствием непрерывного ряда памятников. Поэтому в качестве отправного момента рассмотрения устойчивых космогонических схем удобнее брать уже довольно позднюю форму культовых построек (вместе с сопровождающими их сакральными скульптурами), образовавшуюся, видимо, где-то к VII веку и ставшую своеобразной моделью культовых построек Явы – моделью разрастающейся, меняющейся на протяжении почти целого тысячелетия, вплоть до начала мусульманского периода – до XV–XVI веков.

Яванские храмовые постройки, так называемые чанди, в равной мере обслуживали и буддийские, и индуистские культы.

¹ Статья впервые опубликована в альманахе: Советское искусствознание-79'2. Вып. 3. М., 1979. С. 58–79

Прообразом их, вероятно, были древнейшие сакральные сооружения, связанные, скорее всего, с культом предков, с культом мертвых. Несомненно также, что корни местной архитектуры уходят к древним мегалитам, следы которых были кое-где найдены.

Самые простые типы чанди, дошедшие до нас, условно датируются VIII веком, а самая большая группа сохранившихся памятников этого типа расположена на плато Дьенг, в центральной части Явы. Большинство чанди этой группы (индустские по характеру культа) построено по одному и тому же общему принципу: квадратное основание и кубическая целла с высоким трехступенчатым завершением. Входная лестница с портиком чаще всего расположена с восточной стороны. Стены целлы и ступеней наверх украшены пилястрами, полуколоннами и нишами со стоящими (редко где уцелевшими) статуями. На углах каждой ступени наверх помещены маленькие башни, повторяющие форму храма в целом.

Яванский чанди, идущий от южноиндийских храмовых форм, изначально, по индуистской космологии, воплощает собой гору, обиталище богов – Махамеру, или просто Меру. Образ горы присутствует и в строении буддийского чанди, который вобрал в себя немало древних, в том числе древних индуистских символов. Уступы ярусов с башнями и наверх храма как раз и означают многоступенчатую гору с несколькими вершинами на разном уровне.

Если основание чанди считать самостоятельной частью постройки, то общее число ее частей по вертикали будет пять. Рассматривая постройку сбоку, нетрудно заметить, что профиль ее с востока на запад имеет три части: лестничный марш, входной портик и главный корпус. Горизонтальный план чанди представляет собой квадрат, у которого входной портик разбивает одну из четырех сторон, оставляя свободными только три, но зато прибавляя еще пять меньших стон² (Рис. 1).

² Числовые соотношения частей чанди можно было бы продолжить, и всюду простейшее деление на три: $3 + 2$, $4 + 1$, $4 + 4 + 1$, а также 3×3 ; 4×3 ; 4×4 и т.д. давало бы нам четкую соразмерность и числовую значимость храма в целом. И это не только простое

арифметическое соотношение частей, но и выражение определенной динамической идеи, воплощенной в пространстве (зафиксированность частей), во времени (последовательность восприятия разных величин) и в эмоционально-символической ее

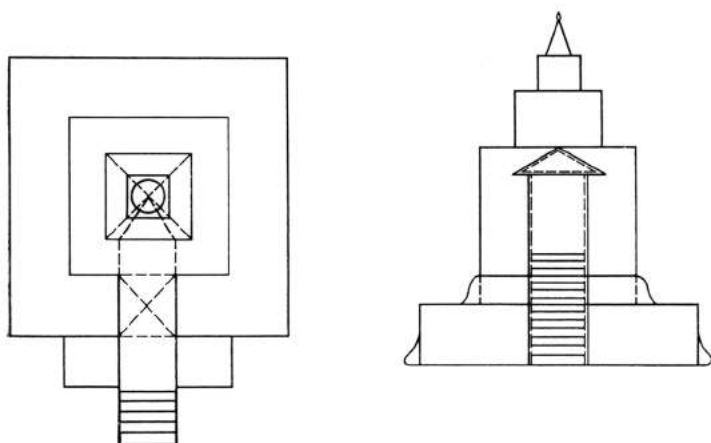


Рис. 1

Числовые соотношения и мифологические, сакральные символы не только явно, но и скрыто присутствуют на всех индонезийских храмах. Во внутренней структуре и внешнем оформлении чанди они выстраиваются в такой ряд, который направляет восприятие памятника по определенному руслу. Но в данном случае нас интересует не весь комплекс этих соотношений, а лишь те, которые создают обобщенную пространственно-временную ориентированность культового сооружения.

Совершенно очевидно, что большая гармоничность, сбалансированность всех частей яванского чанди основана на квадратно-центрической схеме, при которой четко зафиксированный в высшей точке наверхения центр окружен четырьмя

значимости (соотношение храмовой и космологической, а также мифологической схемы и, соответственно, символическая заполненность разных частей, их удвоения, утроения, учетверения и т.д.). Наиболее характерные цифры в строении чанди – 3, 5, 9. Цифра три указывает на вертикальный срез космологической схемы, пять – на горизонтальный, а девять – дает возможность представить модель мира в объеме: четыре точки

горизонтального среза основания пирамиды (первого слоя вертикальной космогонической схемы), четыре точки горизонтального же среза второго слоя вертикальной схемы и одна точка третьего слоя вертикальной схемы, представляющая собой вершину пирамиды-горы – универсального, самого распространенного в Южной и Юго-Восточной Азии образа мирового космоса.

равными сторонами (с более поздней тенденцией разбивать каждую сторону симметричными выступами). Однако наличие специально оформленного, подчеркнутого входа перебивает центрическую композицию, добавляя к замкнутому движению (вокруг центральной целлы) движение разомкнутое – из неопределенного внешнего пространства по прямой в внутреннее, конечное пространство.

Если для квадратной композиции горизонтального плана храма характерно разложение сторон и центра по схеме $4 + 1$, то для прямого входа, образующего в плане вытянутый прямоугольник, характерна цифра 3 (лестница, портик, целла). Весь прямой, поступательный путь делится на три станции. Он вдет из неопределенного пространства, «жизни вообще» (условно говоря, сансары) к вышей точке – богу, нирване, к той точке максимального сгущения, с которой начинается обратный путь разряжения. На этом космическом пути между его началом и концом находится соединяющее пространство, которое можно рассматривать как наземное (между подземным и небесным), или как воздушное (между земным и небесным). Таким образом, горизонтальный путь (хотя он и не совсем горизонтальный из-за ступеней, поднимающихся вверх) – это как бы проекция вертикального среза храма.

Троичная космическая схема у разных народов на разной стадии их развития оформлялась неодинаково, но типологически достаточно, чтобы образовать несколько видов космогонических мифов о разделении первоначального хаоса на два полярных начала и закрепления образовавшейся бинарности с помощью введения третьего связующего члена в троичной

схеме мира (схеме в форме мирового дерева, полусферы, горы и других, более конкретных ее мифологических образов).

Троичная схема мира приобретает особую устойчивость, когда, помимо чисто вертикального разделения на слои, пространство обретает и горизонтальную протяженность, четко обозначенную не только центром, но и четырьмя (или восемью, шестнадцатью и т.д.) устойчивыми крайними точками – по углам и в центре каждой стороны квадрата. Четыре опорные точки образуют квадрат земли, а проекция неба на землю – круг.

Тенденция к усложнению и умножению простейших космогонических схем, наличествующих в чанди, на первом этапе развития яванской архитектуры дала два типа центрической композиции – квадратно-круглую (с увеличением числа и роли круглых форм, как например, в буддийской ступе Боробудур) и крестообразую (яркий образец – буддийский чанди Севу).

Рассмотрим сначала строение Боробудура (VIII–IX века). Первое, что хочется отметить, – это большое различие между восприятием памятника с близкого расстояния (например снизу, перед самым вступлением в него) и осмыслением общей структуры всего сооружения сверху, из центра, из конечной точки восхождения.

На самой вершине Боробудура находится колоколообразная большая ступа-дагоба, завершающая три кольца круглых ярусов, спускающихся вниз, как три пологие ступени. Семьдесят две маленькие ступы, рядами расположенные по краю каждого кольца, придают концентрической круговой композиции своеобразную потенциальную динамичность (в той же степени, что и потенциальную устойчивость). Шпили маленьких ступ тянутся вверх и вместе с тем, как магнитом, зрительно стягиваются к середине. Создаются ощущение вращательного движения колеса, которое отсчитывается спицами шпилей и градусами маленьких ступ, расположенных близко друг к другу на равном расстоянии. Движение вверх и вниз, от центра и к центру, по кругу вправо и влево – и вместе с тем полная замкнутость, покой, завершенность. Такова круглая вершина Боробудура, символически представляющая небо. Не просто круг, а целая система колец, диаметральных и радиальных пересечений, шпилей, уходящих ввысь.

Небольшая, четко и почти аскетично построенная верхняя часть храма покоится на массивном квадратном основании

(символ земли) с двухступенчатыми выступами по сторонам. Фактически это не простой квадрат, а двадцатиугольник, лишь в своем очертании приближающийся к квадрату (хотя, может быть, в той же степени к окружности). Квадратная в плане основа храма делится круто ниспадающими ступенями на шесть ярусов, которые и составляют главную архитектурно-скульптурную массу Боробудура.

Совершенно иное впечатление от памятника остается, когда смотришь на него снизу, стоя у его подножья. Высота и большая масса постройки почти совсем скрывают от глаза ее верхнюю часть. Только по шпилям ступ угадываются направление линий и центр памятника; точка зрения снизу усиливает ощущение круглого в плане и полусферического сбоку очертания храма и не дает единым взглядом охватить все сооружение. При беглом взгляде на Боробудур он может даже показаться простым каменистым холмом, «неорганизованной громадой хаоса», с правильно чередующимися башнями-нишами, в которых помещены скульптуры сидящих Будд.

Но существует и несколько определенных точек зрения на Боробудур снизу – это входы на поднимающиеся вверх лестницы в центре каждой из четырех сторон. Прямой путь, ведущий сразу к вершине Боробудура, как и путь во внутреннее помещение центральной целы чанди, – путь поступательный, делящийся на несколько отрезков (девять ступеней). Но в схеме Боробудура этот путь как бы «утопает» в теле самого храма. Иначе говоря, Боробудур сохраняет «сбалансированность» структуры чанди, но приближает все к кругу (**Рис. 2**). Симметричная замкнутость увеличивается за счет того, что вместо вытянутого прямоугольника – схемы входа в чанди – Боробудур имеет четыре входа, самостоятельность которых гасится их равнозначностью и «втянутостью» в общую квадратно-круговую (больше круговую) структуру здания.

В целом по отношению к Боробудуру хочется отметить приближение его схемы (по горизонтали и по вертикали) к кругу, к полусфере (или сегменту), растворение квадратов в окружностях.

Другой случай развития схемы чанди – крестообразный план чанди Севу (**Рис. 3**). Здесь усилению подверглась как раз тенденция к перерезанию квадрата вытянутым прямоугольником. Однако эта тенденция, как и в случае с Боробудуром,

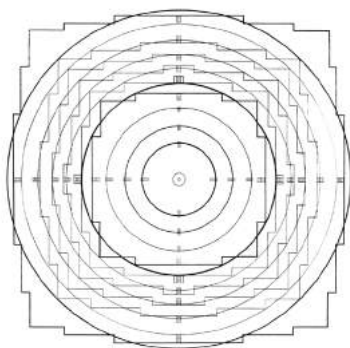


Рис. 2

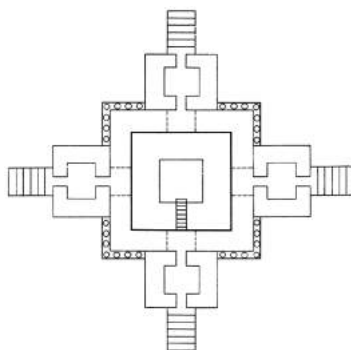


Рис. 3

развилась внутри главной, общей основы чанди – квадратно-круговой с подчеркиванием квадрата плана: равносторонний крест, вырастающий из середины квадрата, мысленно дополняется до квадрата же. И хотя прямые пути-входы в данном случае не только не втянулось в общую массу постройки, как было в Боробудуре, но, наоборот, подчеркнуто выступили за ее пределы, они не нарушили общей концентрической композиции, где центр (круглый в навершии храма) в равной степени господствует над четырьмя сторонам света, то есть над все миром.

И круговая, и квадратная основы структуры чанди получили свое развитие в крупных памятниках Центральной Явы в VIII–IX веках. Тенденция к разомкнутой, пространственно-протяженной композиции, которая заметна в единственном входе-пути на одной из сторон чанди, не получила законченного выражения в это время¹.

¹ Необходимо сделать оговорку, что среди памятников Центральной Явы можно встретить храмы и с прямоугольным планом, но многие исследователи архитектуры Явы сходятся во мнении, что прямоугольные в плане здания в той или иной степени связаны с бытовой стороной жизни монастырей и больших храмовых комплексов. Одним из известных чанди не квадратной формы является индуистский чанди Семара на плато Дьенг

(предположительно VIII век). Вытянутый прямоугольник читается и в плане буддийского чанди Сари (IX век). Однако три его клетки, стоящие в ряд и образующие план храма, связаны между собой не столько последовательно, сколько последовательно-параллельно, с тремя выходами вбок, за пределы той прямой, по которой они читаются как последовательные. Иначе говоря, здесь нет основного признака

Но вот на Яве в X веке происходит резкий исторический перелом. Меняются границы государств, старые экономические центры умирают, появляются новые государства уже не в центральной, а в восточной части Явы.

С переносом столицы Матарами на восток, за реку Соло, грандиозные храмовые комплексы и даже просто классические индонезийские чанди почти совсем исчезают. Сохранившиеся элементы космогонической и культовой символики комбинируются в другом сочетании и на другом фоне. Фоном становится сама природа, горы и вода в первую очередь.

Древнейшие пантеистические символы мирового космоса – небо, земля, вода, гора, дерево, животные, рыбы и птицы – все чаще становятся предметами непосредственного поклонения, причем в своей, так сказать, натуральной форме. И хотя возвеличение царя продолжает занимать главное место в религиозных культах, сами культы как бы возвращаются вспять к своим древним пантеистическим истокам. Не грандиозный божественный пантеон, воспроизводящий своей иерархией космическую модель мира, а довольно камерная гробница, ритуально связанная с пантеистическими представлениями о единстве мира и его символической взаимосвязанности, лежит в основе архитектуры новых государств на Восточной Яве X–XII веков. Царские гробницы и места общественных культов странным образом соединяются с небольшими искусственными водоемами, наполняемыми водой, стекающей с гор. Культовые

прямоугольно-вытянутой композиции трехступенчатого входа в чанди – нет начала и конца пути.

Близкий по конфигурации, но совсем другого происхождения – план архитектурного буддийского комплекса Плаосан (IX век). Здесь два рядом стоящих квадратных чанди окружены единой оградой из четырех рядов маленьких чанди, образующих в плане прямоугольник. Входы обоих чанди направлены в одну и ту же сторону, параллельно, что опять-таки лишает этот вытянутый прямоугольный план характера целенаправленного последовательного пути. Следы прямо-

угольной композиции можно заметить и внутри общего квадратного плана индуистского комплекса Лара Джонгранг: два ряда центральных чанди неодинаковой величины расположены друг против друга (по три с каждой стороны) со сходами, направленными вовнутрь, в замкнутое пространство, окруженное несколькими рядами маленьких чанди. Таким образом, и здесь происхождение прямоугольной композиции расположения центральных чанди никак не связано с тем особым построением пространства, которое диктуется ритуалом вхождения – восхождения.

постройки уходят с равнин на склоны гор, вырубаются прямо в скалах и оформляются в виде каскада небольших бассейнов и пещерных помещений для отшельников.

Самым популярным местом сооружения культовых архитектурных памятников с X по XV век была гора Пенангунган. Именно с ней связана яванская легенда о перенесении священной горы Меру на Яву.

Около восьмидесяти одной постройки расположилось на склонах Пенангунгана, среди них – сакральные бассейны X века Джаалатунда (западный склон горы) и Белахан (восточный склон), располагающиеся на высоте 750 метров.

Бассейн Джаалатунда состоит из водоема, который одной своей стороной (высотой в пять метров) врыт в скалистый склон горы. Вода из горного источника стекает по стене бассейна сначала в маленький резервуар, через который она переливается в основной бассейн. В самом центре стены, примыкающей к горе, когда-то находилась статуя правителя, построившего бассейн¹. Обычно бассейн служил и гробницей этого правителя.

Сочетание гробницы и бассейна у подножья горы довольно распространено в архитектуре Восточной Явы.

В это время гора, символизируемая храмом или его навершием, перестает быть центром круговой или квадратной композиции ансамбля, она в своем естественном виде становится фоном, бесконечным и необозримым источником жизни. Воды, стекающие с гор, священны, они напоены соками трав и деревьев, они несут в себе частичку божественного напитка бессмертия, поскольку посылаются самими богами, живущими в своих дворцах на недоступных горных вершинах. С помощью Вишну, подсказавшего когда-то, как добыть из океана напиток бессмертия², простая вода с горы Пенангунган могла быть

¹ По аналогии с известной статуей бассейна Белаха можно предположить, что этот образ правителя был персонафицирован в статуе Вишну, который почитался и как властитель вод, и как божественный предок царей.

² Согласно древнему мифу, изложенному в «Махабхарате», боги и асуры с помощью царя змей Васуки, исполнившего роль веревки, и горы Манадара, поставленной в виде мутовки на черепахе, в течение многих сотен лет взбивали воды океана, пока не получили напиток бессмертия – амриту, богатую соками земли и деревьев с горы Манадара.

превращена в животворящую силу, дававшую возрождение и похороненному на дне бассейна праху правителя, и окружающим полям, и паломникам, приходившим к святому месту за исцелением от недуга.

Ощущение бесконечности и безграничности божественной власти, от которой зависит сама жизнь, сказалось в новом композиционном соотношении архитектурных конструкций и в новом пластическом стиле скульптуры и скульптурных рельефов. Гора перестала мыслиться воспроизводимой в главном храме – она сама стала господствовать над архитектурой, подавляя ее своими реальными размерами, своей мощью и стихийно-природными, неопределенными формами. Перспективы ансамбля только тянутся к горе, но они не могут охватить ее всю, поскольку составляют лишь часть ее подножья, от которого пространства земли уходят в бесконечную даль.

Так появляется новый ансамблевый принцип, заменивший прежнюю центрическую композицию. Не ясная и четкая замкнутость круга (квадрата), а как бы лишь один из секторов, бесконечно малый узкий путь, идущий вдаль – одновременно может идти неисчислимое количество земных человеческих путей.

Изначальная разомкнутость пространства подобных ансамблей, ориентированных на одну далекую точку схода перспективы, подразумевает допустимость бесконечного ряда таких же пространств, которые в конечном счете сливаются в единую бесконечность. Поэтому в пространственных композициях восточнояванского искусства X–XII веков господствуют малые полузамкнутые формы, не связанные между собой жесткой системой, одинаково открытые общей стихии окружающей их природы.

Так, пространство храма бассейна никогда не бывает абсолютно замкнутым. Оно лишь обозначает небольшую ячейку

в необозримом мире природы. Углубления в стенах бассейна и пещерные помещения для отшельников, находящиеся где-нибудь поблизости, – это пространства естественные, как бы взятые взаймы у горы, леса, обрыва.

Своеобразное место в общем пространственно-архитектурном решении ансамбля храма-бассейна занимают настенные рельефы.

Рельефы бассейна Джалатунд расположены на стенах главного резервуара. В этих стенах между плитами с рельефами находятся маленьких ниши с отверстиями, через которые вода из главного резервуара стекает в другие бассейны. Отдельные рельефы, как и несохранившаяся центральная статуя, – это своего рода острова в водном царстве бассейнов, источников, больших и малых струй и потоков. Характерно обрамление рельефов: волнообразные завитки, обозначающие то ли облака, то ли взвихрения водных потоков. По соседству с реальными струями воды эти завитки кажутся естественным продолжением природного окружения. Меняется пространственное ощущение и внутри композиции самого рельефа. Так, если изъять и рассмотреть отдельно правый нижний каменный блок рельефа «Похищение Мргавати» (бассейн Джалатунда), то его можно принять за самостоятельное рельефное изображение пейзажа: на маленькой площадке над обрывом, под гибким склоненным деревом стоит небольшая хижина с четырехскатной крышей – по соседству с небольшим, заросшим кустам холмом, в котором вырыта пещера отшельника. В этом фрагменте рельеф потерял свою прежнюю расслоенность на несколько четко вырезанных глубин и плоскостей (принцип классических рельефов VII–X веков) – пейзажное пространство звучало более цельно, более реально.

В то же время усилилась фрагментарность, несобранность композиции рельефа в целом. В индонезийском искусстве конца X–XIV веков появляется типично средневековый принцип восприятия и изображения пространства – с множественностью и разнородностью точек зрения, перспектив, масштабов, объединяемых абстрактной, надмирной идеей, как бы безразличной к форме ее проявления. Явления – это моменты, миражи, отблески Абсолюта. Они могут быть случайны, конкретно-жизненны, как будто самозамкнуты в своем значении, а по существу производны от абсолютного единства мира.

Пространство, время, сюжетное повествование в средневековых изображениях, таких как индонезийские рельефы X–XIV веков, носят динамичный и вместе с тем прерывистый характер.

В XIII веке подготовительный период стирания и размывания границ видов, жанров и канонов более раннего искусства кончается. Начинается новый, качественно иной подъем индонезийской средневековой культуры.

Государственная мощь растет, но в то же время растворяется в огромном безымянном аппарате своих охранителей и исполнителей. Знаки и атрибуты власти по своей важности обязательности и почитаемости рассматриваются наравне с самими носителями этой власти. Наследственная древность рода, героика и личные заслуги правителей начинают уступать свое место силе звания, ранга, чина.

Еще действует и даже процветает развязанная новыми религиозными течениями древняя магия. Но и она отчуждается от своей первоначальной функции – служить защите и продолжению жизни – и превращается в служанку правителя-деспота, наделенного неограниченной властью.

Вместе с первыми сводами законов принимаются и религиозные уложения о действии различных обрядов, заклинаний, тайных ритуалов. Эзотеризм становится характерной чертой всей идеологической жизни общества.

Выражением особой государственной политики можно считать разросшееся градостроительство, основным принципом которого было сооружение строго регламентированных кварталов. Все столичные районы, включая монастыри и царскую резиденцию, подвергались качественной дифференциации. Подвластность рангу, наследственная незыблемость занятий и профессий отражались в сложной и одновременно четкой конструкции города.

Следы такого типа поквартальной городской застройки можно обнаружить в большом, частично дошедшем до нас комплексе индуистских храмов Панатаран (**Рис. 4**).

Этот крупнейший комплекс Восточной Азии расположен севернее Блитара на юго-западном склоне горы Келут. Многочисленные надписи на камнях позволяют датировать разные памятники, начиная с 1197 года и кончая 1454 годом. По своему расположению и сочетанию с природным окружением

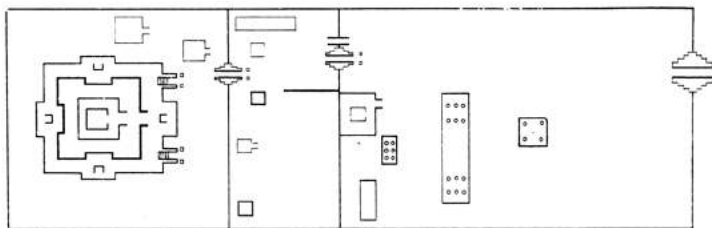


Рис. 4

Панатаран напоминает позднейшие комплексы острова Бали. Весь комплекс ориентирован на восприятие горы, на фоне которой стоит главный храм. Остальные части ансамбля – это подступы, нижние ступени перед восхождением к главной святыне.

Комплекс Панатаран довольно сложен по своей композиции, но у него есть одна заметная тенденция: представить всю взаимосвязь храмов и построек как церемониальный путь к подножью центрального святилища, поднимающегося ввысь наподобие горы с тремя ступенями-основаниями. В этом комплексе слились воедино и традиции центрических храмов, представляющих космос в виде наслоения миров друг над другом, и новое представление о мире как о пути не только пространственно-вертикальном, но и горизонтальном, последовательно-временном, иерархически незыблемом. Если вертикальная, центрическая модель мира стягивала все качества и свойства бытия к единой, все пронизывающей сути, то последовательность горизонтального пути предполагала прерываемые временем отдельные шаги, позволяющие ощутить качественную разницу состояний и положений, присущих только одному, неповторимому и неизменяемому в пространстве месту.

Соединение двух космических аспектов вносило в сложные архитектурные ансамбли Восточной Явы противоречивость, незаконченность и часто измельченность замыслов и конструктивных идей. Так, в комплексе Панатаран можно встретить

воплощение архитектурно-символических идей почти всех исторических периодов, через которые прошло развитие индонезийского искусства VII–XIV веков.

Для Патараана характерно наличие сложной регулярности плана при отсутствии ее четкий выраженности. План застроек поделен на три территории, не имеющие четких границ и четкого пропорционального соотношения друг с другом. Весь комплекс вытянут в длину, но не имеет центральной оси, по которой должна была бы проходить церемониальная дорога. Более того, ворота, соединяющие одну территорию с другой, смещены по отношению к центральной оси: первые ворота находятся в южном углу первой площади, а вторые – несколько севернее, так что дорога ведет к главному храму не по центральной прямой, а по ломаной диагонали.

Беспорядочная разбросанность зданий и вместе с тем внутренняя логика в их расположении, стилевая неоднородность, новаторство в сочетании типовых приемов и деталей, равновеликость светского и сакрального смысла сооружений – все эти черты храмовых и городских комплексов Восточной Явы были естественным порождением исторических условий, в которых формировались феодальные государства развитого Средневековья. Рост городов, новое значение увеличивающихся предместий и придворцовых усадеб, развитие художественных ремесел, усложняющаяся придворная жизнь, расцвет теологии, литературы и театра создавали новую культуру с переплетающимися течениями, неоднородными по своим истокам, разными по своему составу и месту в народной жизни.

Последний период развития индонезийской культуры на Яве до распространения там мусульманства, изменившего поэтику всех видов искусства, относится к XV–XVI векам. Странная архаизация захватывает ведущие традиционные искусства – архитектуру и скульптуру. Перед тем как раствориться в новых идеях, подарив мусульманским мечетям и гробницам свои исконные формы, наполненные древней культовой и космогонической символикой, архитектура Восточной Явы

от развитых городских и храмовых ансамблей вдруг обратилась к древнейшим типам культовых сооружений – открытым алтарям простейшей пирамидальной формы (с плоской площадкой наверху), вписанным в дикое природное окружение гор, камней и ручьев, с длинной церемониальной дорогой, обычно поднимающейся вверх по естественному склону широкими ступенями-площадками (имеется в виду комплекс Чета XV века). Несложные архитектурные сооружения типа алтарей Лии небольших чандиобразных монументов, а также ряд скульптур, очень архаичных, заставляющих вспомнить мегалитическую культуру, оформляют площадки и переходы разных размеров и конфигураций (например в комплексе Суку XVI века)¹.

Таким образом, поступательное развитие культуры Центральной и Восточной Явы завершается архаизирующим экскурсом в прошлое, восстановлением исконной местной традиции, которая на следующем этапе становится основой немусульманского индонезийского искусства острова Бали. Всплывание мегалитических принципов в поздняяванских постройках и ансамблях XVI века проясняет нам происхождение и тех принципов, которые предшествовали принципам архитектуры Центральной и Восточной Явы. Структура яванского чанди, сформировавшаяся уже к началу центральнаяванского периода, напоминающая своими внешними формами космическую гору Меру, наверное, небезразлична к мегалитическим формам квадратного алтаря и вертикального менгира. Можно думать, что древний, сильно вытянутый ступенчатый подход к мегалитическому святилищу (например в мегалитическом комплексе, обнаруженном на плато Янг на Яве), сильно видоизменившись, превратился в лестничные марши и портик чанди. Важнейшее пространственное решение культового ансамбля древности – вытянутый во времени и пространстве путь к святилищу – вернулось к жизни после длительной эволюции (укорачивания, поглощения массой храма и нового вычисления сакрального пути).

¹ Имена персонажей в скульптур и их внешние атрибуты связаны с буддийско-индуистской мифологией позднего восточнаяванского периода. Среди них можно встретить Вишну, Биму, Панджи и других.

Круг замкнулся, или, точнее, кончился оборот одного витка в развитии определенной культуры. Зарождение, восхождение и нисхождение проиграло всего два типа пространственной организации культовых памятников: первоначально открытый и разомкнутый тип ансамбля, как бы растворенного в природе и ориентированного на нее, и закрытый, замкнутый, самодостаточный тип, скорее имитирующий космос, чем растворяющийся в нем. «Размыкание» замкнутого пространства построенной космической модели свидетельствовало о формировании нового отношения к миру, о новом «присматривании» к нему, особенно активном узнавании не освоенных ранее возможностей построения следующей искомой замкнутой модели.

От отношения человека к окружающему миру, осознания им своего места в природной и социальной среде зависит и особое видение пространства и ощущение времени. В определенные периоды истории (или в определенном субъективном состоянии) человек чувствует свою гармонию с миром, который ему кажется естественно постигаемым, доступным измерению и воспроизведению. Гармонию с миром можно ощущать и при осознании (чувствовании) его необъятности и непостижимости. И в том, и в другом случае чувство согласованности с законами вселенной рождает в человеке потенциальное «всепонимание», признание себя моделью космоса, то есть микрокосмосом – подвластным, «руководимым» (хотя бы в управлении своим телом и своими эмоциями), подсказывающим аналогии с «большой» вселенной. Иное ощущение мира ставит человека в положение просительно-вопрошающее, подчиненное, но зато резко целенаправленное, как бы «врезающееся» в самые объективные законы существования реального мира.

Разницу между первым и вторым положением (самоощущением) человека в мире можно сравнить с разницей между позицией на вершине горы, где пространство кажется столь безграничным, что не требуется никакого движения и никакого времени для его постижения – оно дано как сиюминутная

вечность, – и позицией у подножья горы, где поле зрения, по существу, закрыто массивом горы, переходящей в свободное пространство лишь у вершины. Возникает потребность передвинуться ближе к вершине, которая воспринимается в таком случае как цель, отдаленная тем путем, который надо пройти, чтобы ее достигнуть.

Прослеженные нами формы пространственного решения отдельных храмов и целых архитектурно-скульптурных комплексов Центральной и Восточной Явы содержат в себе обе фазы человеческого мироощущения. Чтобы понять это, нужно рассмотреть обе линии развития искусства Явы в их крайних точках, то есть в наиболее типичных и сложившихся памятниках, и постараться уловить в их психологическую доминанту художественно-образного отношения к пространственному построению и временному восприятию культового сооружения, являющегося одновременно и памятником искусства.

В качестве примера первой линии возьмем грандиозную буддийскую ступу Боробудур, в качестве примера второй линии мы рассмотрим индуистский храмовый комплекс (комплексность является типичной чертой второй линии) Панатаран. При соотношении крайних точек обеих линий необходимо постоянно иметь в виду и среднее звено, где обе линии сходятся, – это обыкновенный небольшой чанди, характерный почти для всех периодов развития яванской культуры.

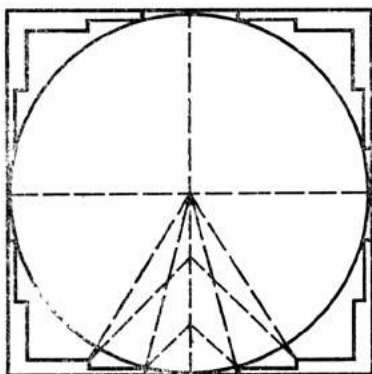


Рис. 5

Мы уже видели, что из структуры просто чанди могут вырасти два типа пространственных построений храма – круговой или крестообразный (Боробудур и Севу) и продольно-продолговатый, ступенчатый (восточнояванские культовые бассейны, комплекс храмов Панатаран, архаизирующие комплексы).

Условно обозначим план Боробудура как круг

(Рис. 5), поскольку окружности трех верхних ярусов ритмически доминируют над всем многоступенчатым и многоугольным массивом храма (ступы) и диктуют глазу произвольное дополнение двадцатиугольника очертаний шести нижних ярусов до окружностей, а не до квадратов, из которых они, видимо, первоначально происходят.

План комплекса Панатан реально представляет собой вытянутый прямоугольник с большим и высоким храмом в центре короткой дальней стороны, противостоящей входу в комплекс.

Подобно тому, как круговая доминанта в плане комплекса Панатан образует иллюзорное восприятие общей композиции как секторной, поскольку сосредоточенность взгляда на возвышающейся доминанте в конце прямоугольника создает иллюзорное сокращение прямоугольника до острого треугольника или до сектора, то есть часть круга, часть планировки первого типа (Рис. 6). Сооружения центрического типа окружены свободным пространством со всех сторон и сами по себе образуют как бы модель горы, тогда как комплексы продольного плана находятся чаще всего у подножия горы, а иногда и прямо на ее склоне. Во втором случае треугольник реальной горы является как бы фоном для иллюзорно сокращающейся перспективы прямоугольного плана комплекса. Если принять круглый (или многоугольный центрический) храм типа Боробудур за модель горы, то план восточнояванского

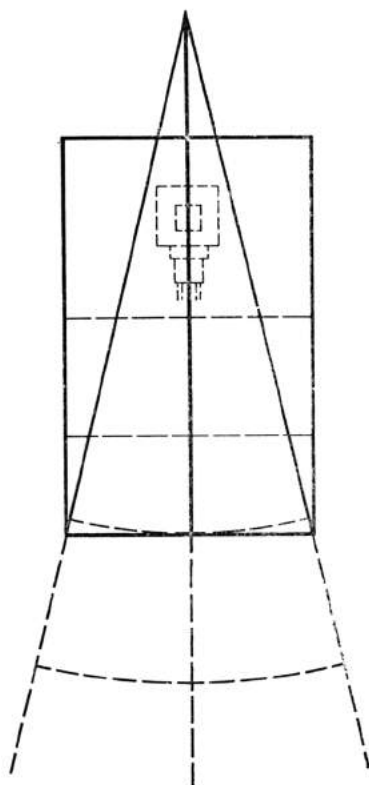


Рис. 6

комплекса¹, вписывающийся в пространство реальной горы, совершенно очевидно соотносится и с реальной горой, и с ее моделью как часть с целым.

Центральными точками обзора, с которых общий план построения памятников просматривается наиболее полно, мы можем считать центральную точку в круге и срединную точку хорды сектора. Если в первом случае за точку обзора мы приняли бы какую-нибудь точку окружности (например точку, означающую начало ритуального обхода ступы – прадакшины), то взгляд с нее, направленный на цель ритуального пути – вершину храма, – охватывал бы только часть круглящейся массы храма и образовывал бы все тот же сектор, не давая нам основания говорить о круге в целом. Иначе говоря, если мы берем круговую схему, то точка зрения (начало пути) с окружности к центру дает нам право говорить только о схеме сектора, а если берем центральную точку (конец пути) – то о круговой схеме.

Уже в существовании двух противоположных точек зрения (или точек отсчета) заключена диалогичность рассмотрения двух схем – круговой и секторной. Из этой диалогичности мы и будем исходить, рассматривая обе схемы не как параллельные, а как противоположные, взаимно дополняющие друг друга.

Одно из условий нашего рассмотрения двух архитектурных космологических схем – это принятие иллюзорности и необходимого искажения реальных пространственных форм в глазах человека ввиду, во-первых, физических возможностей зрения человека и, во-вторых, эмоционально ориентирующих импульсов, возникающих у человека при иллюзорно-зрительном восприятии пространства (желании идти, остановиться, сосредоточиться, глядеть, подчиниться затягивающей легкости пути, сознательно преодолевать препятствия и т.п.).

Момент иллюзорности становится самой реальной реальностью, когда речь заходит об эмоционально-символическом,

¹ Восточнояванская тенденция к «вытягиванию» ритуального пути наращиванием ступеней и разного рода площадок ощущается не только в комплексах, но и в одиночных чанди, у которых основание (постамент) приобретает прямоугольный план – например, у чанди Джаго (XIII век) или у главного чанди комплекса Панатаран.

художественно-образном значении культового ансамбля. Так, если мы поместим себя в центр круговой композиции и мыслью (адекватной мысленному движению) охватим всю открывающуюся конструкцию и пространство, заключенное в ней, то первым ощущением будет то, что мы спускаемся кругами, стадиями, ступенями. Каждая ступень ограничена от нижеследующей линией по окружности (или линией, приближающейся к окружности). Радиальное движение вниз прерывисто («ступенчато»), оно пульсирует, идет волнами, как свет, как мерцающие вспышки пламени. Неровные края нижних ступеней Боробудура (двадцатиугольников) нарушают правильность круговых линий, придают им волнообразные, точнее, «пламенобразные» разрушающиеся очертания. Условно назовем этот принцип круговой композиции «принципом радиации света».

Секторную композицию, преобразованную из прямоугольной композиции, мы рассматриваем из другой исходной точки – не завершения, а начала ритуального пути, отчего ее можно назвать «принципом пути».

В отличие от движения по кругам, которое предполагается при ритуальных шествиях в первом случае, движение по «принципу пути» имеет прямое направление (или приближается к прямой, отклоняясь вправо и влево). Движение по прямой часто оказывается и движением вверх – к самой дальней и самой высшей точке.

В круговой структуре восприятие пространства из высшей центральной точки – точки покоя, законченного или начавшегося движения – ограничено окружностями ступеней так же, как видимой или предполагаемой окружностью горизонта. Освоение пространства в комплексе «принципа пути» связано с реальным движением в этом пространстве. Здесь пространственно воспринимается не столько мир в целом, сколько путь и цель движения – высшая (и дальняя) точка горизонта,

совпадающая с вершиной храма или вершиной горы, на которой сходятся прямые, отделяющие пространство пути от остального мира. В первом случае движение идет из точки в рассеянную даль. Во втором случае допускается неопределенное количество точек начала пути и одна точка в конце пути. Иными словами, окружности в композиции Боробудура ограничивают пространство, определяя границу всего мира. Поэтому эту систему можно назвать замкнутой. В секторной композиции есть только конечная точка и сходящиеся на ней две прямые, ограничивающие путь. Представление о структуре видимого ансамбля и его пространственном построении не изменится, если точка отсчета (или место входа, место обзора) переместится вправо или влево по окружности или отступит назад за ее пределы в бесконечную неопределенность разомкнутого пространства. Эту систему можно назвать разомкнутой.

Но само движение по прямой определено и имеет конец – точку, то есть бесконечно противоположно всякой неопределенности, разомкнутости, бесконечности, разряженности. Точка – это конец одного состояния и возможный переход в противоположное состояние. В данном случае точка, на которой кончается движение по прямой, может стать началом (центром) круговой композиции и породить качества, противоположные тем, которые она собой завершила, будучи целью прямого пути (и став причиной кругового восприятия пространства или «принципа радиации света»).

Таким образом, беря противоположные точки отсчета (начало и завершение), сравнивая две композиции, одна из которых может считаться частью другой, мы получаем две схемы пространственно-временных соотношений не только разных, но и противоположных, однако при этом взаимно дополняющих друг друга.

В круговой схеме («принцип радиации») центральная позиция не имеет определенной направленности: это может быть и «восприятие» пространства со всей его энергией – движение на себя, – и излучение энергии вовне, от начала (из точки) в безначальность. Время при этом тоже не имеет свойственной ему непрерывности – оно идет толчками, ступенями («пламенное свечение», «принцип радиации»).

В секторной схеме («принцип пути») определенный путь по прямой начинается из неопределенного места, но, приобретая цель (достижение высшей точки – просветление,

соединение с богом), движение получает и направленность. По мере приближения к цели «секторный путь» вступает в зону особого напряжения, ускорения, сгущения эмоций, в том числе в восприятии пространства и времени, которые «уплотняются» настолько, что обращаются в точку – конец пути. (Такое движение можно сравнить с движением по сужающейся спирали.)

Занимая положение на вершине круговой модели мира, можно чувствовать спокойную безмятежную созерцательность, свою растворенность в мире, свободу парения, наконец, безразлично-пассивную самоотдачу – «самоизлучение». Во втором случае продвижение по трудному и напряженному пути «из ниоткуда» к высокой цели вызывает в жизни активность, целенаправленность, стремление найти кратчайший путь и одновременно, вынужденные остановки, отступления, терпеливость, мучительное «продирание» через жесткую регламентацию – к вершине власти, к высоте духа. Можно сказать, что при восприятии мира с вершины круговой модели глаза все видят, поэтому появляются идеи. Глаза начинают видеть, когда появляется идея, – такая перефразировка больше подходит для пути, направленного к точке, пути активного, но узкого.

Концентрация, а затем растворение и потеря себя в мире – «принцип радиации». Разделение, дробление и нахождение своего места в мире – «принцип пути», ориентированного на дальнюю и высшую точку, на последовательное преодоление препятствий.

Думается, что оба принципа, оба типа отношения к миру в равной мере лежат в основе прогресса человеческой культуры, и трудно сказать, какой из них был раньше – видимо, «оба раньше», оба – свойства человеческого сознания, человеческого способа освоения мира.

Таким образом, пространственно-временная характеристика архитектурных схем сакральных сооружений с разными исходными точками движения и восприятия мира, с разным отношением к космосу – всеохватывающего в первом случае и частичного вписывания во втором – естественно подвела к психологической характеристике ощущения человека внутри этих схем (точнее – внутри цельных архитектурных композиций), так сказать, психологического импульса восприятия, создания и пересоздания этих схем согласно историческому ходу развития общества.

Можно сказать, что обе разобранные схемы, являющиеся по существу схемами систем мира, – это «внутреннее» психологического видение человека, «дуальность» построения его сознания, условие его существования в мире, его «взаимосцепленность» с миром, его диалог с историческим временем.

Простейшие формулы мышления человека (фигур квадрата, прямоугольника, круга, сектора) не только выводятся из внешнего мир природы, но и используются при создании искусственных объектов, в том числе абстрактных понятий, символических и художественных образов, вызывающих благодаря ассоциациям те или иные эмоции. В последнем случае формулы логического мышления как бы опрокидываются в объективно существующий как эстетическая реальность вымышленный мир искусства и архитектуры. Если вынести за скобки утилитарное и функционально-сакральное значение древних культовых памятников, то, по существу, геометрия их построения является моделью господствующих в ту или иную эпоху представлений о способах включения человека в мир, о наиболее существенных структурах общественной организации. И тогда наличие двух противоположных архитектурно-скульптурных систем в Центральной и Восточной Яве ставит под сомнение мировоззренческое единство периодов раннего и развитого Средневековья в Индонезии.

Создается впечатление, что искусство Центральной Явы VII–X веков, по сравнению с искусством Восточной Явы X–XVI веков, находится на более раннем, качественно ином этапе. В своем восприятии мира оно скорее поддерживает принципы культуры древних архаических обществ, чем начинает новый ряд пространственно-временных представлений, свойственных средневековому обществу.

Конечно, никто не будет спорить с тем, что и в периоды многовекового средневековья могли возникнуть такие представления о мире, которые были сродни взглядам архаичных или самодостаточных обществ¹. Недаром в истории культуры

¹ См. об этом: *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. Глава «Порядок космоса и порядок истории».

восточных стран многие ученые различают особые стадии, которые они называют европейским историческим термином «Возрождение».

По отношению к Индонезии VII–XVI веков этот термин неприменим хотя бы только потому, что до нас не дошли памятники предшествующего периода, если не считать разрозненных изделий из бронзы, камня и керамики, по которым можно лишь догадываться о существовании в древней Индонезии таких же систем архаичных культур, какие были и у других народов мира. Скорее всего, в индонезийской архитектуре архаичного типа счастливо сочетаются и монументальная законченность древних мегалитических сооружений, и сознательная символическая рассчитанность средневековой космологической мандалы – мистической диаграммы Вселенной¹.

Мандала, столь четко читаемая в плане любой ступы, любого скульптурного алтаря или живописно-графического изображения космоса, своей первоначальной формой круга, усложненной пересекающимися квадратами, дополнительными Т-образными выступами и прочим, напоминает нам о главном значении круговой композиции – давать наглядно пространственное представление об устойчивом центрическом строении Вселенной в противовес другой картине мира, графически изображающей процесс познания, стремление к достижению истины в последней инстанции. Условно можно считать, что обе разобранные здесь архитектурно-пространственные схемы представляют собой аналог двух типов внутренней организации культуры², один из которых ориентирован на прошлое (пройденное), а другой – на будущее (предстоящий путь к цели). Культура существует во взаимодействии обеих структур, при том что формы ее исторически обуславливаются обращением общества к одной из структур как главной.

¹ О значении мандалы в японском средневековом искусстве см.: *Виноградова Н.А.* Иконографические каноны японской космогонические картины вселенной – мандалы // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.

² О двух типах организации культуры см.: *Лотман Ю.М.* Семантика числа и тип культуры // Статьи по типологии культуры. Материалы к курсу теории литературы. Вып. 1. Тарту, 1970. С. 58.

«Рождение Будды» – непальский рельеф конца I тысячелетия¹

В самом первом зале Национального музея в Катманду, слева от входа, у светлого окна, стоит плита синевато-серого камня² с рельефным изображением женской фигуры. В музейной экспликации к этой небольшой, уникальной по своей красоте и значительности скульптуре стоит дата – IX век. Это конец правления первой исторически известной династии Личчхави, происходившей из древнего рода Личчхави, обитавшего в Северной Индии с центром в городе Вайшали. Побежденные Аджатакатрой из Раджагрихи еще в V веке до н.э., Личчхави сохраняли тем не менее свою автономию вплоть до Кушанского времени, после чего в III или IV веке переправились в соседний Непал, подчинив себе обитавшее в долине Катманду местное население. Личчхави, с древности известный клан кшатриев³, принес в Непал новый тип социально-экономической организации общества с резко выделившейся аристократической верхушкой, довольно высоко развитой культурой и широкими торговыми и художественными связями с северной Индией. Продолжались и старые связи с западными областями, в частности с Кашмиром и другими районами распавшейся Кушанской империи (например с Матхурой). Но определяющим стало влияние североиндийских Гуптов, достигших к V–VII векам блестящего расцвета культуры. Санскрит, литература, развитая индийская мифология, индуистско-буддийская разработанная иконография, художественные каноны и утонченная стилистика культовой скульптуры очень скоро стали в Непале

¹ Статья впервые опубликована в альманахе: Советское искусствознание 82'2. М., 1984. С. 16–29.

² Рельеф «Рождение Будды» выполнен из мелкозернистого голубого известняка.

³ Д.Р. Регми указывает на неопределенность понятия «кшатрий» в данном контексте (см.: *Regmi D.R. Ancient Nepal*. Calcutta, 1960. P. 25–26). С одной стороны, в «Рамаяне» и других санскритских текстах кшатрии упоминаются как один из главных родов времени Вед, с другой стороны, позднее, при кастовом разделении общества так стала называться одна из четырех варн (воины кшатрии).



Рождение Будды. VIII–IX (?) века
Национальный музей, Катманду

достоянием не только правящих пришельцев, но и всего нового государства.

Период Личчхави очень важен для всего последующего развития непальского искусства с точки зрения разного рода заимствований и складывания стиля собственно непальской скульптуры. Самые ранние произведения пластического искусства Непала относятся именно к этому периоду, хотя лишь немногие из них имеют свою зафиксированную дату¹.

Современные историки непальского искусства пытаются определить хронологическую последовательность памятников, исходя из исторической смены влияний разных художественных школ на Непал. Вслед за утверждениями этих ученых логично предположить, что монументальный, в большой степени парадно-фронтальный, несколько архаичный стиль кушанской школы Матхуры должен был предшествовать утонченно-плавному, сложно организованному, музыкальному стилю Гуптов.

Как считает известный историк Непала доктор Д.Р. Регми, буддизм не сразу завоевал популярность в Непале, во всяком случае до VII века шиваизм и вишнуизм преобладали и были по преимуществу царскими культами². К VII–VIII векам, когда успех стал понемногу изменять столь удачливой и процветающей династии, искусство ваяния из камня (а возможно, уже и литья из бронзы) прошло сложный путь развития и ассимиляции многих идеалов и форм. От торжественной, несколько неуклюжей, но очень сильной и жизненной, как бы вырастающей из земли скульптуры стиля Матхуры непальские художники охотно переходили к более изысканным, линейно утонченным и гармоничным образам скульптуры из Сарнатха (индийская династия Гуптов, IV–VII века). Немало других живых традиций – с западного Декана, позднее из Магадхи, Наланды и других мест – укоренялось тогда в Непале. Как пишет известная исследовательница индийского и непальского искусства Стелла Крамриш, «Непал продолжил и оформил гораздо больше, чем одну единственную традицию. Готовыми они пришли в страну

¹ Первая надпись с датой 467 год обнаружена на двух рельефах одного и того же сюжета – Вишну-Викраита из Мригастхали (Тильганга) и Ладжимпата (район Катманду).

² *Regmi D.R. Op. cit. P. 119–120.*

и были приняты живой практикой, в которой обрели свой общий знаменатель»¹.

Рельеф «Рождение Будды» изображает царицу Майю, стоящую у дерева, в момент рождения сына, которому предстояло стать великим учителем и спасителем человечества.

Во всех жизнеописаниях Будды и в первую очередь в тексте «Лалитавистары», которая была столь популярна, что уже в III веке была переведена на китайский язык, эпизод рождения Будды дается более или менее однозначно. После ряда предсказаний и сновидения царицы, в котором к ней на облаке спустился белый слон и вошел в правый бок, во дворце правителя рода Шакьев стали ждать рождения царевича. Чувствуя приближение срока, царица Майя, по древнему обычаю, попросила разрешить ей посетить родительский дом, с тем чтобы по дороге заехать и в священную рощу парка Лумбини – принести добрым духам жертвы и молитвы о благополучном рождении ребенка. Царице был предоставлен пышный эскорт, но до дома она так и не доехала, разродившись прямо в роще Лумбини. Случилось это так: очарованная цветами и плодами дерева асока, Майя подняла правую руку, чтобы коснуться ветки дерева, в этот момент у нее из правого бока выскочил младенец и сразу же сделал семь шагов. Там, где ступала нога царевича, вырастал и распускался цветок лотоса, а боги, слетевшиеся посмотреть на знаменательное событие, поливали младенца лotosовой водой и обсыпали цветами.

Рельеф передает все три момента сюжета: Майя с поднятыми руками у дерева, младенец, стоящий на распутившемся лотосе и окруженный нимбом, два божества на облаках с опрокинутыми кувшинами в руках, из которых падают цветы лотоса.

Первое, что бросается в глаза, – это удивительная музыкальность линии, очерчивающей силуэт стройной вытянутой фигуры Майи, изображенной в позе сдержанного «тройного» поворота (трибханга). В особой стройности фигуры Майи, таящей в себе изящную диспропорциональность при общей гармоничности и завершенности форм, заключена привлекательность

¹ *Kramrish St. The Art of Nepal.*
New York, 1964. P. 77.

всего рельефа, его пластическая и музыкальная выразительность.

Поза стоящей у дерева Майи повторяет каноническую позу давно сложившегося и полюбившегося изображения лесной богини якшини (классически пример – якшини на воротах-торана ступы № 1 в Санчи, Индия, II век). Но если обычные изображения якшини – это воплощение пышности и здоровья; то в образе царицы Майи звучит еще и нота девической хрупкости и одухотворенности. Поза «трибханга» – с опорой на одну ногу, скрещенной с другой, свободно согнутой в колене ногой, с винтообразным, легким изгибом бедер, талии и спины – устойчива сама по себе, хотя и полна внутреннего движения. Данное как дополнение к несгибаемо прямому движению ровного ствола дерева и слитое с ним в одну ритмическую композицию, оно подчеркивает самую суть женственного начала в природе, созданного, чтобы всегда дополнять, разделять, поглощать и вновь рождать.

Царица Майя, верная древнейшему хроническому культу плодородия, отправилась перед рождением ребенка в священную рощу богини-матери, ища ее покровительства. Чудесное рождение необыкновенного ребенка и происходит в священной роще под прикрытием плодоносящего дерева асока. Упоминание породы дерева не случайно: в древнеиндийской мифологии фигурируют некие врикшадевата – женские духи дерева асока, богини плодородия, к щедрости которых прибегают женщины, мечтающие иметь детей¹.

Так, в этом эпизоде из жизни Будды можно наблюдать сопряжение двух разных этапов, можно сказать, двух разных миров в истории человеческого духа – предрелигиозного, мифологически-хтонического, первобытно-космогонического с религиозным, интеллектуально-абстрактным, надмирно-этническим. Первый из них как более ранний, женский, связанный с землей и ростом всего живого, проникает во второй мир, обволакивая его своими соблазнительными образами и делая абстрактно-логические невидимые идеи доступными людскому взору.

¹ См. об этом: *Ranāhawa M.S. The Cult of Trees worship in Buddhist-Hindu Sculpture. New Delhi, 1964. P. 34.*

Искусство и его образы, даже когда они призваны обслуживать религиозные культы, – всегда единство этих двух миров, всегда совершенная идея и задушевная мечта, поющая голосом своего времени.

В рельефе «Рождение Будды», бесспорно, живет дух ранних хтонических образов якшини и врикша. И плавная округленность бедер, и тяжесть крупной головы с выпуклым лбом, и почти орнаментальная переплетенность рук и веток дерева – все это напоминает горельефные скульптуры II века из Матхуры – женщин, стоящих у дерева, почти сливающихся с ним. Только пропорции тела несколько вытянулись, бедра потеряли крутизну, грудь поднялась и сузилась.

Если искать аналогии изменившимся пропорциям тела в изображении Майи на непальском рельефе, то их можно найти и в кушанском искусстве (например скульптура водяной богини, стоящей на голове макары – Капиши, Афганистан, I век), и в скульптуре индийского Декана VII века (Эллора, пещера № 21), и в гуптской живописи Аджанты (фигуры танцовщиц из пещеры № I–2, V–VI века). Стелла Крамриш находит сходство лица Майи с женскими лицами скульптуры Бихара VIII–IX веков, хотя о трактовке фигуры говорит, что она «хранит память о формах Гаури и якшини из Матхуры»¹. М. Сингх, обращаясь к тому же искусству Бихара более позднего времени, считает, что развивавшаяся к концу X века (правление Сена) тенденция к удлинению пропорций особенно заметно отразилась в искусстве Непала, и на этом основании относит рельеф «Рождение Будды» к X веку².

Однако если попытаться обратиться не к внешним заимствованиям, а к внутренней логике развития самого непальского искусства, то тенденция к утончению форм, аристократизации образов, постепенному вытягиванию всех пропорций вполне могла иметь место уже в конце периода Личчхави, то есть в VII–VIII веках, а может быть, даже и в VII веке. Во всяком случае, большинство скульптур, которые по своему классу и общему характеру трактовки образов могли бы составить с рельефом «Рождение Будды» одну группу (например «Жертвоприношение Умы»

¹ *Kramrish St. Op. cit.*, P. 38.

² *Singh M. Himalayan Art.* New York, 1971. P. 194.

в Ногалтола в Катманду, ныне в Национальном музее Катманду; «Вишну-Вишварупа» и «Вишну-Викранта» из Чангу-нараяна; «Ума-Махешвара» в Национальном музее Катманду и некоторые другие), чаще всего относятся учеными к VIII–IX векам.

Большое сходство силуэтов фигур непальской Майи и афганской водяной богини (вытянутая покатость бедер, постепенное сужение талии у самой груди, узкие круглые плечи и миниатюрность всей верхней части фигуры по сравнению с нижней) говорит о том, что непальскому автору рельефа «Рождение Будды» кушанские традиции, с которых, собственно, и началось непальское искусство, были достаточно близки, пожалуй, даже ближе, чем стиль живописи Аджанты или скульптура позднего Бихара.

Если бы на рельефе «Рождение Будды» было только одно изображение Майи, можно было бы говорить вообще о довольно ранней датировке произведения. Но принципы построения всего рельефа, трактовка других фигур в композиции, в частности Будды-младенца, уводят время создания скульптуры от раннего, молодого, впитывающего и непосредственного искусства периода Личчхави к более позднему – уравновешенному, рационально построенному, несколько эклектичному.

В этом смысле очень убедительно проведен анализ возможной исторической последовательности непальских рельефов на один и тот же сюжет – «Вишну-Викранта»¹ – в работах Пратападити Пала². Первые два рельефа – из Тильганга и Ладжимпата, датированные 467 годом – по сравнению

¹ Вишну-Викранта, известный также как Вишну-Викрантамурти, Вишну-Тривикрама, Вишну-Вамана, дается в виде широко шагающего гиганта с высоко поднятой ногой. Эта каноническая композиция иллюстрирует миф о победе Вишну над земными духами асурами, завладевшими миром. Превратившись в карлика, Вишну выманил у предводителя асуров Бали обещание подарить ему столько земли, сколько покроет он тремя шагами своих ног. Когда пришло время выполнить обещание, Вишну стал гигантом и в три шага охватил всю вселенную.

² См.: *Pal P. The Arts of Nepal. Vol. I: Sculpture. Leiden, 1974. P. 17–23.*

с более поздним таким же рельефом из Чангунараяна отличаются гораздо большей экспрессией, какой-то странной неловкостью построения и непосредственностью, даже взвинченностью эмоций. Напротив, в рельефе из Чангунараяна заметны продуманная театральность мизансцен, обращенных к зрителю, каноничность застывших поз и самодовлеющая красота отдельных фигур, собранных в группы.

Именно этот последний принцип, правда, не очень разработанный, включающий в композицию всего четыре фигуры в трех мизансценах, можно видеть и в рельефе «Рождение Будды». Майя с букетом лотосов, обнимающая ветки дерева; рядом с ней, но и независимо от нее стоящий в кругу нимба младенец; группа из двух небожителей над младенцем, вовсе не смотрящих вниз, по направлению опрокинутых кувшинов, а как бы переговаривающихся друг с другом, – вот и вся композиция столь значительного по сюжету рельефа.

Три составные части одного эпизода не объединены каким-либо общим ритмом, хотя и сгармонизированы единством перетекающих пластических форм. Сильный и просто выраженный порыв, какой можно видеть в рельефах V века «Вишну-Викранта», несвойствен рельефу «Рождение Будды» – так же, как он несвойствен и рельефу «Вишну-Викранта» из Чангунараяна, несмотря на динамичную, по канону построенную позу Вишну. Большинство ученых относят рельеф из Чангунараяна к значительно более позднему периоду по сравнению с датированными рельефами V века (А. Рай относит его

к VIII–IX векам, М. Сингх – к X веку, П. Пал – к концу X – началу XI века)¹. Рельеф «Рождение Будды» – с музейной датой IX век – по стилю и форме исполнения тяготеет к группе памятников VIII–X веков.

Представляется, однако, что композиция типа рассматриваемого рельефа должна предшествовать многофигурным композициям, относимым обычно к VIII–X векам. Здесь принцип механического складывания мизансцен, подчиненных изображению главного персонажа, так откровенен и прост, как бывает обычно в начальный период формирования той или иной художественной системы. В то же время, при всей простоте построения рельефа, кое-какие его особенности свидетельствуют в пользу достаточно развитого и тонкого искусства.

Искушенность мастера сказывается в первую очередь в том, как он пользуется пластическим объемом и графической линией, глубиной пространства и плоскостью. В рельефе «Рождение Будды» чувствуется большая свобода в переходах от горельефа к полурельефу, сглаженному рельефу, плоскому изображению, к еле заметному процарапанному рисунку. Так, при всей чистой скульптурности горельефной фигуры Майи, ювелирные украшения на ее теле своим графичным плоским рисунком вносят в пластику фигуры изящную суховатость. Рядом с округлыми формами женской фигуры ствол дерева кажется гораздо более плоским. В ветвях, которые переплетаются с руками Майи, пластика дерева становится более объемной и пространственной, с тем чтобы на тонких концах веток в рисунке больших продолговатых листьев сойти почти на нет в графично-силуэтное изображение, заполняющее всю плоскость левого верхнего угла рельефа. На фоне сглаженного рисунка листьев более рельефно и пластически богато выглядит букет в руке Майи. Еще более выпукло трактованы фигуры небожителей, особенно там, где из кувшинов выпадают лотосы, нависая над нимбом Будды-младенца. Вместе с орнаментальными завитками облаков они составляют самый сложный и подвижный узел разнообразных форм и силуэтов. По контрасту с ними спокойно и неподвижно дана маленькая, округло-приземистая фигурка Будды

¹ Ray A. Art of Nepal. New Delhi, 1973.

Flg. 36; Singh M. Op. cit. P. 190, 194–195;

Pal P. Op. cit. P. 19.

с выдержанными пропорциями тела младенца. Нейтральное пространство гладкого камня и четкий овал нимба выделяют лаконичный и простой мир народившегося Будды из мира неги Майи и светливой занятости небожителей.

Самая тонкая линия, прорисовывающая еле заметные поперечные складки прозрачной, почти невидимой ткани на ногах Майи, доводит пластическое богатство рельефа до графически-декоративного изыска.

Композиционная и пластическая сложность рельефа «Рождение Будды» ставит его во времени после ранних рельефов и круглых скульптур Непала, но не позволяет выносить в очень поздний период первого тысячелетия, когда потенциальная сложность построения становится многосоставной и даже театрально-повествовательной (как в рельефах «Ума-Махешвара» из Археологического сада в Патане или «Вишну-Вишварупа» из Чангунараяна).

Можно согласиться с отношением Пратападитьи Пала к датировке рельефа: «Очень строгая линия форм, утонченность талии почти под грудью (при довольно узких плечах), простой покрой одежды и несложные украшения – все это можно встретить в скульптуре конца периода Личчави»¹. Справедливым кажется и разрыв, который он устанавливает между рельефами «Рождение Будды» и «Вишну-Викранта»: VIII век в первом случае и конец X или даже начало XI века во втором.

Рельеф «Рождение Будды» занимает важное место в истории непальского искусства. Он относится к немногочисленной группе ранних памятников, при этом, скорее всего, завершает ее, подготавливая следующий этап в развитии скульптуры Непала. Некоторые характерные черты самых ранних памятников ушли, потеряли силу, исчезли наивная приземленность и могучая устойчивость массивных форм, «нутряное дыхание» камня сделалось легче, тише и нежнее – соответственно более легким, грациозным формам. Появилась сложность композиционного замысла, содержание стало более литературным, повествовательным, с внутренними переживаниями настроений, состояний и отношений.

¹ Pal P. Op. cit. P. 59.

Завершая одну и начиная другую систему, находясь в точке сопряжения двух разных этапов, рельеф «Рождение Будды» обладает достоинствами и того, и другого. В твердо стоящей фигуре Будды-младенца как не узнать приземистые непальские скульптуры IV–VI веков. В музыкальном изгибе тела Майи как не услышать шума ветвей и листьев древнего магического дерева, плодом которого была лесная дева якшини. Но на все древнее торжество свободной и вездесущей плоти наброшена сетка новых образов и отношений: стоящий Будда взят в «кольцо» нимба, тело Майи «окольцовано» жесткими браслетами и орнаментальным поясом, в витиеватых и уж как-то слишком беспокойных облаках проявились «соглядатаи» – две стаффажные фигурки «дежурных» небожителей. «Сетка» эта очень легка и прозрачна – как прозрачно одеяние, окутывающее нижнюю часть фигуры Майи.

Явленность прекрасного плода земли обрела историю (возникновение нового бога) и цель (спасение человечества). Равновесие прошлого и будущего воплотилось в устойчивой, непринужденно покачивающейся фигуре Майи и в серьезной, даже несколько напряженной фигурке Будды-младенца.

Интересен в этом плане и сам сюжет, который совсем нечасто встречается в более позднем непальском искусстве.

В то время как в Индии расцветший было буддизм стал опять тесниться обновленным индуизмом, а потом и совсем заглох с приходом в северные области мусульманских правителей, в Непале он нашел прочное пристанище, в котором мог развиваться наряду и наравне с индуизмом. И как раз соседство индуизма, тесно связанного и с общественно-государственной и с частно-бытовой жизнью народа, побудило предприимчивых буддистов перенять самую сильную и живучую сторону древних верований и их философской основы – тантризм. Истолковав тантрическую магию по-своему, буддисты сделали многие части буддийской доктрины тайными – эзотерическими. Эротическая символика оторвалась от своего первобытного предтечи –

культы плодородия – и приобрела духовно-знаковый характер, но при этом перестроила весь образный характер буддийского искусства, преобразовав иконографический и эстетический облик большинства буддийских святых в скульптуре и живописи.

После Бенгалии (Бихар, Наланда) Непал наряду с Тибетом¹ – создатели иконографии позднего северного буддизма, наполнившегося сонмом многоголовых и многоруких, просветленных и устрашающих, звероподобных и небесно-прекрасных богов, среди которых далеко не всегда самым главным выступает Учитель и Спаситель нашего времени (кальи) – Будда Шакьямуни, царевич, родившийся от супруги царя Судходаны – Майи в священной роще Лумбини.

Сюжет рельефа «Рождение Будды» принадлежит еще той стадии развития буддизма, на которой господствует учение единственного Учителя жизни – Будды Гаутамы Шакьямуни, открывшего людям настоящей кальпы доступный всем путь спасения от земных страданий. Древние и новые мистические верования отступили перед ясностью и простотой этого учения, как бы давая время созреть прекрасному плоду человеческой этики, мысли, художественного прозрения.

В таких скульптурах, как царица Майя под деревом из рельефа «Рождение Будды», живет гармоническое единство мира, не поделенное еще на этажи и квадраты иерархической схемы, не засушенное абстрактными мистическими символами, не подавленное господством чьей-либо – хотя бы даже и безличной – воли. Не случайно главной фигурой в сцене рождения будущего Учителя остается женщина, всем своим существом и притягательным очарованием обещающая вечность жизни и нерасторжимость связей прошлого и будущего, материального и идеального, явленного и скрытого, подвижного и неподвижного, растущего и неувядающего.

В то же самое время это уже не просто образ женского плодородия, как было во второстепенных (для буддизма), явно

¹ Реформаторы Непала и Тибета были прямыми наследниками и учениками буддийского университета в Наланде (Северо-Восточная Индия), в котором, видимо, и подготавливались эти изменения. На самом деле боги северного буддизма – это явления и разного

рода перевоплощения (инкарнации) единого и неделимого высшего принципа (изначально ни в чем не выраженного) – абсолюта, имевшего, тем не менее, свое название (ади-будда) и свои имена, при этом разные (Ваджрасаттва и другие).

украшающих и дополняющих фигурах якшини. Образ Майи связан с новым сюжетом – рождением Будды, а по существу – с рождением новой религии, новой системы осмысления мира, в которой старые символы и образы остались жить как подспудная, часто задавленная, но всегда существенная, присутствующая, а иногда и движущая сила. Момент появления многообещающего, но пока не выявленного будущего на фоне предшествующих, еще свежих и полнокровных образов – смысл сюжета «Рождение Будды» на непальском рельефе. Этот смысл не формален. Он занимает важное место в истории непальской культуры.

Жизнеописанию Будды-Шакьямуни придавалось особое значение на разных этапах развития буддизма. Правда, сюжеты из этого жизнеописания встречаются на всем протяжении существования буддизма, но подача их, художественная трактовка образов и место их в общем синтезе художественно-религиозных идей заметно менялись.

Первоначально, когда начавшаяся канонизация и выделение сакрального смысла жизнеописания Учителя стали выстраиваться в ряд общеизвестных и потому легко шифруемых сюжетов, конкретизация личности Будды не шла дальше знаков-символов: Будда обозначался следами ног или пустым треном, эпизод просветления под деревом бодхи – изображением дерева с поклоняющимися, первая проповедь – лежащими оленями (проповедь была в оленьем парке), паранирвана (смерть Будды, или великий уход из жизни, переход в состояние нирваны) – изображением ступы (полусферического строения с реликварием, хранящим реальные останки или просто память об Учителе).

В то же время следы раннего буддийского учения хинаяны, в котором история жизни определенного будды – Будды нашего времени, Учителя Шакьямуни – играла важнейшую, основополагающую роль, были сильно заметны, по замечанию Регми¹, еще в VII веке. Действительно, интенсивная просветительская

¹ *Regmi D.R. Op. cit.*

деятельность Манадевы в IV–V веках, а затем Амсувармана в VII веке способствовала бурному развитию всех сфер духовной жизни непальского народа, в том числе свободному формированию и распространению этического учения буддизма, развивавшегося от хинаяны к махаяне.

Появление Будды в образе человека завершило канонизацию нового, во многом уже средневекового жития. Потребность в изобразительной повествовательности еще раньше повлекла за собой распространение многих сюжетных циклов (например изображение джатак¹ на ранних буддийских ступах в Санчи и Амаравати), что уже оказалось первым шагом на пути к разделению и умножению тех частей, которые в древних мифах составляли единство главного образа. Следующим этапом в истории буддизма был период, когда стены культовых сооружений (например яванской ступы Боробудур) покрывались десятками рельефов с изображением истории жизни Будды-Шакьямуни.

Непальский рельеф «Рождение Будды» относится к самой середине этого периода истории буддийского искусства – когда развившийся миф еще не потерял своего единства, но был уже чреват новыми открытиями и изменениями. На основе таких ранних рельефов позднее сформировались лучшие черты и качества непальской скульптуры: и утонченно строгая стройность многих фигур непальской бронзы, и пластическая вытянутость гибких, уравновешенно подвижных фигур деревянных «кариатид»-кронштейнов в архитектуре пагод, и музыкальная текучесть силуэтов каменных статуй будд и бодхисаттв (так же как и шиваито-вишнуитских изображений).

В книге Пратападитьи Пала о непальской скульптуре, вышедшей в 1975 году, высказывается предположение о том, что фигура Майи имеет своим прототипом женские фигуры, вырезанные из дерева для украшения кронштейнов храмов-пагод. До нас, естественно, не дошли деревянные скульптуры очень отдаленного времени. Лишь исходя из датировки храма

¹ Джатаки – рассказы-притчи басенного характера и фольклорного происхождения, которые были включены в морализирующую каноническую литературу буддизма («Суттапитака» – «Корзина изречений»).

Уку бахал (город Дуликхель около 30 км южнее Катманду), деревянные скульптуры, украшающие его кронштейны, датируются XIII веком. Однотипность всех скульптур при абсолютной неповторимости каждой из них свидетельствует об очень давней иконографии и доведенном до совершенства мастерстве.

Появление первых скульптур на деревянных кронштейнах пагод трудно датировать. Это могло произойти за несколько веков до первых известных нам фигур в Уку бахал. И тогда не было бы ничего неестественного в сопоставлении деревянной и каменной скульптур.

Поза женских фигур на деревянных кронштейнах безусловно восходит к позам древних якшини первых веков нашей эры (Матхура, Санчи, Бхарут). Даже смысл этих образов, видимо, не изменился: непальские скульптуры изображают женщин на фоне дерева (самых разных пород) и держащимися за ветку дерева¹.

Здесь опять хочется обратиться к меткому наблюдению П. Пала, который заметил, что уникальность позы Майи-дэви в рельефе «Рождение Будды», отличающей ее от традиционной позы в других рельефах (в том числе и индийских) на ту же тему, состоит в том, что она держится за дерево не одной, а двумя руками – как раз так, как очень часто изображаются богини-якшини на непальских кронштейнах. О пропорциональном сходстве всей фигуры и особенно длинных и стройных ног, перекрещенных в танцевально-легкой позе, и говорить не приходится. Так же поразительно похожи длинные ступни ног и шарф от пояса, одинаково откиннутый в сторону движением изогнувшегося корпуса тела.

¹ Ногами лесная богиня попирает скорченных существ низшего мира. Очень интересна обработка капители нижней части кронштейна, на которую опирается существо под ногами у богини: геометрическое и послонное деление канители глубоко вырезанным рисунком очень напоминает стилизованное изображение скал на ранних непальских рельефах (VI–VIII веков).

Сходство налицо. Но как оно помогает датировке памятника? Оказывается, не только не помогает, но еще больше затрудняет определение времени создания скульптуры. Без этого странного сходства рельеф «Рождение Будды», сделанный в типичном для Личчхави материале – голубом твердом известняке, мог бы быть естественно отнесен к концу периода гуттского влияния и началу связей с новой бихарской школой, то есть ближе к VIII или IX веку. Но могла ли деревянная скульптура XIII века быть прототипом каменной скульптуры VIII–IX веков? При всей невероятности такого предположения, нам кажется, что могла.

Деревянная скульптура, украшавшая отдельные части храмовых комплексов, заведомо была рассчитана на периодическую замену по мере тления деревянной основы. И так же заведомо каждая смена должна была воспроизводить предыдущую в прежнем виде, допуская лишь те непроизвольные изменения, которые свойственны фольклорному искусству в его развитии.

По всей видимости (буквально, по видимости, – это заметно с первого взгляда), народные мастера, взяв за образец древнюю скульптуру якини, вытянули ее пропорции в длину, так, чтобы она удобнее вписывалась в основное тулово деревянного кронштейна. Такие вытянутые пропорции не встречаются в круглой каменной скульптуре, да и для рельефов фигура Майи в «Рождении Будды» представляется уникальным явлением.

Наиболее вероятным кажется предположение, что довольно миниатюрный каменный рельеф «Рождение Будды» был создан художником, который обычно работал по дереву. Мастерство, с каким выполнена сложная многослойная форма облаков, листьев и скульптур небожителей, напоминает мастерство

резчика по дереву, чей стиль определялся мягкостью и податливостью материала.

Таким образом, рельеф «Рождение Будды», имеющий прямую связь с образами богинь плодородия и более поздних Дэви, является уникальным по своему типу. Эта атипичность в сочетании с совершенством форм и очень небольшим размером (всего плита в высоту достигает 84 см, а в ширину – 33 см) смущает непонятностью цели создания и происхождения рельефа. Возникает даже мысль, что это поздняя сознательная (то есть в каком-то смысле авторизованная) копия с раннего образца резьбы по дереву. Но против этого говорит характер камня, в котором выполнен рельеф – твердый и холодный, довольно темный синевато-серый известняк, очень тщательно отполированный. Да и в деревянных сюжетных рельефах такие вытянутые пропорции женских фигур не встречаются, они характерны только для фигур на кронштейнах.

Скорее всего, характер рельефа «Рождение Будды» говорит о том, что где-то не позднее VIII–IX веков в непальских дворцах существовала пагодообразная архитектура с сильно выдающейся крышей и большими деревянными кронштейнами, украшенными декоративной народной скульптурой и рельефами. Мастер резьбы по камню, хорошо владеющий стилем искусства периода Личхави, создал рельеф на камне, включив в него образ, навеянный декоративной якини с деревянного кронштейна.

И по форме, и по своему смыслу рельеф «Рождение Будды» стоит у истоков тысячелетнего развития оригинального изобразительного искусства Непала, сохранившего свои особенности вплоть до XX века. Основа этого искусства была заложена в период Личхави. Судя по развитым, даже в какой-то мере утонченным формам и некоторым признакам переходности стиля, рельеф «Рождение Будды» должен был быть создан в конце периода Личхави (конец VIII – начало IX века). Принадлежность его буддизму и особенности сюжета также свидетельствуют в пользу этого времени – времени расцвета буддийской школы

в Наланде (Бенгалия, Северо-Восточная Индия) и ее широкого влияния на соседние, даже очень отдаленные страны (Индонезия, Китай, Непал).

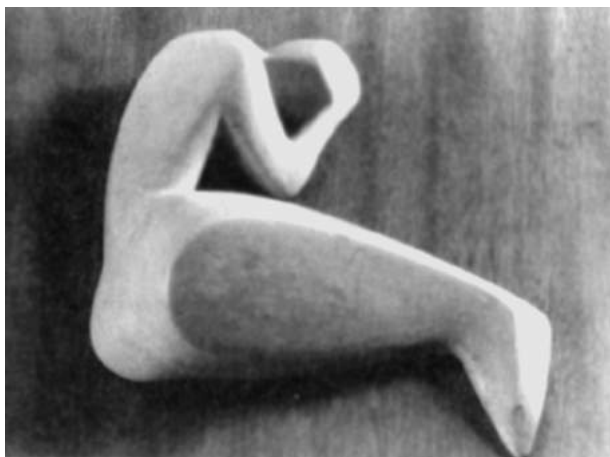
Известно, что все правители Личчхави отличались большой веротерпимостью (это отмечают все исследователи истории Непала). И хотя большинство были сторонниками индуизма, буддийские монастыри и храмы получали от них хорошие дотации и могли процветать, создавая выдающиеся памятники архитектуры и скульптуры. Видимо, к таким памятникам и принадлежит рельеф «Рождение Будды», наследовавший достижения предшествующего периода и открывавший дальнейшие пути развития всемирно известной скульптуры средневекового Непала.

Традиции классической скульптуры I тысячелетия в Непале¹

В огромном потоке произведений современного непальского искусства можно выделить скульптуры самых разных направлений, в том числе и такие, которые вписываются в общемировой поток новых и новейших художественных форм. Именно к таким произведениям относится «Лежащая женщина» (1978) непальской художницы Сушмы Симкхада. Она сделана из белого пластика и очень мягко выделяется высоким барельефом на доске-подставке из светлого дерева. Скульптура объемна и лапидарна. Светотеневая трактовка пластики тела лежащей женщины предельно проста, она создает ощущение «наброска» в объемной массе. Всего две грани на изломе вдоль спины и бедра определяют плоские и округлые формы скульптуры. Лапидарность «наброска» сказывается и в том, как условно сведены на нет верхняя часть фигуры (маленькая трехгранная голова, поддерживаемая острым изломом правой руки, как бы уходит в тень – в буквальном и фигуральном смысле этого слова) и ее нижняя часть (ноги ниже колена плавно деформируются в почти плоский, лишь слегка граненый треугольник, который словно сливается с фоном пьедестала). Произведение Сушмы Симкхада вне всякого сомнения обладает свойствами особого современного видения и ощущения скульптурного пространства.

Совсем иначе выглядит металлическая литая скульптура сидящей богини (Девы) художника Кирти Ман Шакья. Общая пластика стройного женского тела с длинной и тонкой талией явно воспроизводит пластику непальской металлической скульптуры XII–XVI веков и еще более раннюю пластику женских фигур в индийской живописи Аджанты. Налицо живая и глубокая традиция, освящающая творчество современных непальских мастеров. Трудно определить имя изображенной

¹ Статья опубликована в сборнике:
Культура Непала. Традиции и современность. СПб., 2001. С. 196–229.



Сушма Симкхада. Лежащая женщина. 1978. Пластик

в скульптуре богини: то ли это ваджраянистская Тара в свободной позе махараджалила, то ли это Ума (или Парвати) из композиции «Ума-Махешваре» (Шива и Ума, сидящие на скале на фоне быка Нанди); ее можно было бы назвать (как мы и сделали) и обобщенным именем Девы (богиня). Видимо, художник Кирти Ман Шакья, создавая скульптуру в середине 1970-х годов, был охвачен почти всеобщим для непальских художников, особенно молодых, стремлением выйти за пределы привычного религиозно-мифического канона – к жизни, к реальным формам обычных людей. Однако критерий художественности, особенно для металлической скульптуры, в Непале до сих пор связан с прямым ее назначением – быть воплощением глубоко религиозного канона, вмещающего в себя не только узаконенные пропорции, позы рук и ног, атрибуты, но и высокий дух притягательного божественного совершенства. Поэтому уйти от обаяния традиционного искусства трудно, рука невольно лепит тонкие черты женского облика в виде собирательного образа Девы в излюбленной позе самой женственной богини – Умы (Парвати), сидящей на ложе с супругом Шивой

и прильнувшей к его левому плечу в легком живом изгибе стройного и гибкого тела.

Поскольку в данном случае Деви (Ума) – одиночная фигура, то, естественно, изменен и центр тяжести в ее позе: Деви (Ума) опирается не на плечо супруга, а на свою собственную выпрямленную правую руку. Изменения коснулись и позы ног, и атрибутов богини: под острым углом поднято не левое, а правое колено, в левой согнутой руке оказался иконографически непонятный цветок (но все же не простой, а распущенный цветок наподобие священного лотоса). Изображение внутренне подвижной позы сидящей Деви традиционно и в то же время поновому живо. Плавный поворот фигуры происходит как бы по спирали: слегка склоненная голова сильно повернута к правому плечу, в то время как колено правой ноги направлено в левую сторону. Лишь правая опорная рука является контрапунктом начавшемуся круговому повороту корпуса Деви.

Можно привести и другой пример с божеством в свободной позе махараджалила, опирающимся на руку, со слегка повернутым корпусом и склоненной головой, – это сидящий Индра (известны такие металлические скульптуры XII, XIV и XVI веков).

Нам кажется, что маленькая скульптура (высотой всего в 12,5 см) Кирти Ман Шакья – это образец живой традиционности, не выпускающей из своих объятий рвущихся на свободу современных непальских художников.

Несколько иное отношение к традиции можно заметить в современной непальской металлической скульптуре, изображающей коронованного Амитаюса, сидящего в позе лотоса (падмасана). Она создана известным мастером и педагогом Ратна Кадзи Шакья, который живет, работает и льет свои скульптуры в Патане, а преподает (в скульптурном классе) в Катманду в Художественном институте. Ратна Кадзи Шакья – знаток традиционной металлической скульптуры. Его скульптуры каноничны; в лучших из них он добивается живой одухотворенности, которой невозможно достичь без наполнения собственной души художника животворными соками новых мыслей и новых ощущений.

Работа Ратна Кадзи Шакия «Амитаюс» немногим больше, чем скульптура Деви, – всего 21 см. Скульптура тонирована под темную бронзу (возможно, в ее сплаве больше олова и меньше меди – это как раз то, что литейщики называют бронзой). Работа явно задумана и выполнена в стиле определенной школы – скорее всего, XVI–XVII веков¹.

Свободная пластика симметрично развевающегося шарфа, мягко ниспадающие с колен складки дхоти с проступающим тонким графичным рисунком на ткани, ожерелья на шее и на груди, висающие до плеч серьги, длинные локоны и обрамляющая голову корона с изображенными драгоценностями, – все выполнено с легкостью, изяществом и пунктуальной правильностью. Не забыта и оборотная сторона скульптуры: четкая пластика головы с высокой прической, шарф на плечах, перевязь, идущая от левого плеча на правую сторону талии, тонкий хорошо читаемый рисунок на дхоти со шнуром на поясе выполнены с обычной тщательностью и пластичностью. Короче говоря, эта скульптура пленяет своей классической правильностью и успокоенностью. И она, конечно, призвана сохранять традицию как эталон, как свод правил, которые могли бы восприниматься и высоко цениться не только в культовой жизни или, наоборот, в среде туристов-знатоков, но, при случае, и на уроках в скульптурных классах Художественного института.

Кстати, в работах студентов этого института – очень разных по качеству и уровню подготовки – поражает одно: поголовное, явно врожденное чувство пластического объема. Из этих студентов вырастают современные мастера. Они могут стать замечательными ремесленниками, свободно и естественно продолжаящими дело своих отцов и учителей в создании традиционной продукции современной культовой (а отчасти и «туристской») скульптуры, но могут и покинуть спокойное поприще, отдавшись поискам форм, адекватных общему для всего современного мира раскованному взгляду на движение и изменение пространственной пластики.

И здесь им не надо будет начинать сначала – не успел Непал обрести свободу от старых, отживших свой век феодальных пут

¹ См. об этом: *Ганевская Э.В.* Металлическая скульптура Непала и северобуддийская художественная традиция // *Культура Непала. Традиции и современность.* С. 172–195.



Тхакур Прасада Майнали.
Пахота. Цемент
Катманду

и завязать контакты с большинством стран мира, как в городах Непала (особенно в Катманду) появились замечательные современные монументальные памятники. Они родились как из воздуха, без трудных поисков и ошибок. В ответ на возникшие заказы посольств, банков, институтов и других новых учреждений, на выставках, на площадях и перед входами в здания стали сооружаться мощные монументальные скульптуры, реконструирующие свободное пространство города и меняющие его облик. В качестве примера назову такие

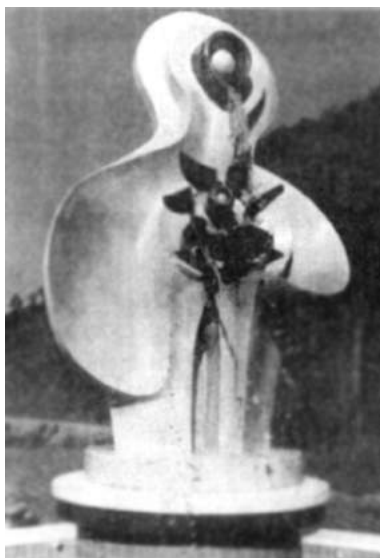
работы, как «Пахота», «Крестьянин и буйвол», «Энергия» (все они принадлежат руке непальского скульптора Тхакура Прасада Майнали), а также ряд работ (с участием Т.П. Майнали и художницы Прамилы Гири) в новом архитектурно-скульптурном комплексе Университета имени Трибхувана.

Работы Тхакура Прасада Майнали, по существу положившие начало современному типу оформления города, отличаются монументальностью форм и значительностью заложенных в них идей. В одной из экспликаций к своей скульптуре («Энергия») автор раскрывает свой замысел, хотя и несколько иллюстративно, но и достаточно обобщенно (рассказывая легенду о создании долины Катманду как божественной обители, полной жизненной энергии, света и воды). Светло-серая скульптура из цемента и мраморной крошки украшена вставками из меди и латуни, а также потоком живой воды (своеобразным маленьким фонтаном), падающей из верхнего металлического круга (с белым шаром в центре) в нижний круг со сложным металлическим цветком и обрамленным шаром поменьше. Символика скульптуры очень сложна и запутана; она, как пишет

сам автор проекта, должна совмещать атрибуты индуизма и буддизма, отражая основные моменты как индуистской, так и буддийской версии легенды о возникновении долины Катманду на месте священного озера. Обе легенды совпадают в первоначальном образе пламени и света (а также лотоса) в центре священного озера (верхний металлический круг на скульптуре), которое ударом божественного меча было спущено на окружающие земли (поток воды из верхнего круга в нижний). Тхакуру Прасаду Майнали как скульптору свойствен-

на усложненная иллюстративность идей, которые, однако, не столько «читаются» зрителем, сколько сами «заряжают» и «оснащают» дополнительным смыслом общую пластику произведения (весьма абстрактных выразительных форм). В скульптуре «Энергия» тема раскрывается не в иллюстративном замысле декоративных деталей, а в энергичном размахе раковинообразного очертания скульптуры, переходящего в вертикальный ствол основания с тремя правильными кругами «подставок» (двух светлых и одного темного).

Несколько проще и потому лапидарнее решена композиция Т.П. Майнали «Пахота»: крестьянин с упряжкой из двух буйволов (скульптура стоит перед зданием Конторы агрикультурных проектов в Катманду). Хотя эта белая скульптура достаточно велика (около трех метров), по манере исполнения она очень напоминает небольшую комнатную скульптуру «Лежащая женщина» Сушмы Симкхады. Это особенно заметно в трактовке безликой головы крестьянина: яйцеобразная форма делится ребром посередине на две части – освещенную и неосвещенную. Так же приблизительно и кратко намечены туловища,



Тхакур Прасада Майнали. Энергия. Цемент, мраморная крошка, латунь, медь, Катманду

головой и ноги буйволов. Лапидарность придает скульптуре динамичную выразительность и возможность изменять размеры скульптуры от миниатюрного (например у Сушмы Симкхады) до монументального (у Майнали). Такое безвозмездное изменение размера возможно только у истинно пластичной скульптуры, поскольку она сама в себе содержит пространственную энергию, расширяющуюся или сжимающуюся в зависимости от целей ее создания.

Скульптура «Пахота» носит, в общем, символично-тематический характер. Другая композиция Майнали, так же состоящая из фигуры буйвола и крестьянина (стоит у здания Сельскохозяйственного банка), содержит в себе пафос не менее абстрактной идеи: господство сознания человека над энергией буйвола (по словам самого автора композиции). Размеры обеих скульптур почти одинаковые, однако во втором случае как бы взметнувшаяся вверх условно-плоскостная фигура человека с очень небольшой головой явно господствует над инертной массой фигуры буйвола и создает ощущение вероятного взлета волевой человеческой энергии.

Если задуматься над источником уникальной способности непальского художника воспринимать мир пластически – как изнутри, от себя, так и извне, из окружающего пространства, – то обязательно придешь к выводу о неизменном постоянстве этой способности, связывающей современные скульптурные формы с глубокой исторической древностью, когда пластические искусства носили сугубо культовый характер и всегда оформляли всю общественно-религиозную жизнь общества. Позднее, на излете древней культуры, связь скульптуры с канонами духовного существования человека не могла не сказаться на высокоорганизованном, формально совершенном характере этого искусства.

Как по отношению к европейской античной скульптуре, так и по отношению к непальской скульптуре постдревнего и предсредневекового периода (в Непале это V–VII века) вполне применим термин «классика». Мне приходилось уже объяснять, в каком смысле можно употреблять термин «классика» по отношению к истории непальской культуры¹. Эта классика

¹ См. статью «О применении термина «классика» к искусству Востока (на примере искусства Непала и Индонезии)» в настоящем сборнике, с. 60–79.

была столь высока и совершенна, что она аналогично европейской античной классике определила все дальнейшее развитие непальской скульптуры вплоть до сегодняшнего дня. Именно от нее пошла сила и живая энергия современного пластического решения скульптурных образов.

Классическая скульптура V–VIII веков – золотая кладовая непальских скульпторов на протяжении более чем десяти столетий. Своими корнями она переплетается с корнями североиндийского искусства. К моменту расцвета буддийской и индуистской скульптуры в индийской Матхуре и особенно в центрах Гуптского государства в непальской долине Катманду уже существовало государство, возглавлявшееся династией Личчхави – выходцев из североиндийской касты кшатриев народности личчхавов. Выдающимся правителем этой династии был Манадева (V век) – первый правитель в долине Катманду, который оставил после себя надписи на каменных стелах.

На территории позднейшего вишнунитского храма Чангунараяна сохранилось четырнадцать надписей, из которых мы узнаем о генеалогии правителей Личчхави, о военных походах, о реформах, чеканке монет, получении различных титулов, воздвижении дворцов, храмов и создании скульптур. Судя по надписям, Манадева был вишнунитом (как и его мать), а его жены и дочь поклонялись Шиве-Пашупати.

В период правления Манадевы и позже Непал испытывал большое влияние индийского государства династии Гупта, обрзовавшегося в IV веке на месте древнего государства Магадха с его блистательной столицей Паталипутрой. Бывшая столица династии Личчхави, город Вайшали, находилась недалеко от Паталипутры. Естественно, что род кшатриев из личчхавов, воцарившийся, видимо, в первые века I тысячелетия в Непале, всегда тяготел к своим старым североиндийским корням.

Самые прекрасные статуи, дошедшие до нас от времени Манадевы, посвящены Вишну (или его аватарам) и несут явный отпечаток классического гуптского искусства. По традиции, установившейся среди исследователей непальского искусства, зафиксированная история скульптуры Личчхави начинается с двух рельефов на сюжет «Вишну-Викранта» («Вишну, широко



Вишну-Викранта. 467
Пашупатинатх, Тильганг (Катманду)

шагающий»), датированных в надписях одним и тем же 467 годом. Один из рельефов до сих пор находится на своем старом месте – он образует довольно плоскую квадратную нишу, вписанную в невысокий, но крутой земляной склон левого берега реки Багмати в местечке Тильганг (район современного Катманду), недалеко от храмового комплекса Пашупатинатх. Рядом

с рельефом нет никакого храма, нет даже алтарного оформления. Так что дневной солнечный свет свободно и мягко выявляет его формы, образуя то глубокие, то прозрачные тени на светло-сером известняке, в котором выбит весь рельеф вместе с плохо сохранившейся надписью на выступе постамента.

Изображенный на рельефе персонаж не вызывает сомнений. Многоруким божеством с прямоугольной тиарой на голове, в невероятно широком, направленном вверх шаге может быть только «Вишну-Викранта» (или Тривикрама – «Трижды шагнувший»)¹.

Образ Вишну-Викранты связан с пятой аватарой Вишну – карликом Ваманой. Некогда царь дайтьев по имени Бали затеял поединок с богом Индрой и благодаря накопленной нравственной силе победил его, получив во владение небеса, землю и подземное царство. Мать Индры Адити очень огорчилась и попросила Вишну помочь сыну. Вишну обернулся карликом Ваманой и отправился в царство Бали, где готовилось грандиозное жертвоприношение. Наставник Бали Шукрачарья узнал в карлике Вишну и посоветовал Бали не исполнять никаких просьб Ваманы. Но тот не послушался мудрого совета, и когда раздавались подарки, он охотно позволил карлику взять себе столько земли и пространства, сколько он покроет тремя шагами своих маленьких ножек. Получив подарок, карлик обернулся гигантом Вишну-Тривикрамой. Двумя шагами он покрыл земное и небесное пространство, а при третьем шаге, остановленный мольбой Бали сохранить ему хотя бы подземное царство, он опрокинул неразумного царя головой вниз, направив в оставленное ему царство под землей.

На непальском рельефе Тривикрама изображен в стремительном шаге, вскинув левую ногу так, что вместе с отталкивающейся правой ногой она образует четкую диагональ всей квадратной композиции. Резкое, взмывающее вверх движение могло показаться крайне неустойчивым, если бы фигура Вишну не поддерживалась, как парусом или крыльями, тремя парами раскинутых в сторону рук. Растопыренные пальцы опорной

¹ Древнейшая функция Вишну, согласно текстам Вед, была связана с движением Солнца от восхода – через зенит – к закату. Вишну в течение дня как бы делал три шага. Поэтому сюжет

«Вишну-Викранта» («Вишну, широко шагающий») можно обозначить и другим названием: «Вишну-Тривикрама» («Вишну, трижды шагнувший»).

правой ноги гиганта даны в таком откровенном напряжении, что фигурка дайты, пытающегося всем своим телом удержать эту ногу, кажется бессильно на ней повисшей.

Иконография непальского Вишну-Викранты здесь далеко не полная, если сравнивать его с аналогичными индийскими композициями более позднее времени. Нет изображения солнца и луны. Из ведических богов Брахмы, Шивы и Ваю¹ (или Ваяну) в непальском рельефе присутствует только Брахма², чья большая голова касается вытянутого носка поднятой ноги Вишну. Слева, около правой согнутой руки Вишну-Викранты, можно заметить летящего Гаруду³, выступающую из цветка лотоса Лакшми, нагу и нагиню, поддерживающих носок опирающейся о землю ноги Вишну, фигурку жителя царства Бали, обнявшего ногу Вишну у щиколотки и пытающегося удержать ее от следующего шага. В правой нижней части композиции находится изображение начала мифического сюжета: карлик Вамана (то есть аватара Вишну), принимающий дары царя Бали, сам Бали с золотым сосудом в руках и его жена в почтительной позе; рядом стоит лошадь, предназначенная для жертвоприношения, и две фигуры, из которых, видимо, одна – наставник Шукрачарья, а другая – небожитель, наказывающий наставника за подсказку Бали. В правом верхнем углу композиции изображена последняя сцена сюжета: под носком поднятой ноги Вишну-Викранты (Тривикрамы) видна перевернутая, летящая вниз головой фигура Бали, отправленного в подземное царство.

О большинстве персонажей можно только догадываться, сравнивая этот рельеф с другим таким же рельефом, которому

¹ Ваю – «веющий, дующий», – бог ветра, происшедший из дыхания первочеловека Пуруши. В «Ведах» говорится, что по небу он ездит в одной колеснице с Индрой.

² На голове Брахмы (что хорошо видно только на втором непальском рельефе «Вишну-Викранта» из Ладжимпата, Катманду) заметна прическа с мелкими завитками волос, закрывающими лоб – такая же, как на голове Вирупакши из Арьягхата, Пашупатинатх (IV век), что считается признаком раннегуптского стиля.

³ Гаруда – вахана Вишну, обычно изображается в виде птицы с головой и грудью человека, но иногда, как здесь, в виде человека с крыльями. Мифологически происходит от солнечной птицы и персонажа, поедającego змей, в плену у которых была его мать.



Вишну-Викранта из Ладжимпата. 467
Национальный музей, Катманду

посчастливилось лучше сохраниться, – с рельефом «Вишну-Викранта» из Ладжимпата (старый район Катманду), ныне находящимся в экспозиции Национального музея. На обоих рельефах стоит одна и та же дата и, видимо, одна и та же надпись, которая гласит: «Желая почтить свою мать Раджавати, благородную и щедрую, как Лакшми, король Манадева, руководствуясь добродетельными и благочестивыми намерениями, построил храм и поместил в нем изображение Вишну-Викранты

во второй день полной луны в месяце вайшакха, в году 389¹, подвигнутый на это богами, мудрецами и Господином всех миров»².

Американская исследовательница С. Крамриш предполагает, что оба рельефа были сделаны по одному заказу короля Манадева³, возможно, с какого-то третьего, не дошедшего до нас оригинала. Древнее и особенно средневековое копирование допускает небольшие изменения в деталях и частностях, чем и объясняются незначительные различия в пропорциях головы и тела Вишну-Викранты и в трактовке отдельных складок одежды. М. Сингх высказывает мысль, что рельеф «Вишну-Викранта» из Ладжимпата был сделан приезжим гуптским мастером, одним из тех, которые в годы окончания правления Скандхагупты, то есть около 466 года, эмигрировали из Паталипутры, Сарнатха и других гуптских городов в долину Катманду ко двору короля Личчхави Мандевы, тогда как рельеф на ту же тему из Тильганга М. Сингх считает произведением собственно непальского мастера, работавшего по образцу, но отягощенного местными стилистическими традициями⁴. В противовес М. Сингху, П. Пал склонен считать рельеф из Ладжимпата более поздним повторением рельефа из Тильганга, датируя его примерно 500–525 годами⁵.

Среди недатированных памятников, близких по своему характеру к рельефу Вишну-Викранта из Тильганга (467), необходимо отметить скульптуру с изображением Ханумана (героя обезьян из древнего индийского эпоса «Рамаяна»). Небольшая стела с высоким, почти круглым горельефом фигуры Ханумана и в настоящее время стоит на площади храма Нараяна в небольшом городке Пхарпинг в долине Катманду. Почти полная стертость лица и головного убора, сколы в верхней части стелы, трещины и эрозия поверхности камня мешают зрителю вполне оценить все достоинства этой древней скульптуры.

¹ 389 год по принятому тогда в Непале кушанскому летосчислению Самбат в переводе на наше летосчисление соответствует 467 году.

² В английском переводе надпись приводится в книге П. Пала: *Pal P. The Arts of Nepal. Vol. I: Sculpture.* Leiden, 1974. P. 17.

³ *Kramrish St. The Art of Nepal.* New York, 1964. P. 17, 19.

⁴ *Singh M. Himalayan Art.* New York, 1971. P. 170–171.

⁵ *Pal P. Op. cit.* P. 23.

Однако резкое экспрессивное движение фигуры, повернутой в профиль, огрубленность стопы ног с расставленными пальцами, которыми Хануман опирается о камни, взбираясь вверх по скалам, а также декоративность складок спускающейся между ног ткани и сохранившиеся очертания тяжелых, лежащих на плечах серег, дают понять, что это редкий образец очень раннего изображения Ханумана. Предводитель войска обезьян, один из главных героев древнеиндийского эпоса «Рамаяна», спасший из плена с острова Ланка любимую жену царевича Рамы Ситу, изображен в стремительном движении. Проворный и ловкий, хитрый, предприимчивый, бесстрашный, не знающий преград освободитель и верный союзник, Хануман стал героем легенд и сказок, дошедших до наших дней, у очень многих народов не только Южной и Юго-Восточной, но и Восточной Азии (например, Китая).

Стела из Пхарпинга с изображением бегущего Ханумана относится к самому началу сложения его культа в Непале. Тенденция к канонизации проступает сквозь непосредственность живого изображения. Будучи частью вишнуитского культа (сюжет «Рамаяны» относится к вишнуитскому мифологическому циклу), образ Ханумана наделен четырьмя парами рук (что в принципе не характерно для большинства изображений Ханумана у других народов). Как и в рельефе Вишну-Викранта 467 года, живость повествования и жизненность наблюдаемых деталей (два донатора и две маленькие обезьянки, ютящиеся в скалах, шиваитская культовая линга на верхней площадке скалы справа и бык Нанди) как бы соперничают с упорядоченностью изобразительного канона и ставят эту скульптуру по времени близко к датированному рельефу Вишну-Викранта, то есть к V веку.

Особенности непальской классической скульптуры периода Личчхави по сравнению с гуптской классикой носят оттеночный, стилиевой характер и не затрагивают структуру

иконографического и иконометрического канона. Тем не менее искусство Личчави не совпадает с искусством государства Гупта даже по времени: гуптский канон получает совершенное воплощение в IV–V веках; в гималайском государстве Личчави – в IV–VII веках (с началом расцвета в V веке). Несовпадение это хорошо заметно в скульптурах V века, особенно в некоторых буддийских непальских статуях, в которых прослеживается движение стиля от ранних образцов прямостоящих матхурских фигур (начало I тысячелетия) к более свободной трактовке поз, ставшей характерной для искусства соседнего государства Гупта.

Одним из самых ранних произведений буддийского круга скульптурных памятников в Непале является стоящий Будда из темно-серого базальта (статуя долгое время стояла с юго-западной стороны от ступы под названием «Чабахил»). Размер ее невелик – чуть больше метра, пропорции тела архаичны. Постановка круглой головы на довольно короткой шее, при очень широких плечах, переходящих в сужающуюся к талии грудь, напоминает строение фигур Сурьи и Вишну, которые относятся обычно к предличчавскому (или раннеличчавскому) времени (IV–V века). Правда, талия у Будды более круглая, длинная и низкая, ноги поставлены свободно, левая чуть впереди, вся пластика фигуры живее, раскованнее, так что, видимо, скульптура относится к более позднему времени (V век), когда влияние новых идеалов гуптской культуры стало преобразовывать первоначальные архаично-местные тенденции. Намечившиеся канонические для гуптской скульптуры пропорции еще не приобрели устойчивости и завершенности. Верхняя часть тела кажется слишком большой и тяжелой по сравнению с коротковатыми ногами, довольно неуклюже поставленными носками внутрь; при этом основная тяжесть корпуса, слегка накренившегося влево, падает на левую, согнутую в колене, а не на выпрямленную, чуть отставленную правую ногу. Архаична и трактовка круглой головы с плотно прилегающими завитками волос и небольшой ушницей на темени.

Другая статуя стоящего в аналогичной позе Будды (из темно-серого базальта) находилась на одной из старых центральных площадей Катманду (Бангемур, район Нагалтол). Она

сохранилась лучше, чем Будда, стоявший около ступы Чабахил – лишь немногие сколы на лице и ладонях. Фигура стоит в довольно свободной позе, с опорой на правую ногу, с опущенными руками (правая – с открытой вниз ладонью, то есть в варадамудре, в левой чуть согнутой руке зажаты складки приподнятого подола). Имитация мягкости и тонкости плотно облегающей ткани такова, что она почти незаметна на теле Будды. На короткой шее с тремя поперечными складками покоится круглая голова, благородная форма которой подчеркивается



Будда. V век
Чабахил, Катманду

плотными завитками волос и пучком-наростом (ушнишей) над теменем. Длинные мочки ушей, как будто оттянутых серьгами, традиционно завершают обрамление лица. Верхняя часть тела тяжелее нижней, поза не очень уверенная, хотя и более «правильная» (с опорой на выпрямленную ногу), длинные руки с большими ладонями доходят до колен. Фигура как бы приклонена к полукруглой арке (прабхаманда), оформленной по краю небольшими зубчиками (означающими язычки пламени). Особенностью иконографии Будды из Бангемура являются две маленькие коленопреклоненные фигурки молящихся, примостившихся около ступней ног. Скульптура около Чабахила датирована V веком, из Бангемура – VI веком¹.

Скульптура Будды, стоящего в аналогичной позе, из Ямпибахала заметно отличается от двух предыдущих более соразмерным строением тела – плечи чуть более покаты, талия выше,

¹ *Bangdel Lain S. Nepal. Zweitausendfünfhundert Jahre nepalesische Kunst. Leipzig, 1987. S. 205, 206. Abb. 138, 136.*

а ноги, соответственно, длиннее (относительно верхней части тела); руки еще довольно длинные, ладони крупные. Завитки волос на голове трактованы плоско, но в целом прическа слегка увеличивает размер головы – эффект так называемой прически-«шапки», которая становится характерной для более поздней иконографии Будды.

По типу буддийских статуй VI века создана и скульптура бодхисаттвы Падмапани, стоящая в сухом бассейне Ганабахала в Катманду. Как и у статуй Будды, правая рука Падмапани опущена в жесте варада-мудра, в левой же он держит стебель с распустившимся цветком лотоса. Фигура кажется почти обнаженной, и только по поясу и очертанию складок сангхати можно догадаться, что на ней «накинута» та же тончайшая ткань, которую мы видим и у других буддийских скульптур этого времени, в чем, безусловно, сказывалось влияние стиля Сарнатха. Фигура украшена ожерельем и тяжелыми серьгами, волосы собраны в сложный шиньон с помещенным спереди изображением будды Амитабхи, которому иконографически соответствует бодхисаттва Падмапани (Авалокитешвара). У правой ноги бодхисаттвы находится фигурка молящегося, преподносящего цветы. Падмапани стоит на фоне прабхамандалы с такими же зубчиками по краю, что и у Будды из Бангемура (VI век). По-прежнему заметна некоторая несоразмерность верхней, более тяжелой части и нижней, что придает фигуре внутреннюю подвижность, даже некоторую неустойчивость. Тем не менее, по сравнению со стоящими буддами V–VI веков, в скульптуре Падмапани устанавливается более правильное соотношение верха и низа, плечи не так широки и более покаты, а чуть-чуть укороченная талия кажется плотнее и придает всей фигуре несколько коренастый вид. На каменном основании статуи сохранилась надпись. В ней нет прямого указания на дату, но есть сообщение, что скульптура создана набожным Манигуптой и его женой Махендрамати во время правления Рамадевы. По одной из надписей Рамадевы известно, что он находился у власти совершенно определенно в 547 году¹. Следовательно, статуя Падмапани относится к середине VI века². Таким образом,

¹ *Pal P. Op. cit.* P. 22.

² Древние статуи не всегда соответствуют своим постаментам, которые могут быть и более ранними, и более поздними. В данном случае, как нам кажется, и сама статуя, и ее антураж

в промежутке между датированными скульптурами середины V и VI веков усиливался гуптский канон IV–V веков и вырабатывались местные черты его интерпретации. К середине VI века оформились основные стилистические особенности непальской древней скульптуры. Именно они определили высоту и устойчивость «стиля Личчхави» в искусстве Непала I тысячелетия. Исторически этот период (после правления Манадевы) не отмечен громкими именами правителей, которые строили бы дворцы и другие новые крупные памятники. Тем не менее, высокий стиль непальской «прогуптской» скульптуры свидетельствует об истинном расцвете всего искусства.

В конце V – начале VI века государства Северной Индии подвергались разрушительным набегам «белых» гуннов (эфталитов). Внутренние долины Гималаев при этом не пострадали. Естественно сделать допущение, что многие мастера скульптуры покинули разрушенные культурные центры Северной Индии и устремились (хотя бы на время) к процветающему двору непальских Личчхавов. Одного такого факта, конечно, недостаточно для объяснения расцвета искусства Непала в VI, а затем и в VII веках. Но нельзя не заметить, что именно с VI века магистральное направление развития непальского искусства оказывается тесно связанным с буддийской скульптурой – вероятно, потому что ведущая сарнатхская школа гуптского искусства сформировалась в лоне буддизма. Начиная с V века такие скульптуры, как стоящий Будда из Султангаджа (Северная Индия) или сидящий Будда с позой рук дхармачакра-мудра (поза поучения) из Сарнатха (государство Гуптов), стали образцом для подражания в Непале, как и во всех других странах, куда проникал буддизм.

В Непале примером скульптуры такого рода может служить Будда, сидящий в нише небольшой чайтьи близ Кумбхешвара (Патан), относимый обычно к VI веку³. В пользу такой датировки говорит общий характер трактовки скульптуры: ее значительность, заложенная в самом строении фигуры с широким разворотом массивных плеч и изящным сужением в талии, с крупной круглой головой и мягкими, довольно крупными

(простое основание, графически скромно оформленная арка прабхамандалы) вполне вписываются в стиль середины VI века.

³ *Bangdel Lain S. Op. cit. S. 209. Abb. 149.*



Будда. VI век
Санкхамул, Патан

чертами лица. Станным образом внушительность массивной фигуры не производит впечатления подавляющей важности или импозантности. Как и скульптуры стоящих Будд V–VI веков, скульптура сидящего Будды из Патана скорее приглашает молящегося поддаться настроению сосредоточенности и самоуглубления, скромности и внутреннего просветления. Атмосфера тепла и нежности окутывает сидящую фигуру, что во все не препятствует выражению истинного смысла ритуального состояния Будды – глубокого отрешенного созерцания раз-

мышления. Деликатность движения рук и непринужденно сложенных в падмасане ног, очень легкий наклон головы вперед и вниз, прикрытые глаза, само значение жеста рук – дхьяна-мудра (поза созерцания) левой руки и абхая-мудра (поза покровительства) правой руки – обещает молящемуся защиту и участие, приглашает разделить состояние покоя и внутреннего стремления к самоусовершенствованию. Хотя пропорции сидящего Будды несколько укорочены, а тело тяжеловато по сравнению с великолепными индийскими скульптурами V века из Сарнахта, тем не менее эта непальская работа выдает руку большого мастера, по-своему воплотившего высокий гуптский идеал.

Такой же тип фигуры, но с более прямой посадкой головы, можно видеть на рельефе из темного базальта, который

¹ Под именем Брахмы эта скульптура описывается в книге Л.С. Бангдела (*Bangdel Lain S. Op. cit. S. 149. Abb. 106*), причем с указанием на то, что в данном случае у Брахмы видны только три, а не четыре полагающиеся ему

головы. П. Пал называет скульптуру Даттатреей (*Pal P. Op. cit. P. 26*), что, на наш взгляд, кажется более обоснованным. В статье «Даттатрея» (см.: Мифы народов мира. Т. I. М., 1980. С. 354) П. Гринцер, ссылаясь на

находится в одном из дворишков частного дома в Патане (район Чапат-тол). На рельефе изображены сидящий Будда с двумя предстоящими бодхисаттвами (Падмапани). Несмотря на плохую сохранность рельефа (не хватает кистей обеих рук Будды, нет левой руки у правого Падмани, сколоты лица, недостает всей нижней части композиции) общий облик широкоплечих стройных фигур с круглыми головами и короткими шеями не вызывает сомнения в том, что этот рельеф относится ко времени ранних Личчхави. Нимбы за головой Будды и бодхисаттв имеют круглую форму с простым двойным ободком по краю, что также свидетельствует о древности изображения. Не последним доказательством является и надпись VI века, сделанная рядом на этом же камне.

VI век, к которому относятся горельефы со стоящими буддами из Ямпи-бахала и Гана-бахала, а также рельеф, изображающий сидящего Будду с двумя бодхисаттвами по сторонам из Чапат-тола, – это время наиболее чистых, непосредственно воспринятых традиций гуптской культуры с ее полнокровной гармонией и равновесием телесного и духовного начал в скульптуре. В самом гуптском государстве классический канон индийской скульптуры с ее неповторимыми чертами совершенной соразмерности всех частей и деталей, разрешающей все противоречия асимметрии, разнонаправленности движений и других отклонений от заданного сущностного центра, формировался в течение IV–V веков и, видимо, удерживался в трудное время борьбы с «белыми» гуннами в VI веке. В Непале этот процесс происходит в конце V и в VI веках. Однако, достигнув желанного совершенства, непальские мастера не покинули пространства своего собственного художественного видения.

«Непализированный» гуптский стиль характерен не только для буддийской, но и для индуистской скульптуры VI века, например, для небольшой скульптуры из темного базальта с изображением трехголового (четвертая голова не видна) и двурукого Брахмы (или, скорее, Даттатреи¹), сидящего в падмасане (скрестив ноги) на лотосовом троне. Божественная

работу Вадияра (*Wadiyar J.Ch. Dattatreya. London, 1957*), определяет индуистский персонаж Даттатрею как сына риши Атри, в котором воплотилась триада (Тримурти) Вишну, Шива и Брахма, причем средняя голова

принадлежит не Брахме, а Вишну. См. также: *Gupte R.S. Iconography of Hindus, Buddists and Jains. Bombay, 1972. P. 34.*

мощь и героическое начало образа переданы тяжеловесностью монументальных форм, простотой естественной позы, условно отрешенным, хотя и грубоватым выражением всех трех лиц с крупными чертами и сочными, резко очерченными губами. Прическа на боковых головах, идентичная прическе у четырехголового Брахмы из Деопатана (Катманду, VI век) и у одноголовой Экамукха-линги (Мригастали, Пашупатинах, VI век), прямо повторяет типично матхурскую прическу, как ее трактовали в V веке (например на скульптуре «Шива и Парвати» 458 года из Косама, Индия). Характерна для Матхуры периода Кушан и Гуптов и тиара, украшающая среднюю голову Брахмы (Даттатреи). Нимб в форме эллипса за тремя головами очерчен простым ободком, как на самых ранних непальских скульптурах. Надпись на пьедестале (с именами донаторов – Куберагупты и Аникагупты) похожа, по заверению П. Пала¹, на надпись 467 года на рельефах «Вишну-Викранта» из Тильганга и из Ладжимпата. Однако трактовка почти круглой фигуры (Брахмы-Даттатреи) создает намного более пластичный и завершенный образ, чем у Вишну-Викранты. Характер декора на троне, а также графически четкий узор в полоску на тонкой ткани на ногах (антаравасаки), завязанный пояс, шнур и упрощенно трактованная шкура антилопы на левом плече свидетельствуют о развитом гуптском стиле, который сформировался в Непале лишь к VI веку. Для Непала этого времени характерны небольшие размеры статуй (в пределах одного метра). Трехголовый Брахма (Даттатрея), который на фотографии выглядит внушительным и массивным, на самом деле представляет собой скульптуру почти втрое меньше человеческого роста. Находясь у кирпичной стены на открытом пространстве улицы современного Чапагаона (небольшого городка в десяти километрах к югу от Катманду), без соответствующего культового окружения и обрамления, он кажется случайным маленьким чудом, которому со всех сторон грозят опасности: удар, небрежение и даже хищение.

Все разобранные нами скульптуры конца V–VI веков объединяются одним, возможно, случайным признаком: все они сделаны из твердого серого базальта. Камень этот труден в обработке, зато почти не поддается эрозии, сохраняя чистоту

¹ Pal P. Op. cit. P. 26.

форм и линий (если не считать преднамеренных, иногда значительных сколов, нанесенных варварской рукой). Чистота и определенность линий и объемов в твердом базальте четко фиксируют стиль исполнения.

Во всех взятых нами для сравнения скульптурах присутствует сочетание плотской округлости значительно обнаженного тела с легкой графичностью рисунка, сдержанно обозначающего волосы, брови, веки, складки ткани и пояса, лепестки лотоса на троне и пр. От позднейших скульптур из темного базальта группа памятников VI века выгодно отличается отсутствием сухости и «каменности» застывших форм тела, перегруженности декором (часто уже не графическим, а громоздко пластическим).

Почти во всех основных трудах по искусству Непала в качестве примера ранненепальской скульптуры указывается одноликая линга (Экамукха-линга) с холма Мригастхали (комплекс Пашупатинатх, Катманду). О ней говорится как об одном из лучших произведений непальской скульптуры VI века. Действительно, невозможно не восхищаться тем, как легко и естественно-пластично голова выступает из соразмерного ей цилиндра мягко закругленной линги. Тратовка прически, рисунок уха с сильно удлинненной мочкой, струящаяся за ухом тройная прядь волос – все это почти полностью совпадает с рисунком голов у четырехликого Брахмы из Деопатана (VI век). Отличается только строение лица. В лике Экамукха-линги нет той шарообразности, которая в общем была характерна для ранней непальской скульптуры. Довольно сильно выдающийся прямой нос кажется не типичным для ранней скульптуры Непала. Необычен и рисунок рта: нижняя пухлая губа слегка отвисает, раздвинутая в полуулыбке под тонкой верхней губой. В непальской скульптуре близкого круга рот обычно бывает гораздо меньше, а улыбка «бантиком» образует в пухлых щеках нежные углубления. Продолговатость лица, видимо, усиливается за счет очертания прически, обрамляющей лоб: она прикрывает виски. Между тем можно отметить, что у наиболее древних скульптур лоб и виски оставались сильно открытыми, что придавало лицу большую округлость. Лишь позднее линия лба получила усложненное очертание. Таким образом, строение действительно

прекрасной головы Экамукха-линги из Пашупатинатха (на холме Мригастхали) отличается от скульптур круга конца V – начала VI веков. Скорее всего, она относится к самому концу VI века (если не позднее).

Довольно странно расположение Экамукха-линги: на склоне высокого берега Багмати, напротив скрытого за зданиями противоположного берега главного храма Шивы, в ряду еще нескольких небольших скульптур из такого же серого, не очень твердого камня, относящихся по стилю к самым разным периодам. Невольно закрадывается мысль о более позднем помещении скульптуры на этот склон холма Мригастхали. От других разобранных нами памятников конца V – VI веков Экамукха-линги отличается и тем, что сделана не из базальта, а из другого, более мягкого и пористого камня.

Трудно определить весь круг памятников, которые могли бы быть созданы в VI веке. В это время работали мастера разного класса и, возможно, неодинаковой ориентации. Поэтому наиболее определенно говорить о произведениях VI века можно только в отношении скульптур, наделенных гуптской стилистикой. Но и в случае ярко выраженных черт этого господствующего направления не всегда можно быть уверенным в правильности определения века. В настоящее время среди ученых наблюдается разногласие при датировке таких памятников¹.

Учитывая серьезность некоторых возражений против ранней датировки (V–VI века) отдельных памятников, имеющих признаки более позднего времени, мы допускаем их рассмотрение среди произведений VII и даже VIII века. Но при этом главным для нас будет выражение в них черт самого высокого

¹ Так, например, антропоморфного Гаруду из Чангунараяна П. Пал относит к VI веку, Л. Бангдел – к VII веку; такого же Гаруду, только меньшего размера, с площади Макхан-тол (Катманду) П. Пал датирует VI веком, Л. Бангдел – VII веком, Л. Аран – IX–X веками; Вишну-Вараху из Думва-рахи (Катманду) М. Сингх относит к V веку, А. Рэй – к VI веку, Л. Бангдел – к VIII веку; стоящий Будда с окраины Пашупатинатха у М. Сингха – это

V–VI века, у Л. Бангдела – XII век; Вишну-Вишварупу из Чангунараяна М. Сингх датирует V–VI веками, Л. Бангдел – VII веком, А. Рэй – VIII веком, П. Пал – XIII веком; А. Рэй определяет создание горельефа «Искушение Будды Марой» VI веком, Л. Бангдел – VII веком; стоящая Деви из дворца Хануман-Дхока рассматривается Э. де Рувром как произведение VI века, а Л. Бангделом как произведение IX века и т.д.

художественного стиля и художественного канона, которые процветали в Непале в VI веке и не были забыты в течение очень длительного времени, когда многое изменилось и в каноне, и в иконографии, и в характере сюжетов и их трактовке.

В VII веке совершенствовались и развивались достижения прошлого, обогащаясь новыми находками и заимствованными приемами. Стелла Крамриш называет VII век периодом особого расцвета скульптуры¹. Бурная деятельность, начатая Манадевой, стала давать свои плоды.

Веротерпимость как часть стародавней традиции индийской культуры стала традицией и непальского общества, тем более, что неоднородный этнический состав его требовал на первых порах особенно гибкой политики. Разделив сферы влияния разных религиозных культов, правители династии Личхави объединяли их территориально, сделав в равной степени общегосударственными. Если вишнуизм, по преимуществу, был царским и космогоническим культом, то шиваизм охватывал более широкие сферы жизни и пользовался популярностью у большинства населения, включая и королевский двор.

Все эти качества непальской истории ярко проявились в правление Манदेви и еще ярче дали себя знать в правление Амшувармы в VII веке.

Непальское искусство VII века продолжало линию буддийско-индуистской классической скульптуры, чьи образы были еще достаточно просты, целомудренны и гармоничны. В частности, буддийская скульптура, продолжая гуптские традиции на непальской почве, создала канонический тип стоящего будды, прошедший через всю дальнейшую историю искусства Непала. Пропорции фигуры Будды менялись очень медленно,

¹ *Kramrīsh St. Op. cit. P. 32, 39.*

с частым возвратом к старым традициям, что, безусловно, сильно мешает размежеванию VI, VII и VIII веков при датировке памятников.

Прямым продолжением традиции VI века являются стоящие скульптуры (горельефные) на чайтэ из Дхока-бахал (Катманду). Чайтэ стоит внутри большого квадратного двора старого Катманду. Она выглядит как маленький башнеобразный монолитный храм с полусферическим покрытием. В верхней части в маленьких нишах по четырем сторонам сидят будды в позе созерцания. В основном корпусе чайтэ в глубоких и узких арочных нишах стоят фигуры двух будд (Майтреи и Шакьямуни, как считает П. Пал¹, или Ратнасамбхавы и Амогхасидхи, как называет их С. Крамриш²) и двух бодхисаттв (Падмапани и Ваджрапани). Стоящий будда Шакьямуни повторяет тип других будд этого времени и пропорциями, и позой рук, и тонкостью струящейся ткани одежды, и даже утяжеленностью верхней части тела. Только изгиб тел стал более заметным и изящным, а разворот ног, особенно ступней, стал свободнее и непринужденнее, даже несколько «аристократичнее» (особенно по сравнению, например, с Буддой V века из Чабахила). Такая же постановка фигуры с изгибом и упором на одну ногу наблюдается и у всех других фигур.

На чайтэ имеется надпись, чья палеография напоминает стиль поздних Личчавов. На основании этой надписи и стилистических признаков скульптуры всю чайтэ относят к VII веку.

Небольшие монолитные памятники-храмы со скульптурными изображениями будд и бодхисаттв были широко распространены во времени Личчави. В отличие от чайтэ из Дхока-бахала, чайтэ, стоящая в бассейне двора Нага-бахал в Патане, не имеет развитого архитектурного облика, ее покрывает только сферический купол со шпилем. Л.С. Бангдел посчитал отсутствие архитектурной разработки признаком более раннего (по сравнению с чайтэ из Дхока-бахала) происхождения (но не более, чем на полвека).

Скульптуры стоящих будд и бодхисаттв на чайтэ из Дхока-бахала и Нага-бахала исполнены приблизительно в одинаковой манере. Можно отметить только то, что, например, будда из Дхока-бахала опирается не на правую, а на левую ногу. В сочетании

¹ *Pal P. Op. cit. P. 27.*

² *Kramrish St. Op. cit. P. 28.*



Падмапани. Личчави-чайтья. VII век
Нага-бахал, Патан

с откинутой правой рукой, открытой на зрителя ладонью вниз (варада-мудра), это создает подвижную и легкую уравновешенность фигуры – в отличие от более ранних подобных скульптур, включая и будду на чайтье из Нага-бахала, у которых параллельность направленной вниз руки и прямо стоящей ноги вызывает некоторое напряжение позы. При сравнении аналогичных скульптур будды из Дхока- и Нага-бахалов еле приметной окажется разница в толщине и высоте талии (у фигуры из Дхока-бахала она выше и плотнее), в открытости лба, в расставленности ступней.

Плоский овальный нимб за головами фигур на чайтэ Нага-бахала, так же как и заменяющие нимб круглые арки на чайтэ Дхока-бахала, хронологически привязывают эти скульптуры к группе ранних классических памятников.

Стелы со скульптурными горельефами, ниши в стенах со стоящими и сидящими фигурами, линги с головами, монолитные чайтэ с архитектурно-скульптурным убранством, отдельно стоящие статуи, – все эти формы древней непальской скульптуры, широко распространившиеся во времена Личчави, стали неотъемлемой частью и более поздних художественных ансамблей. Менялся только стиль исполнения, пропорции, отдельные детали и, со временем, иконография (появлялись новые аспекты, однако сохранились и старые).

Трудно определить время создания одной из значительных скульптур Пашупатинатха, что стоит совсем недалеко от главного храма у входа на мост через речку Багмати. По своему типу эта скульптура примыкает к скульптурам VII века. Так и определяет ее П. Пал¹. М. Сингх отодвигает скульптуру к VIII веку и называет ее Лакшми². Л.С. Бангдел относит скульптуру к VIII веку. Он обращает внимание на то, что Деви стоит на черепахе. Скорее всего, это богиня рек Ямуна³. В левой руке Ямуна держит зеркало. Кисть правой руки отбита, есть и обычные сколы на лице. В этой скульптуре смущают ее пропорции. Массивность фигуры с полной широкой грудью напоминает традиционный облик древних богинь-матерей (матрика). Однако некоторые детали заставляют думать о ее позднем происхождении. Украшения на поясе, браслеты на предплечьях, ожерелье, сложная тройная диадема-корона выполнены с особой тщательностью. Даже на прозрачной и узорчатой дхоти внизу проходит кайма, которая хорошо заметна на уровне ступней. Тип украшений, прическа с локонами, падающими на спину, трактовка шарфа в изящно-легких, совсем не назойливых складках, – все это может принадлежать гуптскому стилю. Но форма диадемы-тиары и длинных серег, свисающих раскрытыми цветками на плечи, встречаются обычно на скульптурах VIII–IX веков (например у стоящего Падмапани из Катхесимбху в Катманду, начало IX века). В отношении же пропорций

¹ *Pal P. Op. cit. P. 25, 27.*

³ *Bangdel Lain S. Op. cit. S. 60. Abb. 41.*

² *Singh M. Op. cit. P. 182, 189.*

фигуры надо заметить, что по прошествии расцвета гуптского стиля они стали укорачиваться и грубеть, особенно в композициях стоящего Вишну (с Лакшми и Гарудой по сторонам). Поэтому трудно сказать, что означают столь полновесные формы Ямуны из Пашупатинатха – ее более раннее или более позднее происхождение. В пользу более позднего времени говорит сохраняющаяся соразмерность форм тела, успокоенность и вместе с тем живость позы, тонкая деликатность в обработке складок одежды и украшений.



Ямуна. VIII век
Пашупатинатх

Монументальностью достаточно крупных форм отличается и скульптура Вишну-Вараха из местечка Дхум-варахи (окраина Катманду), которую Л.С. Бангдел тоже относит к VIII веку¹. Внутренняя уравновешенность отличает ее от такой же скульптуры IV века. Если в ранней скульптуре больше всего заметны огрубленность и угловатость, то в такой же скульптурной композиции из Дум-варахи проявляются более мягкие черты развитого непальского искусства периода расцвета. Отнесение скульптуры к VIII веку подтверждается отдельными деталями, такими, как орнамент на обрамлении нимба, форма браслетов у предплечья, ожерелье с цветочными розетками и др.

Миф о Вишну-Варахе содержит рассказ о том, как демон Хираньякша погрузил землю на дно океана. Небесные боги попросили Вишну прийти на помощь. Вишну принял облик вепри (варахи) и после тысячелетней борьбы победил демона и поднял землю в образе богини Притхиви обратно.

¹ *Bangdel Lain S. Op. cit. S. 145. Abb. 89;*
М. Сингх относит памятник к V–VI векам – см.: *Singh M. Op. cit. P. 184.*

Непальская скульптура Вишну-Вараха выдержана в основной иконографии этого образа: вебрь с массивным телом человека стоит, вернее, как бы подымается, наступая левой согнутой ногой на свернутое в кольца тело змеи Шеша (или Адишеша). На сгибе локтя поднятой руки Вараха держит маленькую фигурку богини Притхиви, другой рукой он опирается о свое правое бедро. У скульптуры еще нет полного набора иконографических признаков, появившихся позднее. Так, у Варахи нет второй пары рук, Шеша изображен без сопровождения своей подруги, у Притхиви руки сложены в молитвенно-приветственной позе «намаскар», вместо того чтобы держать цветок лотоса. Тяжелое коротконогое тело Варахи сочетает в себе неуклюжесть зверя и грацию бога, а устойчивость позы не лишена одновременно легкой устремленности вверх, как бы вслед вскинутой на руку маленькой богине. Тупоносая морда вепря с маленькими загнутыми клыками почти улыбается, стараясь дотянуться до нежно пригнувшейся к ней женщины. Все три персонажа композиции – Вараха, Шеша, Притхиви – обладают своей взаимодополняющей характерностью: грузное и сильное животное мягко ступает по вязкому телу свернувшегося змия, перекатывающемуся, как волны океана, из которого только что поднялся Вишну-вебрь; невесомая фигурка Притхиви, легко сидящая на самом кончике согнутого локтя Варахи, кажется, готова подняться еще выше – навстречу богам, пославшим за ней Вишну.

В скульптуре Вишну-Вараха из Дхумварахи упругость и мягкая сбалансированность всей композиции в большой степени определяется пластическим решением сплетенного в узел тела змеи, на которой стоит Вараха. Такая же сочность пластического решения встречается во всех других композициях VI–VIII веков, сюжетно связанных с изображением змеиных тел, свернувшихся в тугие узлы.

Особенно замечательна «змеиная» пластика в круглой скульптуре «Кришна-ребенок, убивающий змею Калью», или «Кришна-Кальядаман» (дворец Хануман-Дхока, Катманду). Взмахающаяся гора из груды змеиных колец и узлов завершается

Кришной-ребенком с естественными пропорциями полного детского тела, который замахивается мечом, чтобы отрубить Калье голову.

К VII веку относится и очень почитаемый в Непале Вишну, лежащий на кольцах мирового змея Шеша – так называемый Вишну-Джалашаяна (район Буддханилакантха в восьми километрах северо-западнее Катманду)¹.

Выразительная пластика переплетающихся упругих змеиных тел, свойственная скульптурным композициям VII века, как бы меняет характер соотношения духовного и телесного начал в скульптуре в пользу не столько одухотворенной, сколько оживленной плоти. Как пишет С. Крамриш, «в непальской скульптуре этого времени (имеется в виду VII век. – И.М.) хорошо сбалансированы подвижность и равновесие, а движение носит змеевидный характер»².

С VIII века стало усиливаться влияние бенгальской художественной школы. Они нарушили прежнюю замкнутость выкристаллизовавшегося стиля, оживили его поисками сюжетности, повествовательности, внесли даже некоторую театрализацию в разработку композиции.

Тенденцию к пластической усложненности и сюжетной детализации нетрудно заметить на рельефах, относимых обычно к VII–VIII векам. Сохранившийся фрагмент рельефа «Искушение Будды» (Национальный музей, Катманду) Л.С. Бангдел называет одним из ранних образцов рельефов VII века. Действительно, сочная пластичность форм, плотно заполняющих пространство обрамленной композиции, наилучшим образом представляет развитый стиль искусства Личчхави, в котором первоначальная простота и чистота скульптурного силуэта стала уступать место его богатству и разнообразию. Так, несколько жеманные движения дочерей Мары в нижней части фрагмента оттеняются бурным натиском летящего в воздухе войска Мары (владельца подземного царства), Чамунды (богини смерти), Ганеши (сына бога Шивы), быка (видимо, Нанди) и других мифологических существ, считающихся в буддизме представителями низшего мира. Живописно-скульптурный подход

¹ А. Рэй относит скульптуру Вишну-Джалашаяна из Буддханилакантхи к VII веку – см.: Ray A. The Art of Nepal. New Delhi, 1973. P. 62. Fig. 51.

² Kramrish St. Op. cit. P. 29.



Будда-Нагасена. VI век
Банепа

к решению пространства композиции передает не только внешнюю экспрессию телесных форм, но и более тонкие нюансы эмоционально-чувственной выразительности.

Классическая уравновешенность в выражении чувств характерна для нескольких горизонтальных рельефов, экспонирующихся в Национальном музее в Катманду и датированных VII–VIII веками. Все они связаны, видимо, с пураническими текстами, посвященными Шиве и Парвати. П. Пал¹ приводит несколько вер-

сий источников сюжетов этих рельефов. Он не соглашается с утверждением Н. Банерджи, что рельефы из Катхесимбху сделаны на сюжет поэмы Калидаса «Кумарасамбхава» вскоре после ее создания, то есть в IV–V веках. Не говоря уже о невозможности существования в Непале IV–V веков стилистики таких рельефов, сомнительно и обращение художников к названной Н. Банерджи поэме. Несовпадение повествовательных деталей рельефов с сюжетом поэмы подтверждает мысль П. Пала о том, что рельефы носили скорее сакральный, чем светский характер и потому могли иллюстрировать тексты пуран, например текст «Матсьяпураны», раздел «Кумарасамбхава», а не одноименное произведение придворного поэта. В то же время не лишена соблазнительности и мысль П. Пала о том, что рельефы могли быть сделаны во время правления просвещенного шиваита Джаядевы II (первая половина VIII века). Собственно говоря, между этими предположениями П. Пала нет противоречия: сакральные рельефы на пуранистические темы могли быть заказаны правителем, который сам, следуя принципам гуптской литературы, возможно, создавал поэмы на эти сюжеты.

¹ Pal P. Op. cit. P. 147.

Условно изображенные на рельефах скалы, на фоне которых происходит все действие, вместе с птицами, змеями и прочей живностью, населяющей горы, конечно же, имеют свой мифологический смысл, – все это символы определенных космических сфер, участвующих в свершении божественных деяний, в эпизодах из жизни богов. Однако, если раньше образы богов сами собой исчерпывали свое религиозно-космическое значение, то теперь в рельефах, посвященных Шиве и Парвати, мир символический сблизился с миром естественным, так сказать, натуральным. Жизнь богов начала вписываться в реальное пространство и подчиняться «повседневному» времени. Это означает, что рельефы, связанные с образами Шивы и Парвати, (Национальный музей, Катманду), находятся в процессе формирования новых художественных идей Средневековья. Появление новых идей в непальском искусстве проходило довольно безболезненно. Пейзажное средневековое пространство возникло в рельефах тогда, когда пластическая интерпретация фигур действующих лиц стояла на самом высоком уровне искусства «стиля Личчхави». В самом деле, фигура коленопреклоненного жертвователя с цветами в рельефе из Катхесимбху полна величественности и достоинства совершенного человека. Широкие плечи, длинные полные ноги, круглая крутолобая голова с плоским лицом и мягкими локонами на затылке совершенно четко ведут нас к стилистическому канону Личчхави. Вместе с тем трактовка «горок», реально выступающих из толщи каменного фона, такова, что своей пластикой «горки» как бы создают материальную пейзажную среду, в которой живут все персонажи изображения.

Незадолго до создания этого рельефа, а может быть, даже одновременно с ним, если не позднее, такие же коленопреклоненные фигуры в профиль вырезались в глубоком рельефе и без определенного пейзажного фона. Имеются в виду рельефы VII века на плитах облицовки основания ступы Чабахил (Катманду). Помещенные в прямоугольные заглабления каменных плит рельефы с фигурами коленопреклоненных женщин имеют свой собственный композиционный принцип: фигуры коленопреклоненных не подчинены центростремительной силе иконообразной композиции и не включены в пейзажный фон, подобно фигурам в рельефах, посвященных Шиве и Парвати

(если не считать геометрического рисунка на постаменте, напоминающего скалистый мотив в пейзажных рельефах или отдельных объемно-пространственных «горок», обозначающих, видимо, все-таки горную местность). Повторяющийся ритм следующих друг за другом коленопреклоненных фигур отдаленно напоминает ритмы греческих фризových композиций.

Несколько иную, но по существу своему сходную эволюцию претерпели рельефы на очень популярный в Непале мотив «Ума-Махешвара». Одна из таких композиций небольшого размера, выполненная в высоком, почти круглом горельефе, находится в старом заброшенном бассейне в городе Санкху (28 км северо-восточнее Катманду). Остатки небольшого водоема расположены на краю проезжей дороги, под горкой, так что вниз надо спускаться по крутой лестнице. Старая темно-серая кладка стен позеленела от сырости, заросла травой. Около одной из стенок стоят старые каменные скульптуры разной величины, вплоть до самых маленьких. «Ума-Махешвара» среди них – одна из крупных, хотя размеры ее очень невелики (не более полуметра). Глубокие тени высвечивают контуры гибкой тоненькой фигуры Умы (Парвати), спустившей ноги с каменного сиденья и прислонившейся спиной к плечу Махешвары (Шивы). Правая ее рука покоится на левом колене супруга. У Махешвары четыре руки (в отличие от самых ранних двуруких скульптур). В одной из них он держит цветок, слегка прижимая его к груди. Левую переднюю руку Шива доверительно положил на руку Умы, которой она упирается о свое поднятое колено. Другая левая рука Шивы заведена за голову Умы. У правого колена Махешвары видна маленькая фигура Карттикеи-ребенка, а над ним – довольно условно изображенный бык Нанди (четко вырисовывается только его рогатая голова). Лица Махешвары и Умы круглые, слегка приплюснутые, с маленьким ртом (непальский тип лиц у скульптуры середины I тысячелетия). Головные уборы и прически высокие (гуптские). Тяжелые серьги колокольчиками у Шивы напоминают древние украшения, которые были до появления длинных подвесок, заканчивающихся формой цветка. Геометрически четко, но и достаточно пластично трактовано «скалистое» подножье,



Сцена из жизни Шивы и Парвати. VII век
Национальный музей, Катманду

389

на котором расположились Махешвара и Ума с Карттикеей и Нанди. В этом небольшом рельефе еще живет свет умиротворенного духа, не потеряно и спокойное величие царского достоинства, но так же, как в рельефах о Шиве и Парвати из Национального Музея (VII век), в них наблюдается тенденция к лиричности, изнеженности и утонченности.

Все последующие композиции на тему «Ума-Махешвара» обрастают второстепенными персонажами, подчас даже выходящими за пределы зафиксированной иконографии.

Испытание временем сказалось и на трактовке образа Вишну, в чем можно убедиться при сравнении разновременных вишнунитских скульптур, принадлежащих известному древнему храмовому комплексу Чангунараян¹. На его территории, с четырех сторон окруженной стенами и постройками, в разных

¹ Чангунараян находится примерно в 12 км к северо-востоку от Катманду на высоком холме около деревни Долагири. Его легендарное основание

относят чуть ли не к IV веку. Реально известны реконструкции храма в XVI–XVII веках.

местах стоят скульптуры и скульптурные рельефы, посвященные в основном Вишну. В центре возвышается двухъярусный храм (дега) Вишну-Нараяны XVI–XVII веков. В северо-западном углу, фасадом к северу, стоит ажурная стела с изображением знакомого нам сюжета с «Вишну, широко шагающим» – Вишну-Викрантой (другое название – «Вишну-Тривикрама»), датируемая разными учеными то VII, то VIII, то IX и даже XIII веками. Композиция построена так, что шестирукая фигура Вишну с нимбом за головой смотрится на фоне сквозной арки, через которую проникают живые лучи солнца, тогда как все остальные сопутствующие маленькие фигурки исполнены в обычном рельефе на глухом фоне. Закругленная арка, чуть вытянутый вверх эллипс нимба и лучи света, которые, как аура, охватывают фигуру бога сзади, – все эти изобразительные средства призваны характеризовать Вишну-Викранту как божество солнца и света. Напоминанием об астральном значении бога служат изображенные у него над головой два круглых диска с венчиками мелких лучей: левый диск – солнце, правый, чуть-чуть поменьше – луна. Круги повторяются и в атрибутах Вишну – диск чакра в правой руке и круглый щит в левой руке. Как и в любой канонической скульптуре, в композиции «Вишну-Викранта» из Чангунараяна важным моментом является устойчивость центральной оси и равновесие частей относительно центра. Поэтому атрибуты в четырех руках Вишну симметричны по своей тяжести: это чакра и меч слева, щит и булава справа. Однако, в отличие от диагонально-квадратной композиции «Вишну-Викранта» 467 года, композиция скульптуры-рельефа из Чангунараяна ориентируется не столько на осевую симметрию, сколько на движение по окружности. Возникающая при этом потенция кругового движения заставляет организовывать устойчивость центральной фигуры гораздо более сложным способом. С одной стороны, радиусом расположенные руки Вишну со всеми «тяжелыми» атрибутами взаимодействуют так, что направляя взгляд зрителя по кругу против часовой стрелки. С другой стороны, вскинутая левая нога должна опуститься и повернуть «колесо движения» в обратную сторону. Чтобы

мифологический смысл сюжета был выражен правильно, движение ноги вверх должно быть зафиксировано, и художник пользуется рядом приемов, добиваясь этой цели. Во-первых, Брахма поддерживает ступню поднятой левой ноги Вишну так, что не дает ей возможности опуститься вниз, он как бы запирает движение. В то время как левая нога с вытянутым носком указывает на место кульминации действия в верхней части круговой композиции, правая нога опирается всей ступней¹ на специальную подставку на земле, что означает начало движения и начало развития сюжета. Устойчивость балансирующей в круге фигуры подкрепляется в левой части композиции (у правой ноги Вишну) встречным движением фигурки Лакшми (стоящей на цветке лотоса), склоненной в сторону опорной ступни Вишну. С молитвенно сложенными руками подлетает к этому месту и Гаруда. Но самый категоричный протест против решительности Вишну выражает фигурка дайты, отчаянно обхватившего ногу Вишну у самой ступни. Так задерживается общее движение по кругу вправо и вниз, позволяя Брахме (большая круглая голова у кончика поднятой левой ноги Вишну) уговорить Вишну изменить свое решение и оставить царю дайтьев Бали хотя бы подземное царство (куда он и летит вниз головой).

По сравнению с двумя рельефами 467 года композиция на стеле из Чангунараяна построена куда более сложно, продуманно и условно. Она кажется несколько иллюстративной из-за многочисленных связанных друг с другом и обуславливающих друг друга деталей. Действительно, в простоте изображения известного сюжета рельеф на стеле из Чангунараяна сильно уступает скульптурам V века. Вишну-Викранта на рельефах V века действует гораздо непосредственнее и энергичнее; это прямое изображение прямого действия. В композиции же из Чангунараяна вокруг Вишну завязывается много вариантов возможных событий, отчего центральная идея произведения воспринимается как результат сложного развития театрализованного действия, усиленного к тому же побочными эффектами, вроде естественных лучей заходящего солнца, обрамляющих

¹ Вспомним, что в композиции «Вишну-Викранта» 467 года Вишну отталкивается от земли кончиками пальцев ноги, передавая энергию движения вверх по диагонали.

светящимся нимбом фигуру бога Вишну. Если в рельефе 467 года можно видеть начало становления «стиля Личчхави», ставшего классикой Непала, то «Вишну-Викранта» из Чангунараяна – это последний этап развития этого стиля, отягощенного богатством уже сформировавшихся художественных идей, успокоенного безошибочной, найденной гармонией и исподволь тяготеющего к новым прорывам и новым находкам.

Самая ранняя датировка рельефа «Вишну-Викранта» из Чангунараяна – VII век (Л.С. Бангдел), самая поздняя – XIII век, которую допускает П. Пал, основываясь на сходстве женских фигур на рельефе с такими же женскими фигурами из Банепы, датируемыми XIII веком. Кроме того, П. Пал находит большое стилистическое сходство рельефа с непальской металлической скульптурой XI века («Вишну на Гаруде» из коллекции Циммермана), но в конце концов останавливается все-таки на возможности создания рельефа из Чангунараяна в IX веке¹.

Нам кажется, что ранняя дата (возможно, конец VIII века) более справедлива. Композиционная завершенность и стилистическая выраженность рельефа из Чангунараяна делают этот памятник поистине классическим, то есть принадлежащим к историческому периоду расцвета государства и всей его культуры. Непальская культура расцвела и выработала свои классические формы при правителях династии Личчхави. В пределах этого времени и мог появиться рельеф, заказанный в честь могущественного короля для крупнейшего вишнуитского храма.

На территории Чангунараяна находится еще одна небольшая стела (меньше «Вишну-Викранты») – с изображением Вишну-Вишварупы². Как и в рельефе «Вишну-Викранта», почитаемое божество изображено здесь сразу в двух ипостасях: в виде многоголового и многорукого Вишварупы, стоящего на руках маленькой богини земли Притхиви, и в виде Вишну-Нараяны, лежащего на змее вечности Шеша (или Ананта).

¹ *Bangdel Lain S. Op. cit. S. 135–137; Pal P. Op. cit. P. 19; Pal P. Nepal. Where the Gods are Young. New York, 1975. P. 131. Pl. 79.*

² Вишварупа – многоголовая и многорукая форма Вишну, идущая от ведического бога Вишварупа, что значит «обладающий всеми формами»

(см.: Мифы народов мира. Т. 1. С. 238). В индуизме Вишварупа вошел в число инкарнаций Шивы-Бхайравы и Вишну. В качестве последнего Вишварупа выступает иногда двадцатируким и четырехголовым, однако на непальском рельефе он присутствует десятируким и десятиголовым.

Высокое качество пластики нижней части стелы, где змеящиеся и клубящиеся движение тел, принадлежащих водной стихии (змей Шеша, наги, слоны, поднимающаяся из воды Притхиви), упорядочено ясно выраженной симметричной композицией, говорит в пользу гуптского стиля (точнее, «стиля Личчхави»), но уже не без влияния искусства Бихара (школы Наланды и Куркихары, VIII век). Статуарная, напряженно статичная фигура Вишну с вертикальным блоком из десяти голов (четыре головы, одна над другой, с лицами в фас и два ряда по три головы, одна над другой, в профиль) выделяется высоким горельефом на фоне более низкого рельефа, в котором исполнены пять пар рук со всеми атрибутами, а также восемь рядов маленьких погрудных профильных изображений молящихся, занимающих всю площадь арочного оформления скульптуры. В верхнем, девятом, ряду видно изображение сидящего на лотосе Шивы; парное ему изображение Брахмы рядом с луной, как и большая часть профильных изображений молящихся справа, утрачены из-за большого скола скульптуры – всего правого верхнего угла. Такого рода парадно-представительная композиция с изображением почитаемого божества, в которой горельеф нижней и центральной части с основным сюжетом пластично и мягко переходит в сочный орнамент или второстепенные изображения, составляющие одновременно и фон, и обрамление главной сцены, становится характерной для непальской скульптуры в самом конце периода Личчхави. Пластика змеиных тел, нашедшая яркое воплощение в произведениях VII века, здесь представляется как бы несколько усохшей и опавшей, что позволяет отнести скульптуру Вишну-Вишварупы из Чангунараяна к более позднему времени. Видимо, рельеф создан в тот период, когда началось, с легкой руки бенгальских мастеров (около VIII века), общее усложнение иконографии индуизма и буддизма, их взаимопереходимость

и символически-схематическая унификация художественных композиций.

Как и в случае с рельефом «Вишну-Викранта», одни исследователи относят скульптуру «Вишну-Вишварупа» к ранним памятникам, другие – к поздним. Если М. Сингх, исходя из общего классического стиля исполнения, относит Вишну-Вишварупу к V–VI векам, то П. Пал видит в нем признаки позднего стиля, находя большое сходство авторской руки в скульптурах «Вишну-Вишварупа» и «Нарасимха» (последний рельеф, тоже из Чангунараяна, большинство ученых относит к XIII веку). Нам кажется, что между последними двумя произведениями лежит большая дистанция. В первом рельефе нет и намек на то огрубление стиля, которое чувствуется во всех фигурах второго рельефа. «Нарасимха» не обладает той светской утонченностью, которая была свойственна «стилю Личчхави». После VIII века границы стилевых явлений в непальском искусстве размываются, особенно в конце периода Личчхави, когда тяга к повторению, копированию и размножению старых образцов создала такую ситуацию, при которой датировка произведений легко перескакивает из века в век. Таким образом, зарождение нового, средневекового иконографического и эстетического круга памятников началось еще в недрах цветущего классического искусства Личчхави. Смена эпох, начавшаяся после конца этого периода, длилась долго, происходила постепенно, на протяжении ряда веков, а внутри одного века подчас даже и незаметно. После конца правления последнего представителя династии Личчхави, ореол ее высоко канонического искусства еще долго светился, выхватывая из массы поздней скульптуры то одно, то другое творение, достойное мастера цветущей поры непальского искусства.

Этот ореол в виде таких сполохов дальней зарницы дошел и до наших дней. Наряду с новыми формами вывернутой наизнанку традиции, живет в современной непальской скульптуре и тихая гармония камерных произведений (таких, как «Лежащая женщина» Сушмы Симкхада), исполненных спокойной грации классически совершенных образцов. Эта гармония пластических форм напоминает нам (при всей своей нетрадиционности) далекую «классику», свидетельствуя о внутренней

душевной преданности современных непальских художников своей неувядающей традиции.

Выстроенный нами ряд памятников начинается с образа Вишну и кончается им же. Почти в самом конце статьи мы возвращаемся к сюжету «Вишну-Викранта», но на совершенно ином этапе. Проходит высший взлет непальской «классики», и то, что с такой энергией и напряжением достигалось в V веке, что отстоялось, приняв форму свободного канона в пору расцвета непальской скульптуры при династии Личчхави (в V–VIII веках), то к концу обозначенного нами периода расцвета вошло в спокойное русло рассудительного следования прекрасному и общепринятому канону.

Построение статьи по типу музыкальной композиции «рондо» дало возможность связать начало разработки темы с ее концом. Тяготение периферии (начала и конца) к центру (выработанному канону) позволило удержать как смысл, как ценность нечто существенное и сущностное, ставшее непреходящей традицией непальского искусства.

Основное ядро статьи посвящено рассмотрению конкретных памятников скульптуры в период ее самого высокого расцвета. И если в образе Вишну-Викранты V и VIII веков на первый план выступает сначала все прорывающая энергия (V век), а потом игра в энергию с помощью свободно управляемых сил (VIII век), то буддийские образы VI–VII веков (так же, как и не буддийские скульптуры этого же времени) достигают поистине антично-греческой «классичности» в воплощении особой, «телесной» гармонии человеческого духа. В это время Непал (или, точнее, государства, предшествующие современному Непалу на его нынешней территории) «завоевывал» себе место под солнцем в ряду культур, определявших будущее историческое развитие мирового искусства на много веков вперед.

И если современную непальскую скульптуру можно считать далекой периферией древней классики, то придется прийти к выводу, что при всей непохожести ее на идеал скульптурной классики I тысячелетия, она сохраняет главное – уникальную способность художников схватывать и передавать всю красоту мира в одиночных пластических образах.

Традиции средневекового искусства Непала во II тысячелетии (бронза, живопись, архитектура)¹

96С

Традиции искусства собственно Непала (то есть той территории, которую занимает современный Непал) не имеют очень древних корней – они начинаются на рубеже I тысячелетия (когда, например, Индия и Китай насчитывали уже много веков своего исторического развития). Местные этносы (связанные своим происхождением с разными районами Гималаев), приняв в лоно своей культуры древние традиции творчества индоарийских народов, оказались способными не только к усвоению этих традиций, но и к созданию крепкой основы своей собственной классики, особенно в области скульптуры². Скульптурная классика Непала I тысячелетия, оформившись в гуптско-индийском стиле IV–VI веков («стиль Личчхави», V–VIII века), создала, вместе с последующим очагом скульптурного искусства в Северо-Восточной Индии (Бенгалия, Бихар, VIII–XII века), мощный центр распространения классических нормативов буддийской скульптуры на север – в Тибет, в центральноазиатский Китай, в Монголию и в страны Дальнего Востока. К моменту выхода индо-непальской классики в широкий мир так называемого северного буддизма сами непальские традиции каменной и металлической пластики стали меняться, втягиваясь в новую для них орбиту средневекового искусства на огромной территории Восточной Азии.

Зарождение нового средневекового круга памятников началось еще в недрах цветущего классического искусства при правлении династии Личчхави. Процесс формирования средневековой поэтики длился долго, перемены были так

¹ Статья впервые опубликована в сборнике: Искусство Востока. Художественная форма и традиция. СПб., 2004. С. 132–157.

² См. статьи «О применении термина “классика” к искусству Востока (на примере искусства Непала и Индонезии)» и «Традиции классической скульптуры I тысячелетия в Непале» в настоящем сборнике, с. 60–79 и 356–395.

постепенны, что почти не были заметны в пределах одного века. После конца правления последнего представителя династии Личчхави ореол художественного стиля этого времени еще долго светился, выхвачывая из массы поздней скульптуры то одно, то другое творение, достойное мастера цветущей поры непальского искусства.

К концу I тысячелетия спадает высоко взлетевшая волна древней культуры, теряя силы от истощенности идеалов первобытной мифологии. Ритуально-родовая, космологически-обобщающая основа законополагающей мысли индийской древности, пройдя свой высший этап развития в совершенных человеческих образах индуистской и буддийской скульптуры, вновь возвращается к религиозно-синкретическому смешению мифологически-образных представлений и «усредненному» стилю их художественного воплощения. Все части когда-то единого целого приходят к общему знаменателю, чтобы после этого началось принципиально новое «дробление» цельного ствола искусства. «Спрессованное» время разностилья конца I тысячелетия приходит в движение, рождая и формируя сразу множество соперничающих побегов – видов и жанров творчества, каждый из которых претендует на свое собственное поле тяготения и свой расцвет. Образуется сложно детализированная канва средневековой культуры, корнями уходящей в глубокую древность.

Детализация в формах и видах непальского искусства II тысячелетия была тесно связана со спецификой и ростом самосознания культуры, сформировавшейся в долине Катманду. Территория современного Непала никогда не отличалась этнической стабильностью, и, возможно, именно поэтому облик культуры и искусства этого государства лучше всего представлен памятниками долины Катманду. И если от I тысячелетия до нас дошли произведения искусства Непальской долины (или долины Катманду), по существу своему примыкающие к древнейшей индоарийской культуре, то искусство II тысячелетия, особенно

его середины, подарило нам широкую и разветвленную сеть специфически местных видов искусства и особое мастерство народных художников – скульпторов, литейщиков, каменщиков, живописцев-декораторов и резчиков по дереву. Последние могли соперничать – по значимости своего искусства – и с архитекторами, которые всегда были ориентированы на оформление окон, дверей, порталов, колонн виртуозной деревянной резьбой, в равной мере декоративной и содержательной.

Надо думать, что все эти виды непальского средневекового искусства возникли не на пустом месте, просто ранние памятники не дошли до нашего времени. И формировались они, видимо, не какой-то одной народностью, а многими, по мере укрепления сменяющихся государственных образований, с возвышением то одной, то другой этнической династии. Во II тысячелетии консолидация живших в долине Катманду племен и народностей достигла такого уровня, что во всей культуре появился ведущий художественный взгляд на мир, сохранившийся вплоть до наших дней. Большинство ученых считает, что к XII–XIII векам определяющей культуру народностью стали невары (коренные жители долины Катманду), по своему происхождению не менее сложные и неопределенные, чем их искусство. Появились и письменные памятники на языке невари.

Характеристика особого неварского искусства во всем его разнообразии и блеске декоративного мастерства – не наша задача. Для нас важнее искусство профессиональное (придворное, монастырское), которое замечательно своими отдельными,

неповторимыми произведениями, позволяющими говорить о классике, а не об уровне всеохватывающего народного творчества. В связи с этим нас больше интересуют стилистические течения в средневековых изобразительных видах искусства, нежели их этнографическое и культово-этнографическое содержание, хотя без последнего невозможно никакое понимание смысла и назначения средневекового религиозного искусства.

Четкого рубежа между столетиями, а тем более между тысячелетиями не бывает: это всегда плавное, хотя и напряженное перетекание одного в другое. По существу, для классической скульптуры Непала «стиля Личчхави» I тысячелетие кончается не X веке, а позднее – в XII–XIII веках. В то же время начало переходного периода следовало бы отнести к VIII–IX векам. Действительно, металлическая скульптура (бронза), занимающая центральное место в нашем обзоре непальского искусства II тысячелетия, появилась и дала прекрасные образцы еще во второй половине I тысячелетия¹.

Как известно, техника металлического литья когда-то была открытием человеческого опыта, давшим название целой эпохе – бронзовый век. Металлические бытовые изделия (в том числе орудия труда и оружие), утилитарные и сакральные предметы (среди них – скульптура), музыкальные инструменты (особенно барабаны), зеркала, украшения (включая и мелкую пластику) – все эти виды и подвиды искусства эпохи бронзы отошли на второй план с развитием монументальной скульптуры из камня.

Немногие древние металлические (в том числе действительно бронзовые) фигурки, найденные на территории Непала

¹ «Бронза» как название определенного металлического сплава не может относиться к изделиям с другим составом металлов. Поэтому бронзовыми правильнее называть скульптуры, имеющие совершенно определенный состав сплава. Для непальских металлических изделий характерна медь или латунь с высоким содержанием меди (особенно, начиная с XVII века). Ценные сведения об искусстве металлической скульптуры в Непале можно почерпнуть из книг Стеллы Крамриш, Пратнападити Пала, Лейна Сингха Бангдела, Ульриха фон Шрёдера

и других знатоков непальского искусства. На русском языке работы по истории, а также технологии изготовления индийской, непальской, тибетской и китайской «бронзы» можно найти у Э.В. Ганевской и А.Ф. Дубровина (см.: *Ганевская Э.В.* Ранняя металлическая скульптура Непала X–XI вв. // Научные сообщения ГМИНВ. Вып. XXI. М., 1992; *Дубровин А.Ф.* Некоторые аспекты исследований непальской металлической скульптуры // *Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация.* М., 1989. № 12).

(в южной части, в районе Лумбини), относятся, видимо, ко II–III векам. Они изображают персонажей буддийского пантеона в стиле кушанско-матхурекой и отчасти гандхарской скульптуры. Встречающиеся металлические изделия более позднего времени (VII–VIII века, долина Катманду) тоже по существу воспроизводят основные формы каменной скульптуры.

Подобная «вторичность» художественных изделий из металла привела к тому, что только подражая формам каменной скульптуры искусство металлического литья вновь вышло на авансцену, а затем заняло свою собственную нишу среди других видов творчества – уже в Средние века. Действительно, металлическая скульптура разных областей Индостанского полуострова (получившая в европейском искусствоведении «родовое» название «бронза») начиналась с использования канонов каменной пластики. А это значит, что черты художественного стиля каменных и металлических статуй в основном совпадали.

Так, металлическая скульптура бодхисаттвы Ваджрапани (или бога Индры, как иногда его определяют) из Регионального музея искусства в Лос-Анджелесе, датированная VI–VIII веками, вобрала в себя многие признаки каменной скульптуры периода Личчави. Стройная, подвижная фигура Ваджрапани в обтягивающем ноги узорчатом дхоти с четко обозначенным поясом-шарфом, повязанном чуть ниже правого бедра, довольно динамично отставленная нога и развевающийся конец шарфа-пояса, – все это говорит скорее о VIII–IX веках, чем о VII веке изготовления. Однако верхняя часть торса, простой нимб за головой, покрытой шлемовидной тиарой, тяжелые, низко висящие серьги, а главное, черты округлого лица с чуть приплюснутым коротким носом и маленьким пухлым ртом – все это совершенно определенно напоминает непальские скульптуры VII века, когда древние гладко-круглые нимбы начали приобретать овальную или стрельчато-овальную форму. Но какие бы известные нам скульптуры ни напоминала металлическая фигура Ваджрапани из Регионального музея в Лос-Анджелесе, она явно находится в кругу искусства периода Личчави.

Еще больше сходства с каменными скульптурами у металлической фигуры стоящего Будды из Музея искусств в Кливленде. На постаменте обнаружена надпись, позволяющая датировать отливку 591 годом. По стилю скульптура целиком совпадает с ранним скульптурным стилем Личчави: открытая, не слишком

короткая шея; тонкая ткань саиэхати, мягко облегающая плечи, падающая почти до щиколоток прямыми складками, образующими внизу симметричные волны четко и правильно прорисованного узора; длинные руки с большими кистями и большие плоские ступни; ноги слегка расставлены, тяжесть тела перенесена на правую ногу. Лицо во многом схоже с лицом только что названного Ваджрапани, если не считать его общего выражения, которое кажется более «индийским», нежели выражение лиц у непальских скульптур.

Чем самостоятельнее становилась роль металлической пластики в Непале, тем больше определялись специфические черты ее формы, композиции, сюжета. К VIII веку число изготавливаемых переносных металлических фигур увеличилось. Особенности таких ранних скульптур и абсолютное преобладание среди них буддийских персонажей дают основание полагать, что опыт создания металлических изображений непальские мастера получили в буддийских центрах Северо-Восточной Индии – в Бенгалии и Бихаре. В это же время в ряде районов Индии существовали и другие центры производства литых металлических изображений, например в Западной Индии (Амаравати и Буддхапада), в Центральной Индии (Пхोпахнар). За пределами Индостана, в странах Южной и Юго-Восточной Азии, а также в буддийских районах Восточной Азии процесс становления искусства литой металлической скульптуры шел медленнее, однако и здесь к VIII веку активность его возросла.

Только с XI–XII веков в связи с бурным развитием тантрического учения ваджраяны культовые металлические изделия (включая скульптуру) стали широко использоваться при оформлении сложных позднебуддийских ритуалов. В большинстве этих стран тантризм способствовал сближению буддизма и индуизма или буддизма и местных культов. И хотя металлическая пластика начала II тысячелетия в стилистическом плане еще не выходит за пределы предыдущего периода, все же по своим обновляющимся функциям, а следовательно, и по самостоятельности пути развития, этот вид искусства принадлежит уже следующей эпохе.

Характерная для Непала синкретическая религиозная и этническая база, при которой можно было исповедовать сразу несколько культов, была подготовлена и к началу II тысячелетия

укреплена древней магической обрядностью, методика которой получила название тантризм.

Разработка тантрических ритуалов в Непале проходит в основном в постличчхавское время. Использование образов богов (наряду со словесными и геометрическими формулами) в ментальных спекуляциях во время церемоний медитации несколько изменило масштаб и функции многих скульптурных произведений. Став необходимой частью сложной формы молитвы-обращения, скульптура взяла на себя лишь определенную долю общей религиозной символики: в реальных формах самой жизни давать аналогию процессам, таковых форм не имеющим. Значение атрибута, декора, позы, жеста возросло как никогда раньше – в них как раз и заключалась сама суть молитвенного обращения к вполне определенному адресату.

Сложность и нередко эзотеричность учений ваджраяны и индуистских форм тантризма приводили к увеличению своеобразной повествовательности символов, читаемой лишь посвященными и становящейся простым декоративным оформлением для всех остальных (отсюда ощущение повышенной декоративности восточного искусства у «западного» зрителя). Из несогласованного конгломерата средств искусства переходного периода начали отбираться те, которые больше соответствовали характеру мифологии поздних форм буддизма и индуизма. Потребность в иконе и теологической формуле толкала художника к демонстрации строгой иератичности, фронтальности, иконографической закодированности содержания. Однако при всей связанности культовыми ограничениями мастера ваяния изощренно и настойчиво добивались оригинальной трактовки образа в целом. В непальских скульптурах, совпадающих по времени со скульптурой Бихара и Бенгалии в правление династий Пала и Сена (VIII–XII века), много иконографических деталей, подробностей и даже художественных приемов, будто бы взятых у соседей, однако непальские мастера сохраняют в своих работах стремление к атлетической грации, тогда как в Бихаре и Бенгалии не чуждаются натуралистической чувственности.

Достижения раннего периода получили свое развитие в последующие века. Металлическая скульптура осваивала новые темы, связанные с распространением тантрических учений. Сложные композиции многоголовых и многоруких богов

(нередко в позе любовного объятия), их гневные ипостаси, многофигурные группы требовали дальнейшего совершенствования техники.

Надо заметить, что в целом металлическая скульптура в начале II тысячелетия развивалась более активно, чем каменная. Однако литые металлические образы обретают новое качество в полном объеме только в конце XII – начале XIII века, когда тантрические пантеоны были полностью освоены, а техника литья способом «замещенного воска» больше не затрудняла скульптора, когда были преодолены внутренние противоречия в процессе становления стиля нового времени и достигнуто гармоническое сочетание наследия древности и средневековой концепции божественного персонажа. В этот же период усиливается приток беженцев из буддийских центров Северо-Восточной Индии, завоеванных мусульманами, что способствует распространению в Непале новой волны индийского влияния. Металлическая скульптура, возможно, более других видов искусства оказалась способной к восприятию идеалов бихаро-бенгальских художников. Это проявилось в утонченной чувственности и аристократической изысканности, характеризующей целое направление в литой пластике. Фигурам сообщается особая гибкость, позволяющая сохранить непринужденность даже в наиболее сложных канонических позах, жесты обретают подчеркнутое изящество, моделировка внутриконтурных объемов в сочетании с тщательной обработкой поверхности (позолота, шлифовка) выявляют холеность тела. Усложняется рисунок украшений, которые становятся мельче, легче и рельефнее. Отделившись от архитектурной ниши и от плоского полукруглого фона прабхамаидалы и ширачакры, характерных для каменной скульптуры, металлические скульптуры приобрели почти полную округлость (хотя воспринимались главным образом анфас) и как бы шагнули в свободное пространство, войдя в живой контакт с окружающим предметным миром.

Именно так трактованы металлические скульптуры Непала XI–XIV веков: стоящий Авалокитешвара (XI–XII века)¹,

¹ Коллекция Регионального музея искусств, Лос-Анджелес (собрание К. Вирча); медный сплав, следы

позолоты, инкрустация полудрагоценными камнями и стеклом. Выс. 62,3 см.



Авалокитешвара. Фрагмент. XI век
Хираньяварна Махавихара, Патан

сидящий Индра (XII век)¹, стоящий Манджушри (XVI–XVII века)², стоящая Тара (XIV век)³, сидящий Индра (XVI век)⁴ и многие другие. При всей глубине восприятия и реализации тантрических идей, при всей чуткости реакции на новые веяния и индийские примеры непальские художники-металлисты остаются вполне самостоятельными в своем понимании образа религиозного персонажа. Благородная умеренность в трактовке, которая проявилась еще

в ранний период истории металлической пластики, сохраняется в работах непальских мастеров и в последующее время. В равной степени они избегают и граничащей с натурализмом чувственности индийских образов, и экспрессии тибетских образов. Память о нормах классической древности постоянно живет в металлической скульптуре Непала.

В период длительного правления династии Малла (XIII–XVIII века) металлическая скульптура занимает положение, равное положению каменной пластики, и активно участвует в стилеобразующем процессе. Одновременно повышается авторитет Непала в буддийских странах. После разрушения буддийских центров Бенгалии, а затем и Кашмира значение одного из главных центров северного буддизма приобретает

¹ Коллекция Дж.Д. Рокфеллера; медь, позолота, инкрустация полудрагоценными камнями. Выс. 25,4 см.

² Коллекция Государственного музея Востока; медный сплав, позолота, инкрустация полудрагоценными камнями, золотая паста, раскраска. Выс. 33,5 см

³ Коллекция Музея Метрополитен (фонд Л.В. Белла); медь, позолота, инкрустация полудрагоценными камнями. Выс. 56 см.

⁴ Коллекция Регионального музея искусств, Лос-Анджелес (собрание Н. и Э. Хиерманек); бронза, позолота, инкрустация полудрагоценными камнями. Выс. 19,4 см.

непальский город Патан, куда, в частности, мигрировали многие буддисты из Индии. Металлическая скульптура во все времена была одним из главных проводников религиозных идей, эту роль она с успехом выполняла и в период высокого и позднего средневековья. Под влиянием Непала складывается целое направление металлической скульптуры в Тибете. Постоянный обмен художественными миссиями и отдельными мастерами стал реальным фактором художественной практики двух стран. Вырабатывается общий стиль, объединивший металлическую скульптуру Непала и одну из самых крупных школ металлической скульптуры Тибета. Его основные характеристики – густая позолота и обильная инкрустация цветными драгоценными и полудрагоценными камнями. Отражая основные тенденции эволюции художественных стилей Средневековья, произведения этого направления сочетают определенную формализацию в изображении антропоморфных божественных персонажей с насыщенной декоративностью, в которой не последнюю роль играют полихромность инкрустации цветными камнями и раскраска лица и отдельных фрагментов скульптуры. Позолота стала непременным качеством непальской скульптуры еще в предшествующий период.

С начала II тысячелетия значительные изменения произошли в искусстве большинства стран, имеющих отношение к тантрическому буддизму или индуистским культам в их тантрическом варианте. В свои права вступало развитое Средневековье с его всеобъемлющими системами мировых религий и усложнившимися способами описания (объяснения) мира, то есть новой самоориентацией человека во вселенной и в истории.

Повышенная рациональность средневековых спекулятивных построений сузила возможности непосредственного



Авалокитешвара. Фрагмент.
XIV–XVII века
Хираньяварна Махавихара, Патан

воздействия на ум и душу человека прекрасно-величавой, классически обобщенной пластики. Тенденция к «теоретичности» и расчлененности, выравниваемости и зашифрованности, экспрессивности, граничащей с декоративностью (и декоративности, граничащей с экспрессивностью), рационализму и мистичности, «читаемости» и эзотеричности и т. д. вводила старые правила (большая часть уже зафиксированные в древнейших письменных источниках)

в новые условия существования как в области иконометрии и иконографии, так и систематизирующей абстрактно-символической цветовой геометрии. В искусство приходит множество новых образов: различные инкарнации и сопутствующие персонажи в разных состояниях и видах, со своими женскими ипостасями, спутниками, ваханами и пр. – целый разветвленный пантеон, построенный по иерархическому принципу, в котором взаимозаменяемость и «просвечиваемость» одной ипостаси через другую становятся главным содержательным стержнем. Четкую фиксацию получают не только отдельные виды искусства (скульптура, живопись, литература), но и различные их формы. Так, более определенный набор приемов проявляется в рельефе, горельефе и в круглой скульптуре, в различных видах живописи – в настенной росписи, в рукописной книжной миниатюре, в орнаментике, в картине-иконе. Появление металлической скульптуры, живописной миниатюры и вертикальной иконы-свитка паубха (по-тибетски тапка, или тхапгка) – ответ на новые тенденции и в то же время это условия их существования и развития.

От периода Личчхави живопись до нашего времени не дошла, хотя, возможно, существовала в виде настенных росписей,

о чем упоминает в своих записках VII века китайский пилигрим Сюань Цзан. Это можно предположить, зная распространенность монументальной живописи в гуптский период в Индии (пещеры Аджанты), на Шри Ланке (живопись Сигирии), в Центральной и Средней Азии (Бамиан, буддийские монастыри Кара-тепе, Аджина-тепе и др.), в Китае (Кызыл, Дуньхуан, Турфан и др.). В Непале самые ранние дошедшие до нас живописные памятники (не стенопись, а книжные миниатюры на пальмовых листьях и свитки-иконы паубха) относятся уже к «новому» времени – II тысячелетию. В первые века II тысячелетия живописные образы напоминали о скульптурной пластике прошедшего периода. Мягкое пластичное решение спокойного силуэта стоящей или сидящей фигуры на ранних миниатюрах и паубха (например паубха «Ратнасамбхавы и восемь бодхисаттв» начала XIII века или живописно-объемное изображение сидящих богинь на деревянной обложке манускрипта Панчаракша 1138 года) отличает их от позднейших (середины II тысячелетия) стилевых течений – с их декоративной яркостью и плоскостностью, с символической значимостью каждой детали.

Время возникновения паубха в Непале установить трудно, поскольку до нас дошли иконы не старше XII века. Но то обстоятельство, что на деревянных обложках ранних манускриптов изображения сидящих богов и богинь носят в большой степени типовой характер, указывает на возможное существование подобных живописных образов и ранее, и не только миниатюрных, но и большого размера, например изображений богов на паубха. В манускриптах сидящие божества обычно изображаются в центре исписанного листа или на его обложке. Видимо, ключевое положение этих изображений придает им особый смысл, чем-то напоминающий более сложный и развернутый смысл изображений на паубха, которая, в отличие от миниатюры, представляет собой довольно большую икону в форме свитка.

В Непале манускрипты первоначально писали на пальмовых листьях, обработанных квасцами. На них же делались и красочные изобразительные и орнаментальные вставки. Такая техника была распространена в Бихаре и Бенгалии в конце периода Пала-Сена (VIII–XII века). Буддийские монахи Непала часто посещали Наланду и Викрамашилу, откуда и завезли

технику создания манускриптов и иллюстраций к ним¹. Довольно длинные – до 40 см при ширине около 7 см – пальмовые листья прошивали посередине шнуром (иногда кожаным) так, чтобы «страницы» можно было листать снизу вверх. Текст писался с двух сторон, иллюстрации располагали по краям и в центре. Обложкой манускрипта обычно служили деревянные дощечки, чаще всего расписанные. Поскольку в долине Катманду пальмы не растут, то листья привозили из южных районов (в том числе и из Бенгалии). Приступая к работе, листья покрывали квасцами, и потому они сохранились до наших дней. Пальмовые листья активно использовали до XI века, после чего наряду с листьями стали употреблять и плотную китайскую бумагу.

Чтение священных текстов входило во многие религиозные обряды. Владельцы манускриптов пользовались большим уважением: недаром в древних иллюстрированных рукописях находим имя заказчика, а не художника.

Переписчики манускриптов также были авторитетными людьми², а вот художники редко относились к привилегированному слою общества, хотя и могли достигнуть высокого положения внутри религиозной общины. Сакральное значение их труда требовало от них постоянного соблюдения ритуалов, глубокого знания священных текстов и всех правил выражения той или иной доктрины.

Как и металлическая пластика, известная нам непальская живопись рубежа I и II тысячелетий еще сохраняет дух классического искусства Личчави. И хотя в трактовке обрамления сцен доминирует графически четкая (хотя и очень спокойная) декоративность цвета и узора, сами фигуры не лишены теплой телесности мягкого тона и объема и напоминают замечательные росписи пещер в Аджанте гуптского времени. Непальская живопись начала II тысячелетия, находясь между двумя разными историческими этапами, удачно соединяет в себе не ушедшую еще классику с достаточно хорошо разработанными приемами «оплетения» основного сюжета содержательно

¹ *Dwivedi P.K. Miniature Painting of National Museum. Kathmandu, 1982. P. 10, 13–15, 19. См. также ссылки П.К. Двиведи на работы М. Bussagli, B. Bhattacharya, L.S. Bangdel, R. Das Gupta и др.*

² *Pal P. The Arts of Nepal. Vol. II: Painting. Leiden, 1978. P. 17–19, 26, 32.*

значимым и канонически упорядоченным узором-декором. Особо надо отметить замечательный колорит этой живописи, не потерявшийся даже под заглушающей патиной времени: доминирующие глубокие красные тона в сочетании с белым и золотисто-желтым контрастируют с ярко-голубым, синим, интенсивно-зеленым.

Ранние сюжеты миниатюр часто связаны с иллюстрированием сутры «Праджняпарамита»¹. Несколько цветных иллюстрированных непальских манускриптов на эту тему были созданы в XI веке. На одном из них (1015; Библиотека Кембриджского университета) изображены три сцены: рождение Будды в Лумбини, просветление Будды под деревом в Бодхгае и первая проповедь Будды в Сарнатхе. Композиции миниатюр динамичны, а линии рисунка свободны, каллиграфически быстры и широки.

Совсем другой почерк у художника, создавшего иллюстрации к индуистскому манускрипту 1047 года «Шива-дхарма» (живопись на деревянных обложках; Национальный архив, Катманду). В одном и том же манускрипте встречаются эпизоды, связанные с Вишну (10 инкарнаций) и Шивой (сцены с Парвати). Хотя тщательный декоративный стиль исполнения этих миниатюр, скорее всего, близок к стилю бенгальской миниатюры, общий эмоциональный строй композиций и отдельные детали, такие, как стилизация слоистых скал в сцене, изображающей Шиву и Парвати на горе Кайласа, свидетельствуют о совершенном мастерстве и оригинальности непальского художника. При всей, казалось бы, свободной и замысловатой декоративности непальских миниатюр их праздничная прихотливость определена ритуально-смысловой символикой цвета. Употребление цвета диктуется не только персонажем (Вишну и его аватары Кришна и царевич Рама – синие, будда Вайрочана – белый, богиня Васудхара – желтая), но и страной света (север – зеленый, запад – красный, восток – белый, юг – желтый) и ритуальным значением

¹ В Индии обряды, связанные с богиней Праджняпарамита и одноименной сутрой, посвященной путям достижения высшей (трансцендентальной) мудрости, известны с середины I тысячелетия. В Непале это произ-

ведение религиозной и философской мысли становится широко известным во времена особенно активных связей с Наландой и Викрамашилой.

одежды (например свадебные торжества оформляются красным цветом).

Сравнивая стилевые особенности произведений разных видов искусства (каменной и металлической скульптуры, иллюстраций к манускриптам, живописи на паубха), относящихся к самому началу II тысячелетия (XI–XIII века), можно прийти к выводу, что основной доминантой тогда были более ранняя основа непальской классики, определявшая и скульптурную статуарность изображений, еще не растворившуюся в общекомпозиционном ритме символического обрамления и узора, и, видимо, сюжетные источники, которые относились пока к довольно раннему этапу учения ваджраяны. Не случайно и в каменной скульптуре гипотетические датировки некоторых произведений пограничного периода (например рельеф «Рождение Будды» из Национального музея Катманду или скульптура «Вишну на Гаруде» из Чангунараяна) «скользят» между VIII и XII веками.

Новая стабилизация экономики и культуры Непала начинается с XIII века, при династии Малла. В качестве первого махараджи династии называют Аридеву, или Арималлу. Власть Малла укрепилась при сыне Аридевы по имени Абхаямалла, высокообразованном человеке, покровительствовавшем литературе. Сыновья Абхаямаллы – Джаядева и Анандадева правили в Патане, в Катманду и Бхадгаоне. Особенно деятельным был Анандадева из Бхадгаона, который отстраивал маленькие города, такие, как Банепа, Дуликхель, Санкху, Панаути. О политике просвещенных правителей династии Малла в XIII веке говорит такой важный факт, как отправка группы из восьми художников во главе с неким Арнико (в китайских трактатах упоминается как А-ни-ко) в Тибет и далее – в Китай, где позже Арнико возглавил императорские литейные мастерские. Этот же Арнико считается создателем особого типа пагоды в Китае, несущей на себе особенности непальской конструкции¹.

В последующие века много средств было вложено в строительство и украшение городов, монастырей, храмов, правители

¹ Экспедиция Арнико в Китай высоко оценивается непальской историографией; китайские источники сдержанно освещают этот эпизод.

поддерживали литературу, придворный театр и музыку, были широко распространены театрализованные религиозные праздники. При знаменитом реформаторе по имени Джаястхити Малла (1354–1395) был создан непальский вариант текста древнеиндийского эпоса «Рамаяна».

Непальские летописи прославили махараджу Пратапу Малла (Катманду, 1641–1674), который якобы знал 16 языков, сочинял и исполнял литературные и музыкальные произведения. Как знатоки и любители театра, танцев и музыки были известны правители Сиддхи Нарасимха Малла (1618–1661) и Шриниваса Малла (1660–1684) из Патана.

С конца XIV века искусство Непала быстро набирает силу. Расширяется круг дошедших до нас памятников, в том числе архитектурных и живописных. Некоторые ученые считают, что храм Индрешвара Махадева в местечке Панаути (около 30 км к югу от Катманду) с сохранившимися деревянными конструкциями и скульптурами, а также остатками сильно потемневшей живописи относится к XIII–XIV векам. К несколько более позднему времени исследователи относят росписи в храме Таледжу Бхавани в Бхад-гаоне, на которых можно разглядеть черный контур рисунка, красные, желтые, синие, голубые и зеленые краски на изображениях, напоминающих живопись на манускриптах, только крупнее. Продолжает развиваться книжная миниатюра, сохраняя в основном стиль живописи предыдущего времени, при том что сюжеты манускриптов все чаще посвящаются богам индуистского пантеона – Шиве, Вишну, Кришне.

Функции паубха становятся многообразнее. С одной стороны, их, как и ранние миниатюры, продолжают посвящать и индуистским, и буддийским богам, а с другой стороны, их религиозно-символическая закодированность выходит на первый план, приобретая ярко выраженную форму геометрических диаграмм, так называемых мандол, в которых ядром является круг, вписанный в квадрат¹.

Несмотря на яркую, даже гедонистическую чувственность цвета в паубха и обилие поясняющих наглядных атрибутов

¹ О понятии «мандала» см. статью:
Торопов В.Н. Мандала // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1992. С. 100–102.

(архитектурных деталей и целых построек, декоративно-символических изображений цветов и пейзажей), общий характер этой живописи в основе своей является абстрактным. Ее восприятие требует серьезного знания обрядов, мифологии и символики многочисленных сект и религиозных школ. Эти знания обладают особыми функциями: они действуют строго направленно, вызывая необходимый комплекс эмоций, который почитается как определенный путь к постижению высшей истины или, что то же самое, – к высшему блаженству. Искусство со всей его земной притягательностью сопровождает путешествие адепта той или иной религиозной школы в края горные, духовные, где сами собой разрешаются человеческие трудности и жизненные тупики. Человек, находящийся вне этой закодированной культуры, теряет и в знании сюжета, и в полноте эмоционального переживания и эстетического наслаждения. Лишь внешняя гармония форм, ритма, цвета остается на его долю, и, естественно, за декоративной выразительностью линий, цвета и форм он упускает эстетически-эмоциональную, вдохновляющую содержательность образа. Живопись паубха является, пожалуй, самым полным воплощением эстетики культов тантрического буддизма и индуизма, получивших господство в позднем средневековом Непале. Как правило, композиция паубха бывает фронтальной, репрезентативной, концептуальной. Это законченный и всеобъемлющий образ, выражающий персонифицированную и вместе с тем зашифрованную схему строения мира в определенном, целенаправленно выбранном системном аспекте. Такая тенденция в искусстве имеет некоторое сходство с пониманием образа в скульптуре периода Личчхави (там персонификация мировосприятия была заключена в гармонически воссозданном одухотворенном образе человека). Однако во II тысячелетии, и особенно в середине его (в XIV–XVI веках), концентрация представлений о космосе происходит уже не в образе человека и не в скульптуре, а, скорее в живописи – в плоской, схематично построенной композиции образов-символов, предметов-значений. Вместо натуральной трехмерности – условная двумерность, вместо реального пространства – плоский цвет, вместо фигуративной простоты – композиционно-схематическая усложненность, вместо лаконичности – многословность. И все-таки стремление к станковости в живописи, которое ощущается в паубха, сродни

достигнутой статуарности в скульптуре. Ведь станковость – это желание собрать в одно целое то, что растянуто во времени, представить линию повествования точкой (или кругом) обобщения. Остановленная и повернутая «в торец», в перспективу времени, линия движения раскрывает глубину первоначального замысла, бесконечно удалившегося архетипа. Такие «картины мира» – всегда плод самодостаточных культур поры расцвета, когда они способны в самообозрении давать суммы установочных оценок и объективно-канонических критериев и когда они обладают естественной синтетичностью восприятия. Полной самодостаточности культур практически не бывает; неполнота, а может быть, даже и некоторая ущербность их – залог дальнейшего движения и перестраивания системы внутренних компонентов, что по существу одно и то же.

Для непальских паубха XIV–XVI веков характерны именно эти черты: соразмерность композиции, достаточно четкий, масштабно выделенный силуэт главного божества, окруженный радиально расположенными фигурами сопутствующих святых (божеств). Такая композиция часто несет в себе черты мандолы, то есть геометрически организованного плана вселенной с классическим кругом, вписанным в квадрат с четырьмя т-образными «воротами», ориентированными по странам света. Именно так построена Вишну-мандала из Регионального музея искусства в Лос-Анджелесе, датированная 1420 годом. Четырехрукий Вишну с маленькими фигурками Лакшми и Гаруды сидит на лотосовом троне на теле свернувшегося змея Ананты, осенившего коронованную голову Вишну своим семиголовым капюшоном. Фигура Вишну окружена 12-лепестковым венчиком лотоса, в каждом лепестке которого видна одна и та же стоящая в разных позах пара – Вишну и Лакшми. В углах квадрата расположены различные индуистские божества: по два – в верхнем правом и нижнем левом углах и по три – в двух других. В верхнем ряду среди семи стершихся фигур можно узнать Шиву с Парвати, Вишну с Лакшми, Ганешу, Карттикею, Сурью и Чандру. В нижнем ряду изображена многочисленная семья, члены которой возносят молитвы перед богато украшенными жертвенниками, стоящими в центре композиции.

По сравнению с Вишну-мандалой 1420 года из Регионального музея искусств Лос-Анджелеса буддийские мандалы имеют более развитую систему кругов и квадратов, диагоналей,

радиусов, фриз с сюжетными клеймами, ячеек с однотипными изображениями будд и буддийских персонажей. Позднее связующее пространство незанятой плоскости нередко заполнялось пейзажными фрагментами.

Кроме широко распространенной схемы мандалы среди разного типа паубха можно выделить композиции, посвященные какому-либо популярному божеству, сидящему (реже – стоящему) в ореоле прабхамапдалы и в окружении сопутствующих божеств. Происхождение этого типа паубха уходит своими корнями, видимо, в религиозную живопись I тысячелетия, однако по мере вхождения в усложненную символику II тысячелетия такого рода изображения меняются. Они включаются в геометрические схемы разного рода мандал, например в виде концентрических кругов (Чандра-мандала 1416 года из коллекции Дж. Циммермана в Нью-Йорке) или квадратов и квадратных ячеек, заполненных сюжетными, фигуративными или архитектурными рисунками {паубха XIV века «Жизнеописание Будды» из собрания Дж. Циммермана) и т.п.

В XV веке окончательно складывается средневековый «иконный» тип живописи как в Непале, так и в Тибете. В это время наряду с усложненными вариантами древних образов встречаются и такие великолепные образцы нового стиля, как паубха «Амогхапаша в сопровождении Тары в Бхрикути», датируемая А. Макдональдом и А. Сталь XV веком¹. В этом произведении, исполненном с блистательным мастерством и почти невероятной, предельной утонченностью, как бы открывается нерукотворный свет потусторонней Страны блаженства. Соотношение миниатюрной тщательности рисунка с глубокой интенсивностью выступающего изнутри цвета и ювелирностью золотого покрытия достигает, кажется, классической самодостаточности. Аристократическая уверенность в собственном совершенстве, непогрешимости и способности адекватно выразить царственную чистоту молящейся души пронизывает лучшие произведения религиозной живописи Непала и Тибета середины II тысячелетия.

Почти то же самое можно сказать и о металлической скульптуре этого времени. Прежняя пластичность классической

¹ Macdonald A.W., Stahl A.V. *Nevar Art*. New Delhi, 1979.

каменной скульптуры, перейдя в небольшие металлические фигуры (высотой примерно от 20 до 40 см), обрела роскошное обрамление в виде четко выделяющихся нательных украшений с вкраплением маленьких полудрагоценных камней. Особенно нарядно на позолоченных фигурах выглядят бирюза и кораллы. Несмотря на культовое назначение изготавливаемых металлических фигур, они все же оставляют впечатление светских. Образы божеств обретают утонченность, сочетая возвышенность с изнеженностью, духовность – с внешней красотой.

По мере прохождения религиозного искусства через все сложности формирования так называемого северного буддизма, «канонообразующим» центром которого становится Тибет, меняются не только образы скульптуры и живописи Непала, но и сама система их эстетического воздействия на адептов веры. В отличие от индоарийских корней самой ранней скульптуры Непала, искусство Средневековья (особенно металлическая скульптура и живопись) нередко наполняется соками довольно грубого и резкого воображения, в котором значительность изображенного сюжета представлялась сродни ее прямой силе психологического, чаще всего устрашающего, характера. Воздействие скульптур-икон и картин-икон должно было быть ошеломляющим, чтобы преодолеть отвлекающий момент любования формой. Однако и это искусство, в высшей степени каноническое, не могло существовать вне «прельстительности» внешнего выражения своего смысла, поскольку канон – это и есть найденное, установившееся совершенство формы, находящейся в полном соответствии со своим содержанием. Поэтому в металлической скульптуре, поражающей невероятной сложностью переплетения рук, ног, декоративных гирлянд, а также шарфов и других атрибутов, изощренное мастерство литейщика как бы добавляет к выраженному моменту экстаза еще и момент силы художественного творчества. Гармония и устойчивость переусложненных поз и жестов делают экстатические образы прекрасными.

Аналогичные процессы происходили и в живописи паубха. Устрашающие образы божеств в их гневной форме, натуралистически поданные сцены расправы над телесной оболочкой

жертв (при каноничности самого «реестра» этих «расправ») – все это по количеству и частоте употребления начинало превалировать над соблазнительными образами Западного рая, преобладавшими при ранней ваджраяне.

В то же время повествовательная живопись на длинных горизонтальных свитках обращается к обычному, естественному построению рассказа с множеством объединенных эпизодов и многократно появляющимся одним и тем же героем. Немало произведений посвящалось жизнеописанию Кришны. Они сохранились на горизонтальных свитках, в росписях на стенах дворцов, например во дворце Патана, где теперь развернута музейная экспозиция.

Светский аспект средневековой повествовательной живописи на горизонтальных свитках делал этот вид живописи открытым для проникновения в него таких форм, которые не были свойственны ни буддийским, ни индуистским канонам. Так, следы западно-индийского, могольского стиля миниатюры можно заметить в иллюстрациях к довольно ранним манускриптам¹; со временем мозаичность и плоскостность открытого, яркого цвета, обилие позолоты, тщательный тонкий контур, любовь к профильным и трехчетвертным изображениям проникают и в паубха.

Достаточно заметным стало влияние могольской и раджпутской школ живописи с XVII века. Наиболее вероятной причиной изменения стиля непальской живописи были частые перемещения придворных индийских художников, несших с собой не только черты раджпутского стиля, но и, например, школы Кангра (с середины XVIII века). М. Чандра в качестве одного из поводов для подобных массовых миграций художников приводит завоевание Аурангзебом части Раджпутаны². Так или иначе, но многие черты искусства североиндийской миниатюры появляются в произведениях непальских мастеров, особенно при дворе правителей в Бхадгаоне³.

¹ П.К. Дживеди в книге-каталоге «Миниатюрная живопись в Национальном музее Катманду» замечает, что даже в иллюстрациях к манускриптам Бихара и Бенгалии XI–XII веков, посвященных джайнским религиозным сюжетам, можно обнаружить следы

индо-иранской схематизирующей линейной манеры. В непальской миниатюре (а к XIV–XV векам и в живописи *паубха*) эта манера проявилась в особом, стилизованно остром условном изображении лиц. (см.: *Dwivedi P.K. Op.cit* P. 17).

О художественной культуре Непала XV–VII веков можно судить не только по сохранившимся произведениям скульптуры и живописи, но и по памятникам архитектуры, которые хотя и перестраивались время от времени, все же донесли до нас основные формы и типы жилых и культовых зданий.

Если общее впечатление отцелевших памятников искусства I тысячелетия – это строгость твердого серого камня, сдержанность линейного ритма и классическая ясность объемов, то от искусства долины Катманду II тысячелетия складывается прямо противоположное впечатление – яркие цвета, замысловатая деревянная резьба и блеск меди и золота. Описывая архитектуру долины Катманду, до сих пор формирующую облик центральных городов (Патана, Бхадгаона и Катманду), так и хочется вспомнить старый русский эпитет – «златоглавая», хотя применительно к Непалу точнее было бы сказать «златоверхая».

В этой долине есть много городов поменьше, хотя отнюдь не менее древних: это Киртипур, Банепа, Чапагаон, Пхарпинг, Леле, Баламбу, Панаути, Дуликхель и другие. Если бы хватило сил их восстановить, как это делается в трех близко расположенных друг от друга столичных городах, то вся долина засверкала бы сказочным богатством древнего народного искусства. Сейчас небольшие города долины сохраняют старинную планировку, в них все еще можно видеть буддийские монастыри и ступы, уникальные скульптурные композиции, удивительные резные окна, деревянные и медные «оклады» тимпанов над входами, такие же деревянные или медные «оклады» на углах стен, консоли, украшенные деревянными скульптурами божеств, и еще много того, что принадлежит изысканному непальскому искусству. Средневековые, пока еще не перестроенные городские районы (а кое-где, как, например, в Бхадгаоне, уже восстановленные по всем правилам современной научной реставрации) сохраняют традиционное сочетание красного кирпича,

² Chandra M. A Painting Scroll from Nepal // Bulletin of the Prince of Wales of Western India. Bombay, 1950. №1. P. 6–14.

³ Pal P. Nepal. Where the Gods are Young. New York. 1975. P. 18; *Idem*. Art of Nepal. A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection. Los Angeles, 1985. P. 189.



Васуки. Резьба по дереву
Дворец Хануман-Дхока, Катманду

темного резного дерева, черепицы и меди. Золотят почти все навершия двух- и трехэтажных зданий-башен, которые в европейской литературе не совсем точно называют пагодами. Даже здания не башенного типа зачастую имеют маленькие башенки в центре крыши с непременно блеском меди и золота. Кованая медь, нередко золоченая, ювелирной сложностью мифо-символических композиций будто соперничает с изощренной резьбой по дереву, одинаково украшая большие треугольные тимпаны над парадными входами, двери, углы домов и множество других архитектурных деталей. Поблескивание медных колокольчиков и подвесок

по краям низких крыш придает храмам особую праздничность. Колокольчики постоянно звенят от молитвенного прикосновения посетителей и просто прохожих, и это создает впечатление неумолкающей жизни. Иногда золотят навершия даже каменных храмов и маленьких наитий.

Но самое главное украшение городов и холмистых полей Непальской долины – это двух- и трехъярусные здания-башни с широко раскинувшимися крыльями крыш, расположенных тут и там на склонах или вершинах холмов. По своему виду и архитектурно-пространственному положению они и в самом

деле похожи на знаменитые китайские «пагоды». Собственно говоря, «пагода» – это европейское обозначение башнеобразных китайских сооружений, имеющих в Китае специальные названия «-та» (например Даяньта). Но, тем не менее, внешнее сходство непальских *дега* с подобными китайскими «башнями», возвышающимися над черепичными крышами городских построек и также венчающими холмы или приютившимися на склонах гор, налицо. Это сходство, существующее вопреки особенностям развития искусства обеих стран¹, и породило пристальное внимание исследователей к этой непальской форме архитектуры, которую непальские ученые справедливо отстаивают как свою, оригинальную, исконную.

Рассматривая полемику европейских, индийских и непальских искусствоведов и историков о природе и происхождении непальской «пагоды», частично отраженную в книге У. Виснера «Непальская храмовая архитектура»², мы считаем особенно ценным предложение С. Леви. Ученый предлагает разделить проблему на две части: метод построения *дега* и его функциональное назначение. К этим двум аспектам можно было бы добавить третий, фиксирующий все точки зрения на самом важном: речь идет об оригинальном, исключительно непальском типе пагоды. По существу, это вопрос об этническом, точнее, об основополагающем расовом происхождении архитектурного архетипического сознания с учетом той стадии его развития, когда оказывается, что универсальные для человека архитектурные способы освоения пространства складываются в системы строительных навыков с набором таких признаков, которые характерны только для определенных расовых групп, нередко в результате движения миграционных волн оказывающихся в исторически отдаленных ареалах.

Пагодообразные постройки с набором совпадающих конструктивно существенных деталей распространены в Непале, на Дальнем Востоке, встречаются в Юго-Восточной Азии, на некоторых островах, например на Калимантане. Эти стропильно-каменные или просто деревянные, кирпичные

¹ На самом деле непальские *дега* по своему абрису больше похожи на японские пагоды с их разлетом прямых, сильно выдающихся крыльев крыши.

² Wiesner U. Nepalese Temple Architecture. Leiden, 1978. P. 36–37.



Шива и Парвати. Деревянная консоль
Дворец Хануман-Дхока, Катманду

или глиняные сооружения с керамической черепицей и керамическими или деревянными украшениями, с цветом и позолотой, с острым золоченым навершием по своему типу не похожи на каменное зодчество индийского мира, даже когда в нем живут остаточные формы более древних деревянных построек. Ареал «пагод» принадлежит иному антропологическому региону. Невары, сформировавшиеся ко II тысячелетию в прочный этнос долины Катманду, принесли с собой остаточное архетипическое начало далеких предков, этнически связанных

с племенами австралоидов (распространявшихся на север через Юго-Восточную Азию) и с более близкими племенами южно-китайских монголоидов. Это начало выразилось в особом архитектурно-пространственном и конструктивно-декорационном художественном видении.

Не прошла бесследно и цивилизационная волна древней индийской культуры, давшая Непалу особые формы каменного зодчества, которое в средневековые времена обернулось оригинальной непальской архитектурой индийского происхождения, – это каменные шикхары, отдельные формы мапдиров, ступы и чайтйи различной конфигурации, бассейны с источниками. Эти архитектурные сооружения, сливаясь с общей массой городских построек, составляют благородный серокаменный фон – в тон такой же строгой и древней каменной скульптуре.

Чтобы не продолжать список отличий непальских пагодообразных башенных храмов от других похожих сооружений, мы попытаемся вкратце перечислить основные формы непальской архитектуры, сложившейся к XVII–XVIII векам и до сих пор заполняющей большую часть городов и загородных комплексов долины Катманду.

Непальская архитектура столь разнообразна (при едином стилевом принципе), что ее можно классифицировать в зависимости от того или иного условно взятого основания. Так, Р.М. Бернье в книге «Непальская пагода. Происхождение и стиль»¹ взял за основу различие в расположении зданий в пространстве и в архитектурном ансамбле. Он последовательно рассматривает дома самого разного назначения, которые вписаны в уличный ряд городских зданий или стоят на огороженной стенами площадке (у одной из стен либо в центре), иногда расположены в свободном пространстве или, наоборот, примыкают к другим зданиям, а нередко выстроены на склоне горы, в лесу и т.д.

У. Виснер в своей книге «Непальская храмовая архитектура» описывает типы непальских храмов с несколькими ярусами крыш в особой главе, рассматривая их как вариант (и при этом не главный) общей храмовой архитектуры в один этаж с одной нависающей крышей (основной тип мандапы). Он не без основания выводит некоторые особенности непальских строений (господство кирпича в качестве материала, сочетание мандапы с башнеобразным сооружением – шикхарой) из древнеиндийской архитектуры, а высокие, особенно ценимые пятиярусные «пагоды» считает редким исключением (их действительно всего две: одна – в Патане, другая – в Бхадгаоне).

В книге В. Корна «Традиционная архитектура долины Катманду»² помимо ценных исторических экскурсов и важных сообщений о бытовом и религиозно-культовом назначении разных типов непальских архитектурных сооружений читатель может найти и визуальный материал в виде чертежей, столь необходимых для понимания существа любой архитектуры. В книге собраны планы городов, площадей, дворцов, буддийских

¹ Bernier R.M. The Nepalese Pagoda. Origins and Stile. New Delhi, 1979. P. 129–180.

² Korn W. The Tradiditional Architecture of the Kathmandu Valley. Kathmandu, 1979.

бахалов и бахилов, индуистских матхов, выразительные рисовки разных зданий, а также чертежи оснований, фасадов и разрезов дега, мандапы, саттала, паши, зарисовки дверей, порталов, окон, кронштейнов, угловых и придверных резных рельефов, деревянных резных колонн и проч. Профессиональный подход к архитектурной типологии и прекрасно выполненные рисуночные чертежи, абрисы, зарисовки, определяющие взаимосвязь отдельных типов сооружений, – все это убеждает в неразрывности всех типов непальской архитектуры, в ее оригинальности и очевидной древности устоявшихся традиций.

Для классификации всех видов непальской архитектуры потребовалась бы отдельная книга, вроде работы В. Корна. Поэтому мы назовем только основные типы построек, как это сделал Л.С. Бангдел в своей книге «Непал. Две тысячи пятьсот лет непальского искусства»¹. Он назвал всего три типа архитектурных памятников: первый тип – ступа и чайтья, второй тип – вихары (на языке непали чаще называемые бахал и бахил, на невари – баха и бахи) – буддийские комплексы, в прошлом монастырские; третий тип – разные храмы (по-неварски их называют девала или дега, на непали – мандир), которые, как правило, обслуживают индуистские культы.

Последнее обстоятельство весьма важно для понимания существенного различия между китайской пагодой и непальским дега. Будучи буддийскими памятниками, китайские пагоды ориентированы на специфическую символику ступы (пусть и преобразованной), и потому центральный столб, связывающий вершину ступы с ее основанием, играет заметную роль в конструкции всего сооружения². Непальская же «пагода» – дега и мандапа – это в первую очередь дом бога, которому свойственна цельная пустота жилого дома или «высокая» пустота, соединяющая пик наверху с центром мандалообразного плана основания (то есть хоть и невидимая, но все же ось, столь необходимая во всех культовых сооружениях). Такая разница

¹ *Bangdel Lain S. Nepal. Zweitausend-fünfhundert Jahre nepalesische Kunst. Leipzig, 1987. S. 273.*

² О происхождении конструкции ступы см.: *Вертоградова В.В. Архитектура // Культура древней Индии.*

М., 1975. С. 306–307. О конструкции яванской ступы Боробудур см.: Муриан И.Ф. Искусство Индонезии с древнейших времен до конца XV века. М., 1982. С. 85–86, а также статьи в настоящем сборнике, посвященные Боробудуру.

в понимании функций и ориентиров здания – результат исторической обусловленности архитектурных форм.

Кроме зданий сакральной архитектуры средневековый непальский город был застроен жилыми домами, постройками типа гостиниц (дхармашала), индуистскими комплексами так называемых матхов, наконец, дворцами, включавшими в себя почти все виды непальских построек.

Заканчивая наш краткий обзор самой общей картины развития художественной традиции в средневековом искусстве Непала, мы должны сделать некоторые выводы, чтобы соотнести изложенный материал с заявленной темой сборника и оговорить особенности взятого нами аспекта темы.

В самом начале статьи мы отметили, что собственно традиционное народное творчество, тесно связанное с декоративным убранством не менее традиционной архитектуры, не является нашей темой – «для нас важнее искусство просто профессиональное (придворное, монастырское), которое замечательно своими отдельными, неповторимыми произведениями, позволяющими говорить о классике, а не об уровне всеохватывающего народного творчества». Из всей панорамы многочисленных видов и жанров непальского искусства мы выбрали те, которые сформировали типично средневековые художественные традиции. Конечно, они выросли из классического искусства I тысячелетия, но новые интенции творческого потенциала непальских художников II тысячелетия определили иные прорывы к иным идеалам художественного совершенства. Прежние традиции классической скульптуры изменили свое русло – только потому, что художественное сознание средневекового человека стало нуждаться в более сложной и динамичной системе гармонизации мира. По существу, средневековые традиции дожили в Непале до III тысячелетия. Только в период с конца XIX и, особенно, с середины XX века намечается новый поворот в художественном взгляде на мир. Непал вступает в Новое время. Самое интересное, что при этом через новую художественную форму просвечивают не только традиции художественных форм уходящего Средневековья, но и формальные достижения высокой классики I тысячелетия. Такова сила непальского традиционного художественного сознания, способного удерживать в себе всю перспективу развития далеких и близких традиций, создавая яркое, можно сказать «образцовое» искусство.

О формировании новой непальской культуры в 60–80-е годы XX века¹

Весь XX век в Непале проходит под знаком модернизации экономики, политики, культуры и искусства. Этот процесс достигает своего апогея к середине века, после чего самосознание народа начинает выражаться не только в стремлении усвоить черты преуспевшей европейской цивилизации, но и в оценке себя как носителя самобытной древней культуры, достойной сохранения, почитания и восстановления.

Потребность в изучении и реставрации древнейших памятников архитектуры и скульптуры возникла отчасти и из-за пристального внимания к истории страны всей мировой науки (сразу же после того, как в 1950-е годы Непал снял запрет на свободное пребывание иностранцев на своей территории). Появившиеся в Непале музеи заполняются уникальными произведениями древнего и средневекового искусства – скульптуры из камня и бронзы, живописи, народных ремесел. Сохранившиеся в храмах и религиозных общинах древнейшие скульптуры ставятся на учет в департаменте археологии и охраняются законом.

К началу 1970-х годов Непал становится одним из интереснейших мировых центров туризма. Реставрация старинной архитектуры (и отчасти скульптуры) была призвана обеспечить дальнейший приток туристов и связанный с этим подъем национальной экономики. В дело реставрации и охраны памятников вступает непальское правительство, которое своими силами, отчасти на средства ЮНЕСКО и с помощью иностранных специалистов, восстанавливает лучшие архитектурные памятники страны.

Так, был восстановлен в своем первоначальном виде район города Бхадгаон с храмом XIV века Даттатрея, окружающими его домами, площадью и прилегающими улицами. Там работали

¹ Статья впервые опубликована в сборнике: Непал на рубеже тысячелетий. М., 2000.

лучшие непальские народные мастера – каменщики, строители, резчики по дереву. Старую обветшавшую деревянную резьбу, украшавшую окна, балконы, двери, столбы, кронштейны, заменили новой, выполненной с такой же виртуозной искусностью и скульптурной пластичностью, как это делали, и, возможно, не один раз, во все предыдущие реставрации, при перестройке и починке домов и храмов.

Восстановительные работы по ремонту храмов и зданий ведутся еще с 1960-х годов и продолжаются по сей день. Улицы и площади хорошеют, очищаются, вытянувшиеся в уличный ряд дома приобретают графически архитектурный, «плотный» вид благодаря новому красному кирпичу, заменившему выкрошившийся и побуревший старый. Однако время берет, точнее, «забирает» свое, и то, что не успевают ремонтировать, безнадежно ветшает и рушится. Пока еще улицы непальских городов и селений радуют глаз сплошными массивами традиционных домов, удивляют обилием больших и малых храмов и пагод, бассейнов со скульптурами и рельефами, просто стоящей при дорогах скульптурой (особенно вблизи монастырей). Вспоминаются слова английского посланника Киркпатрика, которому чуть ли не единственному удалось побывать в Непале с миссией в конце XVIII века и который оставил записки со своими впечатлениями. Он написал, что в Непале столько храмов, сколько домов, и столько статуй («идолов», как их называл Киркпатрик), сколько людей.

Близкое к этому впечатление создается еще и сейчас, но оно неминуемо и скоро должно измениться с наступлением новой эры в истории Непала. Конечно, можно постараться сохранить обширные районы непальских средневековых городов. Можно принять меры против расхищения ценнейших памятников скульптуры международными гангстерами. Можно помочь восстановить монастырские комплексы, отреставрировать храмовую настенную живопись, собрать в музеи старинную бронзу и образцы народной деревянной резьбы. Но пока разворачивается эта деятельность, Непал теряет свой средневековый облик. Происходит как бы двойной процесс: Непал готовится

стать современным центром мирового туризма – Непал теряет связь со своим средневековым прошлым.

Но есть одна область деятельности, которая способна противостоять обоим процессам – это живое творчество современных художников Непала, скульпторов и живописцев.

Многие традиционные непальские скульпторы, принадлежащие к старинным кланам того или иного религиозного толка (чаще буддийского или индуистского), продолжают создавать культовые изображения из дерева, камня и бронзы. Особенно любимым материалом остаются традиционные металлические сплавы с медью, в том числе и бронза. До наших дней в Непале дожила технология литья металлических изделий, которая передавалась из поколения в поколение в течение более чем десяти веков. Неизменными остались и многие формы скульптур, и их иконография, и каноны пропорций и поз. Часто художники как бы воссоздают образцы XVI–XVIII веков, которые они могут увидеть в музеях и храмах. Такой способ сохранения старых эталонов привлекает иностранцев и многие музеи мира, но он же необходим и для обучения подрастающего поколения художников традиционному мастерству и высоте стиля старинной культовой бронзы. Здесь нельзя не упомянуть о большом вкладе в культурную жизнь Непала 1970–1980-х годов ведущего скульптора и педагога Ратна Каджи Шакьи. Работы этого потомственного мастера металлического литья разошлись по всему миру, поддерживая славу Непала как страны многовекового искусства бронзы, оказавшей значительное влияние на развитие этого искусства в странах так называемого северного буддизма.

Полностью традиционная скульптура из бронзы экспонируется на выставках современного непальского искусства наравне с модернизированными изделиями. Традиционный стиль металлической и не менее древней каменной скульптуры обладает достаточно богатыми возможностями пластически-пространственного решения, чтобы вписаться в современную стилистику художественного видения и ощущения форм. Достоинство такой новой и в то же время традиционной скульптуры заключается в осторожном и очень естественном изменении сложившихся и во многом совершенных канонов старой скульптуры. От степени органичности этих канонов в новом пространственно-стилевом решении, возможно, зависит успех непальской скульптуры в наши дни.

Художники Непала пытаются сохранить непосредственную связь с традициями на всех этапах творчества, начиная с профессиональной подготовки будущих мастеров скульптуры или живописи. В художественные учебные заведения Непала в качестве преподавателей часто приглашаются мастера, которые наряду с современным художественным образованием получили подготовку с детства у себя дома, в семье потомственных скульпторов или живописцев. Иногда преподаватели, помимо занятий в классах, руководят еще и учениками-ремесленниками в своих семейных мастерских. Неудивительно, что и среди студентов находятся такие, которым продолжают быть близкими исконные традиции национального искусства.

Преобладание пластических форм художественного видения в древнем Непале надолго определило и наиболее сильные стороны непальской скульптуры сегодня. Среди всех видов нового изобразительного искусства Непала скульптура – не только и не столько металлическая – оказывается самой широкой по диапазону художественных средств (от традиционной бронзы до новых пластиковых материалов) и самой профессиональной по владению современными способами построения образа. Полуфигуративная и совсем абстрактная скульптура непальских мастеров наших дней отличается совершенством пластических форм, динамично развивающихся в пространстве.

Имя современного скульптора-монументалиста Тхакура Прасада Майнали получило известность еще в 1970-е годы. Начав с более или менее камерных и drobных форм, он вскоре приходит к обобщенным, свободно разворачивающимся в пространстве объемам. Нарастивая размеры скульптуры и внутреннюю энергетическую силу образа, Майнали создает первые городские скульптурные монументы нового государственно-символического содержания (например образ силы и разума в виде условно и очень динамично трактованного человека, сидящего на глыбообразном буйволе; или представление о горящем и взрывающемся вверх духе в форме вспыхнувшего белого пламени; скульптурная аллегория «Образование» в парке университета имени короля Трибхувана представлена в мощных, условно динамичных объемах сидящей фигуры читающей женщины). Не менее интересные, сугубо современные работы создавали и младшие современники Т.П. Майнали – Сумма Симкхад



Сушма Симкхада. Женский портрет.
1970. Холст, масло

(к сожалению, рано ушедшая из жизни) и особенно Прамила Гири, нашедшая большую поддержку у западных любителей непальского современного искусства.

Таким образом, современная непальская скульптура дает нам пример того, как вследствие веками сохранявшегося высокого уровня пластических искусств даже в самое трудное и напряженное время исторического перелома и в жизни, и в культуре Непала, как будто напоследок и как новое начало расцветают два вида художественного сознания – традиционн-

го и совершенно нового, почти противоположного еще не умершим, еще очень совершенным образам замечательной непальской скульптуры, особенно бронзовой.

При всем том что весь фонд искусства прошлого можно считать истоком нового непальского искусства, в недрах его содержатся явления обреченные и явления, чреватые изменениями и способные к переходу в новую систему искусства. К последним относится средневековая светская живопись в виде миниатюрных портретов правителей, историко-мифологических повествований на свитках и иллюстраций к манускриптам. Позднее эта живопись стала той почвой, на которой появились ростки принципиально нового отображения и воспроизведения действительности. Несколько семей Читракар (читракар – буквально «художник») постепенно пришли к новому, вполне реалистическому портрету, а затем и к жанровому изображению быта непальских жителей. Поиски непальских художников шли по разным направлениям, создавая пеструю картину художественных течений, стилей, направлений, личных



Виджай Тхапа. Семья. 1970
Холст, масло

почерков. Выставки, которыми всегда богата столица Непала, в 1970–1980-е годы поражали раскованностью и большим стилизованным разнообразием. В это время непальское искусство быстро набирало силу, а художественная жизнь страны обретала черты современности: институты, дипломы (свои и заграничные), мастерские, ассоциации, выставки, премии, международное признание, издательская деятельность.

У истоков нового непальского искусства стояли, условно говоря, два поколения художников – это Тэдж Бахадур Читракар (род. в 1900), Маник Ман Читракар (род. в 1907), Чандрман Сингх Маскей (род. в 1900), Бал Кришна Сама (род. в 1903), Амар Читракар (род. в 1922), Кешава Дувади (род. в 1921), Кали Дас Шрестха (род. в 1923), Лэйн Сингх Бангдел (род. в 1924), Карман Сингх (род. в 1925), Сиддхи Муни Шакья (род. в 1933), Манудж Бабу Мишра (род. в 1939), Уттам Непали (род. в 1937), Рамананд Джоши (род. в 1938), Шаши Бикрам Шах (род. в 1942), Виджай Тхапа (род. в 1943), Дипак Симкхада

(род. в 1945), Батса Гопал Вайдхья (род. в 1946), Кришна Манандхар (род. в 1947), Дурга Барал (род. в 1947) и другие.

И художники старшего поколения, родившиеся в первую треть XX века, и более молодые художники работали в 1970–1980-е годы бок о бок, создавая общую панораму художественного творчества тех лет. Естественно, за старшим поколением стояли твердые традиции прошлого; среднее и особенно младшее поколения увлекались новшествами, но не без оглядки на то лучшее, которое несли с собой живые народные традиции в произведениях старших мастеров. Разброс поисков был так велик, что крайности не сходились ни в чем. Так, сравнительно молодому художнику того времени Сиддхи Муни Шакье дороже всего на свете были глубоко духовные, ювелирные по исполнению и сияющие изнутри разноцветным золотом тханкха (паубха). Он создавал свои произведения по-монашески молитвенно, серьезно и искренне, соблюдая все религиозные правила творческого акта. Лэйн Сингх Бангдел, будучи почти на двадцать лет старше С.М. Шакьи, наоборот, отдал себя служению духу современности, впитав его в годы своей учебы во Франции. Его большие абстрактные полотна, написанные широкими масляными мазками, рождают легкие и в то же время космически значительные ассоциации – сродни небесным изломам белых вершин Гималаев. Творчески одаренный человек, Л.С. Бангдел проявил свой талант не только в искусстве и литературе, но и в разных областях науки – например в орнитологии. Но больше всего новое непальское общество, так же как и все, кто интересуется культурой Непала, должны быть благодарны Л.С. Бангделу за серьезные исследования в области изобразительного искусства Непала, особенно его скульптуры, начиная с первых веков нашей эры. Хороший организатор науки, Л.С. Бангдел создал два больших тома отлично иллюстрированной истории искусства Непала и издал их в Индии (1982) и в Германии (1987), соответственно на английском и немецком языках.

Для нового демократического Непала второй половины XX века очень важно было быстрое развитие не только своей

социальной жизни, но и художественной, и научной. Рядом с новой литературой и новыми формами поэзии развивался театр, кинематограф, музыка, а в науке – история, археология, нумизматика, философия, искусствознание. Культурные события, происходившие в Непале в 1960–1980-е годы, не могли не оказать благотворного влияния на всю дальнейшую интеллектуальную жизнь Непала.

Японская скульптура¹

На выставке древней и средневековой скульптуры Японии, показанной в ленинградском Государственном Эрмитаже, а затем в Московском государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, предстала история становления этого важнейшего для древности и средневековья вида искусства.

Несмотря на отдаленность и религиозную зашифрованность японской монументальной скульптуры, в ней нельзя не почувствовать раздумий человека о себе самом – в философском, религиозно-нравственном и эстетическом плане. Посетитель выставки сталкивался с такой массой разноречивых, а подчас и взаимоисключающих решений, что незаметно для себя он приходил к единственно верному заключению: японское искусство чрезвычайно сложно и энергично в своем преодолении внутренних противоречий. Скульптуры разных эпох, представленные на выставке (а выставка очень экономно и точно отражает историю японской скульптуры), парадоксально отличаются друг от друга, как будто каждая последующая эпоха вырастала из отрицания и преодоления предыдущей. При этом ни одна эпоха не проходила бесследно, а оставляла свои течения, которые далеко не всегда смешивались с вновь возникающими направлениями. В результате накапливались силы, приводившие к взрывам и резкому изменению направлений в развитии искусства.

Первые же антропоморфные фигурки, дошедшие с неолитических времен, поражают странным сочетанием необузданной фантазии и внутренней построенности форм. Небольшие глиняные божки, не оторвавшиеся еще от тотемов, полны звериной силы и человеческого достоинства. Сверхъестественное сочетание человеческих и животных форм скрепляется орнаментом, таким отработанным и обязательным, что кажется продиктованным художнику извне, какой-то потусторонней силой. Ощущение мистики приходит именно от этого

¹ Статья впервые была опубликована в журнале: Творчество. М. 1970. N 3. С. 21–24.

магического овладения закономерностями формы, приводящего к созданию потрясающих по силе образов. Кажется, что в каждой фигурке «догу» древние мастера получали новое задание при одной и той же общей идее. Интуиция приводила к созданию традиций, отбравших все удачное, слаженное, содержательное.

Среди «догу» можно было бы найти прототипы некоторых позднейших японских скульптур (например таинственно-сдержанный широкоскулый и косоглазый зверь из раскопок в Кама Курокама или экспрессивно разри-сованная, как бы заgrimированная женская фигурка из раскопок в Накая-сики), однако такие параллели были бы поверхностными и случайными. Традиции фигурок «догу» обрываются вместе с приходом на японские острова племен с материка, вытеснивших древнюю родоплеменную культуру и принесших навыки новой земледельческой культуры.

Поклонение тотемам заменилось верой в загробную жизнь. И вот уже в могильных курганах и вокруг них располагаются фигурки людей, домашних животных, изображения строений и глиняная утварь – все, что обеспечит блуждающей душе мир, безопасность и удобства.

Земной жанровостью веет от глиняной фигурки крестьянина из раскопок в префектуре Гумма. Особенности происхождения таких фигурок – от полых цилиндров, укреплявших стенки



Голова бодхисатвы из монастыря
Тосёдайдзи. Период Нара
(конец VIII века)
Дерево, лак

кургана – сделали их сосудообразными. Сквозь дырочки глаз и щелки рта действительно как бы проглядывает душа, поселившаяся в созданном специально для нее сосуде человекообразной формы. Душа и оболочка ее разделились. Магические формы мира упростились и превратились в маску, в познанную и упрощенную оболочку, за которой течет все та же таинственная и непостижимая жизнь, все больше и больше становящаяся абстракцией, духом, чем-то неуловимым и трудно схватываемым.

Духовный и художественный голод, характерный для стыка двух эпох, в Японии VI–VII веков был утолен новой, пришлой культурой, завезенной из Кореи, а затем и непосредственно из Китая. Культура эта пришла в форме буддизма. Буддизм, к тому времени став многобожной иерархической системой, был принят всеми феодализирующимися странами Дальнего Востока. Он нес с собой готовую иконографию и художественные каноны, характерные для искусства тех стран, через которые он приходил. И в Японию он пришел с признаками стиля китайско-корейского искусства, причем искусства, которое само еще не устоялось в этих странах и несло в себе многие черты среднеазиатского, особенно синьцзянского буддийского искусства.

Прекрасным образцом ранней японской скульптуры может служить фигура буддийской богини милосердия Каннон из монастыря Хорюдзи в городе Нара (первая половина VII века). С корейской изнеженностью и утонченностью передан образ внутренне скованной, напряженно затаившейся богини новой религии. Все здесь смешалось и слилось в одном образе: тяжелая поступь широких крестьянских ступней, неловко сложенные большие кисти рук, бесстрастное выражение значительного и замкнутого в себе лица, неожиданная утонченность царственного головного убора с непринужденно свисающими подвесками, перетекающими в прихотливые волны орнаментированных складок. В Китае и Корее непонятные и значительные боги новой религии обряжались в привычные одежды древней рафинированной культуры. В Японии они приобретали несколько большую условность, но в то же время в них пробивалась сила и наивная непосредственность веры в идолов.

Так началась новая эра в японской скульптуре, которой суждено было, как и любому другому средневековому искусству, пережить полосу символической закодированности и философской

условности канона. Поиски человеческого духа осветили канонические лица средневековых образов внутренним светом мысли, страдания, надежды, веры и горечи.

Все эти чувства можно прочитать в одном лице бронзового Будды из монастыря Кофукудзи в городе Нара (VII век). Голова его высотой почти в один метр составляет, пожалуй, центр всей выставки. Несмотря на плохую сохранность (отсутствие задней части головы и одного уха), лицо выглядит удивительно цельно в своей многозначности. Здесь нет ни одного отступления от канона – ни в форме бровей и глаз, ни в архаической условности улыбки, ни в удлинённости мочки уха, ни в трех складках на шее, но сочетание всех элементов чудодейственным образом соединяет в себе божественное и человеческое, удовлетворенное и страдающее, светлое и грозное, духовное и телесное.

Такие скульптуры Японии VII века говорят о необычайно быстрой ассимиляции духовных высот средневекового искусства.



Стоящий Будда из монастыря
Тосёдайдзи. Начало периода Хэйан
(конец VIII – начало IX века)
Дерево, раскраска

Скульптурная классика приходит стремительно и победоносно. Конец периода Нара (745–794) и начало нового, Хэйанского периода (794–1185) знаменует расцвет монументальной скульптуры. Большие размеры фигур, монолитность материала (глина, бронза или дерево), свобода формального воплощения духовных идеалов – все это черты высокой классики в скульптуре, невозможной без ощущения цельности и гармонической уравновешенности общества, сознающего свою силу и богатство.

Нет сочувствия к людям или тревоги в прекрасной голове бодхисатвы из монастыря Тосёдайдзи (Нара, конец VIII века). Округлые, несколько обрюзгшие щеки, мягкий, утопленный в складках подбородок, пухлые не улыбающиеся губы, опущенный, как бы покоящийся на щеках взгляд, торжественная высокая прическа – это образ не бога, а божества, не взлета, а покоя и торжественности. Совершенная пластика сняла напряжение духа, человек вышел из сомнений, обретя силу и чувство собственного достоинства.

Эстетизация тела, гордость за себя как средоточие жизни толкнули художников к восприятию новых тенденций, косвенным образом связанных с далекими реминисценциями античности в раннебуддийской скульптуре первых веков нашей эры.

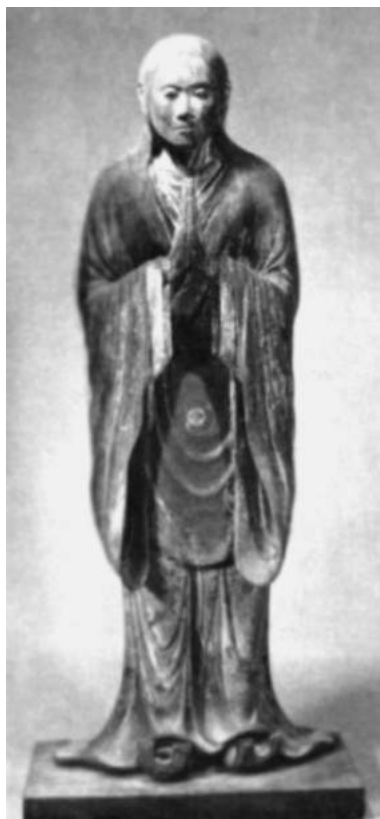
Стоящая фигура Будды из монастыря Тосёдайдзи (начало периода Хэйан, конец VIII – начало IX века), вырезанная из целого ствола дерева в рост человека, смотрится естественно даже при утраченных голове, обеих кистях рук и ступнях ног. Симметрично падающие складки обрисовывают упругие стройные бедра, поперечные складки одежды мягкими полукруглыми намечают живот, в открытом вырезе видна сильно развитая, широкая грудь.

Вторая половина Хэйанского периода прошла под знаком усиливающегося гедонизма, о чем свидетельствуют отдельные скульптуры X–XI веков, представленные на выставке.

В период Камакура (1185–1333) вновь наступает пересмотр идеалов и переоценка ценностей. Новая усиливающаяся черта камакурского искусства – внимание к индивидуальному человеку. Внутренний психологический мир человека выходит на авансцену, пытаясь освободиться от покровов религиозных канонов и самодовлеющих эстетических систем. Однако тенденции камакурского искусства застывают на полпути и создают лишь новые системы и условности.

Синтоистская богиня Маваранё (XIII век, монастырь Мёхоин в Киото) кажется лишенной божественного начала. Не только ореола идеальности или снисходительности к людям нет в ее старческом лице и смиренной позе, но и сами человеческие качества взяты в ней в самом неприглядном, натуралистически детальном правдоподобии. Не возвышенность формы, а сила духа человека в его борении и дисгармоничности, в его терпеливости и непобедимом упорстве, в его зависимости от телесной оболочки, которая с безжалостностью природы точно воспроизводит все этапы и моменты жизни, – основа образа Маваранё. Сам образ по-прежнему подчинен заранее заданной иконографии, но иконографии определенных психологических моментов и разных, также регламентированных, обликов (мужского, женского, воинского, монашеского, молодого, старческого и т.п.).

Резкие повороты в развитии японского искусства, одновременное сосуществование отрицающих друг друга эстетических систем и очень сильное давление средневековых догм выработали в конце концов в японском художнике мудрое принятие всех истин и скромный отказ от утверждения торжества одной из них. Эстетика полутонов, намеков, недосказанной и вечно незавершенной полноты бытия проникает во все виды искусства. В скульптуре она развивается еще с хэйанского



Богиня Маваранё из монастыря Мёхоин в Киото. Период Камаура (XIII век) Дерево, раскраска



Энку. Автопортрет.
Период Эдо (XVII век)
Дерево

времени (XII век) в камерных фигурках животных.

Деревянная скульптура собаки с инкрустированными глазами (XIII век, монастырь Кондзандзи в Киото) наводит зрителя на размышление о реализме в японском средневековом искусстве. Реализм видится здесь не только в правдоподобной форме и живой позе собаки, но и в насыщенности образа эмоциями, в точно переданном отношении художника к изображаемому объекту. Человек может сконструировать для себя «душу» собаки, и тогда она окажется живой и по-человечески одухотворенной.

Скульптуры Энку, жившего в XVII веке, вытесанные самыми простыми инструментами из куска дерева, часто из распиленного полена и даже щепы, – своеобразное явление в истории японской скульптуры, ставшее предметом пристального изучения в последние годы. Они были созданы странствующим монахом, который дал обет создать как можно больше буддийских скульптур. Энку

раздаивал свой талант, свою неумную творческую силу с темпераментом и непосредственностью, заставившими ныне говорить о нем как о родоначальнике японского экспрессионизма. Следуя традициям народной скульптуры и новым веяниям дзэнского буддийского искусства, Энку отказывался от неподвижных официальных канонов, придерживаясь непосредственного выражения раскованного, интуитивно угаданного внутреннего состояния. Отсюда такая странная тонкость в передаче неуловимых, приблизительных, как бы гротескно схваченных черт, сливающихся с фактурой дерева, ударами резца (а иногда и просто топора). Меняющиеся и как быдвигающиеся резкие графические тени на мужской фигуре очень чутко и точно передают образ смятенного и затерянного в мире художника («Автопортрет»).

Осознание многообразия жизни, ее вездесущности и оправданности в любой форме позволило японским художникам объединить все разнородные элементы в едином восприятии мира, в котором каждый творческий акт находит свое место и дополняет общую гармонию вещей и предметов, находящихся в постоянном изменении и перемещении.

Развитие и становление скульптуры – это органическая часть развития всего японского искусства. В скульптуре, представленной на выставке, можно увидеть корни, из которых выросло позднейшее, в том числе и современное искусство Японии, обладающее уже иными качествами, но обязанное своим происхождением всей культуре прошлого.

Сады Дайтокудзи¹

В Киото, древней японской столице, где до сих пор существуют около трех тысяч храмов, есть один удивительный комплекс, в котором сосредоточены прославленные японские сады, основанные еще в XVI–XVII веках. Двадцать четыре храма и несколько десятков садов расположены на небольшой территории вблизи киотских холмов. Сады примыкают к деревянным монастырским постройкам (главному дому настоятеля, павильону для медитации, чайному домику и др.). В разных своих частях сады неодинаковы, меняясь от поворота к повороту поистине нескончаемой чередой пространственных композиций, цветовых и фактурных сочетаний, тонко выраженных настроений.

Храмы монастырского комплекса Дайтокудзи, о которых идет речь, строились в разное время разными людьми и по разным поводам. Все они становились собственностью буддийских монахов, которые в своей суровой отрешенности от мирской суеты заботились о самом, с их точки зрения, главном – об органичном вхождении в естественный процесс всей окружающей природной жизни и основанных на этом душевном спокойствии, стойкости в перенесении невзгод, честном выполнении долга.

Буддизм, который исповедовали монахи монастырей Дайтокудзи, был особого толка – так называемый дзэн-буддизм, появившийся вначале в Китае в VI веке² и привившийся на японской почве в XII–XIV веках. К XVI веку японский дзэн-буддизм пережил уже свою собственную историю, в результате которой наиболее популярной, проникшей во все поры общественной и даже личной жизни японцев оказалась школа Риндзай (китайское название – Линьцзи), именно

¹ Статья впервые опубликована в сборнике: Человек и мир в японской культуре. М., 1985. С. 166–182.

² Китайский иероглиф, звучащий японски как «дзэн» и по-китайски как «чань», означает «созерцание» – одно из важнейших понятий буддизма, соответствующее санскритскому «дхьяна».

она и покровительствовала созданию монастырей и садов Дайтокудзи.

Особенность этой школы по сравнению со школой Сото была ориентация ее последователей на внезапность озарения (сатори), после которого человек, познав в себе природу будды, становился неуязвимым для жизненных волнений. Не священные тексты и религиозные ритуалы занимали дзэнских монахов, а развитие интуиции, позволяющей находить выход из трудноразрешимых жизненных ситуаций. Творческое прозрение почиталось столь высоко, что по своей ценности превосходило всю логическую систему идей и установок дзэн-буддизма как религиозно-философского направления.

Между тем достижению состояния озарения была подчинена вся жизнь в монастырях. Каждодневный труд для обеспечения пропитанием себя и ближнего расценивался как первая ступень удаления от суеты и соблазнов мира. Отрешенность от личных желаний ставила последователей дзэн-буддизма в положение проводников и защитников естественных жизненных законов. Чем дальше от какой-либо искусственной целенаправленности, тем ближе к достижению главной цели: внезапному выходу («озарению») из заколдованного круга ограниченной человеческой логики, слиянию с не выразимым ни в каких словах и понятиях началом всякой жизни – абсолютном высшей и универсальной истиной буддизма.

Для мгновенного нахождения выходов из неразрешимых ситуаций адепты школы Риндзай допускали даже физические воздействия на послушников (например внезапный удар палкой по голове или по плечу), чтобы резко перевести их из одной плоскости ощущений в другую, менее всего вытекающую из предыдущей. Этому же способствовала и особая система вопросов и ответов (коан и мондо¹), в которой абсурдность вопроса (что значит хлопок одной ладонью?) предполагала не столько логичность ответа, сколько яркость, индивидуаль-

¹ Мондо – система устных вопросов и мгновенных ответов (словом или даже действием); коан – диалог, только письменный, не предусматривающий прямой взаимосвязи между вопросом и ответом, однако позволяющий использовать время и внутрен-

нюю духовную сосредоточенность для однократного или даже многократного определения ответной реакции. См.: Tradition of Japanese Garden. Tokyo, 1962. P. 65–68, 86; Harada I. The Garden of Japan. London, 1928. P. X–XI, 4–6).

ность и полноту реакции всех душевных и физических сил спрашиваемого¹. Роль наставника (обычно это был настоятель монастыря) была достаточно велика. Он мог преподавать своему ученику хороший урок, когда в ответ на вопрос, зачем он рубает на куски деревянное изображение будды, бросал эти куски в огонь. Разве тепло, которое деревянный будда дает огню, согревая замерзших, – не есть проявление доброй сущности будды, заключенной в дереве?

В каждом монастыре (или храме) был свой настоятель, которому помогали несколько монахов-послушников, его учеников. По правилам дзэнской монашеской общины они должны были выращивать овощи, приносить дрова и воду, готовить еду, убирать помещения и ухаживать за садами. В отведенные часы они предавались чтению, размышлению, созерцанию, пытались достигнуть отрешенно-просветленного состояния, чтобы, обнаружив в себе природу будды, слиться с миром, раствориться в последней невыразимой истине. При этом ритм, стиль и форма жизни у тех, кто только что пришел в монастырь, и у тех, кому не удалось переступить порог просветленности, не различались: мир оставался единым и неделимым, менялось лишь ощущение себя в нем.

Буддийская секта дзэн, культивировавшая создание маленьких философских садов, была мощным ответвлением ортодоксального махаянского буддизма, который в Японии тоже имел свои храмы, и немалые. Особенностью дзэн по сравнению с другими буддийскими сектами (Сингон, Тэндай) было отсутствие сложных ритуалов, что делало дзэнскую общину широко доступной всем людям.

К наставлениям и советам дзэнских монахов прибегали люди разных сословий и профессий. Даже воины-самураи укрывались за стенами дзэнского монастыря, желая получить там не только полный отдых, но и мудрые советы в тактике ведения боя, которая тоже входила в сферу влияния дзэн-буддизма. Иначе говоря, монахом можно было стать на время, чтобы пополнить образование, уйти от официальных дел, построить новые

¹ В философско-гносеологическом плане понятие «сатори» можно рассматривать как интуитивно верный выход за пределы антиномии. Литература по этой теме огромна, можно

назвать лишь имена крупнейших исследователей. Среди отечественных авторов так или иначе этим вопросом занимались Н.В. Абазев, Т.П. Григорьева и некоторые другие.

жизненные планы, отдаться свободной стихии художественного творчества.

Допущение абсурдности и алогичности в качестве естественной нормы существующего мира породило, видимо, и такое положение, когда дзэн-буддизм, несмотря на свое отрицание жизненной суесть, оказывался лучшим наставником в достижении профессионального мастерства в самых различных занятиях человека. Особый психологический тренинг, исповедовавшийся адептами школы дзэн, был полезен и воинам, и актерам, и медикам, и художникам. Дзэнские монахи не только искали наикратчайшие пути к озарению, к слиянию с буддой (абсолютной пустотой, высшим и нескончаемым блаженством – нирваной), но и разрабатывали теории о самом быстром и эффективном достижении любой цели в любом деле – в борьбе и приготовлении чая, в рисовании и стихосложении, в танце и аранжировке сада или букета. К XVI веку популярность дзэн-буддизма достигла своего апогея, что очень способствовало созданию разветвленной сети храмов и садов.

«Сад» – совсем не простое понятие, как, например, «лес», «поле», «беседка», «водопад» и другие названия мест для прогулок, уединения и созерцания. Независимо от того, когда появилось само слово «сад», имеющее разнообразнейшее звучание на всех языках мира, изначально оно содержало в себе такое емкое понятие, какое способен выдержать разве что сам архетип – древнейший символ человеческого осознания мира. Такой характер осознания сада сохранился до наших дней: это радостное ощущение полноты и творческого совершенства нетленного божественного замысла, меняющегося во времени и пространстве, но вечно сохраняющего смысловое и реальное единство со всем миром. Недаром сад в своем абсолютном значении – это цветущий рай для всего живого на земле, идеальный, благоустроенный дом для первозданного человека.

Итак, понятие «сад» единородно понятиям «рай» и «Бог», исторически возникшим на древнейшей почве архетипического начала всего, то есть начала начал – вечное библейское

Начало бытия (или исторически бесконечное множество садов реальных, воплощенных). С момента, когда архетип, отойдя от своей сути, стал превращаться в множественное разнообразие форм, создаваемых человеком, сады стали обретать конкретность места и времени их создания. Не теряя архетипической значимости, самые разные формы садов отвечают потребностям целых рас, этносов, национальностей, народностей. Сады могут быть велики, как ландшафты, или малы, как клумбы или ручей с беседкой, с особыми цветами, травами и камнями. Загородка, стена или естественный рубеж выделяют сад в нейтральном пространстве как особое явление, имеющее свой уникальный, неповторимый смысл. С появлением в истории мировой культуры общезначимых начал и символов, со сближением рас, этносов и национальностей (несмотря на естественное их расхождение в борьбе за доминирование) возникают отдельные, особенно популярные в мире формы. Таковыми можно считать японские сады – старые или не очень, но отобранные самими японцами в их наиболее значимых национальных чертах.

Монастырский и садовый комплекс Дайтокудзи расположен в северо-западной части Киото. Один из ранних храмов-монастырей был основан монахом Дайто (другое имя – Мётё) в 1324 году. Скоро он стал одним из пяти крупнейших центров дзэн-буддизма. В XV веке, правда, монастырь Дайтокудзи сильно пострадал от пожаров, но вновь был восстановлен монахом Иккю в XVI–XVII веках.

Комплекс Дайтокудзи состоит из главного монастыря (как бы административный центр, официально представляющий весь комплекс) и подчиненных ему двадцати трех монастырей поменьше, в каждом из которых есть своей настоятель, свои сады и храмы, свой статус (закрытый для посетителей монастырь или функционирующий в отдельных своих частях в качестве сада-музея, «чайного» сада, исторического памятника и пр.). Сады примыкают к отдельным храмам (поэтому в статье даются наименования храмов, а не монастырей, большей частью одноименных с ними).

В настоящее время Дайтокудзи не только один из центров разветвленной школы Риндзай, но и большой музей для туристов, и место отдыха для жителей Киото. За небольшую плату можно войти в любой открытый для посещения храм, купить

путеводитель, открытки и иногда даже мелкие сувениры – производство храма-монастыря.

Оставив обувь у входа (или сменив ее на музейную), вы вступаете на отполированные темные доски пола веранды, проходите во внутренние помещения, устланные нежнейшими на ощупь шелковистыми соломенными татами, ищите безлюдное место, где вы могли бы предаться созерцанию сада, рассматриванию живописи на внутренних стенах храма или просто самоуглубленному размышлению о собственном бытии, так странно распадающемся на разрозненные части за внешними стенами сада и как будто срастающемся в тишине уединенного павильона под воздействием тонких и гармоничных ритмов окружающего вас пространства.

Если вы знакомы с каким-нибудь монахом (а еще лучше – главным настоятелем храма), вы можете рассчитывать на его внимание, беседу, легкое угощение. Вам принесут низкий лаковый столик-поднос или просто постелят плоские подушечки под колени и салфетки под чашки прямо на татами, и вы сможете не спеша наслаждаться видом взбитого, пенистого зеленого чая на дне изысканной керамической чаши-пиалы, прежде чем в три глотка выпить приятно горьковатый густой чай.

Если вы внимательно прислушаетесь к тишине, то скоро она покажется вам тихо звучащей: где-то вдали «разговаривает» маленький водопад, ветер шуршит в кронах бамбука, шмели гудят на нескольких цветущих кустах у солнечно-белой стены, недалеко за углом храма под граблями работающего монаха как будто журчит, перекатываясь, мелкая и крупная галька (или гравий) «сухого» сада. Доминантой «музыкальной» тишины будет звонкая нота бамбукового водостока который, наполнившись водой, опрокидывается в большую каменную чашу и ударяется о поперечную бамбуковую перекладину. Удар короткий, звучание его чисто: оно долго живет в душе, которая вновь и вновь наполняется тишиной и ждет этого нежного и каждый раз внезапного ритмического толчка самой природы, самого мироздания.

Хорошо, если вы пришли в сад не с экскурсией и не в выходной день, а в непогожие пасмурные будни поздней осени, когда влажная тишина особенно гулка и значительна. (Именно это время года автору довелось провести многие часы и дни в созерцании различных киотских садов.) Вы сможете тогда наслаждаться полным одиночеством и беспрепятственным

слиянием с как бы приближенной к вам, искусно организованной природой. Часы, проведенные на открытой галерее или в глубине павильона на татами перед раздвинутыми стенами-сёдзи с видом на тот или иной уголок сада, покажутся вам мгновением, но мгновением, принесшим вам полное обновление и глубокий душевный отдых. И так же, как вы выбираете программу музыкального концерта соответственно вашему настроению, так и в Дайтокудзи вы можете выбрать сад, наиболее созвучный вашему душевному состоянию в данный момент. А погода, освещение, время дня и года будут исполнителями, которые сообщат теме особую интерпретацию.

Среди двух десятков Дайтокудзи есть более старые (XVI–XVII века) и более новые (XVIII–XIX века). Все они, конечно, пересоздавались много раз и сохранили лишь план и идею в первоначальном виде. Есть и такие сады (особенно это относится к садам около чайного домика), в которых древняя символика и жанровый канон как бы скрыты за естественностью расположения деревьев, кустов, камней и цветов – они вполне созвучны современному пониманию сада как места отдыха, прогулки, уютного созерцания (хотя на самом деле там имеется лишь одна дорожка, ведущая к стоящему в глубине чайному павильону). Большинство садов Дайтокудзи неотделимы от того исторического периода, когда они были созданы, и имеют свои жанровые и конструктивные каноны. Их надо знать, чтобы восприятие сада было правильным и глубоким.

Лучше всего начать с посещения «чайных» садов. В Дайтокудзи их довольно много – почти при каждом храме. Чайные церемонии входили в сферу деятельности адептов дзэн-буддизма, и им придавалось большое значение¹. «В культе чая, – пишет Н.С. Николаева, – можно видеть форму манифестации дзэн как философии жизни и этической системы, выразившей себя

¹ См.: *Miura Isshu, Sasaki R.F. The Zen Koan. Kyoto, 1965. P. 126.*

² *Николаева Н.С. Японская культура XVI века и «чайная церемония» // Советское искусствознание 77/2. М., 1978. С. 127.*

не абстрактно-понятийно, а эмоционально, в конкретном жизненподобии ситуации церемонии, эстетической организации ее, а также собственно в произведениях искусства, привлекавших для нее»².

В одном из старейших монастырей Дайтокудзи, Дайсэн-ин, известном своими «сухими», а не «чайными» садами, сохранился павильон, где один из родоначальников чайной церемонии Сэн-но Рикю (1521–1591) принимал правителя Тоётоми Хидэёси.

Лучшие «чайные» сады Дайтокудзи находятся на территории храмов Кохо-ан, Кото-ин, Синдзю-ан, Гёкурин-ин, Сангэн-ин, Обай-ин, Сюон-ан. Когда-то они создавались авторитетными мастерами, имена которых помнят до сих пор, так же, как и приемы аранжировки сада и их пространственного построения. Даже пожары, столь частые в беспокойное время междоусобных войн, не уничтожили облик старых построек и садов, которые неизменно восстанавливались в прежнем виде.

Так, храм Кохо-ан сгорел до основания в 1793 году. Главный настоятель монастыря Дайтокудзи по имени Канкай, живший в то время, сразу же восстановил его таким, каким он был задуман Кобори Энсю в 1643 году³. Чайный павильон под названием Босэн⁴ был заново выстроен по рисунку на свитке, сохранившемся после пожара. И теперь путь к этому павильону проходит через сад, спланированный еще Кобори Энсю. Этот сад считается одним из самых элегантных: простота (ваби), утонченность и намек на скрытый смысл (саби)⁵ сочетаются в нем с теплым вниманием к человеку, пришедшему вкушать сладость тишины и целомудренное удовольствие от молчаливого общения с прекрасным.

Солнечные мшисто-песчаные лужайки сада переходят в затененные маленькие рощицы и округлые холмики

³ Впервые храм Кохо-ан был построен в 1621 году (рядом с храмом Дайтокудзи Рюко-ин) в качестве храма семьи Кобори. Когда же Энсю исполнилось 65 лет, он перенес храм на нынешнее место. См.: *Okamoto T., Takakuwa G. The Gardens. Vol. I. Kyoto, 1962. P. 1.*

⁴ Два иероглифа «бо сэн» означают «забыть о сети». Имеется в виду, что когда что-то познано, можно не употреблять слова. См. об этом: *Okamoto T., Takakuwa G. Op. cit. Vol. I. P. 21.*

⁵ О значении «саби» в содержании «чайного» сада см.: *Николаева Н.С. Японские сады. М., 1975. С. 169.*

подстриженных кустов, а разбросанные в траве и гальке светлые камни разной величины как бы приглашают пройти по ним мимо выдолбленных из камня фонарей и чанов с водой для омовения рук¹ и дойти до маленького удаленного в глубину сада чайного домика. Один из участков сада напоминает форму озера Бива, на берегу которого раскинулся Киото и где родился сам автор Кохо-ан Кобори Энсю².

Замысел храма Кото-ин (основан в 1601 году) принадлежит другому известному дзэнскому мастеру, Хосокава Сансаю (Хосокава Тадаоки), который прославился не только умением особенно изысканно, с большим вкусом проводить чайные церемонии, но и своими литературными произведениями, а также мастерством ведения боя на полях сражений. Сансай был одним из семи близких учеников Сэн-но Рикю и учеником Сэйгана – семнадцатого главного настоятеля Дайтокудзи. Выстроенный им храм был посвящен памяти отца, тоже известного дзэнского мастера и крупного военачальника, а настоятелем был сделан дядя Сансая – монах Гекухо Сёсо. Как и Кобори Энсю, Сансай завещал похоронить себя на территории своего любимого храма. Прах его покоится за низкой оградой под высоким каменным фонарем, который называется «уникальная вещь» (тэнка-ити). Фонарь, по легенде, достался Сансаю в наследство от учителя Сэн-но Рикю, и он с ним не расставался даже в своих военных походах³.

В храме Кото-ин особенно много интимных затененных уголков и каменных дорожек, теряющихся в густых круглых кронах подстриженных кустов разной величины. За кустами и за высокой «живой» изгородью с разросшейся сосной почти совсем спрятан небольшой павильон для занятий (соин).

¹ В главном павильоне храма Кохо-ан есть также чайная комната. Возле террасы стоит каменный чан с водой и фонарь, которыми можно пользоваться, не сходя на землю. Более изысканные чан и фонарь стоят в саду по дороге в чайный домик. Они принадлежат руке Энсю. Интересна верхняя часть каменного чана, которая вырезана в форме старинной монеты с двумя иероглифами.

² В этом же саду около ворот Амигасамон похоронены члены семьи Кобори, так же, как и сам Энсю. См.: *Okamoto T., Takakuwa G. Op. cit. Vol. II. P. 2. Ill. 9.*

³ *Ibid. Vol. II. P. 3. Ill. 17.*

Можно сказать, что в саду Кото-ин господствует влажная тень, придающая зелени изумрудный оттенок, а светлым камням – голубоватую и розоватую полупрозрачность. Вероятно, пусто и мрачно кажется в таком саду зимой, когда идут холодные дожди, воздух стынет, пронизывая все живое. Но как зато отрадно забраться в густоту зеленой тени жарким летним киотским днем... Не обязательно ждать назначенного часа чайной церемонии, можно просто погулять, мысленно переживая путь приглашенного гостя: от калитки «чайного» сада, сквозь кустарник и деревья по гладко-плоским камням, то большим, то маленьким, кружащим вас по крохотному садику так, что он вам кажется «длинным» и «долгим», вы подходите к круглому каменному чану с прозрачной водой и стоящему рядом с ним старинному, искусно выдолбленному из камня фонарю. Каменный чан с простой старинной гравировкой на стенах привезен из корейского дворца еще до строительства самого храма. Осознаваемая глубина времени вас холодит, как чистая, только нацеженная из источника вода; контраст времен (сиюминутности и старины) легко «видится»: на заросшем мхами древнем каменном сосуде лежат две перекладины и маленький легкий ковш из свежего бамбука. Чтобы было удобнее нагнуться над чаном, омыть руки и рот водой, набранной в ковшик, последний камень дорожки перед чаном сделан большим и плоским. Слева от него – еще один камень, повыше, на который вы можете поставить переносной фонарик, если приглашены на поздний час, а справа – довольно высокий камень, где зимой обычно стоит сосуд с подогретой для вас водой.

Хорошо в этом месте постоять и оглядеться вокруг, а потом не спеша пройти под простой соломенный навес для

собирающихся гостей. Сейчас, когда вы гуляете, никого нет. Вы делаете еще один-два поворота и тогда замечаете в стене полускрытого деревьями чайного дома квадратную или полукруглую дощатую дверцу¹, расположенную на высоте чуть меньше метра; гладкие плоские камни, как живые, лежат перед этим входом. Вы не сразу замечаете, что камни разной высоты, и самый большой – перед дверцей. Вы вспоминаете, что в то суровое время, когда строилось большинство чайных домов Дайтокудзи, самураи, посещавшие эти дома, входили в маленькие дверцы на коленях, оставляя обувь и оружие у входа. Последний, самый высокий камень неожиданным звоном мог разоблачить излишне предусмотрительного воина, если тот прикрывал полый одежды не снятый меч² (в чайный дом не разрешалось приносить оружие).

Маленький уголок земли, отведенный под «чайный» сад, оказывается целым миром, где вы успеваете пережить разные эмоции, подсказанные вам причудливыми поворотами дорожки. Несколько шажков по маленьким камням – и остановка, замедление движения на широкой площадке камня побольше. Вы ищите взглядом, как удобнее повернуться, чтобы вступить на следующий, будто убегающий от вас камень, – и в это время перед вашими глазами скользит, мерцая и изменяясь, солнечный свет, пронизывающий густоту зелени или манящий вдали светлой полянкой. Запах цветущих кустов и деревьев делает собравшийся в темных углах воздух тягуче медовым. Голоса птиц, кажется, доносятся откуда-то извне – с верхушек деревьев или открытых солнцу мест.

Момент созерцания как подготовка к молчаливо-сосредоточенной церемонии чаепития присутствует в «чайном» саду. Вся динамика сада, вся его архитектоника, определяемая единственной дорожкой, построены на замедлениях

¹ Первоначально дверцы у чайных домиков делались полукруглыми, в более поздней модификации они бывали и квадратными.

² При популярности дзэн-буддизма среди самураев, участвовавших в дворцовых интригах и переворотах, монастыри вынуждены были искать

способы обезопасить себя от непрощенной воинственности некоторых своих «высоких» гостей. В частности, в «чайный» павильон не полагалось входить с оружием. Остроумное указание на это есть в книге Мацуносэ Тацуй (см.: *Tatsui M. Japanese Garden*. Tokyo, 1962. P. 39.

и остановках, на «притаенности», полускрытости. К тайному домику не полагается идти прямо, его надо обнаружить в конце пути. Он никогда не стоит в центре композиции, но как бы присутствует в самом духе сада, во всех его потаенных уголках. Невидимое присутствие сокровенного превращает медленное прохождение по саду в созерцание сада.

Как и в храме Кохо-ан, в храме Кото-ин есть и второе помещение для чайной церемонии (в главном храмовом павильоне), где обычно располагается сам настоятель храма. Это помещение менее интимно, больше приспособлено для непосредственного созерцания открывающегося через раздвинутые седзи сада. И хотя в некоторых храмах главный павильон сообщается выложенной камнями дорожкой с отдельно стоящим в саду чайным домиком, в целом чайная церемония в главном павильоне предполагает прямое созерцание сада, которое не предваряет, а как бы входит в процесс чаепития, давая темы для бесед.

Сады, открывающиеся взору с деревянных подмостков галереи, просматриваются целиком, насквозь, даже если они засажены деревьями, как, например, сад перед главным павильоном Кото-ин. Их пространство постигается не временем, необходимым для их прохождения, а зрительно, «картинно». И хотя вдоль галереи можно передвигаться, все время меняя точки зрения, пространство сада будет попутно перестраиваться, не теряя своей цельности, единой построенности – нередко искусство-условной, символически-значительной.

Сад перед галереей главного павильона храма Кото-ин засажен небольшими японскими кленами, широко отстоящими друг от друга внизу и почти смыкающимися слоистыми, ярусобразными кронами наверху. Он кажется очень естественным, удобным для прогулок. Но полное отсутствие дорожек, нетронутая фактура сплошного зеленого, местами желтоватого

и сероватого зеленого мха и странная пустота, разлитая между деревьями, напоминают нам об условности открывающегося пейзажа. Пространство его предназначено не для людей, а для света, для солнечных лучей, которые как будто скатываются сверху вниз, с яруса на ярус кленовой листвы, пронизывая ее вдоль и поперек, веселыми зайчиками прыгая по зеленой мшистой поверхности земли. В осенние ясные дни октября, когда мелкие узорчатые листья японского клена становятся желтыми и карминно-красными, в саду Кото-ин начинается настоящий фейерверк цветного света.

Оттого что большая часть японский дзэнских садов не предназначена для хождения по ним, они кажутся пустынными, даже когда это маленькие лужайки, поросшие травой и мхами, окруженные камнями, подстриженными и неподстриженными зелеными и цветущими кустами. Пустынность навевает мысли о пустоте, делает реальное время быстротечным, почти несуществующим, каким-то грустно-незначительным в вечной и безвозвратной череде человеческих желаний и разочарований.

Созерцание японского сада приносит грусть и снимает тяжесть, развеивает клубок мучительных земных переживаний, рассеивая их в странной пустынности маленького замкнутого пространства (все дзэнские сады очень небольшие и ограничены с внешней стороны или сплошной побеленной стеной, или «живой» изгородью).

Деревянные, гладко отполированные темные подмостки галереи, окружающей храм, как и раздвижные стены внутренних помещений, хорошо приспособлены для созерцания окружающих садов. Вы можете сесть на самый край подмостков и полностью забыть, отдавшись вслушиванию и вглядыванию в открывающуюся перед вами панораму. Можете ограничиться сидением на тонкой подушечке или на шелковистом соломенном полу во внутреннем помещении, разделив свое «публичное одиночество» с одним или несколькими самыми близкими людьми, с которыми можно разговаривать редко и скупно.

Не помешает и чашка чая (не взбитого, как на чайной церемонии, а простого, зеленого). Уместно может быть и звучание тринадцатиструнного кото.

Старинные японские мелодии, исполняемые на этом инструменте, удивительно гармонизируют с разреженным пространством дзэнского мира – с пустой ли комнатой чайного дома или храмового павильона, немногословной, кратко звучащей поэзией, монохромной лаконичной живописью, недосказанной, как бы оборванной и «снятой» философией. В звуках японской цитры чувствуется человеческая энергия – сила пальцев, отпускающих натянутые струны¹, – которая разрывается на отдельные бегущие звуки и растворяется в поглощающем ее пустом пространстве. Ритмические интервалы в последовательности и высоте звуков – это та гармония асимметрии, которая организует всю художественную структуру искусства дзэн.

Характер созерцания, которому вы предаетесь в дзэнском храме, зависит от содержания наблюдаемой вами садовой композиции. Это может быть простая рощица вроде кленового сада в Кото-ин, где кроме странной пустоты нет ничего условного и символического, но может быть и так называемый сухой ландшафт (карэ сансуй), в котором с помощью камней разной величины и формы, гальки и песка создается условная картина мира. Изображаемые горы, реки и моря, острова, животные и птицы символизируют еще и человеческие страсти, и законы изменения земных судеб. Пример тому – самый знаменитый сад дзэнского комплекса Дайтокудзи – Дайсэн-ин.

Храм Дайсэн-ин был построен в 1509 году на деньги крупного феодала из Оми – Рокаку Масаёри и отдан монаху Когаку Соко (или Когаку Дзэндзи), происходившему из семьи Масаёри. Впоследствии Когаку стал семьдесят пятым настоятелем всего монастырского комплекса Дайтокудзи и получил имя Когэцу².

С именем первого настоятеля храма связывают и авторство «сухого» сада Дайсэн-ин, хотя в стиле этого сада чувствуется

¹ На самом деле струны трогаются не пальцами, а специальной пластинкой из рога или слоновой кости (см.: *Иофан Н.А.* Из истории японской музыки VII–IX веков // *Искусство Японии.* М., 1965. С. 27).

² См.: *Okamoto T., Takakuwa G.* Op. cit. Vol. I. P. 7.

рука Соами – живописца, поэта, общепринятого арбитра художественного вкуса начала периода Муромати¹. Живописные монохромные пейзажи, написанные Соами на раздвигающихся седи центральной комнаты главного павильона, действительно пропитаны тем же духом суровости и значительности, который господствует и в «каменном» пейзаже «сухого» сада.

Сад «карэ сансуй» огибает северо-восточный угол главного павильона. Он начинается почти посредине северной галереи павильона, переходя на восточную сторону, где разделяется белой стеной с окном на две неравные части, и доходит до юго-восточного угла павильона. Общая площадь его не превышает 120 квадратных метров. С внешней стороны сад огражден белой оштукатуренной стеной с черепичной двускатной крышей. Белизна стены чуть тронута серовато-желтыми разводами сырости (особенно около земли и у крыши), что придает фактуре поверхности стены сходство с пожелтевшей бумагой старого свитка. Композиционный центр сада Дайсэн-ин расположен в северо-восточном углу, как раз напротив угла знаменитой комнаты с токонома², где Сэн-но Рикю проводил чайную церемонию с Тоётоми Хидэёси.

Хотя «сухой» сад Дайсэн-ин считается монохромным (наподобие живописи), выполненным только в камне и гальке, центральная часть его изобилует зеленью. Главная гора, называемая Хораи (самая высокая точка «архитектуры» сада), «изображена» не скалой, а густыми, округло подстриженными цветущими кустами камелии. На ее фоне поднимаются высокие и низкие скалы и камни. С нее же, предполагается, стекает и «сухой» водопад – каскад гальки, уступами сползающий по камням в одной из расщелин между вертикально стоящими скалами. «Поток» гальки, которым засыпаны уступы камней в расщелине, переходит под мост (плоский лежащий камень, перекинутый между другими камнями) и «вливается» в общий поток «реки», которая сконструирована с помощью мелкой, волнами разграфленной светлой гальки.

Так начинается классический дальневосточный пейзаж «горы-воды», который в дзэнской интерпретации

¹ См.: *Tatsui M.* Op. cit. P. 18.

² Токонома – ниша в стене комнаты, выделяющая специальное место, где помещались особо почитаемые

живописные свитки, икебана, предметы старины, любимые произведения искусства. В чайной комнате такая ниша задавала тему и тон бесед во время чайной церемонии.

получает усиленную философскую образно-символическую трактовку.

Изображенный мировой пейзаж «сухого» сада впечатляет грандиозностью вздымающихся больших и малых гор, мощью потоков, гармонией большого и малого, сурового и нежного, темного и светлого. Монументальность пейзажа, расположенного на узкой полоске реального пространства, создается не абсолютными размерами скал и камней (они, естественно, невелики), а воображаемой дистанцией между зрителем и садом-изображением. Видимо, такое созерцательное восприятие сада как изображения и позволяет сравнивать «сухой» сад Дайсэн-ин с живописным свитком, о чем можно прочитать в японских книгах и путеводителях по саду.

Однако в изображенных скалах и водах «сухого» сада заключен еще и другой, аллегорический смысл. Почти каждая композиция из камней и гальки – это знакомое напоминание о том или ином образе буддийского учения, или, иначе говоря, отсылка к религиозной притче о жизни человека. Средневековому зрителю, воспитанному на таких притчах, естественно было знать, что группа плоских камней слева от центральной горы Хораи – это изображение большой морской черепахи, древнего символа подводно-подземного мира, основы «поднебесной», буддийского символа добра и самопожертвования. Справа от Хораи другая группа камней с двумя поднимающимися конусами напоминает часто встречающееся схематичное изображение летящего журавля. Если черепаха – символ глубины и доброты человеческого сердца, то журавль – это высоко парящий независимый дух человека. Недаром оба они находятся по левую и по правую стороны от центральной горы, напоминая о двух соединяющихся началах космического и человеческого мира. Много и других аллегорических и символических изображений можно видеть в сжатой и довольно напряженной пейзажной композиции у северо-восточного угла павильона. Нагромождение камней и символов напоминает нам о тщете земной жизни человека, о напрасно рождающихся и разбивающихся желаниях, о трудности постижения все обобщающего и все

уничтожающего закона. Но вот на пути жизненной реки встречается порог – два длинных и плоских камня, положенных один над другим, так что получаются порожистые уступы, засыпанные галькой-«водой». Значительность этого порога отмечена еще и нависающей сверху белой стеной с проемом посередине, к которому можно подойти и, сначала оглянувшись назад (как бы на пройденный жизненный путь), увидеть впереди спокойную гладь разлившейся «воды», по которой величественно плывет камень-корабль.

Пройдя мимо стены с проемом и вернувшись на подмостки галереи уже со стороны второй половины сада, вы оказываетесь перед более просторной и лаконичной частью пейзажа. Полюбовавшись еще раз величием камня-корабля, вы замечаете рядом маленькую группу камней, напоминающую уже известное изображение черепахи: несмысленный детеныш, видимо, пытается плыть против течения, тщетно надеясь на возврат в покинутый мир, между тем в центре «дальнего берега», у белой стены стоит мягко обкатанный камень, окруженный зеленью трав и цветов. Его называют киотской горой Ниэи, но он очень похож на символ покоя и вечной радости, к которому стремится корабль человеческих судеб. (Имеется в виду мифическая гора Суми-сан, где расположен буддийский рай.)

«Сухой» сад храма Дайсэ-ин по существу делится на две части. Его угловая часть, более пейзажная и изобразительная, хотя и предназначена лишь для «картинного» восприятия, то есть бездейственного созерцания, развлекает зрителя своими аллегорическими сюжетами и заманивает его очарованием своих ландшафтных видов. Однако в гуще каменных нагромождений в композиции «большой черепахи» над «черепашьей» головой помещен плоский камень-сиденье, названный «дзадзэн» (медитация). Видимо, предполагалась возможность и необходимость созерцательного уединения и посреди прекрасной и шумной природы этого мира, столь близкого жизненным волнениям человека.

Во второй части сада, отгороженной стеной и условно изображенным порогом, аллегорические камни редки и успокоенно-значительны. Сад обретает пространственную свободу и широту – ту самую разряженность (напряжения)

и разреженность (воздуха), которые помогает сосредоточиться на главных, обобщающих и подытоживающих мыслях.

Угловая часть сада Дайсэн-ин типична для определенного вида дзэнских созерцательно-изобразительных садов. Обычно, правда, композиция из камней, зелени и гальки не бывает столь напряженна и сосредоточенно картинна. Даже близкий к Дайсэн-ину по теме и размаху каменно-галечный ландшафт в южном саду у главного павильона храма Дзуйхо-ин (основан в 1535 году)¹ не имеет такой густоты и сжатости пространства – он похож, скорее, на вторую, облегченную часть сада Дайсэн-ин.

Спокойная рассредоточенность отдельных «пейзажных» объектов созерцания (как во второй части сада Дайсэн-ин) характерна для большинства садов, разбитых вдоль галерей главного павильона, где расположены комнаты настоятеля храма. Сады типа кленовой рощи в Кото-ин, восточного сада у главного павильона храма Сангэн-ин (основан в 1586 году)², главного сада храма Дзюко-ин (основан в 1566 году; создание сада приписывается Сэн-но Рикю)³ и многих других рассчитаны на спокойное элегическое созерцание.

После напряженных каменных садов типа угловой части Дайсэн-ин совсем иначе взглядываешься в гармонизированный искусно сконструированный сад естественных форм – поросших мхом камней, песка и гальки, травы и цветов, кустов и деревьев. Символическая «очищенность» таких ландшафтов воспринимается совсем не так, как после прохождения по «чайному» саду: не только вступить, но и примерить себя к такому саду как-то неловко. А между тем и в нем сохранены и естественность прихотливых сочетаний разных растений с их контрастностью и неожиданностью фактурных переходов и натуральных размеров, и даже следы ухода за садом человеческих рук.

Отношение к таким «видовым» ландшафтам, нередко переходящим в отдельные символические композиции, определяется тем, что, попав на открытую галерею храма, лишь немного поднятую над уровнем земли, вы превращаетесь из посетителя сада в его зрителя. Вы можете переходить по галерее с места на место, но смотреть на плоский сад сверху неудобно, вы

¹ См.: *Okamoto T., Takakuwa G.* Op. cit. Vol. I. P. 9. Ill. 65.

² Ibid. Vol. I. P. 8. Ill. 59.

³ Ibid. Vol. I. P. 5.

невольно опускаетесь на колени или садитесь в спокойную монашескую позу, скрестив ноги. И тогда к вам легко и незаметно подступает расслабление волевых импульсов, кроме одного – сосредоточенного созерцания. Все движущее, волнующее, замутняющее чистоту пассивного восприятия отходит на второй план и совсем исчезает. В наступившей тишине все яснее и яснее слышатся и чудятся ритмические всплески и замирания, неопределенный шум и затяжное молчание с редкими отдельными звуками, как будто падающими и тающими в пустоте. Опять вспоминаются прозрачные, «точечные» мелодии кото.

Японский поэт Кусано Симпэй (1903–1988) так описал свои ощущения в «сухом» саду камней Рёандзи:

Сидят на большой веранде,
Кашляет кто-то.
Композиция сада
Совершенна.
Воздух колыхнется.
Величие нарастающей красоты.
Вдруг
Раздается пронзительный крик хиёдори¹.
Это – остров.
Это – море.
За гранью понятий –
Ничто.
Его звуки: ин-ин!²

Особенно созвучны музыке галечно-каменные «сухие» сады типа Дайсэн-ин. Если соединить в сознании созерцание такого сада со слушанием музыки кото, то открывается немаловажное качество японского садового искусства – его средневековая «эпичность». Медленная музыкальная экспозиция как бы «припоминает» события отдаленного времени, грустит по ним. Воспоминания становятся ярче, и вот уже начинается рассказ, который наполняется живым волнением, яркими образами, ускоренным темпом. Мелодия бежит, как вода по крупной гальке, набирает высоту и темп, сетует, сожалеет, грустит. Горестный надрыв воспоминаний и сочувствия чудится

¹ Хиёдори – название птицы.

² Из современной японской поэзии.
М., 1981. С. 101.

в интонации кото и в неровном, словно безвозвратном и неповторимом ритме движения «галечной» воды «сухого» пейзажа. Уже пересказаны все события, все жизненные повороты человеческой судьбы. Опасности и соблазны, водопады, водовороты, острова и мягкие берега – все осталось за последним порогом, и только бессильная что-либо вернуть память, успокаиваясь, хранит эпические образы пройденной и ставшей иллюзорной жизни. Чувства кажутся тише, звуки – реже, волнообразные полосы из гальки – пустынное. Скоро наступит тишина, пауза.

В архитектонике японского сада, как и во всей дзэнской эстетике, роль паузы – молчания – очень значительна. Не случайно среди всех типов садовых композиций особое значение имеют «пустые» сады, состоящие в основном из простой площадки, засыпанной белой галькой. Образ божественного, абсолютного чистого пространства возник в Японии в глубокой древности, когда для общения с богами и местными духами выделялись специально отведенные места. В отправлении древних синтоистских культов (синто – «путь богов»), изначально связанных с земледельческими обрядами и известных в Японии задолго до распространения буддизма, важное место занимали сакральные площадки для приношения жертв рисом и рисовым вином. Такие площадки огораживались соломённой веревкой и засыпались белой галькой¹. До сих пор в некоторых синтоистских храмах, например в главном и древнейшем синтоистском комплексе Исэ (VIII век), существуют такие прямоугольные, засыпанные гравием или галькой площадки, на которые может ступить только нога служителя культа. Предполагается что в этом запретном для человека месте обитают невидимые духи.

Историческая и внутренне-смысловая связь древнего жертвенного алтаря, священной площадки для вызывания духов перед синтоистским храмом и «сухого» сада дзэнского храма сохраняется в особом отношении к простирающемуся перед зрителем пространству. Перед абстрактным ландшафтом, несущим в себе божественную чистоту, можно молиться, как перед иконой, алтарем или буддийской мандалой². Недаром в самой

¹ См.: *Виноградова Н.А.* Японская скульптура. М., 1981. С. 26.

² См.: *Виноградова Н.А.* Иконографические каноны японской космогониче-

ской картины Вселенной – мандала // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 67.

обобщенной своей части «сухой» сад нередко изображает озеро (иногда оно по китайскому образцу так и называется Западным озером¹), на противоположном берегу которого расположена гора с буддийским Западным раем Будды Амиды.

Но есть и еще более обобщенная форма «сухого» сада – ничем, кроме светлой гальки, не заполненное пространство между галереей и внешней белой стеной, ограждающей территорию храма. Такой сад расположен с южной стороны главного павильона Дайсэн-ин. Он называется «Великим океаном» или «Океаном пустоты». В него выходят раздвижные сиди трех помещений: комнаты отдыха (другой, более длинной своей стороной она выходит во вторую часть углового «сухого» сада), центрального зала для монашеской медитации и комнаты для приемов.

Когда-то двор с южной стороны главного павильона Дайсэн-ин использовался для ритуальных буддийских представлений, то есть считался просто священным местом, но скоро был превращен в «сухой» разграфленный галечный сад². В настоящее время вдоль внешней стены посажены редкие деревья и кустарник, подстриженный двумя прямыми сплошными ярусами. Одно из деревьев перебралось даже на самую галечную площадку (в юго-западном углу). Почти в центре сада, ближе к левой стороне, расположены два конусообразных холмика той же гальки, которая уложена в горизонтальные полосы вдоль края галереи и в волнообразные полосы – на остальной части прямоугольной территории. Простота общего очертания сада и невинность его деталей, в том числе и светлых холмиков, очертания которых тают на таком же фоне мелкой гальки, создают нейтральный и вместе с тем изысканно-сдержанный фон для монашеских размышлений.

Сад «Океан пустоты» настраивает на философско-созерцательный лад не только монахов. Любой посетитель сада Дайсэн-ин может испытать в нем отрадные минуты проникновения в бездонные глубины времени и освобождения от ограниченности земных форм и земного пространства.

¹ Прообразом такого символического и в то же время вполне ландшафтного озера служило большое озеро-парк Сиху (Западное озеро) в южнокитайской столице Ханчжоу (XII–XIII века).

² См.: *Okamoto T., Takakuwa G. Op. cit.*
Vol. I. P. 79. Ill. 46.

Если ритмически определенные (хотя и асимметричные) формы углового «сухого» сада Дайсэн-ин легко «ложатся на мелодии» струнных инструментов, то пространство чисто галечного сада позволяет жить в нем неопределенно-растяжимым звукам духовых инструментов – разного рода флейтам (задающим тон вместе с барабанами и в музыкальном сопровождении представлений театра Но). Неодинаковые по высоте, то замирающие, то вновь рождающиеся, то пронзительно звонкие, то утробно глухие, перетекающие и куда-то исчезающие – все звуки национальных мелодий (такие, как вокальное исполнение древних партий театра Но) характеризуют безграничное и емкое пространство, беспрепятственное для прохождения через него самых неожиданных ритмических волн, противоположных и взаимодополняющих направлений.

Звучание японских флейт (как и нечеткие очертания поверхности «сухого» сада) как будто «разбегается» во всем расширяющемся пространстве, дробясь на отдельные исчезающие звуки, подчеркивая своей особой гармонией значительность пустоты, в которой обитает все живое.

Можно сказать, что общее звучание сада «Великий океан» (или «Океан пустоты») очень торжественно.

Если тишина всей повседневной жизни храма формируется редкими и короткими, ни с чем не смешивающимися звуками ударов колотушки у входной двери, всплеска вылитой воды, треска ломаемых дров и хвороста, шуршания убираемой гальки, звона церемониального колокольчика, глухой дробы молитвенного барабана, то состояние медитации (которое можно сравнить с созерцанием «сухого» пустого сада) похоже на всепоглощающий глубокий звук удара главного храмового колокола. Низкий «голос» колокола плывет нескончаемо долго, почти не ослабевая, собирая в себя и растворяя все остальные звуки окружающего мира.

Созерцанием сада «Океан пустоты» заканчивается осмотр храма Дайсэн-ин, жемчужины среди всех других замечательных садово-храмовых комплексов монастырей Дайтокудзи в Киото.

Послесловие

Сакральное и сохранный

В моем представлении каждое понятие (понятие любого сорта) помимо своей логической структуры имеет еще и свой образ, который меняется в зависимости от движения мысли, привязанной к понятию. Когда образу становится тесно в рамках заданного понятия, он ускользает из своего прежнего пространства, создавая новый, изменившийся образ, лишь косвенно, по родству, напоминая нам о прежних, логически-образных обобщениях.

Образ вообще есть обнаруженная фиксация скрытого. И в этом смысле возможно видимое изображение невидимого. Так что телесный образ показывает некое бестелесное и мысленное созерцание. Появившиеся новые образы не исчезают впоследствии, а вливаются в общую массу потенциально приходящих более или менее сформированных образов, подталкивая мысль к строго логическим заключениям.

Так я представляю себе движение и оформление человеческой мысли в пространстве и времени (во всяком случае, – моей мысли). Такого рода движение кажется безначальным и бесконечным. Но существует это движение ради утверждения – утверждения прерывающегося движения мысли, ради остановки и слияния с безначальной и бесконечной вечностью. Остановка в вечности – это и есть Вечность, то есть и Начало, и Конец одновременно-безвременно.

В безвремье живет Абсолютное Начало, начало и образец всего, абсолютно и вечно почитаемое – Сакральное. Может ли сакральное быть сохранным? Нет, иначе оно потеряло бы свою вечность, абсолютную образцовость, вмещаемость в сохранный. Сохранный – это тот неуловимо «уловляемый» уровень образца, который должен быть сохранен в памяти о вечном Сакральном.

Таким образом, «сакральное» и «сохранный» находятся в разных плоскостях бытия и в разных ипостасях. Но могут ли они продолжать друг друга? На мой взгляд, они не должны лишаться связи друг с другом, ибо только в сохранный является сакральное, в нем оно продолжается, осуществляется, сохраняется.

Любое сохранение повторяет начальный образец. Сколько существует образцов – столько и повторений-сохранений. Это могут быть самые отвлеченные и возвышенные области жизни, могут быть и конкретные формы деятельности. Могут быть «преданья старины глубокой», может быть и простой процесс обучения детей. Образец и сохранение этого образца как благого, как действенного.

Сама заданная тема имеет множество решений, начиная с физического сохранения сакральных религиозных памятников и кончая богословским ипостасным подходом к толкованию «сохранности». Первые понятия внеобразной святости (сакральности) не создавали никакого подобия конкретной реальности – это христиано-богословские Начала. Отдаленное напоминание о них в слове, то есть в словесном символе, могло дать обозначение, но не изображение. Так, образ Неопалимой Купины – это символ Богородицы, символ, но не изображение, условный образ, как бы «предобраз».

Наиболее последовательно теория сакрального и сохранного была разработана не в мифологии с ее динамичным развитием вплоть до появления мировых религий, но именно в мировых религиях с вездесущностью их божественного начала – сугубо духовного, символического, всепроникающего.

В истории христианства различаются по крайней мере два важнейших этапа: Ветхий завет и Новый завет. Многое из того, что было уже сказано, появилось и проявилось в Ветхом завете. В частности (и в главном) это сказалось на учении о непостижимости Божества – на учении, определившем и ограничившем богословскую пытливость пределами вечными, пределами Откровения. Не все познаваемое выразимо. Еще менее – вырази-мо одинаково. Хотя истина бытия Божия имеет естественную очевидность и постигается из рассмотрения самого мира, но что есть Бог по существу и по естеству – совершенно непостижимо. Сакральное и сохранное на этом этапе значительно разъединены.

Сакральность рождает то, что способно сохраняться, способно вновь становиться сакральным. Сама сакральность не подлежит прямой сохранности, зато наличие ее в сохранном открывает пути проникновения сохранного-сохраненного в высший мир горнего, условно-духовного пространства.

Древнейшие верования и культы замыкались на конкретные жизненные образы животных (даже растений) и, что

особенно важно, на абстрактно сконструированные человеческие и получеловеческие изображения. Это был первый прорыв из бездны неудовлетворенного знания к Богу и непостижимому, позволяющему человеку жить, непрерывно умножая и совершенствуя свои способности к предвидению и закреплению найденного в первых скрижалях должного, полезного, правильного. Правильность – это уже подступы к закону и нравственности, которая делает человека Человеком, ищущим уже Единого Вселенского Бога, главного защитника и руководителя человека на Земле.

Мы не можем знать, а то, что мы знаем – это наш удел: то, что нам позволено знать. Любая теория упирается в незнание – знание не до конца. В нашем человеческом представлении мир – это не только наша Земля и наше существование, но и вся Вселенная, которую мы тоже изначально пытаемся постигнуть. Но в этом и заключается вся святость человека, пытающегося понять и усвоить весь свой опыт борения с трудными и мало поддающимися знанию условиями своей жизни. Если материальные стороны этой жизни поддаются усвоению и даже в какой-то мере прогрессу и совершенствованию, то духовные запросы живущего человека остаются вечно открытыми, требуя неустанных новых поисков.

Сакральное всегда открыто человеку ищущему, думающему, нравственному. При этом нравственность определяет перспективу и законность человеческих исканий – исканий истинного, вечного, открытого человеку добра и жизненной силы.

Знание – сугубо человеческое свойство. Опыт и память присутствуют и у приматов в какой-то мере, и у всего живого, существующего в условиях космоса, во всяком случае, в условиях земной жизни. Но человеку свойственно репродуцировать свое знание в жизнедеятельность. Знание как результат жизнедеятельности получает статус долговременного прогнозирования, приводящего, в конечном счете, к науке как важнейшей составляющей жизненного уклада человека. Наука вырабатывает способы своего развития – вплоть до современного состояния научной деятельности человека как продуктивной, так и чисто теоретической, присущей исключительно человеческому разуму.

Стремление к чисто теоретическому знанию приводит к слагательным свойствам этого знания, от которого зависит то или иное умозаключение. Так, долговременное существование

философской деятельности человека свидетельствует о существовании столь же долговременной («вечной» в философском понимании) причине (основании), вызвавшей к жизни способность человека мыслить самостоятельно, вне всяких заданных (объективных) условий самого его существования.

Оборотной стороной такой независимости человеческого разума от окружающей его действительности становится конечная неуверенность и желание продолжить свои интеллектуальные изыскания. Так рождается тема сакрального: от желания и как способ найти поддержку у Всевышнего, вера в которого родилась вместе с появлением Человека, изначально чувствовавшего силу непостижимого и искавшего формы указания на это непостижимое как неизбежное и вечно императивное. Всевышний в понимании человека – это Бог (бог) и все сакральное, что с ним связано.

Сакральное не познается – оно маркируется и претворяется в разнообразнейшие жизненные формы и символы. Но как только сакральное обретает конкретность, оно теряет неуловимую изначальность, превращаясь в религиозный культ. Изначально сакральное не имеет жизненной формы, это просто императив, доступный высокоразвитым умам сначала древнего, а затем и вообще прогрессивного человека. Зафиксированный императив становится верой (Верой) – главной догмой христиан. Такие же процессы происходят не только у христиан, но и во всех (даже более древних) религиях мира, особенно в мировых религиях, в которых зазвучала тема Спасения человека как такового (например в брахманизме, индуизме, буддизме, иудаизме, исламе, зороастризме, даосизме и даже в какой-то мере в конфуцианстве).

Попытку дать мифологическое объяснение процессу восхождения разума человека к интеллектуальному универсуму можно увидеть в современных идеологических течениях, зафиксированных, например, в книге Э. Шюре «Божественная эволюция. От Сфинкса к Христу», где он пишет: «В центре древней оккультной науки, сформулированной впервые индийскими риши, была доктрина Огня-принципа, ткани Универсума и инструмента Богов. Агни, потаенный Огонь, дым, пламя и свет которого являются лишь внешними проявлениями. Агни, или творческий огонь, на самом деле является универсальным агентом и субстанцией вещей. Ибо, с одной стороны, огонь есть элементарная форма материи, а с другой – он является

оболочкой и в каком-то плане телом Богов, посредником, через который он воздействует на мир. Это огненная дорога, по которой Дух спускается в материю; или освещенная тропинка, по которой материя подымается к Духу. ...Это древнее учение Огня-Принципа, наполнявшего и освещавшего божественную поэзию Вед, позже была вновь сформулирована на научный манер наиболее крупным греческим философом ионийской школы, Гераклитом Эфесским. Гераклит считал огонь принципом видимого универсума... Огонь является одновременно внешним и внутренним элементом, как в человеке, так и во всем. Древние мудрецы говорили: с огнем материя становится душой. Существует душа в огне, существует огонь в душе... В этих двух движениях: сверху вниз и снизу вверх, в этих двух проявлениях – конденсации и разжижения – резюмируется вся космогония нашей планетарной системы, потому что они сопровождаются спуском Духа в материю и новым подъемом материи к Духу»¹.

Итак, стремление к знанию адекватно прорыву к Всеобщему закону (изначально всегда благому), вечно императивному, чаемому Сакральному, нравственному, спасительному. Знание, тянущееся к Вечному, оправдывает всякое знание, сопутствующее духовному росту человека.

Нравственный человек – это человек с большой буквы – Человек, – который верит в силу своего абстрактного мышления, человек, издревле нашедший форму выражения своих абстракций – слово, схема, рисунок, оформленный объем, звук. Или слово как одно из проявлений божественного дара, как одно из Начал богочеловеческого мира, так убедительно продемонстрированного в трактате «О Началах», христианского мыслителя III века Оригена².

Признание Слова Началом мы находим и в первой же фразе Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Так в христианстве тема «начал» как подтверждение интеллектуальных поисков человеком желаемого в Неизвестном подтверждает наличие сакрального как нравственно-искомого, потому существующего «от века»,

¹ Шюре Э. Божественная эволюция. От Софокла к Христу. М., 1997. С. 25.

² Ориген. О Началах. СПб., 2007.

то есть изначально по отношению к человеческому миру. Как писал К. Ясперс, «...у края бездны познается ничто или бог... Уверенность в бытии Бога, какой бы ничтожной и непостижимой она ни была, есть предпосылка, а не результат философствования»¹.

Философствуя, человек как бы бросает вызов всему Сакральному, однако неуверенность в самом себе нередко уводит его чудесные прозрения в область материально-психических заболеваний. (Смотри фрейдовско-юнгеанский комплекс психотерапевтических исследований в первой половине XX века.) И только нравственность, лишенная материальной заинтересованности, позволяет продолжить поиски Вечных начал земной жизни – вечно не воплощаемого Сакрального.

Сочувствуя человеку, Мераб Мамардашвили говорил: «В качестве психофизических существ мы подчиняемся одним законам, в качестве человеческих существ мы подчиняемся другим законам, а в качестве реальных человекoв мы держим и то, и другое в каком-то напряжении вместе, как бы спаянным»².

В поисках оправдания человека как существа совершенного, прорвавшегося к постижению неявленного, абстрактного, умозрительного еще в древности образовалась сложная мифологическая система, перешедшая затем в метафизику античной и средневековой философии. Истоки систематизированных метафизических учений можно видеть в эпоху классического эллинизма. Ближе к Новому времени метафизика сомкнулась с онтологией, которая увела ее (метафизику) на поиски сущего.

В Новое и Новейшее время человек незаметно втягивается в воронку вседозволенных психических и психоинтеллектуальных изысканий – вплоть до попытки покинуть пределы своих возможностей, передоверив свое «я» технологиям. Возникает угроза существованию человека морального, защищающего сакральность и бытующие в жизни верования и веры. Происходит расхождение между философией и религией. Между тем еще в бытность позднего греко-латинского мира в умах людей наблюдается глубокое схождение духа в материю, начинается всестороннее освоение материального мира и развитие есте-

¹ Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 435.

² Мамардашвили М. Опыт физической метафизики (Вильнюсские лекции по социальной философии). М., 2009. С. 34.

ственных наук. Еще при возникновении христианства такого расхождения не было. В Евангелии от Луки сказано: «Не придет Царствие Божие приметным образом, и не скажут: “вот оно здесь”, или: “вот, там”. Ибо вот, Царствие Божие внутри вас есть» (Лк. 17: 20–21).

Прошло три века, и человек приблизился к краю пропасти, не оставляя надежд на светлое будущее себе и своему разуму, приведшему его к блистательному овладению земной материей (но – увы! – не миром стихийных бедствий) и выходу в недоступный (пока!) Космос.

И тем не менее вера в заложенную в человека сакральную нравственность позволяет надеяться на то, что циклическое развитие культуры при всей ее кажущейся катастрофичности на данный момент продолжается в новом обликии в ближайшее же время.

О бифуркационном характере современной земной цивилизации много писал Н.А. Хренов в своих последних книгах. В книге «Социальная психология искусства: переходная эпоха» в главе «Символизм в контексте смены культуры чувственного типа культурой идеационного типа» автор пишет: «Обсуждая XX век, нужно говорить не о закате и смерти культуры, прежде всего европейской, а просто об очередной флуктуации»¹. В другой книге Н.А. Хренов замечает: «Произошло то, что развитие по принципу преемственности уступило место развитию по принципу “взрыва”»². Этот термин стал привычным после выхода в свет книги Ю. Лотмана «Культура и взрыв», хотя по сути дела исследователь вкладывал в это понятие тот же смысл, который физик И. Пригожин вкладывал в понятие «бифуркация».

Обеспокоенный дальнейшими человеческими судьбами (особенно в период пост- и постпостмодернистского разгула) наш современник философ В. Кутырёв в своей книге «Бытие или Ничто», пишет: «Бытие неоткуда вывести. Если выводят из Ничто – проблема только отодвигается... Если надо останавливаться на каком-то существовании, то предпочтительнее верить в ближайшее, в несотворенность и неуничтожимость Вселенной. Или отождествлять ее существование с Творцом. Приоритет жизни перед мыслью, сознания перед самосознанием совпа-

¹ Хренов Н.А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. М., 2005. С. 311.

² Хренов Н.А. Воля к сакральному. СПб., 2006. С. 547.

дает с приоритетом непосредственного перед опосредованным в целом». И далее читаем: «Подтвердим, что для философии вопрос “что первично” действительно вечный. Потому что задает смысл ее предмета. Это интерес к причинам, генезису и субстанции мира, его “архе”, “causa sui”, то есть предельным основаниям. Как и к предельным целям, перспективам, судьбе всего сущего. Это – “почему существует нечто, а не ничто”, проблема Бытия, Абсолюта, Прошлого и Будущего, влечение к которым является отличительным свойством до-, вне- и мета- (физического, научного) мышления или философствования как самоценной бытийно-мировой (созерцательно/воззренческо/проективно/конструктивно) формы человеческого духа. Основной вопрос и метафизика стоят и падают вместе»¹.

Пока процесс сохранения сакрального как должного, образцового находился в ведении богословия, вобравшего в себя всю теоретическую проблематику, связанную с сакральным, человек оставался в рамках сакральности, освящавшей его научную деятельность. Но уже на исходе античных философских прозрений богословие забило тревогу. Оно отвергло чисто философский подход к знанию. Над человеческим знанием нависла угроза потери нравственного (читай – сакрального) начала.

Сакральное для нас принадлежит к таким вечным, «первичным» вопросам, от постоянного решения которых зависит и статус человек, и его оправдание, и смысл его существования. Человек оправдывается сакральным. И он же формирует его вечные основы – нравственные (как вариант – этические) основы самого существования человека. Основы, или Начала. Однако сакральное соотносится не только с божественными началами, но причастно к природному (материальному) происхождению человека, обнаруживая себя в его первых психических реакциях на возникающий перед ним такой многослойный и требовательный к себе мир – Мир плоти, чувств, эмоций, психических реакций и психологических заключений. Сакральное помогло человеку ориентироваться в его жизненных построениях.

Под покровом сакрального рождался человек во всем своем психологическом и психофизическом разнообразии.

¹ Кутырев В. Бытие или Ничто. СПб., 2010. С. 109, 399–400.

Это были древнейшие архетипы человеческих характеров, которые формировались под воздействием среды – не только социально-общественной, но и природной. В соотношении с сакральным возникали религиозные культы, охватившие как мир социально-человеческих отношений, так и мир природы. Много веков спустя сакрализованный образ природы воплотился в замечательную пейзажную живопись Китая и Японии, так же как и в их садово-парковом искусстве. С древности человеческое обожествление природы рождало различные пантеистические течения в религиях, не отвергнувших (как это случилось с христианством) столь невинное сакральное обожествление природы человеком.

Как видим, сакральное было проводником в царство любовного проникновения человека во весь внешний мир со всем разнообразием его форм, движений, звуков. Это было нравственным началом, подобным нравственному же Началу исходно человеческого характера. Не потерять его – задача не из легких, когда дарованный человеку интеллект погружен в заботу о собственном будущем и вместо привычно-непокойных ожиданий Царствия Небесного рвется в дальние галактики, надеясь обрести там новое сакрально защищенное убежище. Главная задача – не потерять себя и свой внутренний душевный мир при переходе не только к новым технологиям, но и к обновлению своих отношений с сакральным, то есть с тем Первоначалом, которое по своей сути равно и самой сущности человека.

И.Ф. Муриан

НА ПЕРЕКРЕСТКЕ КУЛЬТУР

Китай, Индонезия, Непал, Япония

Сборник статей

Редактор *Н.А. Борисовская*

Корректор *Г.А. Мещерякова*

Компьютерная верстка *Н.В. Мелковой*

Подписано в печать 10.11.2011. Формат 60×88¹/₁₆
Гарнитура Нью-Баскервиль. Уч.-изд.л. 00,0.
Усл.п.л. 29,5. Тираж 000 экз. Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
В Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6