

УДК 7"65"
ББК 85(55+6)
И86

Рецензенты:

кандидат искусствоведения *В.Н. Максимов*,
кандидат исторических наук *Ю.В. Любимов*

Искусство Востока. Выпуск 4. Сохранность и сакральность /
Отв. ред. и сост. Е.А. Сердюк. – М. : ГИИ, 2012. – 320 с. –
ISBN 978-5-98287-028-5

История редко доносит до нас памятники без повреждений и утрат. При этом сохранность произведения находится в сложных взаимоотношениях с его функциями и смыслами. Данный сборник посвящен тому, как состояние объекта взаимодействует с его сакральной значимостью, что раскрывает иногда весьма важные особенности культуры той или иной стадии исторического развития, того или иного региона. Искусство Востока предоставляет особенно богатый и разнообразный материал для исследования этой проблемы, поскольку традиционные культуры Азии и Африки в наибольшей степени сохранили и первобытные, и древние, и средневековые стадийные особенности религиозного мировосприятия.

Издание представляет интерес как для специалистов, так и для широкого круга читателей, интересующихся проблемами традиционной культуры.

ISBN 978-5-98287-028-5

© Сердюк Е.А., составление, 2012
© Государственный институт
искусствознания, 2012
© Яковлев В.Ю., оформление, 2012

Содержание

Предисловие. Состояние памятника и его сакральная значимость (Елена Сердюк)	5
---	---

ЧАСТЬ I

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ВРЕМЯ: ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕЙШЕГО ИСКУССТВА И КЛАССИЧЕСКОЙ ДРЕВНОСТИ

<i>П.А. Куценков</i> Другая жизнь памятника	14
<i>М.А. Чегодаев</i> Храм: сохранность сакрального в Древнем Египте	33
<i>Н.В. Лаврентьева</i> Роль древнеегипетского «Дома Жизни» в сохранении сакральной традиции	59
<i>Д.В. Ванюкова</i> Царская скульптура периода XIII династии: сакральный образ как воплощение темпоральной характеристики	75
<i>Е.И. Кононенко</i> Месопотамские печати и их оттиски в свете проблемы «Сакральность и сохранность»	86

ЧАСТЬ II

ПАМЯТЬ, ДУХ И ПЛОТЬ ИСКУССТВА: ДРЕВНИЙ И СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ВОСТОК

<i>Ш.М. Шукуров</i> Сила памяти и феноменология восприятия в архитектуре Великого Хорасана и Ирана	106
---	-----

<i>Д.Н. Воробьева</i>	
Эллора – от храма к музею. История памятника в индийской действительности	123
<i>Н.В. Кияченко</i>	
Вечное обновление синтоистского святилища	152
<i>А.М. Гусейнова</i>	
Пещерные монастыри Лунмэнь и Гунсянь – судьба и современная жизнь двух памятников китайского средневековья	165
<i>М.А. Козлова</i>	
Судьбы памятников архитектуры в периоды расцвета и времена гонений на буддизм в средневековом Китае	175
<i>С.Н. Соколов-Ремизов</i>	
Размышления о сакральном в приложении к творческому процессу создания и восприятия художественного произведения на примере китайской резной каллиграфии на печатях	189

ЧАСТЬ III

ЖИЗНЬ СТАРЕЙШИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ В НОВОЕ И НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ

<i>Е.М. Карлова</i>	
Алтарные статуи храма Джаганнатха в Пури. Земные жизни бога	222
<i>Т.Е. Морозова</i>	
Ритуальные песенно-танцевальные традиции Непала: угасание или преобразование?	232
<i>О.В. Текшева</i>	
Вопросы сакральности и сохранности в материальной культуре тя-но-ю (японской чайной церемонии) XVI–XVII вв.	261
<i>А.А. Журавлева</i>	
Сакральное пространство японских пластических объектов	284

ЧАСТЬ IV

ЭССЕ

<i>Ц.-Б. Бадмажанов. Эссе о sacrum и decorum</i>	294
--	-----

Предисловие

Состояние памятника и его сакральная значимость

Сакральное – это рационально не подтверждаемые сверхценности, которые особенно уязвимы и нуждаются в охране от всех вмешательств извне. Состояние произведения искусства и его сакральная значимость находятся в сложных взаимоотношениях, раскрывающих иногда весьма важные особенности культуры той или иной стадии исторического развития, того или иного региона. Искусство Востока предоставляет особенно богатый и разнообразный материал для исследования этой проблемы в силу многих причин.

Речь в настоящем Сборнике идет преимущественно о явлениях культуры с сильной религиозной составляющей, а традиционные культуры Азии и Африки в наибольшей степени сохранили и первобытные, и древние, и средневековые стадийные особенности религиозного мировосприятия.

Наиболее радикальные изменения состояния культового памятника (сохранение, разрушение, осквернение, конфессиональная переориентация, наконец, уничтожение) обычно связаны с межконфессиональными противоречиями или конфликтами вероисповедания, и материал искусства Востока предоставляет уникальное конфессиональное многообразие.

Важные изменения происходят в отношении к материальному субстрату памятника и внутри одного вероисповедания, что носит менее драматичную окраску, но связано порой с весьма значительными изменениями, вносимыми в состояние произведения в соответствии с изменившимися требованиями его трактовки. Культовый объект может уничтожаться собственными адептами в связи с окончанием срока его функционирования, и таковое уничтожение, завершающее ритуал или его раздел, представлено на Востоке целым диапазоном значимости – от будничного «выбрасывания» до сверхценных эзотерических действий.

Но проблема «сохранность и сакральность» затрагивает и те феномены, которые формально лежат за рамками религиозного

искусства. К ним относятся некоторые аспекты музеефикации памятников, актуальные, как становится очевидным, не только для современности, но уже и для высоких культур древности.

Каждое вмешательство в сохранность актуализирует тему времени, является средством манипуляции не только материалом и его формой, но и операциями над мифологическим, обрядовым, календарным, историческим или повседневным бытовым временем. Рассматривая такие действия и их результаты, исследователи получают возможность выявить новые измерения традиционных культур. Сам по себе интерес к сакральному не нов и породил богатый перечень трудов разного масштаба, так же как и проблемы сохранности памятника. Но последовательное совмещение этих параметров рассмотрения художественного произведения происходит редко. Применительно к искусству Востока в этом плане следует отметить сборник «Вещь в японской культуре» (автор идеи – Н.С. Николаева, сост. Н.Г. Анарина и Е.М. Дьяконова. М., 2003) со статьями отечественных авторов – А.Н. Мещерякова «Пожалование и подношение в официальной культуре Японии VIII века», Э.В. Молодяковой «Вещь в сакральной среде», Н.Г. Анариной «Сакральная телесность японской художественной вещи» и др. В схожем ключе написана статья Е.А. Сердюк «Спонтанность в отношении “материал–художник” в Японии в средние века» (Международный конгресс востоковедов. ICANAS XXXVII. Moscow, 2004. Тезисы. М., 2004. С. 613–615).

Предлагаемый сборник – результат целенаправленной попытки коллектива искусствоведов рассмотреть явления искусства (и шире – культуры) Востока в свете данного сопоставления. Статьи в нем расположены традиционно по историческому принципу, что облегчает ориентацию в сборнике. Однако логика развития темы не всегда совпадает с линейной хронологической последовательностью рассматриваемых феноменов. Поэтому здесь уместно охарактеризовать их в порядке развития проблемы (что является лишь одним из допустимых вариантов их группировки) и, следуя той же логике, дополнительно привести существенные для нас сведения о некоторых явлениях восточного искусства и культуры, которые в силу различных обстоятельств не получили раскрытия в самостоятельных статьях.

Принимая для произведений искусства понятие сакральности как рационально не подтверждаемой сверхценности, следует остановиться на этапах существования и функционирования художественного феномена. Уже в процессе создания произведения

заявляет о себе сопротивление материала. Порой неожиданные, непредсказуемые эффекты поведения глины, камня или дерева в процессе обработки порождают соблазн и потребность их одушевления. Диалог и борьба с материалом провоцируют признание за ним неких присущих ему креативных возможностей, нередко ассоциируемых с могуществом созидательных начал мира или богов-демиургов. Воспринимаемые на чувственном уровне, эти впечатления настолько ярки и убедительны, что при всей их архаичности они вновь и вновь поражают воображение художников, в том числе и современных, помогая последним установить глубокий контакт с древнейшим аспектом творчества. Таким образом, например, в японской современной керамике рождаются овеянные духом древности самоценные пластические объекты (статья А. Журавлевой «Сакральное пространство японских пластических объектов»). В них применяется прием подчеркивания незавершенности, возвращающей зрителя к этапу создания произведений, этапу «борьбы-влюбленности» во взаимоотношениях между мастером и материалом. Зритель в этом случае получает возможность самому пережить его, встав на позицию художника, и мысленно продолжить творческий процесс. Несколько забегаая вперед, отметим, что там же приводится и показательное высказывание японского специалиста по современному искусству Массами Сираиси: «...важной отличительной чертой японского прикладного искусства является умышленное нанесение повреждений» с последующим восстановлением или без него (Contemporary Japanese Crafts: Catalogue. The Japan Foundation, 1966). Конечно, «умышленное нанесение повреждений» как таковое не является особенностью только японского прикладного искусства. М. Сираиси в данном случае имеет в виду нанесение повреждений с целью достижения художественных и смысловых эффектов.

Этап создания произведения рассмотрен в этой плоскости и С.Н. Соколовым-Ремизовым в статье «Размышления о сакральном в приложении к творческому процессу создания и восприятия художественного произведения на примере китайской резной каллиграфии на печатях» и многими другими авторами сборника. Интересно, что применительно к антропоморфным (полиморфным, зооморфным) и вообще фигуративным культовым изображениям почти везде процесс создания завершается обрядом «открывания глаз», который идентичен «вдыханию жизни» в объект искусства и превращению его в сакральный (в более общем смысле – культовый, или религиозный) объект. (Этот акт зеркален во време-

ни главному средству осквернения образа, то есть лишению его «жизни» и сакральной значимости – повреждению или уничтожению изображения его глаз.) В большем масштабе по отношению к фигуре универсален прием уничтожения лица или «отсечения» головы (из многочисленных примеров «внутриконфессионального разрушения» упомянем перечеркивание пером шеи персонажей в арабской миниатюре, в частности Багдадской школы, с целью лишения их жизни (души).

После этапа создания начинается жизнь произведения в его «материальной плоти» и в разных временах – реальном (историческом), мифологическом, в циклическом времени календарных обрядов, в реконструируемом времени памяти (статья Ш.М. Шукурова «Сила памяти и феноменология восприятия в архитектуре Великого Хорасана и Ирана») и др. При этом долговечность памятника или – реже – напротив, его эфемерность обладают подчеркнутой значимостью для его сакральности.

Сохранение сакрального объекта – важнейшее проявление его почитания. В то же время он и сам является средством и инструментом сохранения памяти, традиции, священного (и профанного) знания. В этом плане красноречив материал искусства древнего Египта. Функции храма и так называемого «Дома Жизни» как места и средства сохранения изначальной сакральности и сакрального знания анализируют М.А. Чегодаев и Н.В. Лаврентьева. Эта охранительная функция искусства по отношению к сакральному, трансформируясь, доживает в традиционных культурах до наших дней. Феномен сохранения традиции в музыкальных искусствах в условиях современной жизни раскрывается в статье Т.Е. Морозовой.

Изнашивание в процессе функционирования приводит к *старению материала* и может сопровождаться полным или частичным *разрушением*. *Функциональное* или *намеренное разрушение* анализируют в своих статьях Е.И. Кононенко и А.А. Журавлева. По признаку соотнесенности с религиозными воззрениями выделяются намеренное разрушение внутри-конфессиональное (представленное в статьях Е.М. Карловой и А.А. Журавлевой, а также в цитируемой нами ниже статье В.В. Осенмук) и *межконфессиональное* (его примеры содержатся в статьях М.А. Козловой, П.А. Куценкова и М.А. Чегодаева).

Недавно опубликованная в сборнике ГИИ (серия «Культура Востока». Вып. 2: Особенности регионального развития. Индия, Непал, Тибет / Отв. ред. и сост. Т.Е. Морозова. Москва, 2008)

статья В.В. Осенмук «Тибетская мандала. Структура и образ» содержит детальное описание процесса ритуального разрушения песчаной мандалы. Позволим себе объемную цитату, представляющую, как нам думается, непосредственный интерес в свете рассматриваемой нами проблематики:

«В тантрической практике создания и поднесения песочной мандалы практикующие несколько лет (не менее пяти) визуализируют мандалу-образец, прежде чем сами смогут создавать песочные мандалы. Запоминая строение мандалы (интериоризуя ее образ), наряду с другими йогическими и медитативными практиками, они меняют параметры своего восприятия, пытаясь достичь состояния чистого видения.

Практика создания и разрушения песочной мандалы нагляднее, чем другие практики с мандалами как формами искусства, воспроизводит этапы возникновения чистых видений и символизирует достижение просветления сознания на этапе после растворения ясного света в единстве, когда появляются детально развернутые образы божеств. В песочной мандале есть указание на этап видения четырех совмещенных мудростей в виде изображения цветных тигле в форме мерлонга. (Это традиционное тибетское зеркало, украшенное ценными камнями, цвет которых символизирует различные элементы.)

Процесс создания мандалы отражает возникновение трех объектов видения (света, звука и лучей)...

Песочная мандала начинает создаваться (разворачиваться) с божественной геометрии (чертежа, схемы строения мира), потом возникает комплекс центрального дхьяни-будды конкретной мандалы (проявляются аспекты одного из базовых основных светов), потом аспект, связанный с восточным направлением, и далее по часовой стрелке (диахронически и синхронически), как будто света последовательно, поочередно, одновременно проявляясь из основного цвета, проявляются друг из друга (соответственно, белый, синий, зеленый, красный, желтый). Все аспекты Будд постепенно разворачиваются от центра к периферии – весь мир творится сознанием Будд (из ясного света центра-сердца)...

Наконец, достигается состояние просветления сознания, которое символизируется процессом разрушения песочной мандалы. Когда просветление достигнуто, все видения растворяются в ясном свете пустоты.

При разрушении песочной мандалы тело формы и цвета начинает развоплощаться через зримое проявление речи – коренные

слоги дхьяни-будд. Сначала разрушается коренной слог центрального Будды мандалы (он высвобождается из зримого дворца-мандалы), далее разрушаются коренные слоги дхьяни-будд в четырех направлениях. Происходит высвобождение изначальной энергии через звук.

Следующий этап развоплощения мандалы связан с разрушением “костяка” (скелета) мандалы к центру сначала через расположенные по сторонам света ворота мандалы (восток–запад, юг–север), далее по часовой стрелке через промежуточные стороны света. Таким образом совершаются четыре вида действий сознания, начиная с мирных и заканчивая гневными, по растворению иллюзий обыденного восприятия. Практикующий прочерчивает в материальном теле мандалы лучи (создает пустоты, как будто прорывает тело мандалы до другого состояния), переводя явления сознания сансарического видения в видение нирваны.

После чего тело (плоть) мандалы, лишенная “костяка”, моментально осыпается, опадает, сгребается к центру в единую кучу (точку), теряет все следы конкретных аспектов своего проявления (структуру, форму, цвет). Иерархия аннигилируется, все обретает единый вкус. Пространства центральных Будд и периферических богов, смешавшись, растворяются в едином пространстве, весь комплекс аспектов теряет свою спецификацию.

Все элементы сворачиваются в единое базовое состояние – изначальный свет пустоты, состояние допроявленности, символизируемое свернутой, сведенной в конус (единую кучку песка) мандалой.

Изначальный свет пустоты передается серым (как отсутствие какого-либо конкретного цвета; все цвета растворяются) песком, образующимся в результате смешения пяти цветов в процессе перевода мандалы из развернутого состояния в свернутое. Наиболее тонкие элементы в мандале (созданные из мелкого песка) превращаются в серую пыль. В общем сером тоне песка (пыли, пепла) мандалы, в качестве потенции последующего этапа ее разворачивания как на зримых внешних планах восприятия, так и на внутренних медитативных планах, как искры пяти цветов (светов), остаются следы базовых, более крупных элементов (пяти цветных фонов) мандалы, когда она была в развернутом состоянии.

Этапность в разрушении костяка мандалы обозначает синхронический аспект перевода мандалы с внешнего физического плана ее существования (развернутого) в метафизический. Этот переход символизируется последней стадией разрушения “костяка”, когда

практикующий прочерчивает (разрушая таким образом) в песке линии по диагоналям мандалы от периферии к центру, проводя по расположенным в углах мандалы идентичным структурам в виде белого полумесяца, красного солнечного диска и синего ваджра (отцовский аспект, обозначенный белым полумесяцем, символизирует метод, материнский аспект в виде солнечного диска – мудрость, их соединение дает энергию просветления, символизируемую синим ваджром сознания Будды).

Таким образом, процесс создания и разрушения мандалы отражает механизм высекания энергии сознания Будды (ясного света), которое изначально уже присутствует в любом живом существе.

Этот процесс подобен тому, как получают искру из огнива. Искра потенциально содержится в огниве как объекте, но визуально не проявлена, пока с огнивом не совершается прямое действие, определенное функциональным назначением этого объекта. Условием высекания искры из огнива (или окружающей пустоты) является потеря от периферии к центру огнивом своей материальной субстанции, превращение ее в пепел.

Так и песочная мандала из начальной точки постепенно (в течение длительного времени), иерархически, структурно определенно разворачивается вовне, а потом, достигнув своего предела, быстро теряет аспекты своей материальной субстанции от периферии к центру.

Когда снимается центральный коренной слог мандалы, затрагивается визуальный образ звука как энергии, таким образом мандала “поджигается” (“возжигается”), а затем быстро “прогорает” от периферии к центру и на визуальном уровне скачкообразно сворачивается в начальную точку (конусообразную или в виде пирамиды, как гора Сумеру, но в целом бесформенную, бесцветную, бескачественную, с точки зрения параметров иллюзорного мира, беспредметную), превращаясь в серый пепел.

Все материальные внешние аспекты “сгорели”, проявив свое базовое состояние ясного света, переведя образ самбхогакайи (мандалы) в состояние дхармакайи (изначального единства).

Процесс обретения состояния ясного света пустоты (сознания Будды) в практике создания и разрушения песчаной мандалы связан с внутренними трансформациями сознания при работе с восприятием иллюзий видимого мира в процессе освобождения от восприятия их аспектов как самосуществующих и ни от чего не зависящих» (с. 103–105).

И далее:

«Не случайно заключительный этап практики песочной мандалы предполагает раздачу песка (пепла как субстанции осуществленного света) всем живым существам как вручение “света познания”, как напоминание об изначальном свете на материальном уровне.

Обряд завершается сбрасыванием песка мандалы в реку при чтении молитв благопожелания, что запускает следующий круг (уровень, масштаб) разворачивания мандалы, когда ясный свет пустоты (символизируемый серым, то есть до цветовой дисперсии, песком) в соединении с энергией – звуком молитвы, лучами пятицветных искр крупных окрашенных песчинок (тигле, как аспектов пяти основных светов) начинает снова проявлять свои более конкретные аспекты через соединение с первоэлементами, символизируемыми элементами природными, сначала, когда песок подбрасывают в воздух, с пространством, потом, когда он попадает в реку, с водой и т.д. по кругу элементов с его светоцветовой основой (пространство (белое), вода (синее), ветер (зеленое), огонь (красное), земля (желтое))» (с. 106).

В статье Д.В. Ванюковой наглядно представлен феномен воспроизведения, или реконструкции, в древнеегипетских царских статуях стиля предшествующих эпох как средство целенаправленного манипулирования временем. Обновление с полной заменой материала анализируется в статье Н.В. Кияченко об архитектуре синтоизма.

Отметим также и феномен поновления, представленного, в частности, в практике окрашивания статуй индуистских божеств (преимущественно Кали и Ханумана) ритуально значимым красителем синдуrom. Парадоксальный эффект ритуального поновления сказывается в том, что оно скрывает, размывает форму скульптур и в то же время сохраняет и даже усиливает впечатление ценности, почитаемости сакрального объекта. Противоположным образом сказывается на сакральности объектов музеефикация.

Музеефикация отодвигает в прошлое сакральный статус произведения и придает ему новую ценность – значимость музейного объекта. Этому сложному и длительному процессу посвящены статьи А.М. Гусейновой и Д.Н. Воробьевой. Он затрагивается также Ц.-Б. Бадмажаповым, который продемонстрировал традиционный эссеистский подход к проблеме, и другими авторами статей сборника.

Думается, что методическая проблематика Сборника выходит за рамки культуры только стран Азии и Африки. Многие вопросы в Сборнике только поставлены и обещают дальнейшие исследовательские перспективы.

Елена Сердюк

ЧАСТЬ I

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ВРЕМЯ:
ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕЙШЕГО
ИСКУССТВА И КЛАССИЧЕСКОЙ
ДРЕВНОСТИ**

Другая жизнь памятника

Скопления наскальных изображений рассыпаны по всему миру. Нет их только в Антарктиде, где и человека не было до самого недавнего времени. Сейчас известно около 50 млн. наскальных изображений, и нет никаких сомнений в том, что эта астрономическая цифра будет только расти.

В январе 2008 года появились сообщения о том, что в Западной Сахаре испорчены наскальные изображения – доисторические изображения животных и фигур людей, созданные 6 тыс. лет назад.

Бесценные для археологов образцы древней живописи и петроглифы с фигурами жирафов, буйволов и слонов разрисованы за последние два года вандалами из Миссии ООН по проведению референдума в Западной Сахаре, которую чаще именуют французским акронимом Minurso.

Теперь образчики наскального искусства в Ладжуаде, изолированном месте, также известном как Дьявольская гора, которое считается местным народом сахрави мистическим местом огромной культурной значимости, покрывают граффити – некоторые надписи достигают метра в длину и нанесены краской, предназначенной для маркировки маршрутов¹.

Словом, совершено преступление против человечества.

Однако не все так просто. Как нетрудно заметить, рядом со следами последней безобразной выходки просматриваются следы другой, не менее безобразной, но несколько более ранней: арабские надписи.

¹ UN vandals spray graffiti on Sahara's prehistoric art. The Times. 31.01.2008.

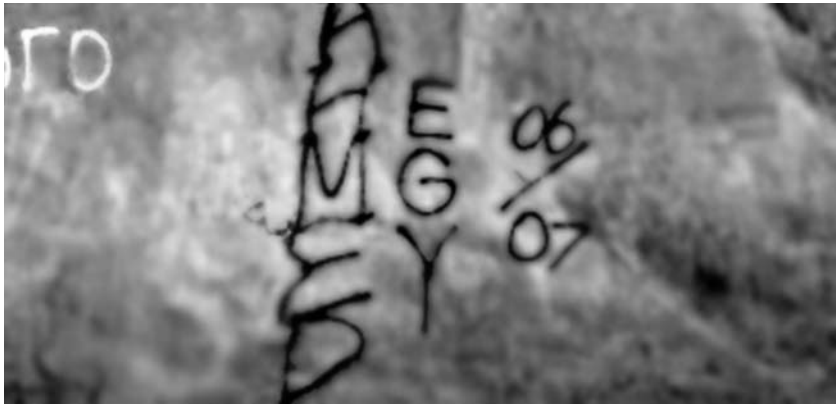


Рис. 1. Современные и старинные граффити на петроглифах (см. примечание 1)

Следовательно, одному варварству предшествовало другое. Если же размотать в глубь веков всю цепочку последовательных нанесений изображений и/или надписей, то придется признать, что варварским актом по отношению к памятнику не было только самое первое изображение.

Здесь необходимо сделать одну существенную оговорку: автор очень далек от намерения оправдать создателей этих и многих других подобных надписей в разных частях земного шара. Речь идет о другом: мы попытаемся ответить на вопрос, почему вообще возможны вторжения в суверенную жизнь памятников наскального искусства.

Такие вторжения иной раз осуществляются и с самыми благими целями. В этом отношении показательна печальная судьба петроглифов в Альте (Норвегия), выкрашенных красной краской – чтобы публике удобнее было их рассматривать². Это типичный случай «просвещенного европейского идиотизма»,

² Об этом деянии на сайте музея Альты говорится с совершенно неподражаемой невинной простотой: «Сейчас многие изображения трудно рассмотреть, и поэтому некоторые фигуры вдоль деревянных мостков выкрашены красной краской, по цвету напоминающей наскальную живопись Скандинавии. Однако большая часть петроглифов в Альте осталась незакрашенной» (<http://www.alta.museum.no/Publisering.asp?Id=39>).

аналогичный распространенным в XIX в. попыткам подправить «неграмотных» строителей готических соборов, незнакомых, по убожеству своему, с «правильной» архитектурой. Такие случаи мы рассматривать не будем – они стоят в том же ряду, что и политкорректность, то есть полностью выпадают за рамки нашей темы.

Прежде всего надо повнимательнее присмотреться к одному свойству наскального искусства, которое пока что не получило достаточного объяснения: тенденции к скоплению изображений разного времени в определенных, строго ограниченных в пространстве местах. Чаще всего их объявляют святилищами.

Спору нет, в некоторых случаях так оно и есть. Вероятно, к числу классических святилищ, посещавшихся на протяжении нескольких тысячелетий, можно отнести Кобыстан (Гобыстан) в Азербайджане и Тамгалы в Казахстане.

Но отнюдь не всегда скопления наскальных рисунков связаны со святилищами. К примеру, урочище Нгомокурира в Зимбабве изобилует изображениями, выполненными в характерной для Южной Африки живописной технике, однако нет никаких признаков того, что там некогда было святилище. Скорее тут другое – это место очень удобно для охотничьей стоянки, и служило таковой на протяжении, вероятно, нескольких десятков тысячелетий³.

Изображения в Нгомокурира относятся к разным временам – очень показательна для нас группа зебр из шести фигур, где первое изображение было выполнено, вероятно, около 10 тыс. лет назад, а последнее – не позднее тысячи лет назад. Таким образом, и в этом случае первоначальный памятник был «испорчен» последующими дополнениями. Но с течением веков дополнения сами становятся частью памятника – и теперь уже никто не решится обвинить древних бушменов в порче памятника, созданного еще более древними бушменами.

Однако вовсе не обязательно позднейшие изображения наносятся непосредственно на ранние. Такие «палимпсесты» в наибольшей степени характерны для палеолита, и относи-

³ Homo sapiens sapiens появился в Северо-Восточной Африке около 200 тыс. лет назад; судя по находкам в пещере Бломбос на крайнем юге континента, Homo sapiens sapiens пришел в Южную Африку не менее 120 тыс. лет назад.



Рис. 2. Петроглиф с мыса Бесов Нос, Онежское озеро

тельно редко встречаются в более поздних памятниках. Причем в ряде случаев позднейшие дополнения сделаны совершенно осознанно и преследуют цель «нейтрализации» ранних изображений. Наиболее известен в этом смысле «Бес» с мыса Бесов Нос на Онежском озере, «запечатанный» православным крестом (см. рис. 2). Совершенно то же самое можно видеть на скале Пенья Эскрита в Кочубамба в Боливии – разница только в том, что боливийское изображение выполнено в технике живописи, и крест там католический, а не православный. Мы вернемся к этим, по-своему очень показательным, памятникам несколько позже.

Обычно изображения разного времени концентрируются на более или менее ограниченном пространстве, мирно соседствуя друг с другом. Таковы, например, петроглифы в долине реки Коксу в Казахстане: несмотря на то что скалы обрывистого правого берега реки изобилуют петроглифами, большая их часть сконцентрирована в строго определенных местах. В таких местах плотность изображений очень велика. Там соседствуют петроглифы раннего бронзового века, изображения в скифо-сибирском зверином стиле, древнетюркские изображения катафрактариев, казахские условные изображения горных баранов (теке) и надписи на русском языке.

Есть действительно уникальный памятник, где «наскальная деятельность» началась еще в нижнем палеолите и продолжалась вплоть до Средних веков (возможно, продолжается до сих пор). Это скальный комплекс Бхимбетка. Он находится в Индии, примерно в 45 км к юго-западу от Бхопала, столицы штата Мадхья Прадеш. Там изображения разного времени сконцентрированы в разных пещерах и скальных навесах.

Даже этот по необходимости краткий обзор некоторых скоплений наскальных изображений достаточно наглядно показывает, что авторами многочисленных позднейших изображений и надписей двигало вовсе не желание во что бы то ни стало испортить памятник – скорее можно говорить о неодолимом инстинкте, заставлявшем их добавлять нечто свое туда, где уже что-то было.

Но что это за инстинкт, и откуда он взялся? Это пока не ясно, но то, что тут задействованы самые глубокие пласты человеческой (может быть, еще и дочеловеческой) психики, сомнений не вызывает. Нанесение изображений или надписей на скалы – один из самых древних видов деятельности, сохранившийся до наших дней практически без изменений; менялись стили и сюжеты. Но способы изображения (гравировка и живопись) оставались на протяжении тысячелетий неизменными. Основные действующие лица также остались теми же, что и в палеолите: человек и необработанная скальная поверхность.

О дочеловеческой психике я упомянул неслучайно: есть очень веские основания полагать, что некоторые специфические черты наскального искусства унаследованы человеком от тех времен, когда не существовало еще ни искусства, ни самого человека.

В разных частях ойкумены, от Европы до Индии и Австралии, обнаружены разновременные, но поразительно схожие между собой артефакты. Это чашевидные углубления в поверхности камня из пещеры Ла Ферраси во Франции, с реки Муррей в Южной Австралии и из уже упоминавшегося комплекса Бхимбетка в Индии. Кстати, последний памятник датируется чуть ли не ашельским временем (300–200 тыс. лет назад). В двух случаях (Ла Ферраси и река Муррей) чашевидные углубления сочетаются с крайне грубыми петроглифами, изображающими животных. Аналогичные углубления обнаружены и в Гобустане (Кобыстане), но там, как и во множестве других мест, они явно сделаны в поздние времена и имеют нередко ясное ритуальное, а иногда и вполне утилитарное значение⁴ (чего не скажешь об углублениях в Бхимбетке или Ла Ферраси).

Вероятно, к глубокой древности восходят и отпечатки рук на скальной поверхности. Этот тип артефактов тоже оказался удивительно живучим: он встречается в разных частях света и относится к самым разным временам⁵.

Первый тип памятников трудно привязать к какому-то конкретному биологическому виду. Углубления в Бхимбетке относятся к нижнему и/или началу среднего палеолита – это значит, что сделать их мог бы и архантроп, и палеоантроп. Авторство артефакта из Ла Ферраси может принадлежать и палеоантропу, и неантропу. Чашевидные углубления на реке Муррей мог исполнить только *Homo sapiens sapiens*, поскольку пока что в

⁴ «В некоторых странах небольшие углубления-лунки отчетливо расшифровываются. Так, например, в Швеции в местах с наскальными изображениями бронзового века можно встретить лунки-углубления, представляющие символ женского полового органа. Такого рода знаки, выражающие половой признак, можно встретить и в Гобустане на горе Бююкдаш... То же самое происходит в Италии в Валкамоники...» (*Фараджева М.Н.* Чашечные углубления Гобустана. Баку, 2007. С. 138).

⁵ Подобные совпадения приводят к постоянно возобновляемым рассуждениям о существовании «изначального материнского языка», от которого произошли все мировые языки. Этой гипотезы придерживается, в частности, Эммануэль Анати, основатель Всемирного архива наскального искусства (World Archive of Rock Art). См.: *Lorenzi R.* Is Rock Art a Sign of Universal Language? Discovery Channel. <http://dsc.discovery.com/news/briefs/20020902/caveart.html>

Австралии не зафиксированы следы пребывания архантропов или палеоантропов.

Обычно в чашевидных углублениях видят самые ранние проявления «символического поведения» «знаковой деятельности», а то и просто изобразительного искусства. Но насколько оправданны подобные допущения?

Дело в том, что неоспоримым признаком изобразительного искусства (как и авторства *Homo sapiens sapiens*) служит только наличие изображения. Ни чашевидные углубления в камне, ни даже отпечатки ладони на поверхности скал изображениями еще не являются. Они могли быть оставлены кем угодно, и это, между прочим, косвенно свидетельствует в пользу предположения об *отсутствии существенной поведенческой разницы* между палеоантропами и ранними неоантропами.

Тут придется совершенно определенно заявить, что к искусству и к категориям эстетики чашевидные углубления, как и отпечатки ладони на скале, никакого отношения не имеют. Однако такая деятельность явно не была утилитарной: невозможно представить, каким образом долбление углублений на вертикальной скальной поверхности в Бхимбетке способствовало добыванию пищи.

Но не исключено, что эта деятельность все же имела отношение к чему-то такому, что в отдаленном будущем действительно могло стать частью того сложного психического комплекса, что лежит в основе явления, именуемого теперь «изобразительным искусством». Рискнем утверждать, что, несмотря на невозможность наполнить чашевидные углубления Бхимбетки водой или использовать их во время охоты, они имели именно утилитарный характер, но такой, который далеко выходил за пределы непосредственных физиологических нужд архантропов.

Конечно, нет никакой возможности определить, кто выдолбил первое углубление в пещере Аудиториум в Бхимбетке; неизвестно, какое место занимает в родословной современного человека некогда обитавший на территории современного штата Мадхья Прадеш архантроп. Однако можно довольно точно сказать, как и почему появились последующие чашевидные углубления, и почему высшие троглодитиды в разных частях Старого Света упорно долбили эти бессмысленные углубления.

Тут нам придется на некоторое время обратиться к вещам, далеким от искусствоведческой проблематики, – речь, в частности, пойдет о природе действий, приводивших к появлению чашевидных углублений...

Начать следует с так называемого «труда» высших троглодитов, бывшего настоящим бедствием всей советской антропологии: совершенно обезьяньи физиономии «тружеников» абсолютно не сочетались с самим понятием человеческого труда. При этом не было никакой особой нужды (кроме сугубо идеологической) пускаться в поиск объяснения однотипности изделий нижнего и среднего палеолита и явно нечеловеческого облика их создателей.

Объяснение «орудийной деятельности» и животных, и высших гоминид (возможно, и кроманьонцев) предложил Л.С. Выготский. Еще в 1930 г. (!) он пришел к выводу, что оперирование орудиями у высших обезьян объясняется явлениями эйдетики и происходит не на уровне представлений, но только в сенсорном поле, то есть является сугубо оптическим разрешением задачи:

оптическая связь, устанавливаемая между двумя предметами, является истинной основой всех 'разумных' действий шимпанзе <...> все действия животных происходят под прямым воздействием и руководством оптического поля... решения наступают не слепо, а в зависимости от оптической структуры поля⁶.

Мысль о «нечеловеческом» характере труда в нижнем и среднем палеолите получила развитие в трудах Б.Ф. Поршнева. Он полагал, что в основе изготовления каменных орудий даже у высших гоминид лежал не «план», но имитативный рефлекс (то есть имитативный рефлекс, реализованный в зрительном поле):

Первым этапом палеолитической имитации, который мы можем наблюдать в более или менее изолированном или чистом виде на «олдовайской» стадии галечных орудий, на чопперах, на дошелльских изделиях, впрочем и вообще

⁶ *Выготский Л.С. Эйдетика // Психология памяти. М., 2002. С. 193. (Первая публикация – Выготский Л., Геллерштейн С., Фингерт Б., Ширвиндт М. Основные теории современной психологии / Под ред. Б.А. Фингерта и М.Л. Ширвиндта. М.; Л. 1930).*

преобладающих в нижнем палеолите, является имитирование последовательного комплекса движений при изготовлении либо одного типа орудий, либо однотипного технического пучка – ядра-отщепы. Но уже на этом нижнем этаже... палеопсихология может предположительно констатировать, особенно при переходе от шелля к ашелю, движение от имитации преимущественно действий по изготовлению каменного изделия к имитации самого изделия, его стереотипной и отчетливой формы (впрочем, все равно опирающейся в конечном счете на анализируемый этим предметом имитируемый комплекс движений)⁷.

Надо заметить, что еще в 1935 г. П.Я. Гальперин в кандидатской диссертации «Психологические различия орудий труда человека и вспомогательных средств у животных и их значение» показал принципиальные отличия ручных операций с орудиями у животных от орудийных операций у человека. Эта работа была прочно забыта и только недавно снова опубликована⁸.

Из всего этого следует, что для создания чашевидных углублений в Бхимбетке архантропам вовсе не надо было мыслить – точно так же, как не надо мыслить и современным шимпанзе, воспроизводящим свои примитивные орудия труда по готовым моторным шаблонам. Следовательно, можно забыть о сознательном «труде» архантропов, и палеоантропов – эта деятельность вовсе не нуждалась ни в «творческом воображении», ни в «сознательном использовании камня», ни в языке для обучения молодежи.

Что касается языка, то даже в сохранившихся до наших дней традиционных обществах обучение ремеслу происходит не столько на речевом уровне, сколько в пределах зрительного поля. Ученик наблюдает за действиями мастера и усваивает прежде всего комплексы движений, сопровождающих изготовление того или иного предмета. Да и в современном информационном обществе дело обстоит примерно так же:

⁷ Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии. М., 1974. С. 325.

⁸ Гальперин П.Я. Психологические различия орудий человека и вспомогательных средств у животных и их значение // Психология как объективная наука. Избранные психологические труды. М.; Воронеж, 1998. С. 37–93.

в Интернете на сайтах, посвященных рыболовным приманкам, всегда размещаются фотографии, наглядно демонстрирующие весь процесс их изготовления, – на словах объяснить это очень трудно. Таким образом, усвоение моторных шаблонов в пределах зрительного поля очень глубоко укоренено в человеческой природе, настолько глубоко, что даже психически нормальный современный человек, обучаясь простым трудовым навыкам, не обращается при этом к абстрактному мышлению.

Тут следует заметить, что в этой статье я не пытаюсь дать ответ на вопрос, почему появилось первое чашевидное углубление. Но, поскольку он неизбежно возникнет, рискну высказать следующее предположение: в поведении архантропов и палеоантропов зафиксировано множество странностей (употребление огня, погребения, обработанные клыки животных, куски охры и кристаллы, с какой-то целью принесенные на стоянки), которые резко выделяют их из животного мира. Странности эти, с одной стороны, явно не согласуются с представлением о троглодитидах как просто о высших приматах, с другой – еще не составляющих комплекса черт, согласующихся с понятием «человеческая культура». К числу тех же странностей можно смело причислить и чашевидные углубления.

Подобные объекты, связанные уже с человеком верхнего палеолита, поначалу отличаются от «странностей» сосуществовавших с ним в Европе неандертальцев и даже более архаичных высших троглодитид не столько качественно, сколько количественно. Правда, в последние годы XX – начале XXI в. многие странности были зафиксированы и в поведении шимпанзе: выяснилось, что они не только изготавливают орудия труда и устраивают загонные охоты (причем с применением «копий»⁹). Оказалось, что орудия труда шимпанзе, разные в разных популяциях, еще и эволюционировали на протяжении минимум 4 тыс. лет¹⁰.

⁹ Chimpanzees Discovered Making And Using Spears To Hunt Other Primates. <http://www.sciencedaily.com/releases/2007/02/070222155719.htm>; Pruetz J.D., Bertolani P. Savanna Chimpanzees, Pan troglodytes verus, Hunt with Tools // Current Biology. Volume 17, Issue 5, 6 March 2007. P. 412–417.

¹⁰ Mercader J., Barton H., Gillespie J., Harris J., Kuhn St., Tyler R., Boesch Chr. 4300-year-old chimpanzee sites and the origins of percussive stone technology. PNAS, February 27, 2007. Vol. 104, No 9. P. 3043–3048.

Наличие «переходных» и практически идентичных друг другу артефактов, по крайней мере, у поздних палеоантропов и ранних неоантропов свидетельствует о том, что поведение всех этих биологических видов, в общем, различалось не очень сильно. Человек подчас совершает совершенно бессмысленные с утилитарной точки зрения действия – обстругивает ненужную ему палку, чертит прутиком по песку и т.д. Общее между ними только то, что все подобные действия, так или иначе, сводятся к приданию пространству, отдельному предмету и времени определенного ритма. Опрокидывая в филогенез эту поведенческую черту, можно предположить, что в какой-то степени она была присуща и дальним родственникам и предшественникам *Homo sapiens sapiens*. Чашевидные углубления – это и есть памятник такой ритмизирующей пространство деятельности.

Но значительно точнее можно сказать, как и зачем появились другие углубления.

Итак, если в основе изготовления орудий (причем как архаичного, так и вполне современного) лежат имитативный рефлекс и зрительное поле, то именно в нем рефлекс этот и реализуется. В этом смысле человек не очень-то отличается от шимпанзе и почти наверняка ничем не отличался от архантропов и палеоантропов, чье поведение, несомненно, было на много порядков сложнее, чем у высших приматов. Да и само по себе абсолютно бессмысленное долбление скалы выходит за пределы представлений об архантропах и, тем более, о палеоантропах как о просто высокоразвитых обезьянах – как заметил больше тридцати лет назад Б.Ф. Поршнев, они «ничуть не обезьяны и ничуть не люди»¹¹.

Появление всех последующих чашевидных углублений в пещере Аудиториум в Бхимбетке и было результатом имитации изначально подсмотренного комплекса движений – комплекса, который с чисто утилитарной точки зрения, скорее всего, был абсолютно бессмысленным.

Однако последующая самовоспроизводящаяся имитация смысл уже имела. Причем смысл этот можно усмотреть уже в том, как молодая шимпанзе сначала наблюдает за действиями взрослых обезьян, а потом и воспроизводит их, изготавливая

¹¹ Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии. М., 1974. С. 106.

собственные орудия¹²: имитация действий старших обезьян, с одной стороны, представляет собой механизм сохранения трудовых навыков, однако, с другой стороны, эти же навыки сплавиваются стаю и переводят ее на качественно иной уровень, вероятно, недоступный не только другим животным, но даже другим высшим приматам.

И совершенно правомерным будет предположение, что в сообществах архантропов и палеоантропов те же процессы проходили в многократно усиленной степени. Таким образом, эта и подобная ей деятельность, в известном смысле, предвляла грядущую социализацию *Homo sapiens sapiens* и в этом, социальном смысле, была вполне утилитарна.

Рискнем даже утверждать, что имитативный рефлекс, в той или иной степени присущий всем животным, у человека и – вероятно – у его ближайших родичей и предков претерпел по меньшей мере одну инверсию и превратился именно в средство социализации, сплавивавшее благодаря постоянному совместному воспроизведению одних и тех же ритмов сначала стаю, а потом и группу настоящих людей в единое целое¹³. Между прочим, к той же социоритмической организации можно отнести и начала музыки и хореографии, причем, весьма вероятно, они даже предшествуют изобразительному искусству именно в силу своей обнаженной, ничем не замутненной ритмичности.

Но имитативный рефлекс – только один из двух возможных кандидатов на роль того стимула, который заставляет каждое последующее поколение *Homo sapiens sapiens* портить память

¹² Любопытно, что шимпанзе может усвоить трудовые навыки только в определенном возрасте. Обезьяна (как правило, самка), прибывшая к данной стае в возрасте, превышающем 3 года, эти навыки уже не усваивает. Тут уместно будет напомнить широко известный факт: если ребенок не начинает усваивать речь в возрасте до 2–3 лет, он ее не усваивает уже никогда.

¹³ Получается, что все «странности» архаичных неантропов одновременно и культура, и некультура, то есть нечто совершенно невразумительное. Чтобы хотя бы наметить выход из этого логического тупика, я предлагаю в качестве рабочей гипотезы рассмотреть такую возможность: памятники палеолитического искусства следует воспринимать как последний этап эволюции высшей нервной деятельности животных и одновременно – первый шаг в сторону высшей нервной деятельности человека.

ники, оставленные его предшественниками. Он укоренен очень глубоко в самых темных и архаичных пластах человеческой психики: как мы только что имели возможность убедиться, он «работал» уже в мире архантропов и продолжает успешно работать у шимпанзе. Следующий фактор, о котором пойдет речь, можно считать сугубо человеческим, однако и тут не обошлось без окружавшего архаичного человека животного мира.

Вернемся к отпечаткам рук, упомянутым в начале этой статьи. Есть смысл повнимательнее присмотреться к этим артефактам, без изменений просуществовавшим от палеолита до наших дней и встречающимся на всех континентах.

Во всех этнографически зафиксированных случаях нанесения отпечатка ладони на скальную поверхность проступает одно и то же их назначение: наложение руки на скальную поверхность «метит» ее, обозначает место пребывания автора и – позднее – символизирует права собственности на данную территорию¹⁴.

Это действие – еще не культура. Совершенно то же самое существует и в животном мире. Большую часть информации человек получает зрительно, и поэтому использует он не запах (как собака или кошка), а краску. Но смысл этих отпечатков тот же, что и кошачьих отметин: «Нельзя! Территория занята!»

Тут уместно будет напомнить, что большинство специалистов, занятых изучением первобытного искусства, отмечало, что оно было средством коммуникации, но при этом забывало объяснить, как именно осуществлялась эта коммуникация и каков был ее механизм. И если наше предположение относительно использования изображений как мет верно, то процесс размечивания и был той самой коммуникацией, только не «по-

¹⁴ Только так и можно интерпретировать слова австралийского аборигена относительно значений отпечатков рук: «just put 'im himself, so anyone can see who do 'im». (Иванов В.В. Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 111). По более поздним свидетельствам, современные аборигены рассматривают наскальные изображения как документ, удостоверяющий их право на владение землей, что, в сущности, является той же «метой», но только трактованной в терминах современной культуры. (Для австралийских аборигенов наскальная живопись – это документ на право владения землей // Курьер Юнеско. Апрель 1998. С. 21–22).

зитивной», а «негативной». Меты были призваны не «притягивать» тех, кто их видел, но, напротив, «вытеснять» чужаков за пределы размеченной территории. И в этом палеолитические изображения были еще идентичны метам животных.

Другое дело, что сам способ такого «мечения» не имеет аналогий в животном мире и знаменует собой появление живых существ, принципиально отличных от всех прочих. Причем именно изображение, похоже, является тем рубежом, который действительно отделяет человека от его родичей: ведь какие бы признаки «символического поведения» ни обнаруживали приматы, они не создают фигуративных изображений, и среди этих рисунков нет ни одного, не спровоцированного человеком.

Но кого, собственно, должны были вытеснять меты с территории, занятой данной группой? На первый взгляд, ответ прост – конкурентом была любая другая группа первобытных охотников. Но при ближайшем рассмотрении выясняется, что не все так просто, поскольку «адресатом» самых ранних мет мог быть отнюдь не другой человек.

Самым ранним местонахождением наскального палеолитического искусства не только в Европе, но и во всем мире пока остается пещера Шове. И что интересно – там грубые первоначальные рисунки были нанесены поверх медвежьих гриффад. Возможно, что поверх них же нанесены и царапины в гроте Мгвимеви в Абхазии.

Из этнографии прекрасно известно, что с точки зрения магического сознания один из самых надежных способов уничтожить кого-либо – это уничтожить или перекрыть своим его знак, изображение и т.д. И возможно, что подобные представления родились именно из древнейшей практики нанесения гриффад или – позже – изображений поверх медвежьих. Хорошо известно, что медведь метит территорию царапинами своих когтей; и если он обнаруживает, что другой медведь оставил на дереве свои меты выше его собственных, он уходит, поскольку другой медведь крупнее (следовательно, сильнее) него. И весьма вероятно, что архаичные неантропы таким образом выжили со своей территории нежелательных соседей.

Другими нежелательными соседями могли быть палеоантропы (*Homo sapiens neanderthalensis*), населявшие Европу к моменту появления там первых пришедших из Африки неантропов (около 35–30 тыс. лет тому назад). Отношения между

ними установились крайне сложные – сложные настолько, что сейчас они с большим трудом поддаются самой гипотетической реконструкции. Но вполне материальный след этих взаимоотношений сохранился до наших дней в виде так называемых «палеолитических венер».

На первый взгляд, эти изображения выпадают из всей массы палеолитического искусства. Дело в том, что в палеолите человек изображался довольно редко. Если учитывать только натуралистические изображения, то, по сильно устаревшим уже данным А. Леруа-Гурана (тем не менее верно отражающим тенденцию), во Франко-Кантабрийской области на 1794 изображения приходится только 118 человеческих фигур (менее 10%). В палеолитическом же искусстве всей Евразии явно преобладают изображения женщин: на 155 палеолитических «венер» приходится только 2 статуэтки, изображающие мужчин.

Но статистика эта может быть трактована иначе: изображений человека действительно мало по сравнению с изображениями всех вообще видов животных. Но только до тех пор, пока мы, современные люди, продолжаем проводить резкую грань между человеком и животным. Однако трудно допустить, что кромањонцы придерживались на этот предмет нашей точки зрения.

Представители архаичных обществ до сих пор больше склонны проводить четкое различие между собой и соседними группами, чем между собой и животными. И потому мы вполне правомерно можем предположить, что человеческие изображения следует поместить в общий ряд изображений прочих видов. Тогда получится, что человеческих изображений примерно столько же, сколько северных оленей, горных козлов и мамонтов.

В популярной литературе «венеры» описываются в выражениях, не оставляющих ни малейших сомнений в том, что все они совершенно одинаковы. Но это не соответствует действительности: палеолитические женские фигурки весьма разнообразны как по материалу и технике исполнения (камень, кость, даже керамика), так и по формальным признакам.

Часть «венер» изображает существ с характерными физическими признаками, позволяющими уверенно выделить их в достаточно компактную группу. Признаки эти таковы: сутуловатая осанка, отсутствие затылочного выступа с характерной посадкой головы, приземистость, нарочито тяжеловесные про-

порции. Сразу же следует отбросить предположение, что это стилизация: до конца мадлена, если не до начала мезолита, ни о какой стилизации не может быть и речи. Кроманьонцы изображали именно то, что они видели, причем с точностью, впоследствии просто недостижимой. И если исходить из традиционной точки зрения на палеолитических «венер», то совершенно непонятно, чего ради первобытный человек, поразительно точный даже в мельчайших деталях изображений животных, усиленно стилизовал женские фигуры. Ведь очевидно же, что на столь раннем этапе существования человека (да и не человека еще в полном смысле слова) ни о каких «вольностях» в искусстве не могло быть и речи.

Попробуем проанализировать эти памятники, исходя именно из того, что их особенности ни с какой стилизацией не связаны. В полной мере только что описанные черты характерны для «венер», найденных на стоянках Восточной и Центральной Европы. Наиболее характерна в этом отношении, возможно, самая ранняя европейская палеолитическая «венера» из Виллендорфа (Австрия). К ней примыкают «венеры» со стоянок Чехии и Моравии (Пржедмости и Долне Вестонице) и статуэтки из Костенок, Гагарино и Авдеево. К этим памятникам близки экземпляры из Западной Европы, в основном обнаруженные во Франции и Италии.

Однако некоторые «венеры» имеют пусть и не детальное, но все же довольно точное изображение черт лица. К их числу принадлежат женская головка из Долне Вестонице в Чехии, из Брасемпуи во Франции и фигурки с сибирской стоянки Мальта. Сибирские образцы тяготеют к финальной фазе верхнего палеолита (хотя полностью не исключено, что они датируются тем же периодом, что и европейские фигурки). Иными словами, это странные памятники, плохо поддающиеся интерпретации.

Но все встанет на свои места, если предположить, что часть «венер» изображает особей *иного биологического вида*, тех, кто в Европе *окружал* ранних неантропов: *Homo sapiens neanderthalensis*¹⁵.

¹⁵ Те «венеры», что имеют проработанные черты лица, изображают уже представителей своего вида из других групп, на которых было перенесено отношение к неандертальцам. Соответственно, и они воспринимались так же точно, как другие виды животных.

Сложности взаимоотношений неандертальцев и неантропов давно уже отмечались археологами:

... на протяжении длительного времени (по некоторым данным, до 10 тыс. лет) поздние формы неандертальцев сосуществовали с группами современных людей. Сторонники этой гипотезы связывают с поздними неандертальцами «архаические» индустрии верхнего палеолита, известные в разных областях Европы: шательперрон во Франции, селет в Центральной Европе, индустрии стрелецкого типа в районе Костенок на Дону. Одновременно в тех же районах были распространены и индустрии ориньякского типа, предположительно связываемые с *Homo sapiens sapiens*. Продолжительное сосуществование на одних и тех же территориях двух различных человеческих популяций (разнящихся на уровне вида) и двух качественно различных типов материальной культуры – один из наиболее загадочных феноменов в первобытной истории. При этом следует иметь в виду, что эти популяции имели в своем распоряжении качественно различные системы коммуникации. Анатомические особенности верхних дыхательных путей позволяли уже архаическому сапиенсу (кроманьонскому человеку) артикулировать звуки, практически адекватные современной человеческой речи. По-видимому, неограниченные возможности, содержащиеся в вербальной коммуникации, присущие *Homo sapiens sapiens*, привели в конечном итоге к вытеснению неандертальцев с исторической арены. Длительный процесс сосуществования, по-видимому, не сопровождался сколько-нибудь значительными «межвидовыми» конфликтами: плотность населения была небольшой, а пищевые ресурсы – достаточными для нормального воспроизведения обеих популяций¹⁶.

Тут выстраивается достаточно ясная картина: оба вида «избегали» друг друга. И можно предположить, что существовало средство, позволявшее свести к минимуму даже самую возможность возникновения какого-либо контакта. И таким средством

¹⁶ Долуханов П. «Чужой», «чуждый» и археология // Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья / Под ред. Р.М. Шукурова. М., 1999. С. 349.

могли быть именно меты, оставлявшиеся на скалах, деревьях и т.д., «отработанные» на животных.

В том, что палеолитические изображения имели какой-то сугубо утилитарный смысл, убеждает количество этих изображений. Наибольшая «плотность» изображений пока что зафиксирована на той территории, где взаимное «трение» сначала между палеоантропами и неолитическими, а потом между отдельными группами неолитических было, по меньшей мере, более интенсивным, чем в других частях света: во Франко-Кантабрийской области. Но интересно, что абсолютная численность населения палеолитической Европы была исчезающе мала. Как убедительно показали Жан-Поль Буке-Аппель и Пьер-Ив Демар, на протяжении практически всего верхнего палеолита численность населения Европы к северу от Пиренеев и Альп в каждый отдельно взятый момент времени равнялась примерно 4 тыс. человек. Только в мадлене она достигала 40 тысяч¹⁷.

Если подсчитать, сколько примерно людей жили в эпоху верхнего палеолита на территории, где сосредоточены памятники палеолитического искусства, и сравнить результат с числом сохранившихся изображений, то вывод будет шокирующим. Максимум 7,5 млн. человек за 25 тыс. лет оставили минимум 2,5 тыс. изображений, то есть одно изображение приходится на 2920 человек. Если учесть, что до наших дней сохранилась едва ли тысячная часть древнего наследия, то придется признать, что население Европы было охвачено настоящей магией рисования.

Это и говорит о том, что создание изображений было важной составляющей деятельности первобытного человека. И с сугубо утилитарной точки зрения вряд ли можно найти более важную задачу, чем защита своей охотничьей территории: оставляя изображения, группа палеолитических охотников метила «свою» территорию. Если же там обнаруживались рисунки какой-то другой группы, они «уничтожались» посредством нанесения новых изображений поверх старых.

Впоследствии этот способ установления прав «собственности» был осмыслен в образах магии и вошел в практику


¹⁷ *Boquet-Appel J.-P., Demars P.-Y. Population Kinetics in the Upper Palaeolithic in Western Europe // Journal of Archaeological Science. V. 27. 2000. P. 551–570. <http://www.idealibrary.com>*

государств и мировых религий – по сути дела, постройка триумфальной арки в римской провинции или мечети на завоеванных землях неверных не отличаются от рисования «своего» бизона поверх «чужого». Но в основе такой «варварской» деятельности лежит одно и то же: имитативный рефлекс и стремление пометить «свою» территорию, сохранившиеся с палеолита до наших дней.

Храм: сохранность сакрального в Древнем Египте

Только сакральное *существует* абсолютно, действует эффективно, творит и продлевает существование вещей.

Эпиграф М. Миф о вечном возвращении

Со времен первых греческих путешественников, посетивших долину Нила, Египет считался страной-храмом, а египтяне – самыми набожными людьми на земле. И действительно, представление о Священном было одним из важнейших аспектов древнеегипетской культуры. Осмысление и создание сакральных пространств, бытование в них и постоянная соотнесенность с ними были всецело присущи египтянам. При этом в само понятие «сакральное» они вкладывали нечто такое, что прямо указывало на необычность, особенность, сокровенность всего, что было с ним связано. Египетское слово  *dsr* «джесер», которым египтяне обозначали священное, сакральное происходит от корня «отделять, отграничивать». То есть сакральное – это то, что физически отделено от мирского¹. Такое понимание сакрального представляется далеко не случайным и, как мне кажется, необычайно ярко отражает тот глубинный смысл, который древние египтяне вкладывали в это понятие, а также и его вполне «египетское» происхождение. Уже само удивительное географическое устройство Египта – дивного оазиса, отделенного пустынями от окружающего мира, а также явное культурное превосходство египетской цивилизации над

¹ *Hoffmeier J.K. Sacred in the Vocabulary of Ancient Egypt: the Term dsr, with Special Reference to Dynasties I–XX. OBO 59, Fribourg; Göttingen, 1985.*

соседями делало его уникальной и необычной территорией. Еще на заре истории египтяне убедились в том, что их благословенная, идеально устроенная долина² – это единственное на всей земле место, где все живет по единожды установленному божественному закону и где постоянное божественное присутствие обеспечивает поддержание правильного и справедливого миропорядка (маат³). Присутствие Бога ощущалось повсеместно. Все возникшие в давние времена города имели свою священную историю, в каждом из них находилось святилище местнотимого божества, которое, вместе с городом, сыграло свою собственную важную роль в священной истории страны. Фактически Египет был сценой, на которой когда-то вершилась драма его «Времени сновидений», где каждое сакральное событие «времен древности земли» было связано с определенной территорией⁴.

История Египта в представлении самих египтян, насколько мы можем об этом судить, началась с сотворения мира, продолжилась в эпоху непосредственного правления пребывавших на земле богов, а потом совершенно естественно страна перешла под власть фараона – божественного правителя, в чьи обязанности входило неукоснительное поддержание маат. Осуществлялось это, в идеале, путем мудрого правления и совершением многочисленных и сложных храмовых ритуалов. Богослужение было естественным и необходимым элементом функционирования доведенного до совершенства бюрократического государства, где храмам и обитающим в них богам отводилась вполне определенная роль и очерченная сакральная территория, окруженная территорией «профанной». Но вместе и одновременно с тем Египет был страной богов, где каждый

² Египтяне часто называли ее словом «хену» (буквально «внутри»).

³ Универсальный термин, охватывающий множество значений, сводимых в целом к понятию «правильность»: правда, истина, справедливость, порядок, закон, целесообразность, честность и т.д. Как божество Маат была любимой дочерью Творца, а как принцип – законом жизни мироздания. Только благодаря ее присутствию жизнь может идти установленным Богом путем. Уход Маат – это чудовищная трагедия, ставящая мир на край гибели. Поэтому поддержание маат – первейшая задача человечества.

⁴ Я бы назвал это эпохой «продуктивной мифологии», то есть того времени, когда мифы еще создавались, а не только «осмыслились», и вполне реальные исторические события описывались живым языком мифологического мышления.

из них обитал в своем доме в своем городе в окружении своих слуг. А все египетское общество в лице фараона и его подданных, которые воспринимались как его физические проявления, живые орудия его воли⁵, собственно и имело главной своей задачей поддержание благополучия и процветания богов⁶.

Но так было в историческую эпоху «классического Египта», и существовавший порядок вещей изначально был не таким.

Египет пережил в своем мифическом прошлом то же, что и весь остальной мир: величественный и благодатный миг Творения, грехопадение и, как результат, отчужденность людей от Творца, который покарал их, а затем и покинул, удалившись в особую область вселенной, Дуат, предоставив людей их нынешней судьбе. Во всем мире в результате чего-то подобного возникает пространство, лишенное божественного присутствия, и именно в нем обречены обитать люди. Начинается десакрализация окружающего их мира...

Сначала, после превращения Хаоса в Космос, после упорядочивания пространства, человек, культура и божественный порядок осваивают эту территорию, делая ее сакральной. Постепенно граница освоенной, облагороженной, сакрализованной территории расширяется, отодвигая область непознанного все дальше от центра того места, где началось Первотворение. Силы первозданного Хаоса отступают под натиском культуры, под натиском упорядочивания пространства, перед Космосом, и только там, за этой границей, пребывают неструктурированные, хаотические, аморфные силы первозданного Хаоса. Это пустыни и силы пустыни, это силы Океана, силы неизведанных морей и т.д. Пустыни, где обитают чудовища и всяческая нежить, неведомые края, моря, о которых только слышали, и т.п. – все это части еще нерасчлененной, бесформенной субстанции, существовавшей до Творения⁷. Поэтому проникновение на эти территории и их освоение являлось присоединением

⁵ Для этого сложнейшего понятия существовал специальный термин «хему», который обычно превратно переводится словом «раб». О раскрытии его значения см.: *Берлев О.Д.* Трудовое население Египта в эпоху Среднего царства. М., 1972. С. 28–44.

⁶ А фактически – Единого Бога, так как весь колоссальный египетский пантеон являлся тем же, чем и египтяне по отношению к фараону: бесконечными проявлениями и эманациями Единого Бога Творца и Вседержителя.

⁷ *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. СПб., 1998. С. 22.

их к уже упорядоченному Космосу, то есть каждый раз воспроизводило акт Творения.

Постепенно освоенная территория становится все больше и шире и хтонические силы уходят на Край Земли. Где-то там они и пребывают и оттуда совершают свои вылазки в виде всяческой нежити, химер, демонов и т.д.

Сотворенный, упорядоченный, управляемый Богом мир – мир еще не испорченный и не искаженный – это самое счастливое, самое замечательное время в истории мироздания. Египетский первозданный мир – это мир, в котором человеку отведена очень важная роль. Люди – не только образ и подобие Бога, но телесно, физически, являются его порождениями. Люди, как считали египтяне, возникли из слез Творца и, быть может, именно поэтому, из-за того что творящее божественное Око плакало в тот момент, род человеческий несет в себе изначальную ущербность, хотя замыслы Бога относительно людей были совершенно иными. Люди должны поддерживать на земле идеальный божественный порядок и, в известной степени, мир и был создан с расчетом на них. Даже после грехопадения Бог не оставил их. Вот как это описывается в одном из самых замечательных произведений древнеегипетской религиозной литературы – 1130 изречений «Текстов Саркофагов»⁸ (оно же последнее изречение «Книги Двух Путей»):

Я сделал четыре добрых дела во вратах горизонта:

Я создал четыре ветра, чтобы каждый смог дышать в его время;
вот дело из тех.

Я создал разлив, чтобы малый, как и великий были сильны;
вот дело из тех.

Я создал каждого человека равным его соседу; я не велел им творить зло, (но) их сердца нарушили то, что я сказал;

вот дело из тех.

Я наполнил их сердца, чтобы они забыли о Западе, и чтобы совершали приношения богам своих номов; вот дело из тех.

Я создал богов из моего пота, и людей из слез моих глаз.

Я буду сиять, возрожденный каждый день, в этом своем достоинстве Владыки Вселенной⁹.

⁸ *Buck de A. The Egyptian Coffin Texts, Vol. I–VII, Chicago, 1935–1961.*

⁹ СТ, VII. P. 462–465.

Но после эпохи идеального состояния наступает самый трагический поворот в истории, собственно и положивший начало самой Истории. В какой-то момент и по каким-то причинам непосредственная связь людей с Творцом рвется. В разных традициях это событие описывается по-разному, но суть, в конце концов, одна: Бог оставляет свою паству и покидает «мир объективной реальности». Поводы также приводятся самые различные, но все они сводятся к одному: люди отвернулись от Бога, отказались от него, обратились ко злу. Какими бы ни были их проступки, все их вполне определенно можно свести к одному понятию – *грехопадению*. После грехопадения, после «Печального отделения» и ухода Бога с земли, начинается ее неизбежная профанизация. Территория, бывшая сакральной, постепенно становится десакрализованной. Это не значит, что она возвращается в состояние, предшествующее Творению, то есть снова становится Хаосом. Но происходит нечто такое, что нарушает естественный упорядоченный ход событий, установленный Богом, и мир людей становится таким, каким мы его знаем. Продолжающееся освоение мира, преобразование его в направлении теперь уже все большей профанизации неизбежно сдвигало границы сакрального, которые, сжимаясь, как «шагреновая кожа», в конце концов, стали совпадать с границами запредельности, рубежами мифических пространств, «тридесятого царства» и шаманских территорий. Но, что самое главное, именно сюда, на эту десакрализованную, оставленную Богом территорию приходит самое страшное, что может быть в мире – смерть. В Хаосе нет рождения, но нет и смерти. Смерть появляется именно в тот момент, когда доселе освященная божественным присутствием территория пустеет и становится профанной. В некоторых мифологиях именно смерть делает дальнейшее пребывание Творца среди людей невозможным; в других – она оказывается прямым результатом разрыва между людьми и Богом. Но, так или иначе, смерть приводит в движение то, что мы теперь называем «временем». Отныне мир людей и мир богов оказываются отделенными друг от друга, как и начавшее свое движение мирское линейное время отрывается от неподвижного сакрального времени *illo tempore*. Очень часто разрыв наступает не мгновенно. После катастрофы грехопадения люди еще какое-то время ощущают присутствие Бога, но постепенно пропасть увеличивается и только невероятным

трудом с помощью создания особых сакральных территорий и справления ритуалов «вечного возвращения» людям удастся не порвать эту связь окончательно.

Как эти события отразились в представлениях египтян, мы знаем по тексту, называемому условно «Книга Небесной коровы», или «Миф об истреблении людей». Как говорится в начале повествования:

Было [время, когда] Величество (Бога) Ра, сотворившего себя самого, царствовало над людьми и богами. И люди замыслили дурное против него.

Что конкретно они «замыслили», в тексте не говорится, но можно понять, что люди посчитали Создателя уже неспособным управлять миром:

Его величество, да будет он жив, невредим и здоров, был уже стар: кости его стали серебром, плоть – золотом, волосы – подлинным лазуритом.

Видимо, они подняли мятеж, и Бог покарал их, наслав на них свое испепеляющее огненное око в образе богини Хатхор. При этом происходит поразительное преобразование светлых, радостных и созидательных сил в дикую энергию разрушения. Красавица «золотая» Хатхор, покровительница радости, любви и веселья, мгновенно оборачивается страшной и свирепой Сахмет – олицетворением черного мора, страданий и опустошения. Так в благословенный египетский мир ворвалась смерть. Богиня расправилась с мятежниками и едва не прикончила весь род людской, но Господь не желал полного истребления человечества и велел прекратить избиение. Но унять разбушевавшуюся стихию оказывается не просто. В конце концов мир возвратился на землю, а раскаявшиеся люди сами добились последних мятежников. Но катастрофические последствия восстания против Бога навсегда изменили мир. Бог уже не может оставаться на залитой кровью земле и удаляется от людей, вознесясь на небо на спине небесной коровы. Египетский миф замечательным образом показывает нам, как были совершены последние действия сотворения Вселенной. До грехопадения мир был единым. Теперь же, покидая землю, Бог создает пространство, куда со временем отправляются ставшие смертными люди. Все заключительные речи Ра, дающего распоряжения своей свите, – непрерывная игра слов. В результате помимо непо-

средственных исполнений приказов как бы сами собой возникают элементы создаваемого миропорядка:

- Да упокоится здесь поле великое.
И произошли Поля Покоя.
- И да будут для меня тростник и травы там.
И произошли Поля Тростника.

Так создается Дуат, последний элемент сотворенной Богом Вселенной – пространство, в котором будут обитать мертвые и где царем станет Осирис. Но Бог, как уже говорилось, не сразу оставляет землю. Вполне в египетской системе отношений, Он оставляет после себя наследников, и еще некоторое время люди живут в непосредственном общении с богами. Господь милосерден; не истребив людей «в первом поколении» (о чем еще будут сокрушаться свидетели человеческих мерзостей и преступлений¹⁰), он не может оставить свою «паству», чьим «добрым пастырем» он является. Отныне, с того самого момента когда запустилось колесо времени и чередой жизни–смерти понеслась над землей, Он половину времени проводит с живыми, половину – с почившими.

Тогда величество этого Бога сказало:

- Позовите Тота ко мне.
И он был приведен тотчас. Тогда величество этого Бога сказало Тоту:
- Смотри, я здесь, на небе, на своем месте. Я буду давать свет и сияние в Дуате, как и на острове Баба, а ты будь писцом здесь, властвуй над всеми, кто тут находится, кого мы создали и всеми, кто бунтовал. Это ты будешь отражать спутников этого Злобного. Ты будешь на моем месте, мой наместник. И будет сказано о тебе: «Тот – наместник Ра». И я сделаю так, что ты будешь повелевать теми, кто больше тебя.

Ра поднимается на небо, хотя, собственно говоря, он там не столько живет, сколько путешествует. Он пересекает небо, пребывая над нашим земным миром, и через *Ахет*, горизонт, уходит в Дуат.

На пути следования Бога из нашего мира в Дуат находится тот самый Край земли, через который ему нужно пройти, где

¹⁰ «Речения Ипувера». 12,2–12,3.

все еще обитают силы мрака и хаоса, всяческая нежить и существа, враждебные как Богу солнца, так и людям, переправляющимся в загробный мир, идущим по дорогам Ра-Сетау¹¹ – то есть, собственно говоря, по тому коридору, что ведет из нашего мира в мир иной. В Древнем царстве это наглядно воплощалось при пирамидном строительстве, когда от нижнего храма, стоящего на берегу, к пирамидному комплексу шла Восходящая дорога, представляющая собой крытый коридор (материальное воплощение Ра-Сетау), в котором плиты потолка не смыкались посередине вплотную и оставляли узкую щель на всю длину этого долгого, иногда более двух километров, коридора. Благодаря этому строительному приему узкий солнечный луч прорезал темноту коридора на всем его протяжении. По этому коридору поднималась погребальная процессия с мумией фараона, оберегая его таким способом от опасности ступить на песок пустыни. После того как мумию выносят из *уабет*¹², она уже не может коснуться праха земного и особенно, конечно, песка пустыни как территории хаоса и сил мрака. Точно так же и солнечный бог, спускаясь в Дуат, вынужден сражаться с силами мрака, которые подстерегают его на пути. Пройдя его и озарив своим животворным светом тамошних обитателей, одолев силы мрака и наконец омолодившись сам, Бог совершает омовения в озерах Полей Иалу («Тростниковых Полей») и возносится на восточном горизонте.

Даже в таком, искаженном по сравнению с идеалом мире, Бог не оставляет свою паству. И не только постоянным одариванием людей солнечным светом, теплом и плодами земли, но и непосредственным личным присутствием. В сочинении эпохи Первого переходного периода, «Поучении царю Мерикара» – одном из самых замечательных произведений «литературы мудрости», говорится, что Бог «воздвиг позади них святилище, и когда они стенают, он слышит»¹³. Таким образом, в какой-то

¹¹ Дословно «Дверь протаскивания» – начальная и наиболее опасная часть потустороннего мира.

¹² Палата бальзамирования.

¹³ Слово *k3ry* «кари», которое здесь употребляется, означает «наос», то есть святая святых со статуей Бога. Любопытно, что Бог помещает себя позади людей: с одной стороны, это явный намек на невидимое присутствие (как не видел Амона Рамсес II во время битвы под Кадешем), а с другой – в египетской системе пространственной ориентации за спиной находится будущее.

форме пребывания Бога на земле возможно. Но только в таком месте, куда скверна профанного мира проникнуть не может.

Таким местом на земле оказывается храм. Древняя египетская земля еще помнит события «времен Бога», еще несет на себе следы его присутствия. Каждый город, возникший на заре истории, был местом Первотворения, каждый местный бог был локальным проявлением Демиурга. И в каждом таком городе находилась территория, которую удалось оградить от поглотившей землю скверны. Ибо на вершине первозданного холма Бог воздвиг себе дом-святилище, и оно своим присутствием защищает от профанизации принадлежащую ему территорию, как ничто другое.


Так в Египте строительством храмов людям удалось сохранить маленькие острова сакральной территории в том неприкосновенном состоянии, каковым она обладала до грехопадения.

Через храмы наш мир имеет доступ к миру запредельному, к познанию его устройства, его топографии и к знаниям, необходимым для будущего пребывания в нем.

Ян Ассман, один из крупнейших современных исследователей древнеегипетской религии, полагает, что «мифические места находятся одновременно повсюду и нигде <...>. Любой египетский храм, расположенный в любом месте страны, может актуализировать то или иное мифическое место. Так, например, святилище Хатшепсут в Дейр эль-Бахри, воспринималось как воплощение мифического Хеммиса¹⁴»¹⁵. Думаю, однако, что Я. Ассман здесь не совсем прав. Святилище Хатшепсут – это все же не «автохтонный» храм, а заупокойный, построенный великой царицей хотя и в высшей степени примечательном, но «незанятом» месте. Некоторые храмы действительно были «близнецами» других священных территорий, по каким-то причинам связанных между собой. Как правило, это были храмы Верхнего Египта, соотнесенные со святыми местами Нижнего Египта. Так, храм богини Хатхор в Дендере располагался в Иунет – «женском» дополнении Гелиополя (Иуну), города Ра-Атума, возможно, потому, что Хатхор мыслилась супру-

¹⁴ Хеммис – мифическое место в Дельте, потаенное и недоступное, где Исида скрытно от всех вырастила младенца Хора.

¹⁵ Ассман Я. Египет: теология и благочестие ранней цивилизации. М., 1999. С. 206.

гой этого бога. В Эдфу, на юге, находился храм Хора Бехдетского – владыки нижнеегипетского Бехдета. Но сказать, что мифические места находятся «где угодно», все же нельзя. Они пребывают в пространстве иного мира, которое мыслилось египтянами как очень четко структурированное. Из того, что мы знаем о топографии запредельности, можно заключить, что это была территория, бесконечно превосходящая по размерам земной Египет, но при этом «географически» его повторяющая. Там находились свои города и поселения, относившиеся исключительно к потустороннему пространству, подобно тому как большинство земных городов относилось к земной реальности. В сакральной топографии земным городам (и относящимся к ним областям-номам) соответствовали *иаты* – понятие, которое обозначает могильный холм и поселение иного мира¹⁶. Но существовали совершенно особые священные места, принадлежавшие одновременно двум мирам. Таковыми были Абидос, Буто, Бусирус, Гелиополь и др. Именно там находились «точки сингулярности», где граница между мирами была особенно проницаема. Именно там стояли города, в которых вершились события первых времен и в своих храмах обитали боги, принимавшие в них участие. В каждом из них находилось их «место» *сет* ( *st*), престол, на котором они восседали. В храмах сходились земля, небо и загробный мир; фактически же храм принадлежал одновременно всем этим пространствам.

Жилище Бога в каждом городе было центральным сооружением, вокруг которого формировался сам город. По своей архитектуре храмы разительно отличались от всех остальных городских построек. Это были храмы-крепости, огороженные прочными стенами, с высокими башнями-пилонами, подле которых возвышались огромные мачты-флагштоки с пучками разноцветных лент. Кроме того, храмы возводились из камня, в то время как все остальные сооружения, даже дворцы, строи-

¹⁶ Всего иат было четырнадцать. Похоже, что они соответствовали тем архаическим номам, где во времена «продуктивной мифологии» Исида захоронила 14 частей тела растерзанного Сэтхом Осириса. Таким образом, в каждом из них оказался «филиал» гробницы Осириса, а все вместе они образуют его подлинную единую гробницу. Так, собиранием воедино тела Осириса египетская теология описала объединение Египта в единое государство.

лись из саманного кирпича. Камень в Египте был материалом для сакральных построек, из него строились только храмы и гробницы. Кирпич же был материалом профанного мира. Только в случаях крайней необходимости и от нехватки средств из него могли построить надземную часть гробницы; из кирпича храмы строились крайне редко.

Когда-то Бог сам воздвиг для себя дом-святилище сообразно Своим замыслам и желаниям. Только Он в полной мере обладает точными познаниями о том, как должен выглядеть храм и как он должен быть устроен. «Всякий храм – место, в высшей степени священное, – имел свой небесный прототип»¹⁷. В Библии Господь показывает Моисею «образец» святилища и говорит: «И устроят они Мне святилище <...>. Все, как Я показываю тебе, и образец скинии и образец всех сосудов ее, так и сделайте»¹⁸.

Из многих храмовых надписей Египта также видно, что общий для всех храмов план восходит к Первому храму и что он был начертан в начале времен самим Творцом. Египтяне часто подчеркивали, что созданное ими произведение было выполнено строго в соответствии с божественным установлением. Так, надпись из храма Хора в Эдфу, комментирующая сцену основания здания, гласит: «Закладка фундамента, которая была сделана в храме... согласно тому, что содержится в книге “План священных насыпей”». Слово *kd* «кед», которое здесь переводится как «план», на самом деле гораздо глубже и многозначнее. Это и собственно «линейный контур», но также и «образ», «характер» и «образец». Этот «образец» в полной мере известен только Богу и может быть узан людьми исключительно в результате какого-то откровения¹⁹. «Образец не просто предшествует земному строительству – он расположен в идеальном (небесном) “краю”, находящемся в вечности»²⁰. Именно это и провозглашает Соломон, великий строитель Иерусалимско-

¹⁷ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб., 1998. С. 18.

¹⁸ Исх., XXV, 8–9.

¹⁹ В «Поучении царю Мерикара» говорится о том, что «сокрыл себя Бог, знающий сущность (=образец)». См. об этом: Демидчик А.Е. Безымянная пирамида. СПб., 2005. С. 225. Планы храмов, начертанные на свитках или металлических пластинах, падали с неба или бывали обретенны при глубоко символических обстоятельствах.

²⁰ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб., 1998. С. 19.

го храма: «Ты приказал мне построить храм во славу святого Имени Твоего, а также алтарь во граде Твоем, по образцу святой скинии, кою Ты уже заранее подготовил»²¹.

Приступая к такому важнейшему делу, как строительство храма или создание культовой статуи, египтяне обращались к древним книгам, чье происхождение возводилось к божественному откровению и в которых хранились необходимые для данного случая сведения. Эти свитки представляли для египтян такую ценность, что даже назывались они *бау Ра* – «души» бога Ра. Хранились и переписывались такие книги в «Домах Жизни» – особых интеллектуальных и богословских учреждениях, бывших не столько скрипториями, сколько центрами научной и теологической работы. «Дома Жизни», в отличие от храмовых библиотек, не были непосредственно связаны с храмами. Более того, они никогда не строились на территории храмов, а располагались отдельно от них, хотя также были, судя по всему, труднодоступными и закрытыми учреждениями. В них хранились и создавались научные, медицинские и особенно теологические трактаты и «книги предписаний». Так, например, фараон Рамсес IV, собираясь воздвигнуть статую Осириса, ознакомился с таким предписанием «Дома Жизни», и статуя была выполнена «согласно древним образцам».

Строительство всех религиозных зданий в Древнем Египте начиналось с церемоний, очень древних по происхождению. Сопоставление текстов и изображений из многих мест показывает, что полная церемония закладки храма состояла из, по меньшей мере, *десяти* отдельных ритуалов, большинство из которых совершалось до начала собственно строительства. В идеале ритуалы проводились самим царем, которому в этом помогали различные божества, и включали: фиксацию на земле плана сооружения путем «натягивания веревки»; посыпание гипсом размеченной территории, чтобы ритуально очистить ее; выкапывание первой траншеи; посыпание речного песка в траншею; формовку первых кирпичей; помещение специальных закладов по углам будущего сооружения; начало строительства; затем – очищение уже воздвигнутого здания; посвящение храма тому богу, которому он предназначался; принесение жертв. Самые важные и необходимые ритуалы перечислены в списке времен

²¹ Книга Премудрости Соломоновой, 9, 8.

Тутмоса III (ок. 1479–1426 гг. до н.э.) на стенах Малого храма в Мединет Абу. Поздние тексты, такие как надписи из храма Хора в Эдфу, включают описание сопутствующих ритуальных действий, совершаемых царем. Например, его торжественный выход из дворца и прибытие на место возведения храма. Из всех ритуалов, очевидно, самым значимым был первый – *pdī-šs* «натягивание веревки». Изначально один из ритуалов основания храма, он постепенно распространил свое название на всю церемонию. Ритуал включал и тщательную ориентацию храма с помощью астрономических наблюдений и вычислений по звездам околополярных созвездий. С помощью этих действий получали точное направление север–юг, по которому обычно задавалась короткая ось здания.

Храм закладывался самим фараоном (или жрецом высшего ранга, представлявшим царя, если по каким-то причинам он не мог присутствовать лично) в сопровождении жрецов *херихебов*, читавших по своим свиткам соответствующие священные тексты. Ритуал основания храма – определение его границ, освящение территории и начало возведения – продолжался от семи до пятнадцати дней. Действие начиналось ночью, в темноте, под россыпью звезд Большой Медведицы и Ориона, чье расположение на небе помогало сориентировать храм и направление его главной оси. Обычно выбиралось время молодого месяца, чье появление после нескольких дней мрака символизировало возрождение и новые силы. Когда место будущего строительства было размечено, фараон с помощью богини Сешат вбивал четыре колышка по углам сооружения и натягивал между ними измерительную веревку. Так определялась «линия *нефер*» (базовая линия постройки), от которой строились последующие измерения. При этом говорилось, что «веревка была натянута *над* храмом», то есть храм воспринимался как уже существующее сооружение. Он становился таковым, как только была очерчена сакральная территория, на которой он должен был подняться, поскольку это была уже территория храма. Более того, даже когда храм возводился на совершенно новом месте, часто утверждалось, что он «был построен заново». С точки зрения египтян, так оно и было: храм повторял собою постройку, уже существующую в ином мире. Когда веревка была натянута, царь и его свита двигались вдоль образовавшихся линий и с помощью мотыг выкапывали траншеи на такую глубину, чтобы

в них начинали проступать грунтовые воды. Это означало, что под храмом земли больше нет и далее находятся только волны предвечного океана Нуна. Этот миг означал полное возвращение к самому началу Творения, и теперь предстояло заново возвести Первохолм, которым, собственно, и станет будущий храм. После этого царь формовал из самана кирпичи, сыпал в траншею чистый речной песок, чтобы создать особую прослойку между первозданными водами и рукотворными кирпичами, и помещал в траншеи заклады – строительные материалы, инструменты (чаще всего их небольшие модели), тертую краску. Иногда набор включал в себя все материалы, которые предполагалось использовать при строительстве. По четырем углам постройки фараон укладывал краеугольные кирпичи или камни (если строительство было каменным). Туда же помещались головы жертвенных животных – обычно гуся и быка. После этого начиналось уже собственно строительство.

Когда храм был построен, начиналось его посвящение божеству. В течение месяца совершался целый цикл особых ритуалов, постепенно наполнявших храм энергией Первотворения. Затем фараон совершал очищение здания натроном и чистым белым порошком гипса и проводил ритуал «Отверзания уст и очей» всех изображений во всех его помещениях. После этого здание уже окончательно становилось храмом. Рельефные изображения превращались в образы-*сехемы*, в которые во время службы вселялись божества, чтобы вступить в непосредственный контакт с людьми, а сами помещения становились подлинной сакральной территорией. Кульминацией освящения храма было установление статуи бога в его святая святых, которое также называлось *сехем*. Заканчивалось все это торжественной совместной трапезой строителей храма и жрецов, которым предстояло в этом храме служить.

Освященный культовый комплекс символизировал одновременно многие вещи, включая остров Первотворения, небесный горизонт, космос и тело бога. В момент Творения первотвердь, появившаяся из глубин темных вод предвечного океана Нуна, была низким илистым островом и там, на этом холме, был воздвигнут первобытный храм как жилище Бога-Творца. Символизируя это, основание храма достигало подземных вод, а его пол постепенно поднимался по ходу главной оси через гипостильный зал (первозданные топи) к «холму», на котором





располагалась святая святых со статуей Бога. Во время ежегодных разливов воды Нила подтопляли многие долинны храмы, и полы их гипостильных залов оказывались залитыми водой, и тогда наклонно повышающийся путь к святилищу действительно поднимался из волн²². Храм также был горизонтом²³ за восточными горами, где солнце восходит по утрам, и за западными горами, где оно исчезает на закате и куда уходят почившие. Как *Ахет*, храм был тем местом, где соприкасались небо, земля и Дуат. Храм также был Космосом в миниатюре. Окружающая стена и священное озеро были Нуном, святая святых – местом Творения, гипостильный зал и основания стен были отдаленными болотами, колонны – растениями, потолок – небом, пол – землей, подземные крипты – Дуатом, пилон – горами восточного горизонта²⁴, а главная процессионная линия – путем солнца. Храм был еще и телом бога и мог персонифицироваться, особенно в Рамессидское время, как божественная фигура человеческой формы. Фактически это было божественное тело Творца²⁵.

Сакральное пространство храма представляло собой Космос в момент его сотворения. План «долинного» храма ясно показывает центрическое устройство первозданного мира вокруг Первохолма, поднявшегося из предвечных вод, и нарастание сакральности по мере приближения к этому центру мироздания, на котором утвердился Создатель.

«Храм – это небо на земле; но он же – небо и земля в совокупности. Он – сосуд с сакральным содержимым в профан-

²² *Hornung E. Idea into Image: Essays on Ancient Egyptian Thought. N.Y., 1992. P. 123–124.*

²³ Собственно ахет (*3ht*) – место, где солнце начинает сиять, прежде чем взойти на небосклон, и где оно еще какое-то время сияет нам, опускаясь в потусторонний мир.

²⁴ Две башни пилона  фактически повторяли иероглиф  – («горная седловина»), а как горизонт с восходящим солнцем  (ахет) – мыслились так же, как Исида и Нефтис, приветствующие возрождающегося Осириса . Они так и назывались: «Исида» и «Нефтис».

²⁵ *Finnestad R.B. Image of the World and Symbol of the Creator. Wiesbaden, 1985.*

ном мире; и он же – мир, до краев наполненный присутствием бога»²⁶. Пространство храма переполнено такой невероятной энергией, такой мощью, что неограниченное ее выплескивание в окружающий профанный мир несет последнему страшную опасность. Испорченный грехопадением мир не в состоянии вынести божественного присутствия и может быть испепелен так же, как были испепелены враги, восставшие когда-то на Бога. Поэтому конструкция храма (принцип «центрирующих оболочек») не только оберегала священную территорию от осквернения, но и защищала окружающий мир от невыносимой мощи, там пребывающей. Этим своим двойным назначением египетский храм, по определению Я. Ассмана, напоминает оболочку ядерного реактора. Разумеется, доступ к святым местам храма был крайне ограничен. По мере приближения к наосу со статуей Бога, все меньшему числу лиц дозволялось входить во внутренние покои. Открывать же створки дверей наоса и прикасаться к самой статуе теоретически мог только царь ввиду своего божественного происхождения.

В праздничные дни через пилон в открытый передний двор мог войти каждый, но далее попасть могли только посвященные.

Через широкий открытый двор путь вел внутрь пространства «первичной» сакральности – темные крытые помещения собственно храма: гипостильный зал – колоссальное замкнутое базиликальное литургическое пространство, чья высоко поднятая кровля покоилась на нескольких рядах тесно поставленных колонн. Колонны, которых было гораздо больше, чем требовалось бы, чтобы нести вес кровли, представляли собой болотные растения, и их капители делались в форме венчика папируса и цветка лотоса. При этом довольно большие абаки огромных колонн центрального нефа совершенно скрывались за этими «соцветиями», и у смотрящих снизу создавалась иллюзия, что расписанный под звездное небо потолок ни на что не опирается, а, как и само небо, раскинулся и парит над каменными зарослями. Этот зыбко освещенный зал, через который лежал путь к святилищу, был болотными зарослями между темными, хаотическими, безбрежными первобытными водами

²⁶ Ассман Я. Египет: теология и благочестие ранней цивилизации. С. 62.

Нуна и Первозданным холмом; это была точка перехода – пограничное пространство между неупорядоченностью небытия и упорядоченностью Творения. За гипостильным залом располагалось помещение с небольшими столиками-алтарями, на которых жрецы совершали жертвоприношения. К этому помещению примыкала комната, в которой на каменном возвышении стояла божественная барка. Во время праздничных процессий эта переносная ладья выплывала на плечах жрецов, неся в себе статую Бога. Вне процессий статуя и наос, в котором она находилась, пребывали в небольшой темной комнате. Это было самое скромное помещение в храме, но поскольку в нем жил Бог, его обиталище было сердцем храма, средоточием космического порядка и вместилищем божественной творческой мощи – святая святых.

Храм как *Axis mundi* есть Первозданный холм и *Imago mundi* одновременно. Он обнесен стеной и отделен от профанного мира. Храм – это островок сакрального в профанном мире и его защита. Но, в отличие от христианских храмов, египетский храм – не просто территория сакрального (место встречи человека с божественным), но и изначально сакральная территория. Храм египтян стоит на месте сотворения первозданного холма. Но в Египте таких холмов множество. Каждая $\perp st$ – это место соприкосновения миров. Иерусалимский храм фактически построен по тому же принципу: он стоит на первотверди. Но он *один*, поскольку единственен Иерусалим; поэтому он не может быть восстановлен ни в каком ином месте! Храм – это сохраненная сакральность, и расширение храма – это расширение сакральной территории, так сказать, «вторичная» сакрализация пространства. Но уже не путем преобразования Хаоса в Космос, а освящением профанного пространства.

Расширение и украшение храмов было в высшей степени необходимым и благочестивым деянием; каждый царь так или иначе стремился что-то добавить к храмовым сооружениям. Конструктивно египетский храм состоит из нескольких «модулей»: пилон, перистильный зал, гипостильный зал, капеллы и святая святых. Первые два «модуля» можно пристраивать к уже существующему зданию, практически не затрагивая старое сооружение, а только увеличивая его площадь. Но, как это часто делалось, можно в стене перистильного зала соорудить пилон и далее возводить совершенно новое сооружение

под прямым углом к старому. Теоретически «долинный» храм можно увеличивать до бесконечности, пока хватает окружающей территории. Модульный принцип храмовой архитектуры позволял легко этого добиться. Однако совершались и полные перестройки древних сооружений. Фактически храмов старше Нового царства до нас почти не дошло. Все они были заменены на более величественные и грандиозные. Каждый храм был живым организмом и рос, как живой организм, находясь в сыновних отношениях с храмом, который он когда-то заменил. Подобно тому как сын замещает в нашем мире умершего отца, каждый последующий храм был потомком предыдущего.

«Ныне действующий храм ведет свое происхождение – через длинную цепочку “обновлений” и прямую линию “храмов-предков” – от того древнейшего святилища, что было воздвигнуто на первобытном холме самим Богом-Творцом. <...> Так, в надписи из крипты храма Хатхор в Дендере указаны предшественники нынешнего храма, стоявшие на том же месте: храм времени Тутмоса III и другой, времени Хеопса, который и был “обновлен” Тутмосом III»²⁷.

«Если посмотреть на египетский храм в обратной временной перспективе, он предстанет нашим глазам как организм, находящийся в процессе непрерывного роста, или, точнее, “приумножающего обновления”. В начале времен он был примитивной хижиной, и воспоминания о таком храме сохранились в изображениях. Как иероглиф или религиозная эмблема храм-хижина дожил до поздней эпохи. Но и в самом архитектурном облике храма многое напоминает об архаическом прошлом. В храме материализуется культурная память египтян – наполовину мифологическое, наполовину историческое осмысление огромного прошлого их культуры. Храм стоит на первобытном холме и напоминает о том, как строили в первобытную эпоху. Он – образ космоса не только в пространственном, но и во временном смысле»²⁸.

Действительно, храм – это Космос в Микрокосме. Если смотреть на него со стороны, то это – обнесенное стеною замкнутое, закрытое пространство, отделенное от окружающего

²⁷ Ассман Я. Египет: теология и благочестие ранней цивилизации. С. 65.

²⁸ Там же. С. 67.

мира. Если же смотреть на него изнутри, то это – всеобъемлющий Космос, за пределами которого, собственно, ничего нет.

«В семантике египетского храма обнаруживается противоречие, быть может, изначально заложенное в самой структуре “сакрального”. Египетский храм, если смотреть на него снаружи, кажется надежно отгороженной от внешней среды особой территорией, анклавом сакрального в профанном мире, запечатанным сосудом, в котором пребывает божественная сила, по таинственным причинам поселившаяся именно в этой точке земли. Для того же, кто находится внутри, этот обособленный сосуд с сакральным содержимым являет собою весь мир. Храм изображает мир, за пределами которого ничего больше нет. Статуя бога наполняет храм божественным “излучением”, но одновременно бог наполняет светом своего “воссияния” весь космос»²⁹.

В его храме снимают покров с его лика,
и клич его разносится до пределов земли.
В этом святилище вершится его праздник,
и его аромат распространяется по всему океану.
Владыка воссеяний в Фивах –
его величие объемлет чужеземные страны.
Небо и земля наполнены его красотой,
наводнены золотом его лучей!³⁰

«Эта антиномия внутреннего и внешнего, локальной укорененности и всеприсутствия бога лежит в основе космической символики храма. Наос, в котором стоит культовая статуя, есть в то же время то внутреннее пространство неба, где живут боги. Двери наоса суть врата неба, через которые по утрам приходит солнечный бог. Остальная часть храма – это мир, и солнечный бог, восходя на Востоке, заливает его своим светом. Итак, наос и храм соотносятся друг с другом как “внутреннее” и “внешнее”. Открывая двери святая святых, жрецы каждый раз произносят слова:

²⁹ *Ассман Я.* Египет: теология и благочестие ранней цивилизации. С. 61.

³⁰ Гимн Амону из папируса Честер-Битти IX, recto 13 / Пер. Я. Ассмана // *Ассман Я.* Там же.

Двери неба отворились на землю,
чтобы его (бога) воплощения наполнили блеском
чужеземные страны и Египет³¹.

Как мы видим, изначальная сакральность все-таки присутствует на профанизированной, омирщенной, некогда сакральной территории. Но в храме, в этом месте ритуала, месте, где соприкасаются все три части мироздания, Небо, Земля и Загробный мир, время остановлено. На этой сакральной территории бытует сакральное время. И важнейшая отличительная черта египетского ритуала заключается в том, что он – не ритуальное, литургическое общение человека и Бога, но действия богов в обществе богов. Человек, строго говоря, никак там не присутствует, и единственный представитель рода людского, который может самолично участвовать в храмовом ритуале, – это фараон, поскольку он сам есть бог³². Люди же совершают *жертвоприношения* богам. В храмах находились жертвенники и маленькие алтари, на которых все, кто имел доступ в храм, могли совершить свои возлияния и жертвоприношения, так же как, скажем, писец перед началом работы кропил воду для Тота и Имхотепа. Но это – совершенно другой вид религиозной деятельности. Это именно жертвоприношения, а храмовый ритуал – это трансляция событий в божественный мир, и в *тот самый момент*, в *ту самую точку*, в *то самое время*, когда происходило *то самое мифическое событие*³³. Все

³¹ Ассман Я. Египет: теология и благочестие ранней цивилизации. С. 62.

³² Ритуал по-египетски назывался *irt ht* «*upet xem*» (букв. «создание вещи», то есть творение мира). Фараон, будучи воплощением бога Хора, «малым Солнцем», был и «Владыкой Ритуала». Все остальные участники ритуала только помогали фараону в исполнении его обязанностей и во время «мистерий» представляли божественных участников разыгрываемого события. Конечно, царь не мог одновременно присутствовать во всех святилищах Египта, и главным жрецам храмов приходилось исполнять его обязанности. Но поскольку все египтяне были хему фараона, то, так сказать, метафизически все необходимые действия все равно совершались царем.

³³ «...время любого ритуала совпадает с мифическим временем «начала». Любой обряд <...> совершается <...> в “сакральном времени”, в “то время” (in illo tempore, ab origine), то есть время, когда обряд был совершен впервые – богом, предком или героем».

эти причинно-следственные связи и действия устанавливает, осмысляет и развивает египетская теология. Но теология – это уже деятельность *человека*, того самого человека, который из ритуально-временного, мифически-временного пространства был выключен. Теология устанавливает связи самых разных причин, самых разных явлений, причем находящихся в самых разных пластах мироздания: в загробном мире и на Небе, в разных храмовых пространствах и т.д. и т.п. Эта деятельность есть осмысление того, что там происходит, и в то же время – передача и увязывание этих смыслов с другими, происходящими за пределами храма, а посему в самом храме она решительно никаким образом осуществляться *не может*. Именно это, на мой взгляд, совершенно очевидно объясняет, почему «Дома Жизни», в которых эта теология развивалась, находились вне храмовой территории и почему «Дома Жизни» не были частями храмов и строились из кирпича.

Участие богов в храмовом ритуале предполагает их непосредственное присутствие в пространстве храма. Так оно и было: храм мыслился как дом, постоянное обиталище божества. Но постоянно пребывала там только одна его сущность – его плоть, статуя. Сама же божественность пребывала в запредельном мире и только периодически, во время церемоний, посещала храм. Процесс прибытия богов в их храмы и одухотворение ими их «плоти» в египетских терминах описывается как «нисхождение». При этом на пути между пространством, в котором пребывает бог-солнце и иные боги, которые себя так или иначе манифестируют как явления природы, светила и т.д., и миром земным кардинальным образом меняется, так сказать, божественная метафизика. Пребывая в своем мире, боги несоотносимы с человеческим измерением. Это силы, постичь, понять, да и просто увидеть которые человек не в состоянии. Какое-то взаимодействие, общение возможно, только если Бог снизойдет, умалит себя до такого состояния, в котором человек сможет воспринять его и общаться с ним. В Египте

(*Элиаде М.* Указ. соч. С. 36). В Египте парадоксальным образом ни «предков», ни героев не было. Вся дошедшая до нас мифология – события сугубо божественного порядка. Поэтому египетская теология в строгом смысле слова была именно теологией, а храмовое действо – литургией с исключительно божественными участниками.

это приняло форму почитания статуй. Культ статуй (и богов, и умерших предков) был центром храмового и поминального ритуала. Для древнеегипетской религиозной практики он был настолько характерен, что, начиная с ветхозаветных пророков и по сей день, египтяне воспринимаются как образец идолопоклонников. Между тем такое утверждение – в корне неверно. Почитались не сами идолы, а та божественная сила, которая с помощью этих идолов делала себя доступной человеческому восприятию. Когда Господь сотворил мир, то, говоря словами мемфисского гимна Птаху:

Он породил богов,
он создал города,
он основал номы,
он поставил богов в их святилища,
он учредил их жертвы,
он основал их храмы,
он создал их тела по желанию их сердец.
И вошли боги в свои тела из всякого дерева,
из всякого камня,
из всякой глины,
из всяких вещей,
которые на нем росли и в которых они приняли свои образы.
И собрались вокруг него все боги и их ка³⁴.

С тех пор как боги впервые вошли в свои «тела», это действие происходит регулярно во время храмового ритуала, о чем повествуют многие храмовые надписи. Подлинная сущность Бога (его *ба*) человеком воспринята быть не может, и только проявив себя в культовом изображении, Бог становится доступным человеку. Здесь, на земле, в храмовом пространстве божественные сущности (*бау*) спускаются, нисходят на свои статуи и рельефы³⁵. Происходит их *descencio* и вселение в культовые

³⁴ *Sethe K. Dramatische Texte zu altaegyptischen Mysterienspielen. I. Das Denkmal memphitischer Theologie. Leipzig, 1928. S. 50. / Пер. М.Э. Матье.*

³⁵ Для обозначения культовых изображений обычно используются два термина: сехем и ахему. По всей видимости, сехем – это самое общее название ритуального культового изображения, но в более узком значении – статуя. Ахему, как мне представляется, это обозначение рельефных изображений. Термином сехем обозначалась также святая святых храма, где находилась именно статуя Бога.

изображения, то есть их манифестация в форме, доступной человеческому пониманию³⁶. И, соответственно, каким-то образом они проявляют себя в Дуате³⁷.

Собственно то, что происходило в храмовом пространстве с божественным *ба* и его изображением, было отражением того, что происходило с *ба* умершего человека и его мумией в загробном мире. Воссоединение его *ба* и мумии было истинным воскресением, в результате чего покойный превращался в *ах* – состояние идеального духовно-чувственного светозарного бытия, преодолевшего смерть. Храм, в котором это событие свершалось постоянно, был фактически не только местом «рождения», но и *возрождения* после «смерти». Близость этих воззрений очевидна, и неудивительно, что она стала одной из важнейших тем египетского богословия. По словам Я. Ассмана, именно «культ мертвых с его необычайно многообразными ритуалами и концепциями в Египте был начальной школой теологии»³⁸. Действительно, бросающееся в глаза сходство храмового и гробничного ритуала, в конце концов, даже привело к тому, что в позднюю эпоху греки порой считали египетские храмы гробницами богов. Тем более, что начиная с Нового царства гробницы вельмож (особенно в мемфисском регионе) планировались по образцу «долинных» храмов. Для греков местные храмы действительно выглядели как большие гробницы, а боги, почитаемые в них, казались некими давно умершими обожествленными героями³⁹.

³⁶ «Поучение царю Мерикара» уподобляет статую, вместившую Бога, воде, смилившей свою мощь и давшей оградить себя берегами арыка. Но как вода может шутя разметать эти ограды, так и божественная мощь только по собственной воле временно ограничивает себя «плотью» идола. После окончания литургии божественное *ба* покидает свое вместилище.

³⁷ Так, например, на торцевой доске саркофага генерала Сепи из некрополя эль-Берше эпохи Среднего царства, Неберджер («Владыка вселенной» – Бог Творец) предстает в облике Осириса, в то время как сопутствующий текст называет его Ра. Здесь мы воочию видим результат нисхождения «Солнечного Ба» (Ра) в его «Божественное саху» (мумию – Осириса), то есть процесс, аналогичный божественной манифестации в храмовых изображениях.

³⁸ Ассман Я. Египет: теология и благочестие ранней цивилизации. С. 75.

³⁹ Плутарх. Об Исиде и Осирисе. 21–23.

Благодаря культу статуй и собственным маркированием священной территории у египетского храма был еще один чрезвычайно важный аспект: бытие сакрального в профанном мире не только как временная или периодическая иерофания, но как постоянное материальное присутствие. Это присутствие порождало (и порождает по сей день) совершенно особые отношения человека к этим материальным проявлениям сакрального. Пребывание храма на изначально священной территории делало само сооружение сакральным, и даже смена религий не отменяла всегдашней святости самой территории. Так, огромное число древнеегипетских храмов со временем превратилось в христианские церкви и монастыри, а потом и в мечети. И по сей день, когда практически все древние храмы стали музейными комплексами, в них иногда происходят действия, которые можно охарактеризовать только как обрядовые. Так, в Луксорском храме раз в году проводится праздник освящения весел нильских фелюг.

Но был и еще один аспект, практически скрытый от нас. Это неизбежное разрушение сакральных построек не во время религиозных изменений, когда храмы варварски уничтожались, а во время благоговейных «обновлений». Археологически выяснено, что разрушаемые здания старались использовать во время повторного строительства. Так, здание удивительной маленькой «Белой капеллы» Сенусерта I эпохи Среднего царства разобрали на части и заложили в толщу нового пилона, возведенного на ее месте. Но как происходил процесс самого разрушения храма, мы, кажется, можем понять по одному случаю не доведенному до конца древнему предприятию. В Дейр эль-Бахри, у подножия скал на западе Фив, Тутмос III соорудил свой заупокойный храм, буквально втиснув его между храмом фараона XI династии Ментухотепа Небхепетра и храмом царицы Хатшепсут. Через приблизительно три столетия гигантский обвал скального массива разрушил и храм Ментухотепа, и храм Тутмоса. Разрушенное сооружение решено было использовать в качестве строительного материала, и рабочие начали разбирать завалы и распиливать стены на блоки. Но в это время новый обвал похоронил под собой развалины храма, и больше туда уже никто не возвращался. Благодаря этому событию польские археологи обнаружили часть покрытых рельефными изображениями блоков, уже приготовленных для дальнейшего использования. По этим-то рельефам и удалось установить, что с храмом был совершенно очевидно проведен какой-то обряд,

противоположный обряду отверзания уст и очей. У всех изображений богов были старательно уничтожены глаза. Их сознательно «закрыли», разорвав таким способом связь изображений с *бау*. Фактически рабочие разбивали уже не тела богов, а просто каменные блоки⁴⁰.

Еще один пример древнего разрушения сакрального сооружения, хотя и сходный по форме, имел совершенно иные цели. После крушения амарнской религиозной реформы храм Атона в Ахетатоне не просто подвергся разгрому. С ним, очевидно, была проведена специальная церемония, являющая собой ритуал, «обратный» закладке здания. Основание храма Атона, особенно места закладов, было тщательно покрыто гипсом и зацементировано⁴¹. Очевидно, таким способом пытались ритуально очистить саму территорию храма, «нейтрализовать» те негативные силы, которые все еще распространялись оттуда, незримо продолжая пагубное действие эхнатоновой реформы.

Но даже обставленное подобным образом разрушение храмов только подтверждает колоссальное значение, которое они имели для формирования, развития, да и самой жизни древнеегипетской цивилизации. На протяжении нескольких тысячелетий они были связующим звеном между поколениями египтян и той божественной искрой, которая вспыхнула когда-то в темных водах предвечного океана.

После ухода богов из обыденной жизни и ее десакрализации, после разделения мира на профанный (мирской) и запредельный, египтянам ценой невероятных усилий удалось сохранить в десакрализованном мире островки того первоначального благодатного состояния, когда смерть еще не положила пропасть между Богом и людьми и которое существовало до грехопадения. Египетские храмы-крепости были теми изолированными от профанного мира вкраплениями изначального пространства-времени, в котором все еще обитала незамутненная грехопадением кристально чистая святая древность. В этих островках сакрального пространства человек все еще «созерцал лик божий», как было когда-то и как должно было быть, и как было бы, если бы «сердце людей не склонилось ко злу». Там

⁴⁰ *Lipińska J.* «Blinded» deities from the temple of Tuthmosis III at Deir el-Bahari.— *Intellectual heritage of Egypt*. Budapest, 1992. P. 387–388.

⁴¹ *Pendlebury J.D.S.* Tell el-Amarna. London, 1935. P. 31.

продолжалось сакральное время, и вечно совершались события сакрального прошлого, а сакральная география наглядно присутствовала на той же территории, на которой жили люди. Каждый город священным приданием, так или иначе, был вовлечен в мифические события «древности земли». В каждом из них произошло то или иное событие сакральной истории.

Собственно, сущность египетского храма заключается именно в том, что в нем *сохраняется сакральность* того момента истории, когда мир пребывал в самом идеальном своем состоянии: *после* Первотворения, но *до* грехопадения человека и *до* ухода Бога в иную реальность.

Пока мир остается таким, каким он стал после грехопадения, – разделенным на пространство священное и пространство мирское, пока люди не искупили своей вины и ужас смерти не оставляет покинутую Богом землю, – храмы продолжают нести свою «вахту», оберегая и сохраняя в себе драгоценную святость безгрешных времен. Но такая мучительная разделенность божественной полноты мира не может длиться вечно. Финальная часть 1130 изречения «Текстов Саркофагов» устами самого Творца описывает конец векового проклятия:

Пройдут миллионы лет между Мной и этим
Утомленным-сердцем⁴², сыном Геба.
(А затем) Я воссяду с ним⁴³ вместе на одном престоле
и города станут иатами, а иат – городами,
и храмом будет повержен храм⁴⁴.

Так, наступит конец нынешней вселенной, когда Бог воссядет на престоле во всем Своем совершенстве, начало и конец воссоединятся и мир вернется в первозданную полноту, когда «города станут *иатами*, а *иат* – городами», то есть мир живых и мир мертвых объединятся, когда самой смерти уже не будет.

И тогда исчезнет потребность в храмах, поскольку мирское и священное пространства соединятся, и само противостояние профанного и сакрального рассеется навсегда. Но до этого должны пройти миллионы лет...

⁴² Между Неберджером и Осирисом, то есть между началом и концом мироздания.

⁴³ То есть с Осирисом.

⁴⁴ СТ, VII. Р. 467–468.

Роль древнеегипетского «Дома Жизни» в сохранении сакральной традиции

Древнеегипетское искусство представляется нам, людям XXI века, как насыщенное многоуровневыми смыслами, которые ему были сообщены религией и магией. Однако с формальной точки зрения оно зачастую продолжает видеться нам как совокупность простых и ясных форм, которыми оперировали египетские художники на протяжении тысячелетий. Очевидно, что каждый отдельно взятый памятник с присущим только ему художественным решением воплощаемой им идеи, будучи совершенно самостоятельным произведением, занимал строго определенное место в иерархии предметного мира древних египтян. Приемы, избираемые архитектором, скульптором или живописцем, были продиктованы традицией, но сочетание приемов и устойчивых иконографических форм художник, по видимому, мог выбирать сам и варьировать в зависимости от своего умения и таланта. Где проходит граница между каноном и художественным творчеством, как они сосуществовали и что или кто осуществлял регулирование этой взаимосвязи? Этот вопрос стоит в самом центре целого комплекса проблем, связанных с пониманием механизма функционирования египетского искусства и трансляции художественной традиции на протяжении многих поколений древнеегипетских мастеров.

Огромная значимость канона в древнеегипетском искусстве бесспорна. Использование специалистами этого греческого термина применительно к древнеегипетскому искусству отражало очевидное положение дел и, на первый взгляд, удачно решало множество практических и методологических проблем. Однако взгляд на египетское искусство через призму канона не разрешает проблемы вызревания изменений в искусстве и трансформации традиций. В советской историографии была предложена идеологическая основа, трактующая постепенное

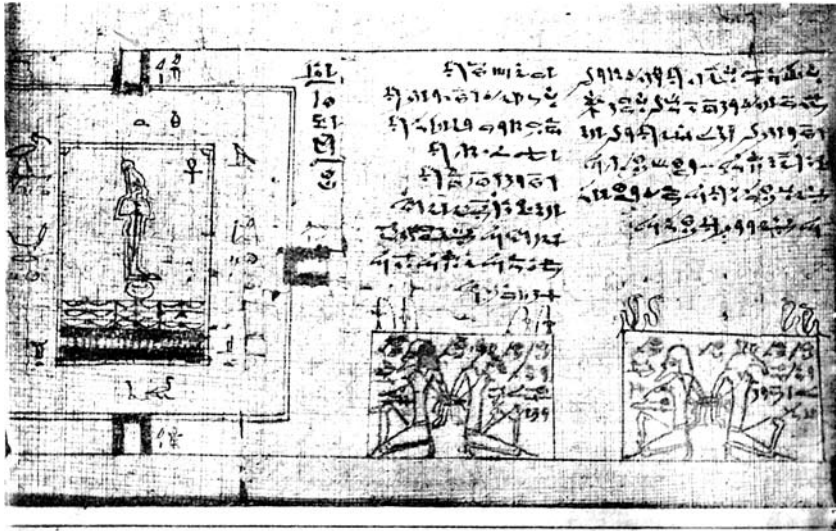
изменение традиционных начал, – это неуклонное нарастание реалистических тенденций. Западной наукой была избрана линейная формула для объяснения этих процессов – во главу угла ставились исторические условия и не менее выраженное значение идеологии царской власти. Однако сам механизм этого явления (сохранность–изменяемость) и система связанных с ним конкретных действий для нас до сих пор остается малоопытен. История древнеегипетского искусства предстает перед нами как хронологический список памятников и повлиявших на их создание исторических событий. Но в этой фактологической системе все сильнее становится ощутим пробел в понимании тех бесспорно существовавших подводных течений, которые и составляют мировоззренческие основы и религиозные устои, во все времена оказывавшие наибольшее влияние на формирование стиля эпохи и его соотношения с этическими и эстетическими константами древнеегипетской культуры. При изучении мировоззренческих основ египетского общества мы неизбежно задаемся вопросом о том, какие общественные институты служили мерилom и законодателем, а также охранителем культурной и художественной традиции. Чаще всего на эту роль претендует институт царской власти, которая сама по себе является лишь частью сложного механизма регулирования жизни традиции. Для регулирования этой системы необходим был институт, стоящий за пределами политической истории, центральной фигурой которой являлся фараон. То есть это институт египетского общества, члены которого могли позволить себе смотреть на происходящие процессы отстраненно, с высоты абсолютного знания, не являясь двигателями сиюминутной истории.

На роль такого важнейшего института-хранителя сакральных знаний, поддерживавшего и развивавшего эту традицию, претендует так называемый «Дом Жизни» (*pr-ḥnḫ*). Исследованию этого учреждения не уделялось внимания, соразмерного его значению для понимания целого ряда важных проблем египтологии. Почти полностью весь материал, касающийся этой проблемы, впервые собрал и обработал А. Гардинер¹. Дополнили этот материал Г. Познер² и А. Вольтен³;

¹ Gardiner A. The House of Life // JEA. Vol. 24. 1938. P. 157–180.

² Posener G. L'exorde de l'instruction educative d'Amennakhte // RE. Vol. 10. 1955.

³ Volten A. Demotische Traumdeutung. Kopenhagen, 1942. S. 17–80.



Папирус Солт 825 (Лондон, Британский музей, инв. № BM 10051). Фрагмент с виньеткой, изображающей устройство «Дома Жизни»

касался этой темы и Ж. Вергот⁴. Изложению их позиций и некоторых соображений на этот счет посвящена глава книги «Писцы Древнего Египта» М.А. Коростовцева⁵. Всех исследователей интересовали функции этого учреждения, его социальная роль, но почти не затрагивались проблемы, связанные с его ролью в сохранении и разработке художественной мифологии.

Наиболее раннее упоминание «Дома Жизни» относится к I династии и происходит из абидосской гробницы царя Ита (Хор Уаджи)⁶. В эпоху Древнего царства он упоминается в текстах времен Пепи II, фараона VI династии (Urk.I, 286, 10, 289, 8)⁷. Надо отметить, что первые дошедшие до нас

⁴ Vergote J. Joseph en Egypte. Louvain, 1959. P. 74–80.

⁵ Коростовцев М.А. Писцы Древнего Египта. М.: Издательство восточной литературы, 1962.

⁶ Kaplony P. Die Inschriften der ägyptischen Frühzeit. 3 Bände. Wiesbaden, 1963–1964, 82–83, Abb. 85.

⁷ Gardiner A. The House of Life. P. 160, No 2. Декреты о привилегиях, даруемых жречеству храма бога Мина в Коптосе.

сакральные тексты («Тексты Пирамид», с конца V дин.) носят явные следы редакции, то есть они стали итогом огромной работы теологов еще более раннего времени. В эпоху Среднего царства впервые встречается титул⁸ «писец Дома Жизни» (Каир, Египетский музей, стела № 20023)⁹. Чем дальше, тем больше встречается упоминаний, максимальное число которых приходится на Греко-Римское время. Все источники очень скупо говорят об устройстве и функционировании этого учреждения.

Источник, дающий основную долю информации о «Доме Жизни», – магический папирус из коллекции Солт 825 (Лондон, Британский музей, инв. № BM 10051), датирующийся его издателем Б.А. Тураевым временем «не ранее поздне-саисской и даже птолемеевской эпохи»¹⁰. В нем, по-видимому, рассказывается, как устроен «Дом Жизни». Этот папирус снабжен иллюстрациями, среди которых и его «план» – изображение «Дома Жизни». Памятник является редким свидетельством, по сути – описанием сокрытого сакрального учреждения.

Что касается «Дома Жизни», – он находится в Абидосе. Он построен из четырех частей («тел»). А его внутренняя часть сплетена из тростника. Что же до четырех (внутренних) стен и знака жизни, тот, кто со знаком жизни – это Осирис, а четыре стены – это Исида, Нефтис, Хор и Тот. Исида на одной стороне, Нефтис – на другой, Хор – на одной, Тот – на другой. Это четыре угла. Геб – пол, Нут – потолок. Это Бог Великий сокровенный покоится внутри него¹¹. Четыре внешних части представляют собой порталы из камня, а сам он («Дом Жизни») построен в виде двух

⁸ Титул «писец Дома Жизни» (*sš n pr-ḥnh*) станет одним из наиболее распространенных титулов, связанных с персоналом «Дома Жизни».

⁹ Gardiner A. The House of Life. P. 160. No 6. Стела врача Амени, перед которым стоит «писец Дома Жизни» Кеку (из Абидоса; Каир, Египетский музей № 20023). К эпохе Среднего царства относятся также несколько упоминаний «Дома Жизни». См.: Ibid. No 3–7.

¹⁰ Тураев Б.А. Магический папирус Salt 825 Британского музея // Записки классического отделения Русского археологического общества. 1917. Т. IX.

¹¹ Здесь кончается глосса, поясняющая внутреннее устройство «Дома Жизни».

Идerti¹², низ его – песок. Все, что видно снаружи – только четыре выхода-портала: один обращен на юг, другой – на север, третий – на запад, четвертый – на восток. «Дом Жизни» сокровен-сокровен очень-очень. Он невидим и неведом. Только Солнце видит тайны его. Люди, которые входят в него, – это книжники Ра, писцы «Дома Жизни». Люди, которые внутри него, – «лысые» бога Шу. Страж его – Хор, пронзающий врагов отца своего Осириса. Писец книги бога – это Тот. Ему принадлежат молитвы его перед Ра каждый день. Невидим он, не слышим он, здоровы уста его, сокрыт он телом и именами. Далеко он от внезапного нападения. Не вступят в «Дом Жизни» азиаты, не увидит его тот, которому говорят: «отдались очень-очень». Что до книг, которые в нем, – это души Ра, чтобы дать жизнь богу этому, который внутри, и сокрушить врагов его. Что до книжников «Дома Жизни» – это те, что внутри него, спутники бога Ра и защитники души его Осириса¹³.

Организация пространства «Дома Жизни», описанная в папирусе Солт 825 (VI. 5–10, VII. 1–7), выполнена в виде замкнутого куба и является идеальной моделью архитектурного сооружения, отражающего древнеегипетский образ мира, в смысловом центре которого находится Великий Бог. «Дом Жизни» представляет собой модель мира до того, как Бог удалился из него и в мир пришла смерть¹⁴, то есть египетскую вселенную

¹² Б.А. Тураев объясняет термин *idr.tj* как «два архаических святилища обеих половин Египта, перенесенные на небо». См.: Тураев Б.А. Магический папирус Salt 825... С. 7, прим. 1.

¹³ Перевод автора статьи сделан по изданию: Тураев Б.А. Египтологические заметки VIII–XI // Известия Императорской Академии Наук. Пг., 1916. С. 5–7; а также см. перевод: Тураев Б.А. Магический папирус Salt 825 Британского музея // Записки классического отделения Русского археологического общества. 1917. Т. 9. С. 6–7. (VI, 6–10; VII, 1–7). Ил. 3.

¹⁴ Или, поскольку речь здесь идет об Осирисе как центральном персонаже, внимание сфокусировано на его воскресении, поборовшем смерть. Поскольку нам неизвестно, был ли Осирис в центре каждого «Дома Жизни» (или так было только в Абидосе) и не был ли это местный верховный бог со своей Эннеадой или божественным семейством, нам лишь остается говорить об отражении представлений о мирозидании и поддержке жизни. Например, владыкой «Дома Жизни» в храме в Эт-Тоде (эпоха Птолемея и Римское время) назван бог Хнум (*nb pr-ḥnh ḥrj-ib Iwny*). См. Gardiner A. The House of Life. P. 178.

до ее распада на мир живых и мир мертвых. Архитектура описанного строения указывает на необходимость скрыть от глаз непосвященных происходившую в нем деятельность, которая оберегается божественными силами, как это ясно из глоссы, отсылающей читателя к определенным мифологическим событиям, в которых фигурировали упомянутые божества¹⁵. Снаружи видны только стены и четыре портала, сам же «Дом Жизни» находится внутри этих стен и сплетен из тростника по образу древнеегипетского архаического святилища, которое, однако, имеет двойную структуру. То, что так оберегается внутри этого здания, воплощается здесь в образе Осириса¹⁶, пребывающего в своем святилище, или «кари», как называли его сами египтяне. Этот двойной наос позволяет также предполагать, что это место связывается с воскресением Осириса¹⁷. Из этого следует, что все, происходящее внутри «Дома Жизни», направлено на воскресение этого божества, с одной стороны, и одновременно исходит из его божественной сущности, делая возможным непрерывное течение жизни и давая надежду на воскресение всем тем, кто входит в соприкосновение с его божественной силой, проявляющейся, в частности, через священные книги, находящиеся в «Доме Жизни».

Чем более поздним временем датируются памятники, тем чаще в источниках встречаются упоминания о «Доме Жизни». Это связано не столько с нарастанием объема дошедших до нас письменных свидетельств и археологических материалов по мере приближения к Поздней эпохе развития древнеегипетской цивилизации¹⁸. Увеличение числа упоминаний «Дома Жизни» по мере приближения к эре христианства может связываться с растущей тенденцией расхождения религиозных и собственно светских начал¹⁹ и постепенной профанизацией священного

¹⁵ Например Хор как защитник своего отца Осириса или Тот как написавший священные книги.

¹⁶ Ср. *Gardiner A. The House of Life. P. 178.*

¹⁷ Наличие двойного наоса позволяет также рассматривать происходящее внутри него как воссоединение Великого Бога, что описывается как божественный хеб-сед, что возвращает ему молодость и жизненные силы.

¹⁸ *Nordh K. Aspects of Ancient Egyptian Curses and Blessings. Conceptual Background and Transmission. Uppsala, 1996. P. 109.*

¹⁹ *Gardiner A. The House of Life // JEA. Vol. 24. 1938. P. 175.* Гарднер также отмечает, что большинство из этих упоминаний относится

знания, оберегаемого в «Доме Жизни». Запись об устройстве «Дома Жизни» (папирус Солт 825) не могла появиться ранее, чем в этом возникла острая необходимость, то есть в Позднюю эпоху, к которой относятся свидетельства о разрушении и последующем восстановлении «Домов Жизни». Появление подобного текста вполне может говорить о том, что эта святыня подвергалась опасности быть низвергнутой, поэтому память о ней было чрезвычайно важно сохранить. На статуе Пептуанейта (Париж, Лувр, инв. № А 93) XXVI династии в его автобиографической надписи указывается, что среди прочих деяний он восстановил «Дом Жизни»²⁰. На наофорной статуе врача фараона Уджахорресента (Ватикан, Музеи Ватикана, инв. № 158)²¹ описано, как по повелению Дария I он восстановил службы «Дома Жизни». Он «снабдил их (персонал) умением всяческим и всяческими принадлежностями в соответствии с тем, что записано и что было ранее».

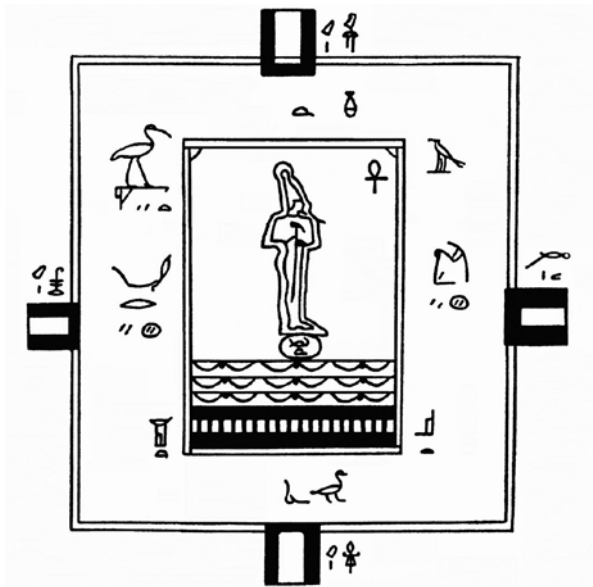
Сохранились свидетельства того, что «Дом Жизни» был не один. Эти учреждения находились в больших городах – крупных культурных и религиозных центрах. «Дома Жизни» были в Абидосе, Эдфу, Ахмиме, Саисе, Гермополе, по-видимому, в Мемфисе и Фивах. В Амарне были обнаружены развалины «Дома Жизни», построенного из кирпичей, на которых был поставлен его штамп²². Внутри были найдены записанные на остраконах списки царских писцов. Амарнский «Дом Жизни» представлял собой комплекс из двух небольших зданий, в одном из которых было 6 комнат, окруженных коридором, в другом, очень маленькой постройке, был найден фрагмент заупокойного папируса (ныне хранится в Оксфорде, в Ашмолеанском музее). Эти данные подтверждают предположения, что внутри этого учреждения писцы занимались созданием заупокойных свитков. Не менее важным является и тот факт, что это

к описанию особого типа иероглифического письма (№ 41) – «письма Дома Жизни» (*sš pr ˁnh*), так называемой линейной иероглифики. См.: *Чегодаев М.А.* Линейная иероглифика и ее место в древнеегипетской культуре // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XXXV: Петербургские египтологические чтения-2006. СПб., 2007. С. 147–158.

²⁰ Ibid. P. 165, No 27.

²¹ Ibid. P. 157–159, No 1.

²² *Gardiner A.* The House of Life... P. 160–161, No 8.



«План» «Дома Жизни». Прорисовка виньетки папируса Солт 825
(Лондон, Британский музей, инв. № BM 10051)

учреждение находилось вне храма²³ и не было впрямую связано с выполнением ритуальных действий в храме.

Однако его персонал формировался из жрецов, «пребывающих там»: *fkj*-лысого (Шу), стражника (Хор), писца божьей книги (Тот), «читающего ритуал ежедневно благоприятствующими устами, будучи невидим и неслышим»²⁴. В «Дом Жизни» имели доступ и «вхожие» – книжники²⁵ бога Ра писцы «Дома Жизни».

²³ В описании праздника в храме в Эдфу, посвященного богу Хору, также указывается на разделение между храмом и «Домом Жизни». См.: *Gardiner A. The House of Life*. P. 174, No 50. *Contra* см.: *Nordh K. Aspects of Ancient Egyptian Curses and Blessings. Conceptual Background and Transmission*. Uppsala, 1996. P. 109–110.

²⁴ *Тураев Б.А.* Египтологические заметки VIII–XI // *Известия Императорской Академии Наук*. С. 7 (VII. 4–5).

²⁵ В Канопском декрете термин «книжники» заменен на «мудрецы» (*rhw-ht* – «знающие вещи»), в демотической части они названы «писцы Дома Жизни» (*n3 shw pr-ʿnh*), а в греческой – «иерограмматами» (ἱερογράμματα), а «Дом Жизни» – ἱεροζ.

Круг деятельности этого учреждения был достаточно разнообразен. Тексты связывают его с медициной – «чтобы дать жизнь больным», там же изготавливались некоторые благовония и умашения (папирус Булак VII = Каир, Египетский музей, инв. № 58027)²⁶, которые могли использоваться и для бальзамирования, и в качестве лекарств (статуя Уджахорресента, стела Бентреш). Но недуги могли быть не чисто физического свойства, против некоторых болезней помогала только магия. Создание магической литературы было одним из направлений деятельности. Служители принимали участие в одном из наиболее сокрытых ритуалов – «хеб-седе». Среди изображения в Бубастисе процессии жрецов «друзей и мастеров магии» присутствует и «отряд» «Дома Жизни»²⁷. Искусство толкования снов и астрономические штудии и предсказания («жрец *w^cb*, предсказывающий события, заместитель в «Доме Жизни» Мери» времени Рамсеса II)²⁸ также входили в сферу деятельности персонала «Дома Жизни».

Не менее важным родом профессиональной деятельности «Дома Жизни» как теологического института была работа по составлению и редакции религиозных текстов (гимны, «анналы богов»), и в том числе текстов, относящихся к заупокойной литературе. В Канопском декрете (Каир, Египетский музей, № 5400) зафиксирован случай с написанием гимна в честь покойной царицы Береники – «гимны (для ритуального оплакивания), написанные персоналом “Дома Жизни” и врученные начальнику обучения пению; записано подобное в книге “Дома Жизни”»²⁹. Ведение «анналов» также было в ведении «Дома Жизни» – в текстах не раз упоминаются «анналы бога»³⁰, которые могли создаваться писцами, связанными с этим учреждением, и храниться в храмовых библиотеках³¹. Однако

²⁶ Gardiner A. The House of Life. P. 178.

²⁷ Ibid. P. 165, No 26. Изображение празднования хеб-седа фараона Осоркона II в Бубастисе.

²⁸ Posener G. L'exorde de l'instruction educative d'Amennakhte // RE. Vol. 10. 1955. P. 70.

²⁹ Ibid. P. 172, No 39.

³⁰ Gardiner A. The House of Life. P. 161, No 9, 10.

³¹ Интеллектуальная связь «Дома Жизни» с храмом проявлялась, по-видимому, прежде всего в том, что вся документация, связанная с храмом, хранилась в храмовых библиотеках, куда и обращались писцы «Дома Жизни». Несмотря на то, что в качестве неотъемлемого «инвентаря» «Дома Жизни» указываются священные книги, просто в силу своих незначительных размеров он не мог быть большим

самой массовой продукцией, связанной с деятельностью «Дома Жизни», были свитки заупокойных книг.

А. Вольтен доказал, что «Тексты Пирамид», «Тексты Саркофагов» и «Книга Мертвых» были продукцией «Дома Жизни»³². Вместе с накоплением информации из различных центров, ее трактовкой, редакцией и новыми толкованиями, а также эволюцией внутри самих «книг» неизбежно было возникновение новых типов «книг», что требовало постоянной взаимосвязи между разными «Домами Жизни». К сожалению, нам ничего не известно о взаимоотношениях между разными «Домами Жизни», но они, безусловно, были. В пользу этого говорят сами заупокойные книги (начиная с «Текстов Пирамид», а также «Тексты Саркофагов», «Книга Мертвых» и все «книги иного мира» Нового царства), чей гетерогенный характер свидетельствует о проведении колоссальной работы по сведению различных локальных традиций в одно неразрывное целое. Ярким примером служит «Книга Двух Путей»³³, явившаяся продуктом деятельности мудрецов гермопольского «Дома Жизни», где местная традиция, основанная на почитании лунного бога Тота, настолько мастерски переплетена с осирической традицией и солнечной доктриной, что попытка их механического разделения неизбежно приводит к смысловому распаду этого сложного по структуре и исполненного внутреннего теологического дискурса произведения заупокойной литературы Среднего царства.

«Дом Жизни» был и скрипторием, где хранились, создавались и толковались (отсюда появление глосс в заупокойных текстах) эти тексты, которыми снабжались соответствующие специалисты; выполнял он, по-видимому, и роль разработчика

книгохранилищем. Кроме того, писцы, по-видимому, выполняли различные храмовые заказы, в том числе и по обновлению и уточнению росписи ежедневного храмового ритуала, а также работы по поновлению декора, что требовало обращения к материалам храмовых архивов. Такие храмовые библиотеки существовали, например, в Рамессеуме и в храме Хора в Эдфу (*Gardiner A. The House of Life. P. 174, No 51*)

³² *Volten A. Demotische Traumdeutung. S. 33–37. Cp. Gardiner A. The House of Life. P. 178.*

³³ *Lesko H. The Egyptian Book of Two Ways. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1972.*

и хранителя лицевых иконографических сводов для художественных работ. Там, где производились работы с иероглифическими текстами, их иллюстративная сторона не могла быть обойдена вниманием. Поскольку начиная с эпохи Нового Царства папирусы, относящиеся к произведениям заупокойной литературы, имели иллюстрации, местом их формирования мог быть только «Дом Жизни». Были ли эти «лицевые своды» иллюстрированными или в них только намечались варианты рекомендованных сцен, доподлинно неизвестно. Вполне возможно также, что варианты иллюстрации хранились на отдельных папирусах, и на их основе мастера, составлявшие экземпляр, например «Книги Мертвых», выбирали, какие иллюстрации будут присутствовать в папирусе. Однако мастера, по-видимому, прекрасно понимали взаимосвязь между набором изображений и изречений, необходимых, чтобы сформировать законченный список заупокойной книги.

Представители персонала «Дома жизни», по-видимому, курировали и различные другие художественные работы сакрального характера³⁴.

Писцы «Дома Жизни» были самыми знающими («нет ничего, о чем бы тебя не спросили, на что бы ты не смог ответить»³⁵), поэтому в их обязанности могло входить руководство работами по строительству и оформлению храмов и царских гробниц, составление текстов заупокойных стел. В папирусе Риланд IX, Петеисе I (время правления Псамтиха I), чтобы увековечить свои деяния в пользу города Теуджой, призывает каменотесов и художников, а также писцов «Дома Жизни», которые руководили проведением работы³⁶. Последовательность работ, например, по возведению храмов и гробниц, по-видимому, строилась следующим образом. Писцам «Дома Жизни» принадлежали проекты строительства этих наиболее священных сооружений. Именно на этом этапе в сотрудничестве с мастерами разрабатывалась общая идея для художественного воплощения

³⁴ Например, из граффито с острова Сехель эпохи Нового царства следует, что Рамсеснахт был «писцом священной книги» в «Доме Жизни» и «начальником работ в храме Амона на Западе Фив». См.: *Gardiner A. The House of Life*. P. 163, No 17.

³⁵ *Gardiner A. The House of Life*. P. 166, No 29. Папирус Rylands IX (14, 21) персидского времени.

³⁶ *Gardiner A. The House of Life*. P. 165–166, No 28.

памятника. Тогда же происходил сбор материалов, описывавших решения сходных художественных и идеологических задач в прошлом, шел поиск произведений, могущих послужить прообразами для создаваемого памятника. Писцы «Дома Жизни» составляли списки текстов и регулировали их взаимное расположение. Их рукою правились тексты и изображения, начертанные на стенах царских гробниц и святилищ, прежде чем их тронет рука резчика, и вслед за ним они проверяли правильность выполнения работы. Однако исполнителями работ также нельзя считать лишь только простых ремесленников³⁷. На стене храма в Эдфу сказано, что его декор выполнен «великими мастерами» «Дома Жизни» (*hmwt wr.w nw pr-^cnh*)³⁸. С. Сонерон в своей работе, посвященной древнеегипетскому жречеству³⁹, утверждает, что в каждом «Доме Жизни» был свой штат художников и резчиков по камню, которые покрывали стены храмов надписями и рельефами, а затем раскрашивали иероглифы и изображения. Они же занимались реставрацией поврежденных изображений и текстов на стенах храмов.

Для древнеегипетского искусства характерна одна парадоксальная черта, на которую необходимо обратить пристальное внимание – разнообразие того, что мы могли бы назвать «тиражными» памятниками. Нам не встретится ни одной одинаковой пары списков ни «Книги Мертвых», ни «Ам-Дуата», ни двух одинаковых по оформлению саркофагов и тем более гробниц, даже в таком заранее распланированном некрополе, как Гиза времен Хеопса. Памятники буквально нарочито отличны друг от друга, оставаясь при этом в русле традиции и особенностей искусства своей эпохи (если это не отдельные

³⁷ *Матье М.Э.* Роль личности художника в искусстве Древнего Египта // ТОВЭ IV. Л., 1947. С. 15. М.Э. Матье в качестве примера приводит надпись художника Мерира, расписавшего гробницу Сетау в Эль-Кабе (правление Рамсеса IX). Мерира хвалится, что он не просто «рисовальщик», а «опытный своими пальцами, с сердцем, разумеющим всякую работу», что «его сердце само вело его и ни один начальник не давал ему руководства». Это характеризует Мерира как одного из выдающихся мастеров своего времени, который, кроме того, был писцом божественных книг, жрецом Маат и жрецом «уабом».

³⁸ *Gardiner A.* The House of Life. P. 178.

³⁹ *Sauneron S.* Les prêtres de l'ancienne Égypte. Paris, 1957. P. 134.

случаи намеренной архаизации). То есть каждая эпоха прекрасно знает, каков ее стиль, и для исследователей это тоже уже давно не загадка. Сложнее разобраться с ситуацией взаимоотношения стилей внутри эпох. Мы можем выделить столичное и локальные стилистические направления, но и на более глубинном уровне нас ждет немало сюрпризов. Даже когда памятники близки по контексту, разница может быть очень велика. Работая с папирусным материалом, мне стало очевидно, что стилистический анализ необходим, но не всегда дает желаемый результат. Во-первых, мы уже никогда не сможем оперировать всем материалом, во-вторых, даже скромная задача поиска аналогий в наиболее устоявшихся иератических композициях не всегда увенчивается успехом, несмотря на достаточно обширный дошедший материал. Само разнообразие списков поневоле наводит на мысль, что их различия неслучайны; что изготовители заупокойных папирусов намеренно стремились индивидуализировать каждый список, сделать его непохожим на другие; что они свободно владели материалом и были вольны вносить в него некоторые изменения. И это в условиях, как мы привыкли думать, жестко установившегося канона. Такое искусное варьирование деталей, манипуляция различными мотивами, лавирование между фрагментами сложнейших по смыслу и необычных с точки зрения повседневного языка того времени текстов делает писцов-рисовальщиков, создававших эти свитки, не просто ремесленниками, копирующими имеющиеся в их распоряжении списки. Они превращаются в наших глазах в мастеров-профессионалов не только с прекрасно поставленной рукой, но и отменной выучкой, дающей возможность интерпретировать и варьировать священные тексты. За всем этим не мог не стоять важный, с прекрасно отлаженной системой работы институт, который давал им эти умения и делегировал их настолько серьезными полномочиями; такой институт, каким был «Дом Жизни».

Как уже говорилось выше, для подобных работ необходимо было воспитать профессионалов высокого класса, которыми и являлись писцы «Дома Жизни», происходившие, как правило, из богатых и жреческих семей. В тексте на скарабее № 36065 Каирского музея, найденного в Абидосе, содержится должностной титул «учитель Дома Жизни» (*sb3w n pr-ḥnḥ*). Это свидетельствует о наличии преподавания в «Доме Жизни». Поучение

писца Аменнахта своему ученику Хормину (остракон Британского Музея, № 41541) гласит: «Будь писцом и, посещая “Дом Жизни”, стань мудрецом, подобным сундуку с книгами»⁴⁰. То есть писец, прошедший обучение в «Доме Жизни», повышал свою квалификацию и получал работу определенного профиля, связанную с оперированием сакральными текстами. Когда мы говорим о «Доме Жизни», мы подразумеваем прежде всего людей, достигших высочайшего уровня мастерства, занимавших различные видные чиновнические должности в государственной администрации. Об их положении в обществе можно судить, например, из надписи в Вади Хаммамат времени XX династии⁴¹. Фараон Рамсес IV, изучив книги «Дома Жизни», при сооружении своего погребения поручает доставку камня, по-видимому для саркофага, своим придворным. В числе этих сановников указываются влиятельные чиновники – «личные друзья Его Величества, начальники и князья Верхнего и Нижнего Египта», а также «писцы и мудрецы» «Дома Жизни».

Умения прошедших выучку в «Доме Жизни» характеризуются в надписи Птолемеевского времени жреца *hmtw-ntr* Падихарпократа (Париж, Лувр, С 232), где содержится его обращение к коллегам: «О, все жрецы *w^cb*, вникающие в слово бога, искусные в письме, просвещенные в “Доме Жизни” и нашедшие... (пути) богов, вникшие в письмена книгохранилища и раскрывающие тайны образов Ра (священных книг), искусные в трудах предков и отверзающие сердце того, что находится на стене, вырезающие письмена в гробницах и истолковывающие тайны...»⁴²

Несмотря на активную включенность писцов «Дома Жизни» в деятельность государственной администрации, сам «Дом Жизни» остается в стороне от политической повседневности, он охраняет культурные основы, на которых стоит Египет.

⁴⁰ Posener G. L'exorde de l'instruction educative d'Amennakhte // RE. Vol. 10. 1955. P. 71.

⁴¹ Gardiner A. The House of Life. P. 162, No 15. О том, что фараон в важных вопросах советовался с писцами «Дома Жизни» см. также: Ibid. No 16, 32, 37, 38, 42. Интересным в этом отношении является факт участия двух писцов «Дома Жизни» в заговоре против фараона Рамсеса III, что также свидетельствует об их высоком общественном положении, поскольку это был дворцовый заговор, участники которого были разоблачены и наказаны. См.: Ibid. P. 161, No 13.

⁴² Gardiner A. The House of Life. P. 172, No 43.

Когда сам фараон желает постичь суть какого-либо явления, вне зависимости от сложившейся ситуации понять, каково оно на самом деле, он обращается в «Дом Жизни» и изучает хранящиеся в нем священные книги. Чаще других в источниках в образе фараона, стремящегося к истинному знанию «Дома Жизни», фигурирует Рамсес IV. Считалось, что интерес к мудрости и любознательность могут сделать правление долгим, а деяния властителя праведными. На стеле из Абидоса (ныне хранится в Каире, в Египетском музее; 2,50×1,07×0,38 м)⁴³ в молитве, обращенной к богу Тоту, «обитающему в “Доме Жизни”», говорится, что фараон обрел глубокое понимание тайн «Дома Жизни» и познал величие бога: «...нашел я... среди целой Эннеады. Формы твои, о владыка, сокровеннее, чем они... во дни то, что сказано, исполняется»⁴⁴.

Возможно, именно благодаря закрытости «Дома Жизни» все, что мы узнаем о его деятельности из древнеегипетских источников, происходит за его пределами, а внутри он остается «сокровен-сокровен», как это описано в папирусе Солт 825. Это связано и с его функцией по охране культурной памяти, и с опасностью выхода за его пределы сил, таящихся в его магических книгах, которые в умелых руках мудрецов служат защитой и лекарством, но могут принести большое зло, попав к человеку «злонамеренному»⁴⁵. Его магические книги⁴⁶, в отличие от хранившихся в храмовых библиотеках, представляли собой тексты, явленные самими богами. В демотической сказке «Сатни-Хемуас и мумии» (записанной в 233 г. до н.э.)

⁴³ Piehl K. Stèle de l'époque de Ramsès IV, conservée au Musée de Boulaq // ZÄS 22 (1884) 37–41; 23 (1885) 13–19.

⁴⁴ Перевод дан по: Тураев Б.А. Бог Тот. СПб., 2002. С. 231.

⁴⁵ Именно поэтому составление, редакция и использование магических книг, из которых «выходит жизнь и смерть», доверялись только «писцу образов, имя которого сообщено “Дому Жизни”» (см.: Тураев Б.А. Магический папирус Salt 825 Британского музея. С. 6.) и тем, чьи имена занесены в списки «Дома Жизни» (см.: Gardiner A. The House of Life. P. 175, No 57).

⁴⁶ В папирусе Солт 825 (XIII, XIV) перечисляются книги с такими названиями: например, «Великая силой (в бурю) при ужасе», «Повергающая врага жизни», «Предающая врага пламени», «Низвергающая стремглав», «Пополяющая врагов», «Древняя», «Книга Великая». См.: Тураев Б.А. Магический папирус Salt 825 Британского музея. С. 10.

рассказывается о том, какую кару понесет человек, если похитит «священную книгу, которую написал своею рукою сам бог Тот». Считалось, что в ней «сокрыты все тайны жизни и смерти, в ней сокрыты могущественные заклинания, и если ты их узнаешь, ты станешь сам подобен богам»⁴⁷, – так говорит о ней жрец Исида из Коптоса. Поэтому «вхожие» в «Дом Жизни» свято хранили его тайны.

Результатами творческой и редакторской деятельности «Домов Жизни» стали и сборники магических заклинаний, и сонники, а также медицинские тексты (рецептурные справочники), астрономические книги, разные «редакции» священных текстов с глоссами, давшие основу дальнейшего развития иллюстративной традиции в заупокойной литературе. Здесь же составлялась титулатура царей и различные важные для государства надписи. Даже «поучения» и художественная литература, как считает Г. Познер, были не чужды персоналу «Дома Жизни».

В «Домах Жизни» кипела бурная творческая и умственная работа, в которой участвовали и жрецы, и специалисты (врачи, маги, астрономы, математики, архитекторы, художники, скульпторы), и рядовой персонал переписчиков, проводились занятия по подготовке высококвалифицированных кадров, влиявших на судьбу древнеегипетской культуры. В «Домах Жизни» мы можем видеть центры всесторонней культурной деятельности Древнего Египта, где создавались и сохранялись важнейшие ценности – традиции письменной культуры и художественной мифологии древнеегипетской цивилизации.

Египетский термин «Дом Жизни» можно понимать буквально – в нем создавалось и оберегалось все то, что, как верили египтяне, поддерживает жизнь в этом мире и дает возможность загробного существования.

⁴⁷ Цит. по: Кацнельсон И.С., Мендельсон Ф.Л. Древний Египет: сказания и притчи. М., 2000. С. 208.

Царская скульптура периода XIII династии: сакральный образ как воплощение темпоральной характеристики

Утверждение о том, что произведение искусства является отражением сложного комплекса представлений, связанных со временем его создания, отнюдь не является преувеличением: памятник всегда несет в себе «матрицу» своей эпохи. На материале Древнего Египта прекрасным примером такого рода представляется один из процессов, отмечаемых в искусстве эпохи Среднего царства. Именно тогда в портретных произведениях второй половины XII династии распространяется традиция перенесения образных характеристик фараона на его современников. В частных памятниках времени Аменемхета III мы снова и снова угадываем черты правящего царя – удлинённые глаза, прикрытые тяжелыми веками, полные, сурово сомкнутые губы, высокие, прекрасно моделированные скулы, низкий лоб, чуть упрямый, выпукло лепленный подбородок.

Подражание (конечно, не полное) царской скульптуре стало для египтян действенным инструментом, связывающим изображенного с царем и его эпохой: происходит своего рода фиксирование места человека во времени через изображение, сходное с царским.

Подобный способ «маркирования» принадлежности к определенной группе известен на материале архаических культур. Так, «бенинские изображения царей служили одновременно и средством групповой идентификации»¹. При этом, если бенинская скульптура маркирует этническую группу – одну из многих, то на египетском материале мы видим маркирование принадлежности к определенной эпохе. Общность типов лица заказчика и фараона выступает, наряду с передачей характе-

¹ Куценков П.А. Парадокс портрета. К «предыстории» жанра // Искусствознание. М., 2006. № 1. С. 12.

ристик внешности, написанием имени, статусом, переданным через позу, одеяние, форму парика как способ уточнения: перед нами Ка человека, жившего в строго определенную эпоху, в правление конкретного царя.

Царь как символ своего времени... История знала множество примеров, когда в представлении современников и в воспоминаниях потомков фигура правителя словно аккумулялировала в себе все отличительные черты его правления: наполеоновская Франция, викторианская Англия и т.д. За именем царствующей особы раскрывается все многообразие духовной жизни и череда событий тех лет.

Очевидно, что египтянам это качество сопряженности времени и индивидуальной истории не было чуждо. Более того, именно фигура египетского правителя как нельзя лучше подходила для воплощения подобных представлений. И хотя вопрос о сущности царской власти в Древнем Египте слишком объемнен и сложен для анализа в рамках данной работы², некоторые ключевые для нее аспекты восприятия царя египтянами необходимо отметить.

Фараон по своей природе стоит между богами и людьми, служа своеобразным медиатором, связывающим мир сакральный и мир профанный. Зачатый богом и земной женщиной, он «вполне бог и одновременно – вполне человек»³. Царь – это Хор, вечный и единственный правитель Долины. Однако царь – это и человек: Хуфу, Мерикара, Аменемхет. Как бог он объемлет в себе всю страну, каждый житель которой является «хему»⁴ царя – существом, творящим волю своего повелителя и одновременно его частицей, подобием; как человек он смертен, и срок его жизни имеет свой предел.

² Царскому культу в Древнем Египте посвящено огромное количество исследований, как монографических, так и вышедших в виде отдельных статей. В отечественной науке последние наблюдения на эту тему см. например: *Зубов А.Б., Зубова О.И.* Природа власти царей Древнего Египта (К проблеме «восточного деспотизма» // Государство на Древнем Востоке: Сб. ст. М., 2004. *Демидчик А.Е.* Безымянная пирамида. Государственная доктрина древнеегипетской Гераклеопольской монархии. СПб., 2005. С. 16–27.

³ *Зубов А.Б., Зубова О.И.* Указ. соч. С. 218.

⁴ О значении термина см.: *Берлев О.Д.* Трудовое население Египта в эпоху Среднего царства. М., 1972. С. 33–41.

Эта двойственность природы царя явно выражается в «Хоровом имени»⁵, которое конкретизирует представление о боге, помещенном в индивидуальную человеческую оболочку. Так, «Хорово имя» Ментухотепа II (XI династия) – Сематауи (Объединяющий Обе Земли) – описывает пребывание Хора в качестве объединителя Верхнего и Нижнего Египта после смут I Переходного периода.

Более того, к началу эпохи Среднего царства египтяне выработывают особый термин, который, будучи примененным по отношению к царю, снова подчеркивает и его двуединую природу, и его теснейшую связь с Египтом как целостностью. Говоря об эпохе правления конкретного фараона, египтяне зачастую употребляют термин «хау», который может быть переведен как «время правления», «эпоха»⁶. Они используют оборот «хау-эф», то есть «время его» (принадлежащее ему – царю). Это тот тип времени, который находится от субъекта (царя) в непосредственной (пространственной⁷) близости и связан с уникальными событиями *именно его* существования.

Конечно, и в эпоху Древнего царства один человек на троне сменял другого, но в целом качество временных характеристик не менялось, и бесстрастные, чуть отрешенные изображения правителей Древнего царства наглядно демонстрируют это. В них божественное кажется довлеющим над земным: стерты все приметы возраста, характера – того, что приобретается пережитым опытом, ложится печатью лет на лицо.

Кризисные десятилетия I Переходного периода нарушили мерное течение египетского существования, и с этой поры представления об эпохах как качественно разнородных отрезках времени прочно войдут в египетское мировоззрение, а царский памятник, вбравший в себя характеристики своей эпохи, станет универсальным способом выражения этих отличий.

Именно с периода Среднего царства мы фиксируем самые разнообразные «истории жизни» царских памятников, которые

⁵ О нем см: Берлев О.Д. «Золотое имя» египетского царя // Ж.Ф. Шампольон и дешифровка египетских иероглифов. М., 1979.

⁶ Ванюкова Д.В. Время хау в древнеегипетской культуре. К постановке проблемы // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 45: Петербургские египтологические чтения 2007–2008. СПб., 2009. С. 40–50.

⁷ В эпоху Древнего царства слово «хау» имело спектр значений, описывающих пространственное отношение к субъекту, – «рядом», «поблизости», «в непосредственной близости», «соседство».

теперь вовлекаются в сложнейший, полный тонких нюансов диалог эпох.

Царские статуи помещаются в контекст искусства прошлого, будучи установленными в храмы более древних правителей: так, Сенусерт I (начало XII династии) жертвует свои статуи в храм Ниусерра⁸ (V династия), Сенусерт III (XII династия) помещает свои изображения в храме Ментухотепа II (XI династия). Царь ставит себя в славный ряд древних владык, при этом, похоже, выбирая для себя одного предка-«патрона», правление (время «хау») которого в чем-то стало для него образцовым.

Правители Среднего царства, кроме того, «изымали» памятники прошлого из их времени: например, в ходе раскопок пирамиды Аменемхета I были обнаружены блоки с фрагментами храмовых рельефов эпохи правления Хеопса⁹, а в пирамиду Сенусерта III были помещены два саркофага эпохи III династии¹⁰. Можно предположить, что освященные веками памятники или их фрагменты приобретали и свойства оберегов, и способность передать отблеск великого прошлого страны в эпоху современности.

В свою очередь, произведения Среднего царства попадают в контекст последующих эпох: например, плита из храма Птаха в Мемфисе с начертанной на ней хроникой царствования Аменемхета II становится постаментом для статуи Рамсеса II¹¹. Последний, таким образом, в основу своего памятника буквально помещает *время* – историческую хронику Среднего царства.

Также могло происходить и «заимствование» времени, аккумулирующегося в царском памятнике, когда статуя узурпировалась потомками, и примеров такого рода можно привести огромное количество. Причем зачастую имена прежних владельцев не стесывались окончательно, так что их без тру-

⁸ *Budge W.* A guide to the Egyptian collection in the British museum. London, 1909. P. 203–104.

⁹ *Wildung D.* Looking back into the future: the Middle Kingdom as a bridge to the past // "Never had the like occurred": Egypt's view of its past" // Edited by John Tait. London, 2003. P. 75.

¹⁰ *Dodson A.* Egypt's first Antiquarians?//Antiquity. Cambridge, 1988. No 236.

¹¹ *Malek J.; Quirke S.* Memphis, 1991: Epigraphy // JEA. Vol. 78. 1992. P. 13.

да можно прочесть¹². Возможно, это делалось для того, чтобы прежнее время было отчетливо видно, коль скоро его качества идентифицируются с правителем, которому оно принадлежит.

Кроме того, в эпоху Среднего царства одним из излюбленных приемов мастеров становятся стилизации скульптурных произведений «под древность», нарочитая их архаизация как один из способов связать воедино прошлое и современность. Наиболее заметной эта стилизация становится в правление Сенусерта I, чьи статуи из заупокойного комплекса в Лиште повторяют черты тронной статуи фараона Хефрена (IV династия).

Но, пожалуй, наиболее интересным примером взаимоотношения памятника и времени, его создавшего, является небольшая статуя фараона из Музея египетского искусства Луксора, надписанная именем Аменемхета III¹³. Статуя в рост, очень хорошего качества, явно портретная. Фараон изображен в клевите, с обнаженным торсом, его опущенные руки лежат ладонями вниз на опоясании – этот иконографический тип появился именно в эпоху Среднего царства¹⁴. Но черты лица абсолютно не похожи на привычные черты Аменемхета III, о которых шла речь в начале статьи и которые остаются неизменными в произведениях его времени.

Облик же луксорской статуи выглядит совсем иначе: вытянутое узкое лицо, небольшие глаза, довольно длинный нос с горбинкой, небольшой рот с капризно изогнутой полной верхней губой, тяжелый крупный подбородок.

В Египетском музее Каира находятся еще три царские статуи с точно такими же чертами лица. Одна сохранилась не полностью¹⁵ – статуя в рост, но нет постамента (а следовательно, нет надписи) и нет картуша с титулатурой на пряжке опоясания. Две другие – изображения фараона, сидящего на кубообразном троне. Обе они надписаны врезанными иероглифами, образуя

¹² *Wildung D. Op. cit. P. 65.*

¹³ Инв. № нуждается в уточнении – статуя не опубликована. Видимо, она была передана в Луксорский музей из Египетского музея в Каире, в таком случае ее инвентарный номер должен быть CG 42014 (?).

¹⁴ Так изображен Сенусерт III (статуи из Дейр эль-Бахри), молодой Аменемхет III (статуя из Мемфиса).

¹⁵ Инв. № CG 42015.

щими имя, по всей видимости, Мерисехемра Неферхотепа¹⁶. Таким образом, всего имеются три надписанные статуи, явно изображающие одного человека, но надписанные по-разному, и еще одна, не надписанная, но изображающая того же человека.

Возникают две гипотезы относительно принадлежности этих образов, которые сводятся к следующему.

Эти статуи могли быть созданы при Аменемхете III и впоследствии две из них узурпированы Неферхотепом. Но этому предположению противоречит тот факт, что нет никакого сходства между этими статуями и известными портретами Аменемхета, кроме того, форма клавта здесь довольно своеобразна и не характерна для эпохи Аменемхета III¹⁷, и, наконец, узурпация надписанной статуи предполагает то, что надписи должны быть перебиты, но не похоже, что надписи на двух каирских статуях меняли.

Второе предположение представляется более обоснованным: все четыре статуи были созданы во время правления Неферхотепа и с его портретными чертами, но две из них надписаны его собственным именем, а две другие (луксорская и та, у которой не сохранился постамент, причем обе они изображают фараона стоящим) именем Аменемхета III. Обстоятельства, при которых были созданы эти произведения, и роль, отводимая здесь личности Аменемхета III, заслуживают особого внимания.

Правление XII династии замыкает царица Нефрусебек, видимо, сестра Аменемхета IV и дочь Аменемхета III, «первая в Египте *безусловная* царица-фараон»¹⁸. Именно ее недолгое правление подводит черту под искусством эпохи Среднего царства.

Похоже, что Нефрусебек была первой в череде правитель, для которых эпоха Среднего царства выступала в качестве времени-эталона, времени – основы их собственных правлений. Конечно, в случае с Нефрусебек такое пристальное внимание к ушедшему прошлому было связано и с уникальным положением *царицы* на престоле, который был завещан богами Хору – мужскому божеству.

¹⁶ Инв. № CG 42023 – 42024.

¹⁷ Матье М.Э. Искусство Древнего Египта. Л.; М., 1961. С. 186.

¹⁸ Головина В.А. Нефрусебек-Неферкара – первая царица-фараон // Восток в эпоху древности. Новые методы исследований: междисциплинарный подход, общество и природная среда. Тезисы международной научно-практической конференции. М., ИВ РАН, 2007. С. 50.

Женщина-фараон перед лицом «необходимости взаимной адаптации мифологической модели и противоречащей ей исторической реалии»¹⁹ вновь и вновь, кажется, всматривалась в прошлое, ища в нем опору собственному царствованию. Для нее, потомка фараонов, дочери великого Аменемхета III, связь со временем отца была живым доказательством справедливости ее собственного пребывания на престоле.

Более того, мы можем видеть, что выражение «черпать силы в чем-то» применительно к египетскому восприятию собственного прошлого можно понимать чуть ли не буквально. Уже для Нефрусек Аменемхет III мыслился божеством, которое дает дыхание жизни царице²⁰, распространяя и на нее качества своего правления – стабильность, могущество, долголетие. Современные исследования позволяют также предположить, что в правление Нефрусек черты иконографии Аменемхета III использовались при создании царских образов²¹. Как мы видели ранее, этот остроумный способ приобщения к великой эпохе, к «хау» благополучного царя был тогда для египтян не нов.

Именно поэтому Нефрусек с большим вниманием отнеслась к самому значительному памятнику времени правления своего отца – Лабиринту в Хаваре, где были обнаружены надписи, содержащие ее имена и титулатуру. Нефрусек, возможно, закончила строительство Лабиринта²². Можно предположить, что на территории храма она возвела святилище, связанное с культом своего великого предка, подобно тому как когда-то поступил Сенусерт III, установивший свои статуи в Дейр эль-Бахри в знак почитания Ментухотепа II.

Наступившее затем сложное, мало изученное на сегодняшний день время XIII династии, похоже, осознавалось египтянами как отличное по своим качествам от предшествующей эпохи. Причем XII династия, особенно правление Аменемхета III, становится для египтян тем эталоном, каким для начала Среднего царства являлись правления фараонов древ-

¹⁹ Головина В.А. Нефрусек-Неферкара – первая царица-фараон... С. 50.

²⁰ *Habashi L. Khatana-Quantir: Importance//ASAE 52. P. 466.*

²¹ Доклад В.А. Головиной, детали которого не вошли в Тезисы (Головина В.А. Указ. соч.).

²² *Habachi L. Hawara // LÄ. Band II. Wiesbaden, 1977. S. 1073.*

ности²³. И в эпоху XIII династии появляются часовни, посвященные Аменемхету III, где он вновь изображается в качестве бога, дающего дыхание жизни своим потомкам²⁴.

Искусство частной скульптуры в это время также показывает, что художественная традиция, сложившаяся в Египте в эпоху XI–XII династий, внутренне постепенно меняется, двигаясь по пути фиксации, даже некоторого «омертвения» художественных приемов, характерных для этого времени.

Так одно из самых ярких умений египетских мастеров XII – передача характера, эмоционального «строя» человека – превращается почти в маску у Хенти-хетиэмсаф-сенеба²⁵.

Его лицо оставляет странное ощущение одновременно и глубоко, и схематично проработанной поверхности: сухие высокие скулы, четкий рельеф приподнятых надбровных дуг, резкие складки между бровей, и при этом условно трактованные, неглубоко посаженные глаза с подводкой. Остается впечатление, что скульптор «собрал» это лицо из отдельных черт, присущих работам высочайшего качества, заостряя их выразительность, но потеряв гармоничную целостность образа.

Интересно, что мастера продолжают использовать излюбленный художниками эпохи XII династии прием уподобления заказчика царствующему фараону – лица современников XIII династии зачастую несколько однотипны. Из работы в работу повторяются одни и те же черты, чуть условные, как будто слегка приглаженные и застывшие. И по-своему закономерно, что это черты вовсе не фараонов эпохи XIII династии – круглолицых, с довольно узкими глазами и неширокой частью лица на уровне глаз²⁶.

Череда портретов людей, живших в это время, – это, похоже, довольно условные с точки зрения верности в передаче физического сходства с моделью изображения, которые тяготеют

²³ Об архаизирующих тенденциях в искусстве эпохи Среднего царства см.: *Ванюкова Д.В.* «Воистину... нет человека вчерашнего»: искусство Египта и мировоззрение египтян эпохи Среднего царства // *Искусствознание.* 2008. № 4.

²⁴ Новая глиптотека, инв. № АЕ4; Каирский музей, инв. № JE 43289. См.: *Habachi L.* Hawara // *LÄ.* Band II. Wiesbaden, 1977. S. 1073.

²⁵ Каирский музей, инв. № CG 408.

²⁶ Собекэмсаф (Каирский музей, инв. № CG 386); Себекхотеп IV (Лувр, инв. № А16); Себекхотеп V (Каирский музей, инв. № CG 42027) и т.д.

к иконографии Аменемхета III. Так же как и современники этого фараона XII династии, вельможи изображаются без подчеркивания примет возраста, с крупными чертами лица, миндалевидным разрезом глаз, широким ртом, выделенными скулами. Именно сходство с Аменемхетом III, столь привычное для скульптуры периода его правления, зачастую затрудняет атрибуцию памятников, так как стилистически они примыкают к XII династии.

Если вспомнить, что уподобление правящему царю являлось одним из способов локализации человека во времени, определяло его принадлежность к «хау» фараона, то становится очевидным, что «хау» Аменемхета III словно вбирало в свою орбиту египтян, живших в эпоху правления его потомков. Время конца XII династии продолжало жить в памятниках скульптуры, в иконографии царей, получавших дыхание жизни от своего великого предшественника. Это удивительно интересно: Среднее царство стало эпохой, которая продолжает имитироваться на самых разных уровнях, таким образом продлеваясь во времени еще долго после угасания XII династии. Один из случаев такого понимания предшествующей традиции связан, вероятно, с рассматриваемыми нами произведениями.

Имя Неферхотеп встречается в период XIII династии дважды. Первым фараоном, носившим его, был Неферхотеп Хасехемра, изображение которого известно по наосу с его сдвоенной фигурой²⁷ и тронной статуе из Археологического музея Болоньи²⁸, а некоторые обстоятельства его правления отражены в абидосской стеле²⁹. Вторым же был как раз Неферхотеп Мерисехемра, само правление которого не всегда учитывается в работах по египетской хронологии³⁰. Изображения Неферхотепа Хасехемра следуют традиции XIII династии – у него круглое лицо с мелкими чертами. Что же касается Неферхотепа Мерисехемра, то фон Бекерат приводит как источник по его правлению как раз статую из Каирского музея – CG 42023.

Для XIII династии, уже с трудом удерживающейся на престоле, время относительной стабильности второй половины Среднего

²⁷ CG 42022.

²⁸ KS 1799.

²⁹ *Mariette A. Catalogue général des monuments d'Abydas*. Paris, 1880. S. 233–234. No 766.

³⁰ Так, его имя отсутствует в недавней работе: *Ancient Egyptian chronology*. Leiden; Boston, 2006. Однако см: *Beckerath von J. Handbuch der ägyptischen Königsnamen*. München; Berlin, 1984. S. 67–74 о XIII династии.

царства видится почти тем же, чем виделось Древнее царство для фараонов начала XII династии. Здесь действует тот же принцип, причем мастер и заказчик снова апеллируют к периоду расцвета страны, желая связать свое правление, свою эпоху именно с ним.

Причем теперь это делается на другом уровне: если Сенусерт I неуловимыми чертами подражает прошлому, уподобив себя древнему правителю по облику (трактовка тела, бесстрастное лицо), то Неферхотеп II более раннему правителю дает свое лицо, таким образом опять связав себя с прошедшим временем, а точнее, его связав с собой. Кроме того, для Неферхотепа немаловажной была и возможность показать, что во времена XII династии один из великих фараонов был похож на него самого как две капли воды. Это довольно остроумное указание на то, что род Неферхотепа уходит своими корнями по крайней мере ко времени XII династии.

Описанный исторический и художественный курьез вновь возвращает нас к вопросу о понимании царского портрета в ту эпоху. Если встать на позиции современности, то мы вправе сказать, что в Луксорском музее находится статуя фараона Неферхотепа, пожелавшего, в силу ряда причин, изобразить себя в облике фараона XII династии, для чего он использовал его титулатуру и даже тип статуи – в рост, с вытянутыми руками, лежащими на складках опоясания ладонями вниз. Но так ли это с точки зрения египтян? Кого изображал египетский художник? На этот вопрос не так просто ответить. Единственное, что может нам помочь, – анализ всех четырех статуй в совокупности (луксорской, статуи из Каирского музея в рост с несохранившимся постаментом и двух статуй сидящего фараона, надписанных именем Неферхотепа). Я осмелюсь предположить, что статуя в рост из Каирского музея тоже была на постаменте надписана именем Аменемхета.

Таким образом, для карнакского храма были созданы по меньшей мере две парные статуи: два изображения Аменемхета III и два – Неферхотепа Мерисехемира, которые, очевидно, находились изначально в непосредственной близости друг от друга и образовывали нерасторжимое единство, олицетворявшее преемственность времени (и власти) от одного правителя к другому. При помощи скульптуры Неферхотеп как бы замыкает на себе времена «хау» и своего славного предшественника, и свое собственное, аккумулирует их характеристики.

Портретное тождество Аменемхета III и Неферхотепа Мерисехемира в этом случае важно именно потому, что оно позволяет «напомнить» о связи времен, развернуть всю сложную

структуру отношений физического облика царя и его божественной природы со временем, сменой эпох. В данном случае *объектом творчества становится именно эта структура*, и для ее воплощения в камне художник использует черты лица конкретного человека, собственно «портрет» фараона Неферхотепа. То есть для ответа на поставленный вопрос нам придется разделить произведение на составляющие – портрет как самоцель (с этой точки зрения, согласно египетским реалиям, в Луксорском музее находится «портрет» Аменемхета III), часть целостного произведения (в таком случае перед нами изображение, несомненно, Неферхотепа), наконец, само произведение – вообще, вероятно, является «портретом» времени.

Таким образом, искусство XIII династии продолжает практику, освоенную мастерами Среднего царства, – время можно изобразить, изобразив правителя, временем можно управлять при помощи архаизации и уподобления черт правящего фараона его предку. Однако теперь объектом интерпретации становится само искусство Среднего царства, и казус со статуями Неферхотепа II наглядно это демонстрирует.

Все рассмотренные нами статуи, связанные с Неферхотепом Мерисехемра, а также ряд царских памятников периода Среднего царства вместе с произведениями других эпох самое позднее в начале римского владычества на территории Египта оказались погребенными в тайнике (*cache*) на территории храма Амона-Ра в Карнаке, куда все они были перенесены жрецами со всей территории Карнакского ансамбля и «захоронены».

Статуи и их фрагменты, стелы и бронзы в огромном количестве поднимались из тайника на протяжении нескольких археологических сезонов, начиная с 1903 года³¹. Уложенные в тайник одновременно, без соблюдения какого-либо хронологического порядка, эти принадлежащие царям и частным лицам произведения представляли собой колоссальное смешение эпох. Здесь все периоды, начиная с седой древности и кончая первым веком нашей эры, положенные подобно гигантскому закладу в основание храма, стали равны перед новым временем – эпохой римского владычества, положившей конец собственно египетской истории.

³¹ См.: *Legrain G. Notes d'inspection // ASAE, 1903–1910. No 3–10; Maspero G. La cachette de Karnak et l'école de sculpture thébaine // Revue de l'art ancien et moderne, 1906. T. XX; Meulenaere De H. The Karnak cachette // Egyptian treasures from the Egyptian Museum in Cairo. New York, 1999.*

Месопотамские печати и их оттиски в свете проблемы «Сакральность и сохранность»

Произведения древнемесопотамской глиптики – резные каменные печати – являются уникальным информативным источником, анализ которого используется как для реконструкции процессов историко-культурного развития Двуречья, так и при сопоставлении месопотамского материала с памятниками соседних территорий¹. Наиболее очевидное назначение этих предметов – служить удостоверением личности или сохранности собственности владельца печати (индивидуального или коллективного) путем воспроизведения вырезанного на них изображения, то есть получение оттиска: так удостоверались записи на глиняных табличках, опечатывались двери помещений, пломбировалась тара (сосуды) для хранения и транспортирования товаров². Однако, хотя получение оттиска безусловно

¹ См., например: *Goff B.L. Symbols of prehistoric Mesopotamia. New Haven – L., 1963; Porada E. The Relative Chronology of Mesopotamia. Part I: Seals and Trade (6000–1600 B.C.) // Chronologies in Old World Archaeology / Ed. R.M. Ehrich. Chicago – L., 1965; Массон В.М. К семантике знаков собственности эпохи бронзы // Сибирь и ее соседи в древности. Новосибирск, 1970; Сарияниди В.И. Змеи и драконы в глиптике Бактрии и Маргианы // Восточный Туркестан и Средняя Азия в системе культур древнего и средневекового Востока. М., 1986; Антонова Е.В. Зооантропоморфные персонажи печатей Ирана и Месопотамии в социальном контексте // Реконструкция древних верований: источники, метод, цель. СПб., 1991; Она же. Мургабские печати в свете религиозно-мифологических представлений первобытных обитателей юга Средней Азии и их соседей // Средняя Азия, Кавказ и зарубежный Восток в древности. М., 1983.*

² См.: *Массон. Указ. соч. С. 314; Ламберг-Карловски К., Саблов Дж. Древние цивилизации. Ближний Восток и Мезоамерика. М., 1992. С. 146.*

должно оцениваться как важнейшая утилитарная цель существования печати, использование последней для тиражирования изображений не является первичным и единственным ее назначением.

Печать – штамп или цилиндр – в первую очередь представляет художественно обработанный камень, и уже в силу обработанности, «рукотворности» приобретает особый статус и особые функции. Неоднократно указывалось, что этот сакральный статус применительно к произведениям древневосточной глиптики выражался прежде всего в наделении их функцией амулета, и не случайно в качестве определения феномена полифункциональности печати используется формулировка «знак собственности, охраняемой магическим путем»³; здесь учтены обе основные функции – удостоверение сохранности и амулета, причем первая поставлена в зависимость от второй. Таким образом, признается функционирование печати в качестве средства магии. Более того – феномен данного предмета заключается не в наделении печати функцией амулета, а в использовании амулета в качестве печати.

Напомню, что апотропеические возможности печатей и соответственно сакральный статус этих предметов основывались на трех составляющих – форма, материал и изображение⁴.

Амулетом мог стать любой небольшой предмет, чем-либо – цветом, фактурой, формой – необычный и привлекательный для владельца⁵. Очевидно, что обработанный цветной камень оптимально отвечал этим требованиям, причем даже в тех случаях, когда не выполнял утилитарной функции тиражирования изображений – одновременно с резными печатями существовали их имитации, лишенные вырезанного изображения – так

³ Антонова Е.В. К проблеме функций... С. 31. См. также: *Она же*. Антропоморфный персонаж... С. 9–10.

⁴ Подробнее см.: Кононенко Е.И. К вопросу о магической функции месопотамских печатей // Древний Восток и античный мир. Труды кафедры истории древнего мира исторического факультета МГУ. М., 1998. С. 18–31; *Он же*. Глиптика и магия. К вопросу о происхождении и функциях месопотамских печатей // Реальность и субъект. 1998. Т. 2. № 4. С. 54–60.

⁵ Van Buren E.D. Amulets in Ancient Mesopotamia // *Orientalia*. V. 14. 1945. P.18.

называемые псевдопечати⁶. Помимо декоративной функции, которую такие имитации выполняли в качестве бусин и подвесок, они также служили в качестве амулетов. Некоторые печати Южного Туркменистана уже своей формой связаны с росписями энеолитических сосудов местных культур⁷. Это заставляет предположить, что магические охранительные качества, реализуемые в формах печатей, восходят к общеродовым и общекультурным сакральным представлениям, а сами печати включаются в семантическое поле последних.

И печати, и псевдопечати, и камни-амулеты в составе бус и ожерелий включались в состав погребального инвентаря, причем чаще всего располагались в непосредственной близости от погребенных тел, в большинстве случаев на уровне груди, пояса или в нижней части⁸. И археологические данные, и письменные источники (в частности месопотамский сборник сно-толкований⁹) позволяют сделать вывод, что печать связывалась с идеей продолжения рода и в представлении жителей Двуречья могла распространять некие «аспекты» своего владельца во времени и пространстве. Например, утрата печати во сне связывалась с угрозой прекращения рода, а ее получение означало обретение потомков. Таким образом, печать в представлениях жителей Месопотамии воспринималась как знак родовой преемственности (аналогичное отношение зафиксировано и в Библии – Быт. 38: 18–25).

Определенные охранительные качества приписывались и материалу. Использование различных камней, наделенных

⁶ См., например: *Schmidt E.F.* Excavations at Tepe Hissar. Philadelphia, 1937. P. 56, 118; *Антонова Е.В.* К проблеме функций... С. 30.

⁷ *Массон В.М.* К семантике... С. 317.

⁸ См.: *Postgate J.N.* Early Dynastic Burial Customs at Abu Salabikh // *Sumer*. V. 36. 1980. P. 69, 77; *Массон В.М.* Алтын-депе. Л., 1981. С. 42, 52; *Contenau G., Ghirshman R.* Fouilles du Tepe Giuan, pres de Nehavend, 1931–1932. P., 1935. Paris. 28; *Schmidt*. Op. cit. P. 54; *Warren M.* The Early Cultures of Damghan (Tepe Hissar) // *A Survey of Persian Art*. T. 1. Tokyo, 1964 [1938]. P. 153–154; *Сапуаниди В.И.* Печати-амулеты мургабского стиля // Советская археология. 1976. № 1. С. 52.

⁹ *Oppenheim L.* Interpretation of Dreams // *Transactions of Philo-sophical Society*. 1956, V. 46. No 3; *Дарбанова Е.М.* Древнемесопотамский сборник снотолкований (К вопросу о структуре построения текста) // ВДИ. 1989. № 3.

магической силой, находит отражение в месопотамских текстах¹⁰. Печати из разных камней фигурируют в качестве магических защитных средств в заклятиях против похищающего детей демона Ламашту (что также связывает печать с защитой потомства). Известны предсказания с протасисами, упоминающими печати из определенных минералов, например:

– печать из гематита предвещает, что человек лишится всего, что приобрел;

– печать из лазурита – что он обретет власть и его бог будет радоваться;

– печать из хрусталя – он умножит богатства, и имя его будет благим;

– печать из зеленого мрамора предвещает, что до самой смерти удача будет сопутствовать владельцу, и т.д.¹¹

Схожее положительное воздействие камней на будущее владельца засвидетельствовано в ассирийских источниках¹². Кроме того, выбор материала в глиптике мог диктоваться избираемыми сюжетами или персонажами – подобно тому, как связаны камни и металлы в астрологии с зодиакальными созвездиями и небесными телами. В данном случае должны были учитываться физические свойства камней, получившие мифологическое и/или ритуальное значение: цвет (и его символика), блеск/матовость, прозрачность, твердость и т.п. Также не исключено, что учитывалось происхождение минералов: регион – источник сырья, или условия добычи (в связи или по ассоциации с какими-либо явлениями или мифологическими персонажами). Высказывалась даже гипотеза о возможной связи вырезаемых на печатях сюжетов и предпочтительного материала¹³.

Третья составляющая магической силы печатей – наличие вырезанного изображения. С одной стороны, изображение на памятниках было подчинено требованиям магической практики: «в вещи не может быть ничего случайного, второсте-

¹⁰ См.: *Goff B.L.* Op. cit. P. 187, 190, там же библиография.

¹¹ *Ibid.* P. 199.

¹² *Антонова Е.В.* К проблеме функций... С. 30; см. также: *Porada E.* Mesopotamian Art in Cylinder Seals of the Pierpont Morgan Library. N.Y., 1947. P. 7.

¹³ *Frankfort H.* Cylinder Seals: A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East. L., 1939. P. 4.

пенного, в ней нет элементов, функция которых сводилась бы к декоративной в современном смысле»¹⁴. Нет необходимости доказывать, что в условиях мифологического мышления любая вещь создается с соблюдением определенных правил, ее появление уподобляется акту божественного творения, сопровождается ритуальными действиями, и уже в силу этого вещь, так или иначе связанная с ритуалом, сама становится сакральным объектом. С другой стороны, нормативен не только сам объект, нормативно и изображение, наносимое на него. Изображение на ритуальном предмете превращается в особую информационную систему, тесно связанную с определенным кругом понятий и представлений и априорно предполагающую их известность тем людям, для культуры которых это изображение характерно; отсюда это изображение должно не передавать информацию, а только указывать на нее и может быть сколь угодно условным. Основной объем информации остается вне изображения, он находится в сознании адресата и только активизируется в результате сигнала, даваемого изображением; последнее, следовательно, может быть адекватно воспринято только при условии фиксированной области содержания и его известности зрителю¹⁵.

Изображения на месопотамских печатях уже с 1930-х гг. связываются исследователями именно с ритуальной практикой¹⁶. Независимо от конкретного содержания основная цель ритуала совпадает с назначением печатей-амулетов – и те и другие являлись средствами установления связи между людьми и божествами, миром реальным и миром сверхъестественным. Очевидно, что размещение на печати элементов, персонажей и сцен, в той или иной степени указывавших на ритуальное действие или связанных с ним, должно было соответствовать этой задаче и соотносить позитивные свойства амулета с прагматикой ритуала, и нанесение изображений только усиливало охранительную силу камня.

¹⁴ Антонова Е.В. Очерки... С. 27.

¹⁵ Ср.: Ротенберг Е. От канона к стилю // Вопросы искусствознания. 1994. № 2–3. С. 175–176.

¹⁶ См.: Frankfort H. Gods and Myths on Sargonid Seals // Iraq. 1934. V. 1. P. 2; Amiet P. The Mythological Repertory in Cylinder Seals of the Agade Period (c. 2335–2155 B.C.) // Ancient Art in Seals. Princeton, 1980, P. 47; Goff B.L. Op. cit. P. 60, 95–100; Антонова Е.В. Очерки... С. 187.

Условность заключенной в памятниках искусства информации и специфика ее передачи, основанная на отсылке к фиксированному содержанию вне самого произведения, предполагают единую упорядоченную систему средств выражения, особую обобщенность художественных образов, то есть ориентацию на каноническую систему¹⁷. Именно канон обеспечивает постоянство (или преемственность) значения неизбежно развивавшихся форм: изображения не должны выходить за рамки регламентированных схем, и схожесть отдельного памятника с образцами и аналогами, соответствие им превалирует над индивидуальными особенностями. Следование канону – пусть не сформулированному вербально, но многократно зафиксированному в сотнях и тысячах памятников на протяжении нескольких столетий – гарантировало адекватность изображения тому содержанию, которое оно было предназначено передавать, что в свою очередь обеспечивало стабильность ритуально-магического функционирования памятников.

А.Ф. Лосев определил канон как «количественно-структурную модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений»¹⁸. Особенность произведений, создаваемых по этой «модели», состоит уже в том, что они не только несут образцы, но сами являются образцами. Исходя из этого определения, система канона должна восприниматься как иерархическая структура образного строя, общего для целого ряда произведений. И в таком случае, представляя канон как структуру, определяющую и упорядочивающую формирование ряда (визуальных) сообщений, мы представляем канон как *код* – «модель, являющуюся результатом ряда условных упрощений, производимых ради того, чтобы обеспечить возможность передачи тех или иных сообщений»¹⁹. Вслед за

¹⁷ См.: Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 16, 19.

¹⁸ Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Там же. С. 15.

¹⁹ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998. С. 66. Ср. также: «Код – это структура, представленная в виде модели, выступающая как основополагающее правило при формировании ряда конкретных сообщений, которые именно благодаря этому и обретают способность быть сообщаемыми» (Там же. С. 67).

Умберто Эко нам придется понимать под «кодом» систему, устанавливающую репертуар символов, правила их сочетания и соответствие каждого символа какому-то означаемому²⁰.

Являясь в любом случае художественным образом, произведение должно обладать эстетической выразительностью, которая на стадии мифологического мышления и в пределах фиксированного содержания также определяется канонической системой, направляющей как творчество мастера, так и восприятие зрителя. И в этом случае канон как структурированный код превращает *значащую форму* художественного произведения (то есть сочетание отдельных элементов изображения) в *систему означаемых*, наделенных смыслом (например, идентификация изображения с конкретным мифом, ритуалом, событием и т. д.).

У. Эко отметил, что «дешифровка направляется в определенное русло некоторыми поясняющими обстоятельствами:

– одно из них – *внутренний контекст* синтагмы (то есть синтагма как контекст), который становится ключом к пониманию всего остального;

– другое – *коммуникативная ситуация*, которая позволяет понять, каким кодом пользовался отправитель <...>;

– и наконец, само сообщение может включать *указание на то, каким кодом следует пользоваться*»²¹.

Последней из указанных возможностей дешифровки современный исследователь древних культур заведомо лишен: бессмысленно рассчитывать на прямую отсылку к коду внутри конкретного произведения – уже просто потому, что его создатели не предполагали не только возможности использования какого-то иного кода, но и необходимости дешифровки. Остаются два способа – во-первых, исходить из смысла самого изображения (внутреннего контекста синтагмы), прослеживая появление и развитие отдельных его элементов и образов, сопоставляя различные тексты, как визуальные, так и вербальные, синхронные и разновременные²²; во-вторых, реконструи-

²⁰ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998. С. 45.

²¹ Эко У. Указ. соч. С. 70.

²² Ср., например, с предложенным В.К. Афанасьевой поиском «билингвы»: Афанасьева В.К. Гильгамеш... По этому же принципу построены иконографические работы Э.Д. ван Бурен, Э. Порады, П. Амье.

ровать коммуникативную ситуацию, в данном случае – само использование печати, ее утилитарные и ритуальные функции, связанные с ними представления и шире – весь контекст существования глиптики: исторические события, социальные изменения, духовную культуру, развитие искусства в целом и эволюцию отдельных видов, влияния и взаимосвязи. Тогда можно говорить об особенностях выражения, то есть о механизме передачи сообщения и акте коммуникации, обеспечиваемым кодом канона. Однако когда устанавливается «факт наличия кода, значение уже не есть психологическая, онтологическая или социологическая данность: *это факт культуры, который описывается с помощью системы отношений, устанавливаемой кодом и усваиваемой данным сообществом в данное время*»²³.

Е. Ротенберг указывал, что «в своем чистом виде, на уровне идеальной схемы, еще не принявшей облик конкретного художественного создания, эта программа (канон. – Е. К.) реализуется в иконографии, которая призвана служить своего рода сакральным каркасом образного замысла, неким единством догматической идеи, ее идеальной композиционной проекции и принятых стереотипов в обрисовке изображаемых персонажей»²⁴. Этот иконографический каркас является буквальным парадигмой кода, представляя более или менее ограниченный репертуар мотивов, знаков, символов, на основе и с помощью которого по определенным правилам (также лимитированным кодом канона) создаются конкретные произведения. Отдельные элементы этой парадигмы, их семантику, возможности сочетания и эволюцию следует рассматривать отдельно на конкретном материале – что, собственно, и сделано в достаточно обширном корпусе иконографических исследований, в том числе изображений месопотамской глиптики.

Было бы ошибочным считать, что представления древних культур оставались неизменными на протяжении многих веков: неизбежно менялись идеология и ценности общества²⁵, функции одних божеств могли уточняться и передаваться другим

²³ Эко У. Указ. соч. С. 62.

²⁴ Ротенберг Е. Указ. соч. С. 180.

²⁵ См., например, выделение Т. Якобсеном «метафор бытия» древнемесопотамского общества на протяжении III–II тыс. до н.э.: Якобсен Т. Сокровища тьмы. История месопотамской религии. М., 1995.

персонажам²⁶, изменялась структура пантеона (как это произошло, например, после установления в Месопотамии власти Аккадской династии); даже локальные военные конфликты и установление гегемонии того или иного центра могли привести к созданию неких программных иконографических образцов (например, изображение бога Нингирсу на лагашской стеле Эанатума). Соответственно, изобразительная программа должна эволюционировать для адекватной передачи этих изменений, но ровно настолько, насколько необходимо для их корректировки – с сохранением возможности узнавания и прочтения сакрального смысла.

Система канона должна обеспечивать приспособление традиционных средств выражения для отражения неизбежных изменений в представлениях и, как следствие, обладать определенной гибкостью, – иначе при одностороннем изменении кода (например иконографии) отправителем (художником) передаваемое сообщение (изображение) перестанет быть понятным адресату (зрителю), пытающемуся «прочитать» его на основе привычного кода и не готовому к другому набору иконографических элементов или к незнакомому содержанию, передаваемому знакомой парадигмой: «претворяясь в знаки, идеология формирует область значений, набор определенных означаемых, соответствующих тем или иным означаемым»²⁷. Здесь дает о себе знать отмеченная на средневековом материале «двойная природа иконографии, выступающей как олицетворение неизбежности раз навсегда установленной догматической идеи и одновременно наделенной словно бы противоположным качеством – способностью к адаптации, даром приноравливаться к запросам различных эволюционных этапов, поскольку каждый такой этап, каждый малый отрезок времени <...> вносят в интерпретацию всякого традиционного иконографического мотива нечто свое и неповторимое»²⁸.

Как проявление подобной адаптации образного строя могут рассматриваться сложившиеся сюжетно-композиционные

²⁶ См., например: *Кононенко Е.И.* Изображения скорпиона в месопотамской глиптике III тыс. до н.э. // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 1997. № 2. С. 88–101.

²⁷ *Эко У.* Указ. соч. С. 111.

²⁸ *Ротенберг Е.* Указ. соч.

схемы и устойчивые иконографические типажи: возникнув как средство выражения некоторых сакральных или мифологических представлений в определенный период, они вследствие изменений религиозной ситуации или исторического контекста могли использоваться для передачи наиболее важных идей и реалий иной эпохи²⁹. Именно такая гибкость художественной традиции обеспечивала сохранение отдельных изобразительных схем в течение нескольких исторических периодов. Например, воплощение сюжета «защиты стада» и/или борьбы с хищниками, возникшего еще в IV тыс. до н.э. как отражение темы соперничества – одной из основных идеологических тенденций III тыс. до н.э., – постепенно приобретало менее динамичный и более условный характер, что привело к формированию в глиптике «образно-линейного стиля» схемы, получившей название «фриз сражающихся». На месопотамских печатях эта схема оставалась количественно преобладающей до середины Аккадского периода. В шумерологической литературе существует целый ряд интерпретаций сцен борьбы – как эпизодов скотоводческих или охотничьих магических обрядов, иллюстраций сказаний о герое Гильгамеше или божестве плодородия Думузи, олицетворения различных бинарных оппозиций и космических начал, образного воплощения исторической ситуации и т.д. Вариативность прочтения «фриза сражающихся» только доказывает, что эта сюжетно-композиционная схема оказалась универсальной для образного представления актуального для современников содержания. В этой универсальности следует видеть проявление «одной из специфических особенностей пластических искусств: реализованное в художественных образах содержание оказывается, как правило, шире заложенной в них целенаправленной идейной программы. Ибо в этот содержательный круг неизбежно втянут порожденный эпохой ступок более общих мировоззренческих и образных представлений, внятных не только современникам, но и зрителям последующих времен»³⁰.

При этом канон, выполняющий роль внутреннего стержня и обеспечивающий смысловую устойчивость произведений,

²⁹ См., например: *Goff B.L.* Op. cit. P. 397; *Кононенко Е.И.* Сюжетно-композиционные схемы в глиптике Двуречья III тыс. до н.э. // Вестник древней истории. 2000. № 3.

³⁰ *Ротенберг Е.* Указ. соч. С. 181.

не препятствует развитию формы выражения их содержания, поиску художественного стиля той или иной эпохи (поскольку в современной истории искусства термин «стиль» не определяется однозначно, необходимо оговорить, что в данном контексте под стилем подразумевается *исключительно* совокупность устойчивых художественных приемов, общих для памятников данного периода³¹). Развитие иконографии и поиск новых выразительных средств могли быть инспирированы как идеологическими причинами (изменение политической и этнической ситуации, ритуальной практики, отношений между персонажами, появление новых атрибутов и т.д.), так и технологическими процессами – развитие ремесла (например распространение иноземных приемов), использование новых материалов (так, переход к более твердым минералам в глиптике, позволяя большую детализацию изображения, требовал иных навыков камнерезов) и инструментов (резцы, сверла). Кроме того, следует помнить и о естественной эволюции самой «формы представления», как определял ее Вельфлин: «Способ видения или, скажем, наглядного представления не является с самого начала и повсюду тождественным, но, подобно всему живому, подвержен развитию. Есть ступени развития представления, с которыми историк искусства должен считаться»³². Применительно к глиптике приходится считаться с естественными ограничениями, вызванными возможностями мелкой пластики и функцией печати – ненужность передачи глубины, перспективы, планов, сложных ракурсов и жестов: однако эти ограничения не препятствовали поискам четкости композиции и ритма, возможности сочетания фигур, детализации образов и атрибутов, то есть решению собственно художественных задач.

Но неизбежные эволюционные изменения осуществлялись в пределах системы господствующего канона. Тогда отношения канона и стиля проявляются следующим образом: стиль (средства выражения) развивается внутри канонической системы и отражает исторические процессы (религиозные, политические, этнические), вызывающие изменения в социальной и культур-

³¹ См.: *Шапиро М.* Стиль // Советское искусствознание. 1988. Вып. 24. С. 385.

³² *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994 [1915]. С. XVII.

ной жизни (что и делает его «историческим показателем»); канон выполняет структурирующую функцию кода, обеспечивая устойчивость образного строя и взаимосвязь между изображением, назначением и значением памятников в ходе этих изменений.

В отличие от стиля как совокупности средств выражения, развитие которых обусловлено целым рядом факторов (в том числе появлением новых материалов и инструментов, навыками мастеров, эволюцией художественного видения), изменения в системе канона как иерархической структуре могут быть вызваны нарушением традиционной иерархии ценностей данной культуры, смещением приоритетов мировоззрения и изменением картины мира (здесь можно говорить о различии между *кодами восприятия*, *кодами узнавания*, *кодами передачи* и т.д.³³). Следовательно, хотя канон и стиль традиционного искусства находятся в тесной взаимосвязи, их отношения выходят за рамки прямой зависимости³⁴: как одна и та же иконография могла быть использована в памятниках нескольких последовательных стилей, так и отдельные средства построения формы могли применяться при изображении новых иконографических схем и типажей. В первом случае примером может служить сюжетно-композиционная схема «фриза сражающихся» (подробно рассматриваемая ниже), общая для глиптики «образно-линейного», «декоративно-рельефного» стилей и начала Аккадского периода; второй вариант может быть проиллюстрирован применением новых композиционных приемов, выработанных в начале эпохи Саргонидов применительно к схеме «фриза сражающихся», для сцен предстояния, традиционных для глиптики позднего Аккада, Позднешумерского и Старовавилонского периодов.

Необходимо добавить, что каноничность и символичность произведений, условность их содержания не только не препятствуют развитию выразительных средств, но и не исключают присутствия эстетической оценки в сознании традиционной культуры, что позволяет применять категорию «художественное»

³³ Определения и классификацию см.: *Эко У.* Указ. соч. С. 157–160.

³⁴ Ср., в частности, мнение Л. Ремпеля, говорившего только о прямом влиянии стиля на канон: *Ремпель Л.И.* Изобразительный канон и стилистика форм на Среднем Востоке // Проблема канона.... С. 153–154.

к создаваемым этой культурой памятникам и рассматривать их как произведения искусства. Безусловно, ценность вещей в традиционном обществе далеко не в первую очередь определялась их художественными достоинствами³⁵, но то, что резные печати воспринимались и как украшения, подтверждается ношением как штампов, так и цилиндров в составе бус, ожерелий, браслетов и поясов (в то же время различные украшения в свою очередь выполняли функции оберегов и наделялись собственным магическим значением) – примером тому может служить золотой браслет из погребения Шешонка II (Каирский музей) с месопотамской лазуритовой печатью акадского времени (то есть изготовленной более чем на тысячелетие раньше), абсолютно не функциональной вне «глиняной» цивилизации³⁶, а также «прочитываемой» наверняка исходя из кода, совершенно не соответствующего изначальному.

* * *

Итак, магическая сила, которой наделялась печать, складывается по меньшей мере из трех факторов – формы, материала и изображения. Владелец печати обладает мистической силой постольку, поскольку обладает предметом, наделенным этой силой; в случае утраты магического инструмента он лишается возможности пользоваться помощью этой силы³⁷.

Являясь амулетом (средством защитной магии), печать выступает в качестве магического инструмента и в процессе опечатывания. Срабатывает так называемый «закон соприкосновения», на котором основана контактная магия: вещи, которые раз пришли в соприкосновение друг с другом, продолжают взаимодействовать и после прекращения прямого контакта. В случае с печатью действие этого закона усиливается сохранением в оттиске рельефного изображения, которое уже само – через

³⁵ См.: *Клочков И.С.* Дар Шеп-Сина // Вестник древней истории. 1994. № 2. С. 11.

³⁶ Данная месопотамская печать на территории Египта отнюдь не уникальна – в том же Египетском музее в Каире выставлен еще ряд месопотамских цилиндров, происходящих из различных археологических слоев и мест Египта (инв. № 72709–72712, 72714 (?), 72717).

³⁷ Подробнее о магическом инструменте см.: *Григоренко А.Ю.* Философский анализ магии. Дис. д-ра филос. наук. СПб., 1992. С. 156.

ритуал – связано со сферой сверхъестественного и имеет магическое значение. Тем самым опечатанные предметы передаются под защиту высшей силы, что и позволяет определять печать как «знак собственности, охраняемой магическим путем».

В этом случае мы должны рассматривать акт опечатывания как магическое действие, а сам оттиск – не только как результат этого акта, но и как магическое средство, обеспечивающее защиту опечатанного объекта. Правомерность отношения к оттиску как к предмету магическому подтверждают месопотамские письменные источники – свод предсказаний *summa alu*, в котором, в частности, приводятся различные случаи нарушения целостности дверных запоров – веревочных петель, опломбированных именно оставленными на глине оттисками печатей³⁸. Хотя описанные в данном тексте последствия взлома пломбы остались неизвестными, важен уже сам прецедент – практика предсказаний специально рассматривала случаи посягательства на неприкосновенность опечатанного объекта, грозя нарушителю некими санкциями (помимо юридических).

Следует помнить о том, что реализация магической силы в печати и в ее оттиске оказывается различной. Печать, использующая положительные, апотропеические свойства, которыми наделены материал, форма и изображение, выступает как амулет и безусловно является инструментом «магии защиты». Это действие проявляется как в латентной форме, когда печать сопровождает владельца (при жизни и после смерти) и когда с ее наличием связываются представления о благополучии обладателя и его потомков, так и в процессе опечатывания, когда защитная функция дублируется в оттиске. Но если для накладывающего печать акт опечатывания очевидно является действием позитивной охранительной магии, то для лица, рискующего посягнуть на опечатанный объект, оттиск является инструментом негативной магии, направленной на нанесение вреда. Так проявляются два типа Священного, выделенные В.Н. Топоровым: открытость божественного начала – в самой печати-амулете, и запрет, табу – в оттиске³⁹.

³⁸ См: *Leichty E. Omens from Doorknobs // Journal of Cuneiform Studies. 1987. V. 39. No 2. P. 190–196.*

³⁹ *Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 36.*

Но если в штампе или цилиндре реализуется позитивное влияние, а в оттиске – негативное воздействие той же магической силы, то это качественное изменение может происходить только во время магического действия – опечатывания, в момент появления оттиска. Изображение на оттиске несет тот же набор символических элементов и/или образов, который во многом обуславливает защитную функцию печати, и идентично оригиналу, отличаясь только в одном: оно является зеркальным отражением изображения, вырезанного на печати. Только этим отличием можно объяснить изменение действия магической силы.

Таким образом, оппозиция «позитив–негатив» характеризует не только техническое и визуальное отличия печати и оттиска, но и приписываемое им воздействие на магическом уровне, проявление связей с миром сверхъестественного. Можно только догадываться о степени осознания и о причинах подобной оппозиции – здесь могли играть роль сам факт «отражения» (моделирование перевернутого, «обращенного» мира), изменение порядка прочтения изображенных символов (аналогично прочтению наоборот священного текста), соотношение «правое – левое»; однако необходимо указать, что при изготовлении печати резчик безусловно учитывал обратимость изображения и – более того – на нее ориентировался, о чем свидетельствуют помещавшиеся на цилиндрах надписи, читаемые именно на оттисках⁴⁰.

Возможно, уничтожение оттиска воспринималось как аналог осквернения изображения божества или иное святотатство, поскольку вырезанные на печати символы и образы имели отношение к божественным персонажам или связанным с ними ритуалам, и нарушитель целостности оттиска должен был вступить в конфликт с божеством, соотносимым с изображением. Именно авторитет божества, на которое возлагалось осуществление возмездия, являлся гарантом сохранения опечатанного имущества.

Разумеется, негативные последствия не должны отражаться на лицах, вскрывавших печать легально; если их и правомерно

⁴⁰ См.: *Кононенко Е.И.* Указ. соч. С. 97; см. также: *Gelb I.J.* *Typology of Mesopotamian Seal Inscriptions // Seal and Sealing in the Ancient Near East / Ed. G. McGuire, R.D. Biggs. Malibu, 1977. P. 112.*

рассматривать как нарушителей запрета, то на практике должны были существовать способы избежать магического возмездия – либо какие-то действия (манипуляции, заклинания) при снятии пломбы, либо обладание самой печатью-оригиналом, компенсировавшей вероятный вред, и т.д. Но даже «обезвреженная» пломба, лишенная, казалось бы, своей негативной магической силы при соблюдении всех необходимых ритуальных предосторожностей, остается сакральным объектом, сохраняющим пусть даже фрагментированное изображение мифологических персонажей или божественных символов. Конечно, сохранялись далеко не все оттиски – глиняную табличку можно было размочить, уничтожить клинописный текст и оттиски печатей и использовать как для повторного нанесения надписей, так и просто в качестве материала (хоть для обмазки стен). Но в целом ряде случаев «пользователи» по каким-то причинам предпочитали (или были вынуждены) сохранять разбитые оттиски печатей. Например, раскопки датированного эпохой III династии Ура (XXII–XXI вв. до н.э.) храма Инанны в Ниппуре (слой IV) показали, что в особом ящике в так называемом «дворе суда» хранились имеющие оттиски печатей пломбы со следами дверных запоров, в том числе из соседнего помещения храмового «архива». По свидетельству опубликовавшего материал Р. Зеттлера, оттиски, хранившиеся в этом специальном ящике – как пломбы дверных запоров, так и сохранившиеся на обмазке горлышек сосудов – были оставлены цилиндрами высшей администрации храма⁴¹.

Таким образом, практика сохранения оттисков печатей показывает отношение к ним как к сакральным объектам, причем это отношение сохраняется даже после нарушения целостности объектов и прекращения выполнения ими утилитарной функции.

Но если в какой-то момент амулет приобрел функцию печати и стал использоваться для передачи части заключенной в нем магической силы оттиску, то с течением времени сама эта функция была переоценена и приспособлена для иных задач. Эта перемена связана с изменением идеологии месопотамского общества, относится ко времени правления династии Аккада

⁴¹ Zettler R.L. Sealings as artifacts of institutional administration in ancient Mesopotamia // JCS. 1987. V. 39. No 2.

(XXIV–XXII вв. до н.э.) и выразилась в использовании произведений глиптики для пропаганды новых идей и ценностей и сакрализации новой концепции государственной власти.

После прихода к власти Саргона Аккадского месопотамский пантеон подвергся структуризации по династическому принципу, а установленный мировой порядок стал объясняться совместными действиями нескольких верховных божеств – покровителей царской власти⁴². Укрепление нового государства, объединившего шумерские центры, сопровождалось созданием бюрократического аппарата назначавшихся царем чиновников, и, естественно, лояльность к центральной власти ставилась выше прежних номовых интересов. Эти процессы, в частности, приводят к тому, что доминировавшая в иконографии шумерской глиптики сюжетно-композиционная схема «фриз сражающихся», передававшая актуальную для предшествовавшего Раннединастического периода идею противостояния, в течение Аккадского периода постепенно вытесняется изображением предстояний мифологических персонажей перед сидящим на троне божеством, очевидно выражающим идею подчинения и покорности верховной власти⁴³.

Полвека назад Пьер Амье осторожно предположил, что разработка иконографии аккадской глиптики могла являться результатом трудов «имперской» мастерской и должна считаться «важной вехой в шумеро-аккадском объединении»⁴⁴. Была ли то продуманная программа или нет, но печати чиновников при их относительном единообразии тиражировали образно-мифологическое воплощение государственной идеи служения наделенному верховной властью суверену (кстати, обожествление царя появляется в Месопотамии именно в Аккадский период) и представления об иерархии обладателей власти. Не случайно меняется и клинописная легенда на печатях, содержащая теперь не только имя владельца, но и формулу лояльности правителю или зависимости от него. Известны незаконченные цилиндры с вырезанными на них сценами предстояния

⁴² Ср.: *Amiet P. The Mythological Repertory...* P. 39.

⁴³ Подробнее см.: *Кононенко Е.И.* Сюжетно-композиционные схемы...

⁴⁴ Цит. по: *Дьяконов И.М.* Этнический и социальный факторы в истории древнего мира (на материале Шумера) // *Вестник древней истории.* 1963. № 2. С. 179.

и с пустым картушем, позволявшим резчику в любой момент вписать имя владельца печати, что лишний раз свидетельствует об унификации и официальной стандартизации памятников глиптики. Отсюда можно говорить о новой пропагандистской функции печатей, приспособлении произведений глиптики для сакрализации и распространения в пространстве государственной идеи и включения их в процесс «политизации» аккадской культуры. Завершением этого процесса явилась предельно унифицированная глиптика периода III династии Ура, при которой был создан предельно разветвленный бюрократический аппарат, – в это время однотипные сцены иерархического предстояния перед царственной фигурой полностью вытесняют все остальные сюжеты, а унификации подвергаются не только иконография, но в значительной степени даже размеры и материал печатей.

Необходимо отметить, что в позднейшие периоды печати Аккада часто становились образцами для подражания и воспринимались как своего рода эталон. Иконография и стиль аккадской и постаккадской глиптики, сложившиеся, как мы видели, в результате изменения идеологических приоритетов, вне месопотамских центров стали восприниматься именно как авторитетная традиция. Доказательством этого являются печати так называемых «аккадизирующих» школ, появляющихся в первые века II тыс. до н.э. В то время как глиптика собственно Двуречья, где амореями создается Старовавилонское государство, явно ориентируется на традицию III династии Ура, на соседних территориях в течение еще достаточно долгого времени резчики печатей сознательно копируют аккадские образцы. Тем самым глиптика, в конце IV–III тыс. выступавшая как средство сохранения сакральных представлений, невольно становится средством поддержания существования художественной традиции погибшего царства Аккада, политический авторитет которого переживает века. Например, оттиски цилиндрических печатей из расположенного в центральной Анатолии Кюль-тепе (раннеассирийская торговая колония Каниш, возникновение которой относят к XX в. до н.э.), экспонируемые в Музее анатолийских цивилизаций в Анкаре, оказываются очень близки к типичным памятникам аккадской глиптики и выглядят как современный ей провинциальный вариант, дополняющий «столичную» композицию местной ико-

нографией⁴⁵. Школы глиптики, ориентированные именно на аккадские образцы, возникают и на востоке месопотамского культурного ареала – в Гавре и в Эламе⁴⁶. Отдельные примеры сознательной аккадизации дает и ассирийская глиптика⁴⁷. Однако эти достаточно многочисленные стилизации, иногда довольно прилежно копировавшие аккадские схемы, все же не поднимались до художественного качества образцов периода Саргонидов.

Из сказанного можно сделать следующие выводы.

1. Изначально являясь сакральным объектом и служа магическим инструментом, печать берет на себя функцию не только сохранения, но и распространения сакральных представлений в оттиске, которая и становится ее утилитарным назначением.

2. Информационная система, частью которой являлись изображения на печатях, требовала единой иконографии и упорядоченной системы средств выражения, обеспечивавшихся следованием канону. Канон рассматривается как код, обеспечивающий адекватное «прочтение» изображения.

3. Исходя из соответствующих утилитарному назначению технических возможностей сакральная функция печати в аккадское время подвергается официальной коррекции, и памятники глиптики используются для пропаганды государственной идеи.

4. Художественное качество произведений, не связанное с сакральной и утилитарной функциями, способствовало сохранению изобразительной традиции даже в условиях преобладания иных этносов и политических реалий.

⁴⁵ Özguç N. The Anatolian group of cylinder seal impressions from Kültepe. Ankara, 1965; *idem*. Seals and seal impressions of level Ib from Karum Kanish. Ankara, 1968.

⁴⁶ См.: Porada E. // COWA, P.168; Ackerman Ph. Op. cit., P. 298.

⁴⁷ См.: Frankfort H. Art and Architecture..., fig.158, 159, 163, 164.

ЧАСТЬ II

**ПАМЯТЬ, ДУХ
И ПЛОТЬ ИСКУССТВА:
ДРЕВНИЙ И СРЕДНЕВЕКОВЫЙ
ВОСТОК**

Сила памяти и феноменология восприятия в архитектуре Великого Хорасана и Ирана

О прошлом обычно принято говорить с позиций заимствования, которое, по сути, ничего не объясняет, кроме констатации самого факта. Обращение к прошлому всегда однообразно в том смысле, что мы заранее угадываем результат поисков, даже не будучи специалистами в той или иной сфере любой культуры. По этой причине аналитике прошлого недостает феноменологических обсуждений отношения этнического прошлого к историческому настоящему.

Когда прошлое становится миметически воспринято настоящим, это не означает, что, скажем, поэзия или архитектура слепо подражают классическим для себя образцам ушедшего. Ведь, как неоднократно показал отечественный философ Подорога, подражание на самом деле может оказаться вовсе не заимствованием, а осознанным цитированием. В ткань отдельных сфер культуры прошлое не вторгается спонтанным, не контролируемым образом. Напротив, поэты, архитекторы, художники вводят некий образ в сферу своих художественных интересов в силу его пластической яркости, мощности смыслового заряда. Все они цитируют не все прошлое и не отдельные его отрезки, а некий образ. Судьба этого образа может оказаться совершенно в другой культурно-идеологической среде, когда прошлое становится анахронизмом, но образ продолжает успешно жить. Так произошло с новым христианским искусством или с искусством Ирана, вошедшего в состав арабских халифатов. В обоих случаях проблема отношения новых культур к своему прошлому актуальна. Хотя следует различать идеологию христианства, у которой прошлое лежало исключительно в области вероисповедальных норм, и иранцев, для которых даже материальное прошлое всегда оставалось актуальным, включая поэтов, архитекторов и художников XX века.

Иранская культура средневековья всегда остается в лоне заветов Ислама и арабского начала, быть может, чуть меньше, нежели в самой арабской культуре. Теологическая активность векторного времени уравнивалась в культуре Ирана реактивной статикой умозрительного пространства вещи, закон уравнивался разработкой правил. Если арабы видели центральный Храм в мекканской мечети с Каабой, то иранцы усматривали его в развалинах питейных домов или храмах зооастрийцев, противопоставляя их именно Каабе. В глубине развалин доисламских храмов Ирана хранится такое сокровище (божественный Свет), которое мир, а также и сам Ислам вместе с Каабой, вместить не в состоянии.

Иранцы «изымали» образ первохрама у мусульман, и этот образ наполнялся ими другим значением. Такую процедуру Ибн Сина называл не восприятием вещи, а представлением (*khaual*) об отторгнутом у вещи образе. Мятежный дискурс иранцев не знает покоя, его не удовлетворяет даже восприятие вещи и ее образа. Этот образ, абстрагируя, надобно отнять у вещи и наделить его совершенно другим и, что немаловажно, целостным значением. То характерно, что такой образ, родившийся в недрах мятежного дискурса иранцев, обладает своим арсеналом горизонтов памяти и воображения¹. Переход от восприятия к представлению хорошо иллюстрируется также следующей темой о специфике этнокультурной памяти иранцев.

Подобное восприятие образа отсылает не просто к прошлому, а к имманентности образа, к избранному горизонту памяти, а это вещи разные. Исчерпывающее пояснение приведено на этот счет М. Мерло-Понти:

Вспоминать – не значит испытывать множество впечатлений, которые будто бы ведут за собой дополняющие их воспоминания, это значит видеть, как из некоего созвездия данных бьет ключом имманентный смысл, без которого не было бы возможным никакое обращение к воспоминаниям. Вспоминать – не значит подвести под взор сознания некую картину сохраняющегося в себе прошлого, это значит углубиться в горизонт прошлого и после-

¹ Более подробно о взглядах Ибн Сины и о постсенсорных явлениях см.: *Шукуров Ш.М.* Теория видения. От восприятия к представлению // *Искусствознание*, 1/2007. М., 2007.

поэтов возвратиться к храмам магов водружение михрабной зоны на месте бывшего храма огня было не просто особенностью мышления иранцев, ставших волею судьбы мусульманами. «Свет на свете», как сказано в Коране, или – михраб над храмом огня – вот она, символическая аллюзия смысла архитектурной образности и, конечно, еще одно утверждение этнической, собственно иранской идеологии.

Подобных строк с призывом всмотреться в неисповедимые развалины зороастрийских храмов вполне достаточно и у другого кумира иранцев – Хафиза из Шираза. С полной уверенностью можно судить о том, что весь иранский мир был воспитан в духе укорененного в их сознании такого типа дискурса, который порождал отъемлемость образа от насущно исламского бытия вещи, переводя его в область этнической памяти и воображения. При этом важна глубина пространства, в которой логично уживаются настоящее, будущее и прошлое иранцев. Иранцы отыскивают в наличном вероисповедном пространстве дополнительные измерения, которые мы вслед за Нанси и Подорогой называем необходимым резервом *пространственности* в наличном пространстве культуры.

Временные координаты отступают на второй план, на первый план выдвигается сугубо иранская поэтика целостного пространства и резерва пространственности, сочетающие в себе мусульманское настоящее и зороастрийское прошлое. Мы присутствуем, читая стихи, в пространственном измерении времени. Не может идти и речи о влиянии зороастризма на обретенные исламские ценности, следует судить о глубине видения горизонтов своей национальной культуры, где прошлое, настоящее и будущее составляют единый пространственный срез.

Всем видимая Кааба оказывается капищем идолопоклонников, в то время как в развалинах храмов прошлого, глубоко под землей проглядывает истинное сокровище – божественный Свет. Иранцы заняты мятежной, непредсказуемой интериорностью, их не удовлетворяют привычные и отмеренные поверхности вероисповедной доктрины. Сказанного, однако, мало, очень мало, чтобы понять стратегию иранского сознания.

Кааба оказывается приманкой, трансцендентной иллюзией. Чтобы понять это, надо остановиться, оглядеться и найти истинный образ Храма, имя которому развалины. Из них

вырастает новый Храм и новое творение, и истинный Свет, и истинное, чистое Бытие. Следовательно, в распоряжении иранцев имеется две памяти: память внешняя, религиозная по своей сути, и память внутренняя – этническая. Последнюю, глубинную память нельзя изгладить, стереть. Эта память и привносит из своих глубин своеобразную форму, цвет и стиль иранского искусства и архитектуры.

В свою очередь иранцами окончательно не устраняется теологическая точка зрения на вещи (это невозможно себе представить), однако сменяется теологический модус созерцания. На смену ему приходит модус поэтико-философского созерцания, видящий образ вещи не таковым, как он есть при обычном восприятии. Теология и поэтика разводятся в режиме оптического распознавания вещи и ее образа. Если теологическая точка зрения всеохватна, и ее взгляд упирается в разрешение проблем Бытия, то поэтическое созерцание иранцев заострено в основном на сущем. Оптические режимы взгляда на Бытие и сущее разводят иранское сознание. Поясним сказанное словами Авиценны:

Сила памяти обостряет силу видения, выводит ее на новый познавательный уровень, помогая перейти от образа к его идее⁴.

Однако следует быть внимательным к тому, что влечет за собой сила памяти. Средневековые иранцы, следовательно, не так просто обращались с образцами прошлой сасанидской культуры, выискивая в ней необходимые иконографические схемы и образы для изобразительного искусства и архитектуры. Этническую культуру иранцев подпитывала сама имманентность этой культуры, веками выковывшая принципы и процедуры отношения к прошлому. Видеть не значит вспоминать, а быть на гребне своеобразной сферы феноменального поля, в центре которого закреплена имманентность прошлого и будущего смыслов и форм.

Именно таким образом иранцы со времен тимуридов покрывали цветочным орнаментом внешнюю поверхность синих куполов. Речь не должна идти об эмпиризме впечатлений о реальности и исламской теологии, а много большем: о феномено-

⁴ *Диноршиев М.* Натурфилософия Ибн Сины. С. 187–188.

логии восприятия и за-восприятия, когда во весь исполинский рост встает избранный горизонт имманентного образа древнеиранского сада.

С еще большей силой мы понимаем значение этого поля, когда обнаруживаем крещатые в плане постройки под этими куполами. Обычно говорят, что в крещатых в плане постройках иранской архитектуры мавзолеев, медресе и мечетей осознанно копируются древнеиранские и сасанидские планы открытых с четырех сторон храмов огня или крещатых садов (*chahar-bagh*). На самом деле архитектурная крещатость иранских построек суть снятие известного горизонта памяти у своего же этнического прошлого. Восприниматься должно не прошлое, а именно определенный и имманентный по отношению к настоящему горизонт прошлого.

Таким образом, имеет смысл обратиться к теории инвариантов Гибсона⁵. Он считал, что именно инварианты создают предпосылки для появления вариативности, не всегда воспринимаемое постоянное оказывает сильнейшее воздействие на переменное. Поскольку одни свойства в истории сохраняются, а другие нет, то инварианты и есть те самые необходимые «кирпичики» прошлого, из которых возникает настоящее. Настоящее, между тем, не вариативность прошлого, а творчески осмысленное культурой или отдельными личностями прошлое.

Имманентный образ крещатости в плановой структуре зороастрийского храма и сада оказывается горизонтом прошлого у иранцев-мусульман. Восточные иранцы в саманидский и буидский исторические периоды репрезентировали инвариантный горизонт своего прошлого, воплотив его сначала в крещатых планах медресе и тут же в крещатости внутреннего двора мечетей. Изменяется идеология, но этническое мышление твердо мыслит избранными горизонтами прошлого.

Именно в восточном Иране благодаря усилиям имама Газали возникает архитектурная идея медресе с крещатым двором, то есть четырьмя айванами, выходящими во двор, что немедленно переходит на соответствующий план дворовых мечетей иранского типа. Идея и конкретный крещатый образ

⁵ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М., 1998.

явились результатом абстрагирования этнического образа сада и плановой структуры храмов огня и садов древнего Ирана. В результате имманентный образ для иранцев крещатый план получил свое новое воплощение в эстетическом воображении мыслителей и архитекторов Ирана в мусульманский период.

Мы утверждаем, что архитектура, а также ее убранство явились функцией не только строительной структуры, но и результатом взаимодействия трех субстанций – земли, воды и огня. Подобие алхимического соединения трех субстанций и явило миру эту архитектуру. Ученые бьются над поисками сананидского прошлого в мусульманской архитектуре иранцев⁶. Ведь времени прошло не так уж много, утверждают многие. На наш взгляд, о реальных, наглядных признаках этих влияний не может быть и речи, поскольку культура иранцев стала принципиально иной, она исповедовала другую веру, иное отношение к плоскости и пространству в зодчестве.

В саманидской Бухаре возник новый язык дари-фарси, появились первые поэты во главе с Рудаки и Фирдоуси. Иными словами, возникли новые авторские жанры – лирическая и эпическая поэзия. В теологии и политике, усилиями Газали и Низам ал-Мулка, возникли приоритеты, развивающие уже сложившиеся реалии саманидского времени и выносящие культуру на новые рубежи. Надо отдавать себе отчет в том, что образная структура любой наполненности (язык, поэзия, архитектура, монументальная живопись, изображения на керамике) в это время основывалась на многовекторном движении всей культуры Великого Хорасана – Мавераннахра (Заречье, Средняя Азия) и собственно Хорасана (Афганистан и восточная часть Ирана с центром в Мешхеде).

Реальность исторического вовлечения этих территорий в пространство Ислама и наглядный характер архитектуры этого

⁶ Об этом пишут практически все, кто касается этой темы. Из последних и наиболее ярких примеров по всему спектру искусств и архитектуры см.: «Энциклопедия Ираники» (*Soucek P., Decoration*); «Энциклопедия Ислама» (*Она же, Art and Architecture // The Sasanid heritage and the beginnings of Islamic art 650–1050. V. 4. P. 448a*). Названный автор пишет невообразимые слова о «затяжном воздействии Сасанидов вплоть на начала Сельджукидов». А также см.: *Ettinghausen R., Grabar O., Jenkins-Madina M., Islamic Art and Architecture 650–1250. Yale University Press, 2001. P. 111–112.*

времени были различными, принципиально иными, а обращение к этноцентричным формам в изобразительном искусстве и архитектуре было вовсе не заимствованием из прошлого, а претворением наследия, выведением горизонтов прошлого в исторически настоящее.

Что такое наглядный характер? Это понятие уникальности, итогового восприятия, феноменологического усвоения вещи – все это было названо Зедльмайром *наглядным характером*, «*anschauliche Character*»⁷. Наглядность, как мы можем говорить сейчас, – это раскрытие необходимых для поэта, художника и архитектора горизонтов прошлого, настоящего и будущего вещи⁸. Наглядность как решающая характеристика вещи в отечественном искусствознании впервые была использована Габричевским в его работе о портрете под явным влиянием гештальт-теории⁹. При этом автор ссылается на Зиммеля, у которого Зедльмайр также заимствовал это понятие¹⁰.

Наглядность восточноиранской архитектуры состоит в изоморфизме между правилами внутреннего построения архитектурных построек и правилами пластической компоновки их оболочки. Главный вопрос состоит в том, как, каким образом наглядный характер архитектуры Мавераннахра и Хорасана, оснополагающийся на значимых компонентах горизонта прошлого, был осуществлен в настоящем.

Этот вопрос, перерастающий в проблему, имеет свою подоплеку. В теории архитектуры задачи пластики и массы с тектоникой разводятся. Мы полагаем, что все-таки существует возможность пластической формулировки, как массы, так и тектоники, что, собственно, и явится ответом на поставленный выше вопрос. Соответствующего решения этих вопросов и проблем у современных исследователей нет. Ниже мы предлагаем взглянуть на существующую картину иначе, нежели

⁷ См. об этом более подробно: *Ванеян С.С.* Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М., 2004. С. 81.

⁸ См. об этом более подробно в специальной статье о правилах восприятия в средневековом Иране: *Шукуров Ш.* Теория видения. От восприятия к представлению // *Искусствознание. Журнал по истории и теории искусства*, 1–2/2007. М., 2007.

⁹ *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. М., 2002.

¹⁰ *Zimmel G.* Das Problem des Portraits // *G. Zimmel. Zur Philosophie der Kunst.* Potsdam, 1922.

те из иранистов, кто основывается на почти забытой теории влияния.

Уже при Саманидах была решена одна из существенных проблем архитектурной плоскости – она принципиально, по идее, не могла быть чистой. Идея чистой плоскости не соответствует самому иконоцентричному мышлению иранцев. Даже в том случае, когда в саманидской архитектуре и позднее поверхность стены не дробилась, она, тем не менее, уступала дроблению достаточно широкого трехдольного трюма по углам интерьера. Весьма примечательно следующее: сводчатая конструкция трехдольных трюмов явилась базовым элементом для довольно быстрого появления сталактитов в архитектуре Средней Азии и Хорасана. Были созданы предпосылки не только для дальнейшего дробления плоскости, но и переорганизации всего внутреннего пространства.

Свет в преобразованном интерьере оказывается пространственной средой, как правило, он призван не только слегка освещать интерьер, но и словно мистифицировать формы, охваченные игрой света и тени. Это чувство особенно усиливалось с приходом цветных участков поверхности за счет введения майоликовых и мозаичных вставок. В пространство этой архитектуры изначально была заложена изрядная доля динамики. Масса стен постоянно уступала как раздробленной поверхности стен и сводов, так и достаточно дробному и мерцающему пространству. Это свойство касается не только интерьера, ту же картину внутренней динамики форм и силуэтов можно видеть и снаружи. Динамичность поверхности и форм соответствует тем критериям, которые Зедльмайр называет «охватывающей формой»¹¹. Об этом мы подробнее расскажем позднее.

На взлете этой архитектуры, в сельджукидское время, на поверхности стен впервые появляются сначала голубые, а затем и цветные майоликовые вставки как предвозвестие архитектуры других субстанциальных перспектив и иных форм выражения потаенного. Масса архитектурных построек (особенно в городских центрах Хорасана) окончательно теряется за «завесой» из орнаментальных панно. Торжество поверхности стен утрачивает свою силу по причине их раздробленности как

¹¹ *Зедльмайр Г.* Первая архитектурная система средневековья // История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935.

орнаментом, так и практическим «изыманием» массы за счет введения арочных проемов и ниш – реальных и иллюзорно-зорчатых.

Надо ли удивляться тому, что теория оболочки была хорошо известна и иранской алхимии – теоретической и практической. В том же трактате «Алхимия счастья» Абу Хамида Газали широко используются слова, которые являются антропогенными синонимами оболочки: покров, завеса¹². Трансмутация интерьера в оболочку была осознана еще при династии Саманидов и окончательно закреплена в архитектуре XI в. Решающее значение в этом процессе отводилось орнаменту.

И все же с иранским прошлым, с практикой доминирования огня и храмами огня непосредственная связь продолжалась и в мусульманское время, но связь эта, безосновательная с точки зрения теории влияния, утверждалась метафизически. Огонь переводил натуральный желтый цвет кирпича не просто в другой цвет, он трансмутировал состав материи, делал ее иной. Огонь вводил меру метафизического сходства, различия и совершенствования. Поэты прошлого, а в частности Хафиз, хорошо понимали проблему огненной субстанции культуры:

От [преобразовательной силы] алхимии твоей любви
золотым стало мое лицо¹³.

В самом деле, мечети нового времени часто строились на месте храмов огня. Самыми разительными примерами метафизического сходства являются Магаки Аттари (IX–XII вв.) в центре саманидской Бухары и пятничная мечеть Исфагана (X–XIII вв.) во время династии Буидов, хотя таких построек на территории Великого Хорасана и Ирана вполне достаточно, чтобы судить о закономерностях надстройки мечетей над храмами

¹² Ср. особенно слова о необходимости человека освободиться от внешней оболочки: *Абу Хамид ал-Газали*. Кимийа-йи са'дат. С. 8. О слове تَسْوِيَةٌ в значениях «оболочка», «кожура», «кожа» см.: *Moin M. A Persian Dictionary*, Tehran. 1999. S. 830–832. Об алхимии иранской архитектуры: *Ardalan B. The Sense of Unity*. P. 50–52. В этой книге излагаются основные принципы алхимии цвета в архитектуре и неоправданно забывается теория оболочки в алхимии и архитектуре.

¹³ *Marnazavi M. Maktab-e Hafiz ya moqaddima bar Hafizshinasi*. Tehran, 1365. S. 286.

огня. Несомненной границей памяти иранской мечети служили именно зороастрийские храмы. Иранцы-мусульмане наследовали кораническую идею огня и света в новом, исламском преломлении. Это было сходство в принципиальном различии утраченного и возобновленного наследия, вновь обретенных ценностей.

Персидская поэзия этого времени, как указывалось выше, – еще одно свидетельство осознания глубин своей культуры, когда исламские ценности самого высокого порядка обязательно высветлялись изнутри, посредством обращения к этнорелигиозному прошлому. Пространственно-временная структура иранского мира в исламский период оказывается недостаточной, она нуждается в наделении существующего образа гештальтом нового порядка смыслов и форм. Перед иранцами обновленного, мусульманского поколения стояла задача формирования иных фигур силы, которые бы соответствовали выдвиганию новых ценностей материального и духовного порядка. В данном случае, как и во многих других, мы сталкиваемся с отношениями между теологией и гештальтом¹⁴. По мнению одного из отцов гештальта, наличный образ нуждается в новой наглядности, которая приходит извне, *outside of*, своего же этнического прошлого¹⁵. Таким образом, во-первых, собственно для иранцев неполный образ мусульманского настоящего обретает свою гештальтирующую, то есть законченную силу внутреннего смысла и внешней оформленности.

Во-вторых, исходя из соображений Мухаммада Газали, алхимический процесс трансмутации настоящего закончен, он высветлен до конца и сделано это, повторим, посредством обращения к избранному горизонту прошлого. Говоря словами аристотелевской топологии, которая была в те времена весьма популярной (Фараби, Ибн Сина), привносимый топос прошлого помог осуществлению образа настоящего.

И, наконец, в-третьих, обращение иранцев к такой организации образа с неперменной оглядкой на свое же доисламское прошлое касалось не только поэзии начиная с раннего

¹⁴ См. об этом и фигурах силы специально: *Шукуров Ш.* Теология и гештальт // Искусствознание, 1/2006. М., 2006.

¹⁵ См. об этом в американском переводе работ Кёлера: *Köhler W.* An Old Pseudoproblem // *The Selected Papers of Wolfgang Köhler.* New York, 1971.

(VIII–IX вв.) периода *шуубийи*. На этом стояла вся иранская культура – от саманидской Бухары до тимуридского Шираза с поэзией Хафиза. И даже заново обретенные элементы сасанидского орнамента уже в саманидское время следует рассматривать именно в этом русле.

Вектор прошедшего времени с должествующей обязательностью соответствовал грамматической конструкции *past continuous*, когда время оказывалось еще и формой, формой вещей, а еще и субстанций. Иранцы оставались иранцами. А потому осуществлялась эта связь не формально в смысле воздействия сасанидских представлений на иранцев, ставших мусульманами, а субстанциально, метаисторически и метафизически. Иранцев интересовало не просто их славное прошлое, нет, кроме того, они находили особый в каждом случае горизонт памяти и открывали его местоприсутствие в настоящем. Связь с прошлым была не непосредственной – она была опосредована приемами актуализации горизонтов прошлого в усложненном вероисповедальной нормой Ислама настоящем.

Огонь по-прежнему, как это было в древней культуре иранцев, обжигал землю в целях достижения новых ценностей, новой архитектуры. Архитектурная форма есть наследие и следствие материальных характеристик памятника. Еще Юнг отмечал нечто весьма похожее: «Произведение привносит с собой свою форму»¹⁶. Мы же в данном случае говорим о цветовой форме.

Башляр писал об алхимии цвета или *химии глубин* в связи с его рассуждениями о поэтических преобразованиях субстанций:

«Вульгарное» пламя имеет мимолетно-красную расцветку, которая может ввести в заблуждение профана. Необходим более сокровенный огонь, тинктура, которой удаётся сразу и сжечь внутренние нечистоты, и оставить свои качества в субстанции. Эта тинктура истребляет черное, успокаивается во время отбеливания, а затем побеждает глубинной красотой золота. Преображать значит окрашивать¹⁷.

¹⁶ Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 105.

¹⁷ Башляр Г. Земля и грезы о покое. М., 2001. С. 38.

Вот почему архитектура Средней Азии, Афганистана и Ирана до тимуридского времени, даже когда она покрыта белой штукатуркой, отливала цветом золота. Сквозь белый алебастр всегда просвечивает его истинная подкладка, как молоко обязательно отливает чернотой. Этим архитектура восточных и западных иранцев обязана земле и огню, архитектура, совпадающая по цвету и его оттенкам. Эта архитектура была этнической не только по своей субстанциальной ориентации и строительным особенностям. Цвет субстанции, как мы уже говорили, нюансировал огонь, глубинно родственной для иранцев-мусульман субстанции. Огонь для зороастрийцев, как известно, обладал ритуальной очистительной силой¹⁸. Нет ничего странного в этой связи, когда на месте собственно храма огня в мечетях оказывается михрабное пространство.

Мы в состоянии судить о глубинном стиле иранской архитектуры в указанные периоды ее существования. Глубинный стиль субстанций не подлежит риторической рефлексии, ибо он пневматологичен. Стиль всей иранской архитектуры обретает свою разнообразную характерологию в момент и одновременно в процессе сложения указанного выше алхимического взаимодействия субстанций. Это и позволяет нам говорить о пневматологии стиля иранской архитектуры, проявление которого лишь подтверждает его глубинные закономерности сложения. По этой причине нас не убеждают рассуждения о вторичности стиля и первичности образа¹⁹. Глубинный стиль – явление не риторическое, а дискурсивное, стиль дискурсивен²⁰. Этим объясняется извечность глубинного стиля, его принципиальная необратимость в нечто иное и неотвратимость от тех внутренних процессов, которые его формируют.

Может показаться, что мы противоречим нашим предыдущим рассуждениям о стиле²¹. Прежде мы вели речь об *адабе* –

¹⁸ См. о четырех субстанциях зороастрийцев с отсылками к необходимой литературе: *Мейтарчян М.Б.* Почитание стихий в зороастризме // Человек и Природа в духовной культуре Востока. М., 2004.

¹⁹ См. о этом: *Турчин В.* Образ и память // Искусствознание. Журнал по истории и теории искусства, 1/2004. М., 2004. С. 249.

²⁰ См. об этом: *Ванеян С.С.* Храм и Грааль в Западном Средневековье // Храм земной и небесный. Т. 1. М., 2004.

²¹ *Шукуров Ш.* О понимании стиля в искусстве Ислама (к проблеме иконографии стиля) // В кн.: Искусство и тайна. М., 1999.

этических и риторических нормах представления человека и вещи, будь то поэзия или искусство. Подобное понимание традиционной установки требует высокоэтического отношения к творчеству, которое является своеобразным зеркалом по отношению к субъекту восприятия. В этой же работе мы указываем на феноменологию стиля, те истоки, которые формируют риторику, любого порядка теоретизирования на тему должного и упорядоченного. Глубинный стиль, в отличие от риторического, основополагает тот же метафорический склад мышления посредством особого отношения к образу, когда тот еще не видится, а лишь угадывается в пневматерии. Это еще не состоявшийся образ, он всего лишь слегка искрит, только грозя обратиться в пламя. Это та далекая свеча, о которой еще не знает мотылек, это пока еще не раскрывшийся бутон розы, о которой только потом будет слагать легенды соловей, а затем и поэты.

Нет сомнений, мы в состоянии судить об иконографии и иконологии восточноиранской архитектуры. Однако прежде чем приняться за эту работу, мы должны вникнуть в те глубины, которым будет обязано исследование структур, отношений и контекстов. Мы говорим о глубинном смысле и глубинном стиле преобразовательной, трансмутивной, алхимической логики субстанций, о той имманентности, которая позволит сойтись любой другой – симптоматике форм, значений и контекстов, и она уж неминуемо окажется риторичной.

Исследователи (зарубежные и отечественные) не переставая говорят о влиянии сасанидского стиля на стиль саманидской архитектуры и изобразительного искусства. Вновь втуне доминирует порочная теория заимствования. Когда мы говорим о пневматологии стиля, то подразумеваем и укорененность этого стиля в прошлом. Не существует просто заимствования, скажем, по отношению к теории стиля. Стиль всегда обладает двумя измерениями, трансмутивность глубинного стиля сохраняет возможность миметического поиска формальных признаков в архитектуре и изобразительном искусстве. Мимесис – это не слепое подражание, а обращение к этническому прошлому с творческих позиций.

Больше того, мы продолжаем настаивать на интраиконичности образа этой архитектуры, на той глубинной иконичности прообразов, благодаря которой стал возможным собственно архитектурный образ, непременно развернутый в пространстве. Надо ли еще раз говорить, что составляющие архитектуру суб-

станциальные силы обладают цветом и, естественно, смешением цветов, что затем разворачивается в выверенном зодчим пространстве цветов, оттенков и, конечно, формы? Цветовая форма, пусть даже она с первого взгляда монохромна, обладает своим предрешающим интраиконичным зарядом полихромии. Внутренняя цветоформа предопределяет цветовую форму внешнего тела постройки. Внутреннее и внешнее необратимо связаны между собой:

Алхимия тоже зачастую доверяет этой упрощенной диалектической перспективе внутреннего и внешнего. Часто она задается целью «перелицевать» субстанции подобно тому, как выворачиваются перчатки. Если ты умеешь расположить снаружи то, что внутри, и внутри то, что снаружи, – говорит один алхимик, – ты хозяин своей работы²².

Зрительно проникающий образ всецело доминирует в этой архитектуре. Режим диафании преобладает настолько, что знание о глубинных основаниях этой архитектуры становится функцией оптического образа. Архитектура означает ровно то, как и что мы видим, и не более.

Кроме того, для нас является очевидным, что и орнамент (рельеф и резьба) этого времени является логическим и изоморфным преобразованием глубинного стиля субстанции, она кроме обжига подвергается еще и инструментальной обработке. Усилия мастера придают субстантивированной форме дополнительный объем за счет западения и выступания кирпичной кладки, линейности орнамента и резьбы, и, соответственно, у нас появляются основания говорить о своеобразии архитектурной перспективы – «перспективы бесконечной субстанциальной напряженности» (Башляр). Перспективы цветовой и логической – как иначе назвать алхимическое преобразование субстанции в градации цвета, формы, объема, линию орнамента? Все сказанное касается не только внешней поверхности зданий, но и их интерьера. Внутриположенная и перспективно удаленная иконичность субстанции обретает действительно уже не просто эстетическое начало, а поэтологическое за счет ее обращения в иконическую форму или, лучше, формальное выражение интраиконичности, то есть ее образ.

²² Башляр Г. Земля и грезы о покое. М., 2001. С. 25.

Одновременно мы вновь возвращаемся к теории мимесиса, ибо воображение вместе с памятью способны выявить идеи и образы, которые призваны служить как пассивным, так и деятельным образцом для схваченных представлением идей и образов²³. Для понимания философии и теофилософии Ирана в первую очередь следует обращаться не только к идеям Авиценны и теории озарения Сухраварди, но и ко всему пласту сасанидской и древнеиранской культуры, но это совершенно другая задача, невыполнимая даже отчасти в настоящей работе.

Когда мы исследуем внешние стилистические, иконографические и типологические аспекты миниатюр, мы остаемся в пределах культуры, породившей этот вид искусства. Однако стоит нам подключить режим миметического поиска оснований визуальной образности, мы оказываемся за пределами данного значения. Ярче всего, впрочем, сказанное обнаруживается в ранней иранской архитектуре, когда поиски и нахождение новых конфигураций мыслеформы сопряжено с памятливым использованием отдельных образов старой иранской архитектуры.

Повторим сказанное в самом начале: иранцы использовали два горизонта прошлого. Во-первых, они цитировали отдельные образы в своей поэзии и архитектуре и даже в политических трактатах, во-вторых, использовали идеи и их образное воплощение для своих целей, никак не предусмотренных прошлым. Поэтому речь о заимствовании у прошлого в обоих случаях в корне неверна, более того, эта мысль создает неверное представление о литературном или художественном процессе.

В результате отвлечения образа от вещи и его абстрагирования возникает новый образ без формы. Ведь снятый горизонт той же крещатости древнеиранского Храма или сада должен быть трасмутирован и формально. Пусть четверочастный образ остается в незыблемости, однако он тут же наде-

²³ О мимесисе в необходимом нам ракурсе см.: Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976; Подорога В. Словарь аналитической антропологии // Логос. Философский журнал. № 2'1999. С. 30–40; Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1 (Н. Гоголь, Ф. Достоевский). М., 2006.

ляется своим значением. Форма должна пройти через горнило смыслопорождения, чтобы обрести новый горизонт представления. Зритель должен активизировать горизонты своей памяти и воображения, дабы составить форму нового образа. Мы понимаем, что образу в искусстве и архитектуре обязана соответствовать форма, следовательно, в какой-то момент должна произойти кристаллизация новой формы. Что и произошло с приходом Тимура, когда иранцам пришлось существенно изменить приемы формопостроения и в архитектуре, и в изобразительном искусстве.

Эллора – от храма к музею. История памятника в индийской действительности

Большинство культурных объектов, если, конечно, им предначертана долгая жизнь, проходят путь от утилитарных предметов, в широком смысле этого слова, до экспонатов. Будь то произведение искусства: скульптура, живописное полотно, предмет прикладного творчества или просто артефакт древней эпохи, не имеющий художественной ценности, каждый найдет себе место в музее – художественном, историческом ли, этнографическом и т.д. Став экспонатом, он окружается необходимым вниманием и защитой: обеспечивается необходимый температурный режим, влажность и неприкосновенность; однако объект оказывается лишенным функциональных связей – вырванный из культурного контекста, он становится «осколком цивилизации». Этот процесс не обходит и произведения архитектуры, которые со временем сами превращаются в музеи, где размещают определенную коллекцию либо консервируют то, что осталось от прежних владельцев, представляя экспонаты в них *in situ*. В результате музеефикации здание лишается своего первоначального смыслового значения, становясь «объектом музейного показа»¹.

Храмовое здание, став музеем, утрачивает свою *сакральность*, так как именно она являлась его основным смысловым наполнением. Толпы любопытствующих зрителей разрушают обстановку религиозного сосредоточения, в результате чего место, ранее бывшее обителью божества, место, служившее

¹ «Музеефикация – направление музейной деятельности, заключающееся в преобразовании историко-культурных или природных объектов в объекты музейного показа с целью максимального сохранения и выявления их историко-культурной, научной, художественной ценности» – Российская музейная энциклопедия www.museum.ru

подчас последней опорой в жизни, место, с которым верующие связывали свои надежды на помощь в осуществлении заветного, становится лишь артефактом, историко-культурным объектом – предметом скрупулезного изучения ученых и интереса для туристов. Придя в храм, ставший музеем, человек увидит лишь внешнюю оболочку, но внутреннее содержание останется для него смутным.

В статье ставится задача выявить особенности процесса музеефикации индийского храма на примере пещерного комплекса Эллары, расположенного в центральной Индии в штате Махараштра. Будут рассмотрены этапы и последствия данного процесса, а также проанализировано, насколько возможна десакрализация священного пространства в индийской культуре. Статья является попыткой своеобразной реконструкции пути, пройденного Эллорой от храма к музею, – от сакрального к сохранным.

Данный памятник представляется наиболее подходящим для исследования подобного рода, так как сохранились письменные свидетельства всего периода его существования. В отличие от многих других пещерных комплексов Индии, которые на столетия были затеряны и открывались заново в XIX в., Эллора всегда оставалась в поле зрения не только местных жителей, но и путешественников из разных стран. Этому способствовали как его масштабы, и в первую очередь, размеры храма Кайласанатха, снискавшего славу одного из чудес света, так и удобное местоположение – на древних торговых путях, и не столь далеко от портового города Мумбаи.

Источники, освещающие историю Эллары, можно разделить на несколько групп, сменяющих друг друга в хронологическом порядке в соответствии с разными этапами развития комплекса: первой группой являются эпиграфические свидетельства – надписи, найденные в Эллоре, а также жалованные грамоты VIII – X вв.; второй – описания Эллары в сочинениях мусульманских авторов X – XVII вв.; третьей – записки европейских путешественников XVII – XIX вв. и, наконец, исследовательские работы – с 70-х гг. XIX в. до 80-х гг. XX в., когда Эллора привлекла внимание ЮНЕСКО. Отдельно можно назвать местную маратхскую литературу, датируемую XIII – XIX вв., включающую легенды, бытующие среди местного населения и в настоящее время.

Храмовый комплекс находится недалеко от поселения, по которому и получил свое название: на маратхи оно звучит как Верула, в древности носило название Элапура – на санскрите и Элура – на пракрите, европейцы же интерпретировали его как Эллора; последнее получило более широкое распространение в исследовательской литературе. Комплекс включает в себя более ста пещерных храмов (хотя официально состоит из тридцати четырех²), составляющих три группы, принадлежащие основным религиям раннесредневековой Индии – индуизму, буддизму и джайнизму. Буддийские храмы находятся в южной части комплекса, джайнские занимают северную часть, а индуистские расположены между ними. Центром является знаменитый храм Кайласанатха – апогей развития скального строительства в Индии. Уникальность его заключается в том, что, будучи монолитным, он высекался сверху вниз не из отдельно стоящей скалы, а из каменного массива путем образования вокруг тела храма огромного П-образного рва (87 × 47 м); таким образом, он представляет собой колоссальную статую высотой около 30 м.

История создания комплекса

Время сооружения комплекса (VI–X вв.) – беспокойный период в индийской истории. Власть в Декане поочередно переходила от одной династии к другой: Калачури сменились Чалукьями, которых, в свою очередь, повергли их бывшие вассалы Раштракуты, а над ними в конце X в. одержали верх Ядавы. Все это сказалось на иконографической программе пещерного комплекса, а также способствовало изменению смыслового содержания уже существующих храмов.

Первым был сооружен, по-видимому, храм № 29, или Дхумар-Лена, об этом говорят как стилистические черты скульптуры и архитектуры, так и расположение вблизи от водопада Велганга и образованного им естественного водоема, которые имели существенное ритуальное значение. Немного позже

² При нумерации, проведенной в 80-х годах XIX в. Археологическим надзором Индии (Archaeological Survey of India), были учтены лишь основные пещеры, некоторые же объединены под одним номером, к примеру, 23 джайнских храма отмечены как 5 (№ 30–34).

возник выдающийся храм Рамешвара – № 21. С начала VII в. строились преимущественно буддийские пещерные храмы³.

«Золотой период» строительства комплекса приходится на правление династии Раштракутов (753–973 гг.). Храмовый комплекс служил одним из средств демонстрации могущества правящей династии. Как монумент многочисленным победам Раштракутов над правителями других государств Индии создавался храм Кайласанатха⁴. В этот период продолжали высекать буддийские храмы, включая самое большое пещерное сооружение этой религии на территории Индии – трехэтажный Тин Тал (№ 12). Возникли также первые джайнские святилища.

Указанием на чрезвычайное сакральное значение Эллары служит прежде всего сама архитектура: грандиозные размеры комплекса и отдельных храмов, наличие святилищ и монастырских обителей трех религий⁵, а также тот факт, что именно здесь Раштракутами был сооружен масштабный и крайне трудоемкий храм Кайласанатха (последнее указывает не только на важную религиозную, но и политическую функцию). О значительной священной роли места свидетельствует и то, что его сооружению не помешало даже неправильное с точки зрения культа расположение горного хребта, из-за чего все хра-

³ Исследователь В. Спик (W. Spink) предположил, что сюда в это время перешли монахи из Аджанты, покинувшие по каким-то причинам прежнее место.

⁴ Об этом свидетельствуют два свободно стоящих победных столба дхваджа стамбха, поставленных с северной и южной сторон храма, пара слонов (из которых дошел до нашего времени всего один), символизирующих военную силу, а также скульптурные композиции, значительное место среди которых занимают батальные сюжеты из «Рамаяны» и «Махабхараты». Архитектура храма соединяет в себе южный тип сакральной постройки, представленный виманой главного святилища и входным гопурамом, и северный, представленный Нанди-мандапой, что также характеризует Раштракутов как хозяев и северной и южной Индии. Скульптура храма чрезвычайно разнообразна по своим стилистическим чертам, архитектурные мотивы, вплавленные в храм, можно обнаружить в сооружениях разных районов Индии, это свидетельствует о том, что создавали ее мастера, привезенные Раштракутами со всех концов страны.

⁵ Ни один другой пещерный комплекс Индии не включает в себя святилища всех трех религий.

мы получили обратную ориентацию: их входы обращены не на восток, а на запад.

Подобная значимость данного пространства может быть объяснена несколькими причинами, помимо существовавшего издревле культа гор и семантики пещеры, что, несомненно, стимулировало развитие всего индийского скального зодчества. Важнейшее религиозное значение имело существование здесь пресных источников воды: естественный водоем, обеспечивающий воду для ритуалов и необходимых омовений, водопад и многочисленные потоки, которые помимо выполнения сакральной функции давали возможность монастырской общине собирать воду в резервуары, высеченные в скальной породе, в сезон дождей и использовать ее в засушливый. Расположение храмов близ важных торговых путей приводило сюда паломников, что приносило необходимые средства для поддержания жизни общины и создания новых святилищ и скульптурных образов. Также большое значение имела форма скалы, удобная для создания пещерных храмов: отвесной – с одной стороны, и с горизонтальными уступами – с другой.

Все это стимулировало разрастание комплекса, обеспечивало намоленность места, способствовало формированию вокруг него мифологического ореола, что вело к повышению сакрального статуса Эллары.

Ранние эпиграфические свидетельства

Самые ранние сведения о жизни комплекса содержатся в эпиграфике жалованных грамот времени правления Раштракутов, сохранившихся на медных пластинах⁶. В них Эллора именуется своим санскритским названием – Элапура. Первая грамота с упоминанием памятника датируется 741 г., временем правления Дантидурги из династии Раштракутов⁷. Она фиксирует акт дарения деревень брахманам из Гуджарата, совершенный в Эллоре, что подтверждает важную ритуальную роль места как священной *тиртхи*⁸ того времени, имевшей, в том

⁶ Вероятно, имелись грамоты и на более недолговечных материалах, не дошедшие до нашего времени.

⁷ *Dikshit S.K.* Ellora Plates of Dantidurga. Saka 663 // *Epigraphia XXV* (1939–1940). P. 25–31.

⁸ Тиртха – священное место паломничества индуистов.

числе, политическое значение, так как именно сюда приезжали правители для совершения важных обрядов. Непременным действием было ритуальное омовение царственных особ в Гухешвара тиртхе, соотнесенной исследователями с естественным озерцом, находящимся у подножия горы, в которой высечен пещерный комплекс.

С Дантидургой связана также наиболее содержательная надпись, выгравированная на стене мандапы Нанди – павильона, расположенного перед храмом Дашаватара (№ 15). Она относится приблизительно к 750 г.⁹ Надпись осталась незавершенной, оборвавшись на 30-й строчке, однако содержит важные сведения. В тексте зафиксировано пребывание в Эллоре Дантидурги с войском в течение нескольких дней и отправление ритуала, из чего можно сделать вывод не только о сакральной значимости места, но и о том, что территория в то время уже была достаточно заселенной для содержания войска. Начинается надпись взыванием к богу Шиве, что характеризует Раштракутов и, в частности, Дантидургу как шиваитов; данный факт коррелирует с преимущественным нахождением *лингамов*¹⁰ в *гарбха-грихах*¹¹ созданных ими храмов.

Надписи, выгравированные на стенах храмов, имеют огромное значение для изучения истории памятника, так как неразрывно с ними связаны. Однако несмотря на большое количество святилищ в Эллоре и длительный период сооружения, помимо уже упомянутой надписи, *in situ* найдено незначительное количество эпиграфических свидетельств, что является загадкой для историков и сильно затрудняет исследование. Для сравнения можно привести статистику: в то время как в Аджанте было обнаружено 38 надписей, в Канхери – 51, в Эллоре их всего 8¹². Из них только одна, приведенная выше, является развернутой, остальные же достаточно краткие, относятся к конкретному изображению, передавая, в основном, информацию о заказчике либо о скульпторе.

⁹ Точной датировки надписи до сих пор нет.

¹⁰ Лингам – объект поклонения в шиваизме, является символическим изображением детородного органа бога Шивы.

¹¹ Гарбха-гриха (санскр. «чрево храма») – главное святилище индуистского храма, в котором находится основной почитаемый образ.

¹² *Gupte, Ramesh Shankar and Mahajan, Ajanta B.D. Ellora and Aurangabad Caves. Bombay, 1962. P. 22.*

Из письменных источников времени создания комплекса наибольшее значение имеет жалованная грамота, найденная в Бароде¹³, так называемая Varoda copper plate (812 г.) относящаяся к правлению Говинды III из династии Раштракутов. Она гласит: «Кришнараджа повелел создать на горе Элапура храм чудесного облика. Божества, проносящиеся в воздушных колесницах, увидя его, были “поражены изумлением” и, непрерывно размышляя о нем, говорили себе – эта обитель Шивы нерукотворна, ибо подобная красота никогда не встречается в произведении человеческого; даже художник, ее создавший, был невольно удивлен и, зная, что он уже не имел силы воздвигнуть другое подобное творение, воскликнул: “Чудесно! Я сам не понимаю, как это случилось, что я смог построить его!”»¹⁴. В данной надписи впервые сооружение храма было отнесено ко времени правления Раштракутов, а именно Кришны I. Для данной же темы важна прослеживаемая здесь передача восприятия памятника людьми того времени: храм поражал воображение, здесь виделась божественная рука, направлявшая его создателей, – «нерукотворность» сооружения. В надписи дается и оценка эстетических качеств архитектуры – признание его красоты даже божествами являлось, несомненно, наивысшей похвалой. Следовательно, сооруженный храм будет населен божествами, и в нем, бесспорно, будет присутствовать его хозяин Шива. Таким образом, создание храма Кайласанатха стало важным этапом в повышении культовой роли Эллары.

Заметки арабского ученого и путешественника Ал-Масуди¹⁵ (ум. в 956 г.), посетившего Индию в 915–916 гг., являются значимым источником периода правления Раштракутов. В его сочинении «Золотые копи и россыпи самоцветов», датированном 944 г., содержится краткое описание Эллары (автор оговаривается, что позднее обязательно расскажет о нем более подробно, однако работа была утрачена)¹⁶. Масуди называет место

¹³ В 1974 г. город Барода был переименован в Вадодара, однако за грамотой сохранилось прежнее название.

¹⁴ Цит. по: *Тюляев С.И.* Храм Кайласанатха в Элуре // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып.1. М., 1975. С. 44–45.

¹⁵ *C. Barbier de Meynard.* Macoudi-Les Prairies d'Or. Paris, 1914. Т. 4. P. 95.

¹⁶ *Ernst C.W.* The Ellora Temples as Viewed by Indo-Muslim Authors // Beyond Turk and Hindu: Rethinking Religious Identities in Islamicate South Asia. Florida, 2000. P. 108.

Алура¹⁷ и свидетельствует, что оно является прославленным паломническим центром, куда приходят индийцы из дальних концов страны; комплексу принадлежат земельные наделы, обеспечивающие его существование. Вокруг пещер расположены «тысячи келий», где живут монахи. Масуди не делает различия между буддийскими, джайнскими и индуистскими храмами, воспринимая все три религии как одну. Это может служить указанием на то, что комплекс существовал как целое – был единым священным пространством.

Таким образом, мы располагаем хотя и немногочисленными, но вполне очевидными свидетельствами важной сакральной роли комплекса в период Раштракутов как религиозного центра правящей династии, а также важного места паломничества. Ал-Масуди является, по сути, первым из известных нам туристов, посетивших Эллору, однако о наметившемся процессе музеефикации говорить пока рано.

Правление династии Ядавов

После падения Раштракутов внимание к комплексу стало ослабевать: основные постройки Ядавов сосредоточились в новой столице государства Девагири. В Эллоре же сооружались преимущественно пещерные храмы джайнской религии, которой оказывала покровительство правящая династия. Помимо этого, высекались дополнительные святилища вокруг храма Кайласанатха, рельефы которых носили главным образом вишнуитский характер¹⁸.

Надписи в джайнских храмах свидетельствуют о том, что святилища и пещеры сооружались до середины XIII в.; в уже существовавших храмах на столбах высекались дополнительные изображения, как объектов поклонения, так и самих дарителей. В 1234 г. на холме была поставлена скульптура Паршванатха¹⁹

¹⁷ Долгое время было принято считать, что Масуди писал название комплекса как Аладра, однако исследователь мусульманских источников Эрнст заявляет, что написано скорее Alura, что несомненно ближе оригинальному названию места.

¹⁸ Ядавы были вишнуитами. К этому роду, по легенде, принадлежал Кришна, являющийся одной из аватар бога Вишну.

¹⁹ Паршванатха – джайнский тиртханкара – «учитель», один из объектов поклонения в джайнизме.

высотой около 18 м. Надпись на постаменте содержит не только год создания скульптуры и имя заказчика, но и сведения о том, что в это время гора была населена *чаранами* – странствующими мудрецами: «Сделав множество больших образов джинов, Чакрешвара обратил холм в святое место для паломничества, так же, как и Бхарата обратил гору Кайласа»²⁰, – говорит надпись. Из этого можно сделать вывод, что центр культовой жизни джайнов переместился в это время с одной стороны холма, на которой располагались храмы IX–X вв., на другую – к новой статуе Паршванатха. Здесь останавливались странствующие паломники по пути из Шравана Белголы в Гуджарат и наоборот, причем представители обеих сект джайнизма: как шветамбары, так и дигамбары, свидетельства чему найдены в надписях храмов²¹. Ранние же святилища принадлежали секте дигамбаров, что подтверждает их иконография.

Известно, что Ядавы оказывали активную поддержку культуре и, в частности, маратхской литературе, в которой развивалось новое мистическое направление религиозной мысли, связанное с бхакти. В этой литературе содержатся сведения об Эллоре²². Ранние упоминания найдены в *Лилачаритре* (1278 г.), являющейся сборником легенд о жизни лидера секты *маханубхава* Шри Чакрадхары. Согласно данному сочинению, маратхский святой пребывал в Эллоре несколько месяцев, проповедуя свое учение. Храмы уже были пустыми, или, по крайней мере, в большинстве не проводились службы; пещерные святилища же использовались лишь как места уединения, где можно без препятствий погрузиться в медитацию и беседовать с учениками. Косвенным свидетельством запустения храмового комплекса является также доктринальное учение Чакрадхары, предписывавшего своим последователям «избегать много-

²⁰ Перевод цитаты из работы: *Owen L.N. Beyond Buddhist and Brahmanical Activity: The Place of the Jain Rock-Cut Excavations at Ellora*, University of Texas and Austin, 2006. P. 254.

²¹ *Op.cit.* P. 261–262.

²² Исследованием маратхской литературы занимался П.В. Ранаде. См.: *Ranade P.V. Echoes of Ellora in Early Marathi Literature // Ellora Caves: Sculptures and Architecture*. New Delhi, Books and Books, 1988. P. 108–118.

людных мест, останавливаться вдали от городов, селений и объектов паломничества»²³. Он призывал «держаться незаметных маленьких деревень, останавливаться на холмах и вдали от дороги, спать под деревом или в заброшенном храме за пределами деревни»²⁴.

Таким образом, уже тексты XIII в. свидетельствуют о том, что храмовый комплекс не функционировал в полной мере, и это случилось еще до мусульманского вторжения – в первой половине XIII в., когда у власти были Ядавы. С чем это было связано? С тем, что отсюда, как и из Аджанты, ушли монахи? Возможно, с буддийскими храмами произошло именно так. Однако, скорее всего, опустение было вызвано изменением религиозной картины, напрямую зависимой от политической ситуации, и перемещением культового центра из Эллары в Девагири – столицу новой династии. При этом вместе с династией, изменилось и направление индуизма: шиваизм был замещен вишнуизмом и древние святилища были покинуты. Последователи джайнизма также сменили религиозный центр, сместившийся к новой статуе Паршванатха.

Мусульманский период

Завоевание мусульманами Индии плачевно отразилось на многих памятниках архитектуры предыдущего периода. Политика борьбы с «неверными» привела к разрушению большого количества храмов. С завоеванием Махараштры в начале XIV в. нависла угроза над комплексом Эллары. Однако, несмотря на слухи, распространяемые до сих пор, достоверных сведений о разрушениях комплекса мусульманами нет. Вероятно, его спасло то, что комплекс ко времени завоевания региона мусульманами был уже заброшен и, следовательно, не представлял религиозной опасности. Напротив, сохранилось достаточное количество письменных источников этого времени, согласно которым мусульманские правители и путе-

²³ *Feldhaus A. Maharashtra as a Holy Land: A Sectarian Tradition // Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol. 49, No. 3, 1986. Cambridge University Press. P. 533.*

²⁴ Там же.

шественники приезжали специально посмотреть на архитектурное чудо²⁵.

Известно, что в Эллоре в феврале 1352 г. около недели пробыл Хасан Ганга (или Ала-ад-Дин), основатель династии Бахманидов, правившей в Декане с 1347 по 1527 г. Он внимательно осматривал памятник, специально «взяв с собой тех, кто мог читать надписи и понимал значение фресок и скульптур на стенах»²⁶. Как гласит предание, он был человеком праведным и великодушным, проявлял интерес к археологическим реликвиям. Есть сведения, что к его визиту в окрестностях Эллоры были отремонтированы дороги, а пещеры вычищены.

Историк Рафи ал-Дин Ширази (род. в 1540 г.) изложил интересную интерпретацию храмового комплекса Эллора в своей «Хронике правителей» – персидской истории Биджапура, написанной в 1612 г.²⁷. Рассказ носит название: «Описание чудес и диковин здания в Эллоре в Даулатабаде, которые Парчанд Рао, император Индии, построил около 4000 лет назад». Согласно Ширази, Эллора являлась дворцовым комплексом, высеченным по приказу правителя, пожелавшего создать в свое царствование нетленное сооружение. Расположенный поблизости от столицы Даулатабада, этот ансамбль состоял из

²⁵ В 1318 г. в Эллоре на месяц останавливался султан Кутб-уд-Дин Мубарак Шах Кхольджи. (A Comprehensive History of India, vol. 5. New Delhi, 1970, repr. 1982. P. 436.) Немного позже здесь был Мухаммад бин Туглак, сделавший в 1327 г. Девагири, расположенный близ Эллоры, второй столицей султаната, переименовав город в Даулатабад. Как сообщает историк Фиришт, в 1307 г. пещеры посетили могольские солдаты, которые везли невесту – индийскую принцессу Девал Рани, в Дели для Кхидр Хана. (Сведения из книги: Briggs J. History of the Rise of the Mahomedan Power in India, vol. I. P. 367.) Есть в его хронике и другой сходный случай – в начале XVII в., во время споров о помолвке с гуджаратской принцессой, она и приближенные приехали из Гуджарата в Декан, остановившись рядом с Даулатабадом с тремя сотнями войска, однако так и не посмотрели пещеры Эллоры, хотя расстояние было незначительным. (История приводится в книге: Malandra, Gery H. Unfolding A Mandala: The Buddhist Cave Temples at Ellora, 1997. P. 3.)

²⁶ *Ramaswami N.S.* Indian Monuments. New Delhi, Abhinav Publications, 1971. P. 68.

²⁷ Перевод текста с персидского приведен в статье Эрнста: *Ernst.* Op.cit. P. 99–120.

царского дворца, дворцов приближенных, различных хозяйственных сооружений и мастерских. Из камня было вырезано все, что могло потребоваться правителю: солдаты, охраняющие покои, слуги, музыканты, атлеты, шуты, борцы и др. Если храм Кайласанатха был дворцом правителя, то джайнский храм Чота Кайласа²⁸, согласно логике повествующего, являлся охотничьим домиком, расположенным в некотором отдалении от него и сооруженным по подобию большого дворца, только в меньших масштабах. Данная интерпретация храмового комплекса как царского дворца неувидительна, так как соответствует личному опыту мусульманского автора, знакомого с грандиозным комплексом Персеполя, расположенного поблизости от его родного города.

Архитектуру такого рода, по мнению автора, невозможно сотворить за одну человеческую жизнь. Однако так как правитель строил этот дворец для себя, люди три или четыре тысячелетия назад жили намного дольше, были могучего телосложения, обладая необходимой силой и крепостью.

Таким образом, в мусульманское время комплекс в Эллоре получил новую интерпретацию как дворец правителя. Он уже не посещался паломниками, или, по крайней мере, не так массово, как в прошедшие времена, однако превратился в легендарное древнее сооружение, архитектурное чудо – объект легенд и интереса, свидетеля «Золотого века» человечества.

Несмотря на то что многие мусульманские правители посещали пещерный комплекс, лишь одно имя сохранилось в народных сказаниях – имя Аурангзеба (1658–1707). Его до сих пор обвиняют в сознательном разрушении храмов Эллары – поджогах, отбивании хоботов у слонов нижнего яруса Кайласанатхи, разгромах и т.д.

Действительно, в свое правление Аурангзев прославился жесткой политикой религиозной нетерпимости по отношению к индуистам: запретил главные религиозные праздники – Дивали и Холи, ввел ограничение на строительство новых храмов, обложил налогом паломников и др. Также известно о разрушениях по его приказу действующих индуистских храмов, в частности, в Махараштре немало памятников было разрушено в ходе борьбы с маратхами.

²⁸ «Маленькая Кайласа».

Однако, как ни парадоксально, исследования письменных источников обнаруживают, что Аурангзеб являлся одним из почитателей Эллары. В своих письмах правитель писал, что любил бывать здесь один, либо со своей семьей. Он характеризует Эллору как «выдающееся творение настоящего художника, несомненное создание Творца»²⁹. Аурангзеб провел многие годы в Махараштре, вначале как *субадап* – он сделал своей резиденцией небольшой городок недалеко от Эллары, названный в его честь Аурангабадом. Затем, став императором, он не переставал бывать здесь. Похоронить себя Аурангзеб повелел в Кхулдабаде, расположенном близ Эллары.

В хронике его правления «Маасири Аламгири» (1711 г.), составленной после смерти императора, автор приводит описание храмового комплекса: «Невдалеке отсюда (Кхулдабада) есть место под названием Эллора, где в далеком прошлом подрывники³⁰, обладавшие магическими умениями, создали в ущелье горы просторные дома длиной в один кос³¹. На всех потолках и стенах были вырезаны многочисленные образы жизнеподобных форм. Вершина горы выглядит совершенно обычно, и нет признаков, говорящих о том, что в ней находятся здания. В древние времена, когда в стране правили иноверцы, конечно, они, а не демоны (джинны) были строителями этих пещер. Это было место почитания ложных племенных верований. В настоящее время здесь царит опустошение, и, несмотря на его мощную конструкцию, оно несет ощущение предопределенности тем, кто размышляет о будущем (т.е. о конце вещей). Во все сезоны, и особенно в муссоны, когда этот холм и равнина внизу представляют сад в роскошестве его цветения и изобилия воды, люди приходят посмотреть на это место. Водопад в сто ярдов в высоту падает вниз с холма. Это замечательное место для прогулок, чарующее глаз»³².

В хронике, в которой внимание автора направлено преимущественно на перечисление военных действий, бывших главным занятием правителя, подобное отступление представляется

²⁹ Ernst. Op. cit. P. 109.

³⁰ В английском переводе – sapers.

³¹ Кос – мера длины, равная 1828 м.

³² Maasir I Alamgiri translated by Jadu Nath Sarkar. Calcutta, Royal Asiatic Society of Bengal, 1947. P. 146–147.

достаточно важным: описание Эллары вплавлено в рассказ о кампании, направленной на подавление восстания маратхских правителей Декана. Несомненно, автор выражал не только свое отношение к комплексу, но и интерес Аурангзеба, любившего бывать здесь. Это ощущается также в направлении повествования, в котором автор держится морализаторского тона правителя, известного «фанатика» и «святоши», отмечая, что запустение комплекса служит предостережением людям от неверного мировоззрения.

Таким образом, все обвинения Аурангзеба в разрушениях Эллары в письменных источниках представляются беспочвенными. Исследования персоязычной литературы того времени подтверждают это отсутствием в ней сведений о разрушениях храмов Эллары Аурангзебом³³.

Было ли что-то разрушено мусульманскими правителями, достоверно сказать нельзя. Скорее всего, нет, так как комплекс, будучи давно заброшен, не представлял религиозной опасности, традиция была прекращена, местное население не ассоциировало свою религию с образами пещерных святилищ. Монолитные, вырезанные из скалы храмы в качестве материала для строительства новых мусульманских сооружений тем более не подходили. Несомненное внимание к Эллоре как к выдающемуся архитектурному памятнику, отраженное в литературе, также заставляет сомневаться в возможности разрушений его мусульманскими правителями. Комплекс представлялся им скорее чудом, туристическим аттракционом, нежели культовым объектом.

Европейские путешественники. Начало исследования

Ко времени правления Аурангзеба относится посещение Эллары первым европейским путешественником, о котором нам известно. Это сыграло существенную роль для дальнейшего продолжения процесса музеефикации памятника. Комплекс начал новую жизнь – к нему пришла всемирная слава, о нем узнали за пределами Азии. Первые записи об Эллоре достигли Старого Света уже в начале XVIII в., включенные в воспомина-

³³ Archer C.E. *Architecture of Moghul India*. P. 254; Chandra J. *Aurangzeb and Hindu Temples*. 1953. P. 249–254.

ния европейских путешественников, что стимулировало позднее и научный интерес. Естественно, первые интерпретации памятника включают в себя массу ошибок и смелых предположений, однако они содержат такой материал, который упустили последующие исследователи, а именно – рассказы местных гидов, являющиеся наиболее ценными в ракурсе данной темы. Они дают представление о развитии комплекса, изменении его сущности для местных жителей, проявленной в легендах, отражающих статус места, и, следовательно, могут помочь ответить на вопрос, окончательно ли Эллора утратила статус сакрального места. Чрезвычайная эмоциональность, с которой повествуют путешественники, лишенная сухости академического исследования, также представляется значимой как отображение восприятия памятника глазами нового зрителя.

Первым путешественником, побывавшим в Эллоре, чьи заметки нам известны, был француз Жан де Тевено³⁴, путешествовавший по Индии в 1666 г. Тевено писал, что пренебрег предостережениями об опасностях пути и решил, что «лучше пойти на небольшой риск, чем пропустить возможность увидеть пагоды³⁵, о которых известно по всей Индии»³⁶. В Эллоре Тевено смог провести совсем мало времени³⁷, поэтому не успел посетить весь комплекс, однако то, что он видел, описал достаточно подробно, начав с главной достопримечательности комплекса – храма Кайласанатха: «Пройдя портик, я вышел в квадратный двор, в сто шагов в каждую сторону, стены его представляют собой цельную скалу, высотой в шесть фатомов³⁸, расположенную перпендикулярно земле, и высечено все так гладко и ровно, будто это штукатурка, выровненная мастерком. <...> Все здесь вырезано чрезвычайно хорошо, и это действительно чудо – увидеть подобную огромную массу

³⁴ *Thevenot J. de. Voyage des Indes.*

³⁵ «Пагодами» храмы Эллоры продолжали называть вплоть до середины XIX в.

³⁶ Следует отметить, что в Махараштре в это время действительно было неспокойно – за год до путешествия Тевено здесь моголами было подавлено маратхское восстание под предводительством Шиваджи.

³⁷ Рамасвами пишет, что Тевено провел в комплексе всего два часа.

³⁸ Фатом – морская сажень – 182 см, т.е. 6 фатомов – около 10 метров.

в воздухе, которая, как кажется, имеет такую слабую поддержку, что каждый, первый раз оказавшийся здесь, едва может сдерживать страх. <...> По сторонам от капеллы стоят *пирамиды* или обелиски, размер коих в основании больше, чем в Риме, однако они не имеют остроконечного завершения и вырезаны из цельной скалы с образами, о значении которых я не имею понятия. Рядом с левым обелиском находится слон, настолько большой, словно живой, вырезанный из скалы, как и все остальное, однако хобот его разрушен». Помимо храма Кайласанатха Тевено осмотрел также буддийский трехэтажный храм Тин Тал.

Из рассказа Тевено можно узнать, как проходила экскурсия, проводимая местными брахманами: «С помощью тростника он показал мне все фигуры этих пагод и назвал их имена, и несколькими индийскими словами представил краткое описание их историй. Однако ввиду того, что он не знал персидского языка, и я не понимаю индийского, я не смог ничего понять из сказанного».

Тевено сделал вывод, что высечь такие пещеры могли лишь люди, культурно более развитые, нежели чем те, которые живут в Индии сейчас³⁹. В Аурангабаде Тевено рассказали, что «согласно традиции», все «пагоды», большие или маленькие, с их рельефами и орнаментами, были сделаны гигантами, однако в какое время – неизвестно. Это, очевидно, интерпретация памятника некоторыми из мусульманских жителей, так как, несомненно, легенда перекликается с рассказом Ширази, изложенным выше.

Другим путешественником, оставившим свои воспоминания об Эллоре, был венецианец Никколо Мануччи⁴⁰. В каком точно году он посетил комплекс – неизвестно, есть сведения, что в Индию он приехал в 1656 г. В 1701 г. в Париже была издана его «История моголов»⁴¹, в которую Мануччи включил

³⁹ «Если подумать, что обширные храмы, полные пилонов и пиластр и тысячи фигур – все вырезано из цельной скалы, это может действительно доказать, что данные работы, превосходящие человеческую силу; и, по крайней мере (в то время, когда они были сделаны), люди не являлись варварами...»

⁴⁰ Мануччи, несомненно, был образованным человеком, однако не имел определенного рода деятельности – «в зависимости от обстоятельств», как он пишет, в Индии ему приходилось быть солдатом, переводчиком, консультантом, дипломатом и даже и врачом.

⁴¹ *Manucci N. Storia do Mogor. P. 1701.*

описание Эллары⁴². «На холме, называемом Алура, расположено несколько пещер, выдолбленных мотыгами, формируя замечательные открытые дворы, залы, помещения, кельи, имеющие угловые камни, орнаментированные разнообразными китайскими фигурами, и несколько резервуаров с природной водой, к которым ведут многочисленные ступени». Рельефы Эллары подтолкнули Мануччи к выдвижению предположения, что Индией какое-то время назад правили китайцы, о чем, по его мнению, свидетельствуют лица изображенных божеств⁴³. Мануччи считал, что доказательством его теории могут служить, наряду с Эллорой, рельефы Канхери и Мамаллапурама.

Следующее значительное свидетельство европейских путешественников об Эллоре появилось только в начале XIX в., однако в последней трети предыдущего столетия произошли существенные изменения в функционировании комплекса, которые нельзя опустить. Они были связаны с владением территорией Эллары династией Холкар – наместников Индора, прежде всего Ахальябаи Холкар (1735–1795), правившей между 1765 и 1795 гг. Правительница стала известна патронажем многочисленных религиозных объектов в различных районах Индии⁴⁴. По ее указанию был существенно поновлен облик центрального храма Эллары: внешние стены покрыты толстым слоем белой штукатурки – *чунама* – и росписью, остатки которых можно видеть и сейчас. В результате скульптура оказалась скрыта, и храм обрел вид нового сооружения; побелено было и внутреннее пространство святилища, записана живопись, которая к этому времени закоптилась дымом от масляных светильников. Однако следует отметить, что те росписи времени Раштракутов, которые находились в достаточно хорошем состоянии, остались нетронутыми. Подобные трансформации храма дали ему новое название, известное по сочинениям европейских авторов – *Раньдж-Махал* – «Украшенный дворец»; также усилилась ассоциация храма с заснеженной вершиной горы Кайласа, на которой, согласно индийской мифологии, обитает Шива.

⁴² Описание приводится по цитате из текста Рамасвами: *Ramaswamy*. Op. cit. P. 57.

⁴³ Вероятно, здесь имеются в виду некоторые скульптуры входного павильона храма Кайласанатха, где глаза божеств имеют несколько раскосую форму.

⁴⁴ В частности, святилищ в Бенаресе (Варанаси) и Бодх Гайе.

Таким образом, общепринятое название храма Кайласанатха, скорее всего, относится к этому времени, потому как в более ранних источниках еще не встречается.

Благодаря покровительству Холкаров Эллора, а особенно храм Кайласанатха, наполнился людьми – священнослужителями, паломниками, странниками, которым, по свидетельству Джона Сили⁴⁵, даже платилось содержание. Согласно же информации официального сайта Археологического Надзора Индии, Холкары продавали право поклонения в храмовом комплексе и сдавали его в аренду для религиозных надобностей, а также брали входную плату с посетителей.

Важным событием для истории Эллоры стало строительство около 1776 г. правительницей храма Гришнешвара⁴⁶ нового святилища для размещения одного из двенадцати *джотирлингамов*⁴⁷. Этот храм является значимым местом паломничества шиваитов со всей Индии и по сей день, в то же время храм сыграл важную роль в возрождении индуизма в Махараштре. Таким образом, акцент святости был существенно смещен в сторону новой *тиртхи*, тогда как в самом комплексе жизнь теплилась лишь в храме Кайласанатха, существовавшем во многом как музей.

Абрахам Гиацинт Анкетиль-Дюперрон⁴⁸ (1731–1805), первый французский ученый-ориенталист, приехал в Индию в 1754 г. Исследователь поставил своей целью сделать подробное описание комплекса. Им были сняты размеры храмов (особенно подробно – храма Кайласанатха), в том числе и отдельных архитектурных элементов, также он старательно перенес иконографические детали. Как ученого, изучавшего древневосточную литературу⁴⁹, рельефы интересовали его прежде всего

⁴⁵ Seeley, John B. The Wonders of Ellora or the Narrative of a Journey to the Temples or Dwellings Excavated out of a Mountain of Granite and Extending upwards of a Mile and a Quarter at Ellora in the East Indies. 2nd edition. London: G.B. Whittaker, 1825; P. 152. Он пишет о времени своего визита – 1810 г., однако, скорее всего, и в конце предыдущего века ситуация была такой же.

⁴⁶ Гришнешвара – основное божество местного населения.

⁴⁷ Джотирлинга – «лингамы света», двенадцать важнейших мест поклонения шиваитов.

⁴⁸ Abraham Hyacinth Anquetil-Duperron.

⁴⁹ В 1771 г. он перевел «Авесту», в 1788 г. – «Упанишады».

как отражение индийской мифологии. В качестве иллюстративного материала им были зарисованы многие скульптуры не только Эллары, но и Элефанты. Сделанное Дюперроном можно считать началом иконографического исследования храмового комплекса. В целом, автор дал первое детальное описание Эллары, за что ему выражали благодарность последующие исследователи.

Брахман, сопровождавший Дюперрона, рассказал ему, что пещерные храмы Эллары являются работой Александра, также соорудившего Канхери. Вероятно, это была одна из легенд, распространенных в образованных кругах индийского общества: создание храмового комплекса приписывалось греческим мастерам.

Статья Чарльза Малета, первого британского резидента при дворе Пешвов в Пуне (1787–1797), является первым детальным описанием Эллары на английском языке⁵⁰. К статье прилагались планы пещерных храмов, сделанные лейтенантом Джеймсом Мэнли, а также рисунки индийского художника Гунгарамы. Автор описывает то, что видит в пещерах, достаточно подробно, стараясь охватить все доступные сведения по индийской мифологии, пересказывая легенды, услышанные им от гида. Выводы, к которым пришел Малет, были следующими: Эллора является работой людей, чье верование – индуизм, и большинство пещер посвящено *Махдеву*. Также автор делает попытки доказать недревнее происхождение пещерных храмов по живописи храма Кайласанатха⁵¹.

По поводу происхождения комплекса в Эллоре Малет приводит два предания, рассказанные ему во время путешествия.

Первая легенда была поведена ему мусульманином⁵²

⁵⁰ *Malet C.W.* Description of the Caves or Excavations, on the Mountain, about a Mile to the Eastward of the Town of Ellora // Asiatic Researches or Transactions of the Society Instituted in Bengal, for Inquiring Into the History and Antiquities, the Arts, Sciences, and Literature, of Asia, VI. 1801. P. 382–423. В журнале было напечатано письмо Малета от 22 декабря 1794 г.

⁵¹ Здесь автор также был недалек от истины, так как эти росписи как раз относились к правлению Ахальябаи Холкара.

⁵² Мусульманина звали Мир Ала Кханом (Meer Ala Khan), он сошелся на «чрезвычайно эрудированного человека», в свое время рассказавшего ему эту историю.

из Ахмеднагара. Согласно ей, «город Эллора»⁵³ был построен правителем по имени Ил (Eel), который также соорудил и пещеры. Будучи довольным ими, правитель повелел создать крепость Девагири (Даулатабад), «которая мудро сочетала части, высеченные из камня, обрывы скалы и строения». Раджа Ил, по легенде, был современником Шаха Момин Арифа⁵⁴, жившего девятьсот лет назад. Таким образом, история сооружения комплекса в народном сознании значительно приблизилась к реальному времени как их жизни, так и времени создания комплекса. Следует отметить, что сохраняется характерная для мусульман интерпретация храма Кайласанатха как сооружения дворцово-городского плана.

Вторая история была рассказана Малету брахманом, сославшимся на книгу Шивалайя Махат⁵⁵, в которой она была записана. Согласно ей, Эллора была создана 7894 года назад в Дварпаюгу⁵⁶ правителем Елу (Eeloo Raja), сыном Пешпонта (Peshpont) из Еличпура. Тело раджи страдало от личинок. С целью излечения он пришел к знаменитому очищающему водоему под названием Шивалайя, который был сокращен Вишну до размера коровьего копыта. В нем он вымочил одежду, протер лицо и руки, а затем построил купель, чтобы очистить все тело. Исцелившись и убедившись в святости этого места, он соорудил вначале храм под названием Кайлас, а затем и другие – до храма Бискурма⁵⁷.

Эта легенда перекликается изложенной в маратхском сочинении Кришны Яджнавалки (ок. 1470–1533 гг.) *Катхакальпатару*⁵⁸, также она встречается и в других маратхских работах. Согласно повествованию, архитектором пещерного комплекса

⁵³ Скорее всего, городом здесь называется храм Кайласанатха.

⁵⁴ Вероятно, также легендарный правитель.

⁵⁵ Sewa Lye Mahat, как пишет он, очевидно, Шивалайя Махатмья (Sivalaya Mahatmya).

⁵⁶ Имеется в виду Двапара-юга – согласно мифологической хронологии – третий из четырех периодов времени, в течение которого происходит упадок. Она предшествует Кали-юге, в которой мы живем сейчас.

⁵⁷ Имеется в виду храм Вишвакармана – буддийский храм № 10.

⁵⁸ Ее интерпретацию можно найти также и в более поздних сочинениях – Маркандея Пуране, в последней его главе Сахьядри Кханд, сочинении XIX в. Верула Махатмья.

был Кокас Вадхаи – земное воплощение бога Вишвакармана. Легенда повествует о чудесном избавлении принца Елурая от напасти, доставшейся ему за тяжелые грехи, которые он совершил в прошлой жизни, – червей, поедающих его плоть (или же кожной болезни в другом варианте), благодаря купанию в священной тиртхе. Его жена Манакавати, молившаяся о скорейшем выздоровлении супруга, дала обет в случае исполнения заветного соорудить храм в честь бога Шивы и не прирагиваться к еде до тех пор, пока не увидит вершину храма. Для сооружения храма вызвали Кокаса из Пайтхана, который привез с собой 700 мастеров и закончил работу за семь дней. Архитектор решил создать невиданный до этого храм, вырезав его из скалы сверху вниз, благодаря чему Манакавати смогла увидеть вершину храма, не истощившись от голода: по истечении семи дней ей показали вырезанную из скалы башню святилища. После этого Кокас высек и другие храмы, и на этом месте «выросло замечательное селение». Таким образом, данная легенда содержит в себе объяснение не только названия Эллора – по имени принца Елурая, но и названия храма Манакешвара, связанного с именем жены принца⁵⁹, а также сложной техники, избранной для сооружения храма.

Важным событием в популяризации комплекса в Европе стал выход в Лондоне в 1803 г. книги Томаса Дэниэля⁶⁰, в которой были опубликованы 24 гравюры с изображением пещер, снабженные планами, выполненными Джеймсом Уэлсом, и достаточно подробным описанием архитектуры и скульптуры комплекса.

В 1810 г. решил посетить «великолепные памятники древнего искусства в далеко известных пещерах Эллоры» Джеймс Макинтош (1765–1832)⁶¹, шотландский юрист, политик и исто-

⁵⁹ Имя жены принца – Манакавати объясняет в легенде название храма Манакешвара, в данном контексте получающее значение «Владыка Манак». Подобная объяснительная функция этого имени в легенде может свидетельствовать о том, что бытовавшее в это время название утратило свое первоначальное значение и было непонятно для местного населения.

⁶⁰ Hindoo Excavations in the Mountains of Ellora near Aurangabad in the Deccan in twenty-four views, engraved from the Drawings of James Wales, by and under the Direction of Thomas Daniell. London, 1803.

⁶¹ *Mackintosh J. Memoirs of the Life of Sir James Mackintosh. London, 1836, Vol. II. P. 73–75.*

рик, один из самых образованных людей своего времени. Он подробно описал тур, начавшийся с северных пещер. Сопровождал его гид, которого автор характеризует как «гуру из деревни, кормящийся на деньги, которые берет с суеверных доверчивых посетителей». Макинтош понимает, что рассказанное им не следует принимать серьезно, так как основа его интерпретаций – современные верования.

В 1824 г. вышла книга Джона Сили, полностью посвященная храмовому комплексу, – «Чудеса Эллоры. Описание путешествия»⁶². Ее автор – капитан бомбейской туземной пехоты⁶³ отмечает в предисловии, что вышло значительное количество работ, посвященных древностям Греции, Рима, Египта, но, за исключением нескольких кратких и далеких от совершенства заметок путешественников, об Эллоре ничего нет. Автор внес неоценимый вклад в дело популяризации памятника: «Сили сделал для обычного читателя то, что Анкетиль сделал для ученых»⁶⁴.

Сили начинает повествование с пути, который пришлось ему преодолеть, – от Бомбея до Эллоры, и разговор о храмовом комплексе начинается лишь на 116 странице⁶⁵: «Не без эмоций вошел я в уютную маленькую деревню Эллору, находящуюся в роще и населенную брахманами, и, вдобавок к священности

⁶² *Seely J.B. The Wonders of Ellora: Or, the Narrative of a Journey to the Temples and Dwellings –Excavated out of a Mountain of Granite, and Extending Upwards of a Mile and a Quarter at Ellora, in the East Indies, by the Route of Poona, Ahmed-Naggur, and Toka, Returning by Dowlutabad and Aurungabad : With Some General Observations on the People and Country, 1824.*

⁶³ До этого Сили опубликовал уже книгу «Голос из Индии в ответ английским реформаторам».

⁶⁴ *Partha M. Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art. University of Chicago Press, 1992. P. 137.*

⁶⁵ Здесь также есть интересные замечания об опасностях, которые подстерегали путешественника, по-преимуществу, из-за разбойников: «Много людей посещали Эллору, однако они были либо с войском поблизости, либо приходили из местностей, находящихся за Эллорой. Я не знаю никого, кто бы ходил один прямо из Бомбея, как сделал я и за что некоторые меня осудили. Сэр Джеймс Макинтош сделал также, но у него в сопровождении был европейский офицер и большой отряд военных, и к тому же местные дворы были извещены о его путешествии».

этого места, охраняемую раджпутами». В зале Кайласанатхи во время визита Сили находилось множество людей – верующие, брахманы, отшельники были здесь постоянными гостями. Легенда о происхождении пещер Эллары, рассказанная Сили брахманом, отличается от тех, что были поведаны путешественникам, оставившим свои заметки ранее. Согласно ей, храмовый комплекс был создан братьями Пандавами – героями Махабхараты, – нанявшими божественного творца Вишвакармана, построившего комплекс за одну ночь⁶⁶. Эта легенда нашла выражение в религиозном культе, в котором Будда храма № 10 стал почитаться как изображение Вишвакармана, а сам храм получил новое название – пещера Вишвакармана, или «Лачуга плотника». Ремесленники со всей Индии приезжали и приезжают сюда, чтобы поклониться своему божественному покровителю. Свидетельство этого есть и у Сили: он сообщает, что «во время визита в храм, галерея была занята старым брахманом с двумя спутниками, прибывшими из отдаленной части Индии, чтобы совершить пуджу»⁶⁷. Таким образом, в Эллоре произошло замещение одного религиозного культа другим.

По поводу гидов-брахманов Сили заключает, что они «чаще мешают, чем помогают в исследовании»: «У каждого есть любимое божество, имеющее определенное местное имя, которое, в основном, сопровождается его собственной причудливой теорией».

Статья капитана В.Х. Сайкса⁶⁸ также содержит значительную долю критики позиций брахманов-экскурсоводов. Автор пишет, что брахманы предостерегали путешественников

⁶⁶ *Seely. Op. cit. P. 145–146.*

⁶⁷ *Seely. Op. cit. P. 208.* Исследователь Триана Лайонс пишет, что в легендах североиндийских художников, в особенности плотников, утверждается, «что их прародитель Вишвакарман вырезал великий храм Кайласанатху. Исследованием этого вопроса занималась Микаэла Соар (Micaela Soar), которая считает, что ассоциации пещерного храма с Вишвакарманом в Эллоре могут относиться к средневековому периоду. В поздней копии Шивалайи Махатми из Сахьядрикханда Падма Пураны, относящейся к XII–XIV вв., говорится, что “Кокаса, сын Вишвакармана построил храм Кайласанатху”. Имя Кокаса как скульптора также появляется и в других источниках.

⁶⁸ *Sykes W.H. An Account of the Caves of Ellora. – Transactions of the Literary Society of Bombay. London, 1823. Vol. III. P. 281–341.*

от посещения буддийских храмов южнее пещеры Вишвакармана и сами избегали их, боясь осквернения, называя местом неприкасаемых. Войдя в них, Сайкс увидел, что одна из пещер была занята «скотом и козами»⁶⁹.

Значительным исследователем пещерных комплексов Индии явился Эрскин⁷⁰. Он аргументированно разделил пещерные храмы на три части, определив, что центральная группа является брахманской, южная – буддийской, а северная – джайнской (или также буддийской – в этом он был не до конца уверен). Названия пещер, совершенно не связанные с отраженной в рельефах мифологией, были признаны им результатом творчества местных брахманов. Эрскин заключил, что все пещерные храмы Эллары посвящены Шиве в той или иной форме, однако названия, которые они носят в настоящий момент, являются вишнуитскими.

Со второй половины 1820-х гг. появляются компилятивные работы, в которых цитируются преимущественно упомянутые выше путешественники и исследователи.

В вышедшей в 1825 г. «Всеобщей географии» Конрада Мальте-Бруна содержится интересный пассаж по поводу Эллары, свидетельствующий о внимании к памятнику уже как к творению художников: «Огромное количество скульптур, фризов, колонн и святилищ, обманчиво подвешенных в воздух, показывает великолепие вкуса там, где соединяется с невообразимыми трудностями»⁷¹.

Путешествия стали чрезвычайно привлекательным занятием для европейского аристократа XIX в., в результате чего распространение получили книги о разных странах. В Лондоне в 1825–1830 гг. вышла серия «Современный путешественник»⁷², состоящая из 30 томов, несколько из которых целиком были посвящены Индии. Статья, рассказывающая об Эллоре, содер-

⁶⁹ Sykes *W.H.* Op. cit. P. 321.

⁷⁰ *Erskine W.* Observations on the Remains of the Bouddhists in India. Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland. Bombay Branch III, 1823. P. 519–564.

⁷¹ *Conrad M.-B.* Universal Geography: Or a Description of all Parts of the World, Boston, 1825. Vol. 3. P. 158.

⁷² The Modern Traveller. A popular Description Geographical, Historical and Topographical of the various Countries of the Globe. Vol. IV. India, London, 1828.

жит интересное отступление, свидетельствующее о существовании индуистского религиозного культа в храмовом комплексе: «Спускаясь с холма, следуя движению *нуллах* (потоков) около мили (от пещеры Дхумар Лена № 29), находится небольшая пещера на правом берегу водоема. В ней располагается лишь бесформенный женский образ Деваи. Тем не менее здесь проводится ежегодная *ятра* (праздник) и слава о чудесах, сотворенных этой богиней, побудила ее почитателей соорудить лестницу от пещеры к воде и вырезать маленькие *кунд* (пруды) внизу»⁷³. Таким образом, в XIX в. в Эллоре существовал культ некой местной богини.

Бесчисленное множество скульптурных изображений храмового комплекса порождало разнообразные предположения, а также возникновение новых легенд. Одни верили в то, что здесь содержатся изображения всех мифологических божеств Индии⁷⁴ или даже святилище каждого из многочисленных богов⁷⁵. Другие доказывали, что здесь можно найти отражение действий различных профессий, даже секты душителей – *тагов* (или *тхагов*)⁷⁶. Храмовый комплекс использовался так-

⁷³ The Modern Traveller... P. 295.

⁷⁴ Moses H. Scetches of India: with the Notes on the Seasons, Scenery, and Society of Bombay, Elephanta, and Salsette. London, 1850. P. 106.

⁷⁵ Heeren A.H.L. Historical Researches into the Politics, Intercourse, and Trade of the Principal Nations of Antiquity. Vol. III Asiatic Nations. Indians. Oxford, 1833. P. 41; The New American Cyclopaedia: A Popular Dictionary of General Knowledge, New York, 1859. P. 109.

⁷⁶ Таги якобы утверждали, что среди рельефных изображений можно найти и их «профессию». Во многих изданиях тогдашнего времени напечатали диалог тагов, выступавших в качестве свидетелей на суде, решивших отойти от секты и сдать английским властям, с капитаном Остиндской компании Шлиманом, заданием которого было искоренение этой секты в Индии. Эти люди были уверены, что в рельефах Эллары можно найти изображение всех секретных действий их профессии: в одном месте можно увидеть человека, душащего другого, в другом – несущего тело в могилу, в третьем – зарывающего труп в землю и т.д. Эти секретные действия тагов, по их словам, никому не известны, и поэтому рельефы могли быть созданы лишь сверхъестественной силой. Причем появился весь комплекс со всей его скульптурой, по их мнению, в один день. Вообще, в Эллоре, по их словам, можно найти изображения «секретных операций» всех

же в различных теологических и астрологических спекуляциях⁷⁷.

Благодаря тому, что Эллора стала известна европейским путешественникам достаточно рано, в сознании западного зрителя она прошла тот же путь, что и музеи в Европе. Начало этого пути – кунсткамера (в нашем понимании этого слова), или же если точнее – *Wonderkamern* (Кабинет чудес) – памятник первое время воспринимался как диковинка, как чудо, об этом свидетельствует и название книги Сили. Затем через представление об изображениях как иллюстрациях древних мифов до оценки «экспонатов» этого музея как величайших творений скульптуры, сделанных древними индийцами, и признания самой архитектуры.

Исследовательский этап. Конец XIX в.

Систематическое исследование комплекса знаменует собой новый этап музеефикации комплекса, так как одной из функций музейной деятельности является именно изучение предмета. Обмеры, зарисовки и попытки интерпретации были и раньше, однако они носили случайный характер; с середины XIX в. появился ряд исследований, в которых авторы стремятся включить комплекс в исторический контекст, связать с другими памятниками не только Индии, но и различных частей света.

существующих в Индии ремесел или даже «все виды деятельности в мире». Однако на вопрос, ходят ли таги поклоняться этим изображениям, они ответили отрицательно, сказав, что заходят туда лишь из любопытства: «Мы смотрим на это как на мавзолей, коллекцию любопытных фигур, вырезанных какими-то демонами, которые знали секреты всего человечества и забавлялись здесь тем, что описывали их». (*Illustrations of the History and Practices of the Thugs*, London, 1937. P. 109.; *Lectures on India: Also Descriptions of Remarkable Customs and Personages*. 1849. P. 147–148; *Illustrations of the History and Practices of the Thugs*, London, 1937. P. 109–112.)

⁷⁷ К примеру, в книге «*The Lost Solar System of the Ancient Discovered*», Джон Уилсон (John Wilson) соотносит размеры храмов комплекса с расстояниями между планетами, исследуя памятник с точки зрения сакральной геометрии, космологии и астрологии. (*Wilson, J. The Lost Solar System of the Ancients Discovered*. London, 1856. P. 77–83).

Существенным этапом изучения комплекса явились работы ученых Джеймса Фергюссона и Джеймса Бургесса, исследовавших пещеры во второй половине 70-х гг. XIX в. В их совместном труде, вышедшем в 1880 г., рассматриваются самые значительные пещерные комплексы древней и средневековой Индии. В книге дается подробное археологически точное описание пещер Эллары, предпринята попытка их датировок и выявление возможных влияний. И хотя представленная информация содержит в себе некоторые неточности и ошибки, касающиеся времени создания, иконографии и т.д., это исследование остается актуальным по сей день, что подтверждается многочисленными переизданиями работы (последнее из которых вышло в 2000 г.) и постоянными ссылками современных авторов на данный труд. Последующие исследователи занимались прояснением информации о храмовом комплексе – уточняли детали истории создания, сопоставляли с данными о правящих династиях. Результаты научных изысканий частично представлены в начале статьи, изложение же их хода не представляется необходимым в контексте данной темы.

Время изучения Бургессом пещерных храмов Эллары совпадает с началом интереса к ним со стороны правительства. В 70-х гг. XIX в. Археологический надзор Индии начал расчищать храмы от земли, некоторые из которых были засыпаны почти до половины, причем джайнские храмы находились в самом плачевном состоянии. Во время раскопок было выяснено, что 11-я пещера – До-Тхал, названная двухэтажной, на самом деле имеет три яруса – первый был полностью скрыт под землей. Также пещерам были присвоены порядковые номера; вне зависимости от времени появления, храмы были пронумерованы по порядку – с юга на север, эта нумерация сохранилась и в наше время. В 1898 г. правительство Низама выпустило гид по пещерным храмам Эллары⁷⁸, в котором туристам рекомендованы наиболее комфортный путь для достижения памятника и гостиница. Предваряется рассказ о пещерном комплексе Эллары кратким экскурсом в религиозную ситуацию его возникновения – объяснением различия трех религий, а также рассмотрением феномена пещерных комплексов в Древней Индии.

⁷⁸ A Short Guide to the Cave Temples of Ellora with an Introduction, by Shamsul Ulama and Syed Ali Bilgrami. Madras, 1898.

Составители гида советуют туристам двигаться с юга, где расположены самые древние храмы, на север, при этом дается описание каждого храма, во многом опирающееся на исследование пещерного комплекса, сделанное Бургессом. Таким образом, в конце XIX в. храмовый комплекс Эллары уже окончательно превратился в объект музейного показа.

Заключение

Включение храмового комплекса Эллары в список Всемирного наследия ЮНЕСКО в 1983 г. ставит точку в процессе музеефикации и ведет за собой подчинение международным нормам охраны памятников, консервации, реставрации и т.д. Следствием этой акции явилось появление ворот в некоторых храмах, запирающихся на ночь, решеток, закрывающих проход в некоторые части святилищ, в частности на балкончик пещеры Вишвакармана, носящий название «Музыкальной галереи», из-за чего невозможно получить полное представление о храме. В ближайшее время будут введены и другие новшества, обеспечивающие охрану памятника от вандализма.

Однако, посетив храмовый комплекс, убеждаешься, что в Индии полное превращение храма в музей невозможно. То там, то здесь видишь следы красного порошка, жирные следы от масла и прикосновений рук на скульптурных изображениях охраняемых культурных объектов. В основном святилище храма Кайласанатха запрещен вход в обуви, здесь совершаются богослужения, несмотря на то, что плата взимается именно за посещение этого объекта, и соответственно он есть не что иное, как музей. В пещерах до сих пор живут летучие мыши, несмотря на указы ЮНЕСКО изгнать этих обитателей из памятников Всемирного наследия. В добавление ко всему музейный комплекс Эллары, как и действующие храмы Индии, открывается с восходом солнца и закрывается с закатом.

Несмотря на то, что в основном храмы были оставлены уже в XIII в., место как сакральное воспринималось всегда: легенды разных веков доносят до нас представление о божественном происхождении Эллары, в некоторых частях комплекса функционировали очаги религиозных культов. У джайнов зона поклонения была перенесена несколько в сторону от древних пещер – к более новым святилищам у статуи Паршванатха, сюда приходит не только местное население, но и паломники

из других городов. Индуистами как места поклонения используются малые пещеры, редко посещаемые туристами, в которых образы даже еле различимы. Здесь можно увидеть последствия недавних служений божеству – цветы, красную пудру, лужицы воды и масляные следы на камне. Основное же место паломничества индуистов – храм Гришнешвара, расположенный вблизи комплекса. Пещера Вишвакармана посещается ремесленниками со всей Индии. Буддистам статус Эллары как музея не является препятствием для совершения поклонения образам – паломники из разных стран являются частыми гостями пещерного комплекса.

Таким образом, Эллора представляется тем местом, где в хрупком балансе на протяжении веков сосуществовали и существуют храм и музей – сакральное и сохранный, что актуально и для многих других памятников Индии.

Вечное обновление синтоистского святилища

Жилые, хозяйственные, сакральные постройки традиционной Японии объединяют не только конструкция и строительные приемы. Все они искони строились из нестойких растительных материалов и носили принципиально временный характер. Святилищам постоянного типа стадиально предшествовали временные постройки, сооружаемые для проведения определенной церемонии в рамках циклической обрядности или по исключительному поводу (например перед началом строительства нового дома). Появление первых временных святилищ принято относить еще к доисторическому периоду Яёй (ок. 300 г. до н.э. – 300 г. н.э.), важному этапу активных контактов с раннекорейскими государствами, восприятия «культуры риса» и основ государственного устройства. Об их архитектурных формах позволяют судить залы и поныне возводимые для церемонии восшествия императора на престол: это прямоугольное в плане здание, разделенное перегородкой на две части по продольной оси, на которой находится и вход с ведущей к нему простой широкой лестницей. Большие круглые столбы из цельных стволов дерева, очищенных от коры и более никак не обработанных, служили и сваями, приподнимающими постройку над уровнем земли, и опорами двускатной крыши, крытой кипарисовой дранкой или соломой. Главный строительный материал для дворцов и святилищ – хиноки, японский кипарис, дерево до 40 м высотой и 3 м в диаметре, с прямым стволом, свободным от ветвей почти по всей длине, и светлой розовато-желтой ароматной древесиной. Это медленно растущее дерево достигает полного развития к 120 годам, благодаря чему имеет исключительно плотную мелковолоконистую древесину, которая обладает водоотталкивающими свойствами, идеально шлифуется, а имеющиеся в древесине антисептики и фунгициды предохраняют

ее от гниения. Традиционная японская архитектура – исключительно деревянная. Легкие каркасные «временки» под широкими, распростертыми по горизонтали крышами и с облегченным плетеным или дощатым заполнением простенков, больше похожие на навесы от дождя, – очевидный ответ на природные особенности центральной части архипелага, с теплым и влажным приморским климатом и высокой сейсмической опасностью. Во всех типах ранних построек опоры, кронштейны, балки, дверные рамы скреплялись травяными веревками, из-за чего здания оказывались очень шаткими и могли простоять не более двух десятков лет¹. Но от них и не требовалось большей прочности. В условиях завоевательных походов и отсутствия постоянной столицы воинское сословие могло рассчитывать лишь на посмертный покой в прочном доме-гробнице. Всякий раз при смене правителя, после похорон его предшественника, дворец строили заново, немного изменив его место. В этом проявились синтоистские представления о смерти как сильнейшем источнике загрязнения.

Понятие «загрязнения» (*кэгарэ*) – одна из основополагающих, формообразующих концепций в комплексе традиционных верований жителей Японского архипелага. Они около VI в. н.э. начали оформляться под названием «синто» (букв. «путь божеств-ками»). Как предполагается, изначально под *кэгарэ* понималось любое необычное, «неправильное» проявление, а также, по некоторым толкованиям, истощение жизненных сил². Путь от «необычного» к «недолжному», проделанный этим понятием, не вызовет удивления при верном понимании сущности синто, которое мы, пользуясь привычной терминологией, называем «религией». Дж. К. Нельсон, проживший год в святилище Сува-дзиндзя около г. Нагасаки, описывает синто как способ интерпретации опыта и руководство, как надлежит действовать, утверждая: «Это не *советы*, как следует людям жить, а то, как они *обязаны* были жить»³. В синто *кэгарэ* есть источник несчастий и зла и препятствие для проведения религиозной церемонии. Согласно традиционному пониманию,

¹ Jon C., Cowell A. Korean Impact on the Japanese Culture. 1998, 1 ed. 1984.

² См. Basic Terms of Shinto. http://www2.kokugakuin.ac.jp/ijcc/wp/bts/bts_s.html.

³ Nelson J.K. A Year in the Life of a Shinto Shrine. University of Washington Press, 1996. P. 9.

загрязнение носит очень конкретный и физический характер: оно связано с определенными событиями и деяниями, выпадающими из «нормального» течения жизни – смертью людей и домашних животных, рождением ребенка, болезнью, менструацией, употреблением в пищу мяса и т.д. Загрязнение способно накапливаться и передаваться, из-за чего носителю загрязнения необходимо определенное время воздерживаться от участия в религиозной и общественной жизни. Избавиться же от загрязнения можно путем очищения (*хараэ*), которое также носит во многом буквальный характер – *кэгарэ* смывается водой, удаляется разбрасыванием соли или взмахами ритуального жезла с пучком бумажных полосок в верхней части (*хараигуси*)⁴.

Показательный пример – один из древнейших синтоистских комплексов, храм Ицукусима на острове Миядзима во внутренней акватории Японского моря. Первые храмовые постройки появились здесь, предположительно, в VI в. (документально подтверждено существование святилища в 811 г.) и многократно перестраивались. Существующая композиция ансамбля была заложена в 1168 г., когда попечениями дома Тайра были отстроены прославленные ныне павильоны, стоящие на сваях в воде бухты и ярко выделяющиеся благодаря сочетанию белого и красного цветов. С древних времен сам остров почитался как божество, и селиться на нем было запрещено. Некоторые исконные запреты действуют до сих пор. Здесь нельзя тревожить землю сельхозобработкой, сюда нельзя привозить собак. Чтобы защитить остров от осквернения кровью родов или смертью, беременных женщин, глубоких стариков и тяжело больных людей отправляли на материк. И по сей день покойников хоронят на материке, а их родственники, прежде чем вернуться на остров, проходят церемонию очищения.

Если загрязнение вызывается отступлением от должного порядка вещей, то очищение есть возврат к нормальному состоянию предметов, человеческого тела и ума. «Основоположником» традиции смывания загрязнения водой – *мисоги* –

⁴ При описании одной из церемоний Дж. К. Нельсон отмечает, что, по мнению некоторых особенно просвещенных и традиционно настроенных священнослужителей, хараигуси после совершения церемониальных взмахов нельзя класть обратно на алтарь, поскольку он уже принял на себя загрязнение, и его необходимо сечь или погрузить в воду (*Nelson J.K. A Year in the Life of a Shinto Shrine. P. 46*).

почитаются бог Идзанаги-но микото, омывшийся в реке после посещения страны мертвых⁵. Ритуальное очищение – обязательная составляющая любого синтоистского ритуала, от индивидуального посещения святилища до массового традиционного празднества, *мацури*. О-хараэ, «великое очищение» всей нации, проводится по всей стране дважды в год⁶, а также в исключительных случаях общенационального значения. Непременный элемент любого синтоистского святилища или комплекса – место для ритуального омовения. Даже японские традиции частого мытья и посещения бани связаны с глубоко укоренившимся в культуре представлением о необходимости *мисоги*: «... можно утверждать, что любовь японцев (к мытью. – Н. К.) <...> родилась из представлений о чистоте и нечистоте»⁷. Полное омовение в естественном водоеме практикуется в настоящее время лишь в немногих местах и по особым случаям. Как правило, первое, что встречает паломников и посетителей, – это емкость с водой, обычно каменная, нередко защищенная крышей небольшого павильона (*тэмидзю*). Ритуал очищения водой (*тэмидзу*) в простейшей форме обязан пройти каждый, прежде чем приблизиться к основным постройкам комплекса и обратиться к божествам. Выразительные детали «малого» очищения перед рядовой службой раскрываются в описании Дж. К. Нельсона: священнослужитель «подходит к деревянной бадье, по сторонам которой стоят две *мико*, которые сегодня будут танцевать, и получает от одной ковшик воды. Он обмывает руки, сначала левую, потом правую, затем набирает в левую горсть воду и полощет рот, и очень внима-

⁵ Любопытный штрих: Дж. К. Нельсон говорит о расхождении во взглядах некоторых священнослужителей святилища Сува на традицию добавления соли к воде, разбрызгиваемой для очищения места проведения церемоний. Некоторые считали нужным заменить подсоленную воду пресной, поскольку неизбежные брызги портят дорогие шелковые облачения, подкрепляя свою позицию тем, что Идзанаги совершил омовение в водах реки, а не моря, но большинство настаивали на сохранении традиции в неизменном виде (*Nelson J.K. A Year in the Life of a Shinto Shrine*. P. 47).

⁶ В настоящее время – в последний день июня и декабря.

⁷ *Nelson J.K. A Year in the Life of a Shinto Shrine*. University of Washington Press, 1996. P. 38; см. также: Basic Terms of Shinto. http://www2.kokugakuin.ac.jp/ijcc/wp/bts/bts_s.html.

тельно следит, чтобы вода, теперь уже нечистая, вся оказалась на небольшом подносе из кедра, стоящем возле его ног, не попав на безукоризненно чистую обувь. Ему подают бумажную салфетку в форме веера, чтобы промокнуть руки и рот, и, во избежание смешения двух видов нечистоты, которое дало бы им новое место для распространения, предлагается отдельная емкость для использованной салфетки»⁸.

Традиция сжигания новогодних храмовых украшений также очень показательна в плане представления синто о чистоте. Каждый год около 15 января проводится популярный праздник огня – *досодзин* (*сай-но-ками*, *сагитё*, *дондо-яки*). Украшения святилищ, талисманы и другие предметы, используемые во время местного празднования встречи нового года, собираются и сжигаются. Их прикрепляют к стеблям бамбука, веткам деревьев, пучкам соломы и бросают в костер, чтобы обеспечить себе здоровье и богатый урожай в наступившем году.

Несмотря на все меры по охране ритуальной чистоты, считалось, что загрязнение постепенно накапливается на территории храмовых комплексов. Накопление ритуального загрязнения имеет и очевидные физические проявления: темнеют от сырости бревна, ветшают постройки, здания утрачивают идеальную четкость формы. Знаменитый комплекс Идзумо-тайся (преф. Симанэ), соперничающий с центром «императорского синто» Исэ-дзингу (преф. Миэ) за звание самого старого синтоистского комплекса, резко отличается от последнего в колористическом плане. Для строений комплекса Идзумо характерен серый цвет потемневшей от времени и непогоды древесины. Безусловно, в глазах стороннего наблюдателя этот тон старины придает святилищу особое благородство. При отсутствии достоверных сведений о том, как воспринимают эту ауру древности современные японцы, можно, однако, предположить, что их давние предки ценили приметы времени гораздо меньше, чем мы, воспитанные на идее музея. Мировоззрению синто, основанному на поклонении природным силам и проникнутому идеями природного, циклического обновления, изначально чужда идея консервации и охранения «трупа вещи». Вкупе с вышеописанными представлениями о загрязнении и очистке

⁸ *Nelson J.K. A Year in the Life of a Shinto Shrine. University of Washington Press, 1996.*

нии это породило феномен регулярной перестройки святилищ – полного уничтожения прежнего сооружения / предмета и материалов, из которого тот был сделан, и точного воссоздания его в прежних формах из нового материала. С этой целью рядом с территорией, на которой стоит культовое сооружение, соседствует пустое пространство тех же размеров и формы, защищенное оградой и никем не посещаемое. На этом чистом месте и возводится сакральная постройка, после чего прежняя разбирается, а опустевшее место остается «отдыхать», аккумулялировать ритуальную чистоту. Материалы, оставшиеся после разборки строения, увозятся и сжигаются в ритуальных целях. Наиболее полно этот процесс можно наблюдать в комплексе Исэ-дзингу, где в ходе двухлетнего цикла церемоний *сикинэнсэнгу* обновляются не только здания двух главных комплексов, но и 109 вспомогательных построек, в том числе хозяйственного назначения, а также буквально каждый предмет, используемый в оформлении или при проведении церемоний, – так каждые двадцать лет. Традиция перестройки синтоистских святилищ сложилась постепенно. «Большинство ученых сходятся на том, что изначально культовые сооружения возобновлялись ежегодно во время проведения церемоний, призванных “освежить” энергию почитаемого божества. Однако когда началось строительство постоянных зданий, переселение в новое здание пришлось осуществлять лишь один раз в предписанное число лет. <...> Касуга-тайся в Нара перестраивается каждые тридцать лет; Камо-мёя-дзиндзя в Киото – каждые пятьдесят лет; Нукисаки-дзиндзя в преф. Гумма – каждые тринадцать лет»⁹. Цветовая гамма Идзумо-тайся, столь явно отличающая его от Исэ-дзингу, обусловлена тем, что последнюю перестройку этот почитаемый храмовый комплекс прошел в 1744 г., тогда как комплекс в Исэ обновлялся в 1993 г., и следующая перестройка должна состояться в 2013 г.

Как представляется, традиционному японскому сознанию чужда идея древности как залога сакральности, например священного предмета или постройки. Это, впрочем, относится только к рукотворным объектам, совсем иное дело – объекты природного происхождения, в частности деревья. Они, напро-

⁹ Basic Terms of Shinto. http://www2.kokugakuin.ac.jp/ijcc/wp/bts/bts_s.html.

тив, чем древнее становятся, тем больше ценятся, и даже пни от погибших от старости исполинов почитаются как священные на территории святилищ и оберегаются. Это совершенно закономерно, учитывая характер того комплекса представлений и практик, которые впоследствии получили наименование «синто»: «Так вот что синто считает божественным! Не текст, не сомнительные чудеса, не что-то, кем-то сказанное, и не какое-то сооружение, а *реальные феномены* [физического] мира, как такового»¹⁰. Для такого сознания нет иной реальности, помимо данной в непосредственно-чувственном опыте, нет «киномирья», а значит, нет и оторванного от этой реальности «божественного» и, соответственно, невозможен сакральный «символ» подобного идеального, в платоновском смысле, начала. В западной «предмет-центрированной культуре» вещь со временем старится, и чем старше становится, тем больше почитается, причем признаки возраста неизбежно накладываются на ее облик, в силу чего начинают цениться почитателями. Природные феномены не стареют. «Живое божество», в том числе рукотворный объект, не может и не должно покрываться отметинами времени. Среди множества собранных японскими этнографами предметов есть не только бытовые, но и культовые, символические объекты. Их общая характерная черта – изготовление из подручных природных материалов, которые в силу самой своей природы носят временный, быстро разрушающийся характер, причем техники изготовления не требуют специализированных инструментов. Эта черта была унаследована и национальной синтоистской архитектурой, органично вырастающей из народной традиции создания культовых предметов, сакральность которых неотделима от их преходящего характера. В Японии, где почти нет природных ископаемых, издавна доминируют природные материалы, которые по самой своей сути являются недолговечными. Это, естественно, сказалось и на способах производства объектов, в том числе ритуальных, и на эстетических и духовных концепциях. Циклическая возобновляемость «жизни» объекта, относительная краткость его существования получила постоянную прописку в культуре и стала одной из основ материальной традиции в самом широ-

¹⁰ Nelson J.K. A Year in the Life of a Shinto Shrine. University of Washington Press, 1996. P. 26.

ком смысле. Теперь уже мы, сторонние наблюдатели, не мыслим себе традиционной японской культуры без ряда эстетических категорий, воспринимая уже их как источник, а не как следствие, как то было, в какой-то мере, изначально. Эстетика и традиция, продиктованные необходимостью, теперь сами диктуют необходимость.

Важный оттенок здесь – сакральная постройка не должна *выглядеть новой*, она должна *быть живой*. Залог вечной молодости всего в природе – циклическое обновление. Синтоистские объекты и сооружения также были встроены в природоподобный цикл возрождения. Ритуалы синто – в том числе и ритуалы перестройки святилищ – не столько средство, сколько самоцель. Каждая строительная процедура сама есть религиозный праздник (*сай*) или церемония, что отражено и в их названиях. Вера в божеств синто предстает скорее как череда физических и духовных актов, чем как умопостижение. Высший смысл возведения святилищ и других сооружений храмового комплекса – не проведение в них ритуалов и вознесение молитв (хотя, безусловно, они используются для этого), а само их рождение и существование как таковое, уподобляющее храмовый комплекс как некий живой организм природному феномену. Как всякий природный феномен, святилище переживает циклы обновления, только не годовые (годовым циклом подчинены ритуалы в нем), а более протяженные. Цикл «рождение – старение – смерть – возрождение» напрашивается, но в данном контексте ощущается как уводящий от понимания основ синто в сторону западного мифологического мышления. Разве «природное божество» может стареть? Античность, составившая одну из основ западной цивилизации, породила образ птицы Феникс, сгорающей на костре, чтобы возродиться из пепла, что как будто служит параллелью сожжению разобранной синтоистской постройки и строительству новой. Однако Феникс *дряхлает*, он восходит на костер потому, что не может существовать в изношенном теле, чтобы начать жизнь сначала *птенцом*. Так же «ведет себя» любой единичный объект растительного царства – колос, дерево... Но имеет смысл сравнить синтоистское святилище не с колосом, а с полем, не с одним деревом, а с лесом, с рощей как единым организмом, который никогда не дряхлает, поскольку не имеет возраста. Отдельные деревья старятся и гибнут, роща вечна и молода.

Это социальное, коллективное начало – также фундаментальная концепция традиционного японского мировосприятия. Аллюзии с социумом, с общиной здесь очевидны. Святилище – это рукотворная роща, *мори*, созданная общиной для того, чтобы облегчить контакт с божественным началом мира, и не случайно слово *мори* использовалось как одно из первых обозначений святилища. Самый близкий ему рукотворно-природный объект – рисовое поле, циклически засаживаемое ростками, чтобы быть сжатым и вновь засаженным на новом витке цикла.

Коснемся вопроса о том, как складывался этот своеобразнейший культурный и архитектурный феномен – синтоистское святилище. В Японии «[с приходом рисосеяния в период Яёй] сформировалась традиция во время урожайного обряда ставить химороги – небольшой столб, окруженный воткнутыми в землю ветками вечнозеленого дерева сакаки (<...> этот обычай ставить химороги отражен в мифологических сводах как ранняя стадия почитания божества)»¹¹. Можно сказать, святилище началось со священного места, а его архитектурное решение – с центрального столба. «Священный центральный столб» *син-но михасира* по сей день является самым главным (и тщательно оберегаемым от взглядов) сакральным объектом «внутреннего святилища» Найку – главного комплекса Исэ-Дзингу, посвященного солнечной богине Аматэрасу. Его установка – одна из важнейших тайных церемоний в цикле перестройки святилища. «Особое значение *син-но михасира*, скрытого под полом главного святилища в Исэ, связано с тем, что он [изначально] представляет собой *ёрисиро*¹², местообитание божества»¹³. В древности обращение членов общины к божеству

¹¹ Ермакова Л.М. Храмовый комплекс в Исэ и архаические верования. <http://www.ruthenia.ru/folklore/ermakova4.htm>.

¹² Также митамасиро (в записи китайскими иероглифами – синтай) – букв. «заместитель / заменитель [божественного] духа (тама)», «почитаемый объект, в котором, согласно убеждению верующих, пребывает дух божества. Символ или посредник духа божества» (Basic Terms of Shinto. http://www2.kokugakuin.ac.jp/ijcc/wp/bts/bts_s.html).

¹³ Bharne V., Shimomura I. Wood and Transience. <http://www.asianart.com/articles/wood/index.html>.

происходило в уединенных местах, в горах или в глубине леса, где в качестве *митамасиро* первоначально выступал природный объект, который, как верили люди, привлекал божеств *ками*. Судя по всему, типичными *митамасиро* являлись старые могучие деревья. Многие святилища имеют на своей земле такой изначальный *ёрисиро*: это большое дерево, окруженное соломённой веревкой *симэнава*, которое теперь само по себе является объектом поклонения. *Син-но михасира* в Найку заставляет вспомнить о традиции подобного контакта с божеством и его почитания. О том, что «священный центральный столб» святилища Исэ – не уникальная, а типичная деталь, свидетельствует и традиционное японское жилище: «...деревянный столб – структурное ядро традиционной японской архитектуры, символическое выражение ритуалов древнего поклонения деревьям. Древнее земляночное жилище опиралось на один ряд столбов по центру, которые были заглублены в землю, <...> обеспечивая гибкость и устойчивость [каркаса] во время землетрясений. Эта конструктивная идея пронизывала всю жилую архитектуру: типичные *минка* (сельские дома) и *матия* (городские дома) имели в центре главный столб, называемый *дайкокубасира*, несущий основную тяжесть крыши. Что символично, этот столб имел статус объекта почитания в качестве местообитания божества дома. Даже сегодня в старых домах детям не позволяют опираться на центральный столб и в каждый Новый год украшают его ветками сосны и соломёнными веревками. Ему совершают подношения – *сакэ* и *моти*»¹⁴. В *син-но михасира* можно видеть упомянутый выше *химороги* или ветку священного дерева *сакаки*, воткнутую в землю. «Возведение одиночного столба в центре священного места, засыпанного камнем, представляет собой форму, которую приняли японские места поклонения в очень древние времена. Таким образом, *син-но михасира* есть пример выживания древнейшей примитивной символики»¹⁵. Об этом убедительно свидетельствуют данные этнографии, поскольку эта изначальная форма смогла дожить до наших дней в ритуалах и празднествах так

¹⁴ *Bharne V., Shimomura I.* Wood and Transience. <http://www.asianart.com/articles/wood/index.html>.

¹⁵ *Tange K., Kawazoe N.* Ise: Prototype of Japanese Architecture. Cambridge, Massachusetts: m.i.t. press, 1965.

называемого народного синто (*миндзоку синто*) и в обрядности сельскохозяйственного цикла¹⁶.

Когда прежнее главное здание святилища Найку разбирается, на пустой площадке остается единственное сооружение – *ои-я*, хатка высотой около 2 м, скрывающая священный столб. Новое здание возводится над и вокруг *син-но михасира*, представляя своего рода футляр, укрывающий *митамасиро*. Пожалуй, не будет ошибкой утверждать, что изначально оно священо не само по себе, а в силу сакральности скрываемого в нем объекта, который, в свою очередь, служит маркером священного места – места присутствия божества. Формы святилища, конструкция, архитектурные детали – это тщательная разработка исходного мотива: площадка, ограниченная соломенной веревкой *симэнава*, со столбом-*химороги* или веткой священного дерева в центре (какой бы ни была кажущаяся дистанция между архитектурно никак не проработанным пространством и архитектурным сооружением). Формы и детали с течением времени освящаются традицией, которая придает им раз и навсегда установленный облик. Строение предстает как архитектурное развитие темы символической священной рощи, в связи с чем уместно вспомнить, что в Древней Японии предмет, изготовленный из природного материала (в данном случае дерева) как бы наследовал божественную сущность самого дерева, дух того божества, которое пребывало в дереве до того, как оно было срублено¹⁷. Если постоянно иметь в виду, что деревянная постройка в случае архитектуры синто создается не

¹⁶ Например, ритуальное рыхление поля (*та-ути*), входящее в обрядность «Малого Нового года», – группы новогодних ритуалов исконно японского происхождения, исполняемых около 15 числа первого лунного месяца. Глава семьи поднимается на рассвете, одевается в новую рабочую одежду, берет мотыгу, рисовые новогодние колобки и ритуальное сакэ и идет на свое поле. Там он устанавливает основную ветку в качестве временного пристанища божества рисового поля, возлагает перед ней свои подношения – пищу и вино – и вслух выражает божеству свое почтение. Затем он взрыхляет мотыгой пару комьев земли.

¹⁷ См.: *Witcombe Ch.* <http://witcombe.sbc.edu/sacredplaces/ise.html>. Кипарисы-хиноки, растущие в Кисо и использующиеся для строительства святилища Исэ, называются го-симбоку – «дерево, в котором пребывает божество».

из мертвого *материала*, а из живых растительных, природных *объектов*, можно приблизиться к понимаю того, почему эти постройки нуждаются в регулярном обновлении. Нет божественного духа в увядшей ветке – и она отбрасывается по окончании праздника как нечто мертвое, как выбрасываются или сжигаются многие другие ритуальные предметы и украшения, утратившие свою временную наполненность божественным духом, «омертвевшие» и, значит, перешедшие из состояния божественной чистоты к состоянию посмертного гниения и загрязненности.

Итак, «патина времени», «налет старины» вовсе не делают священный предмет/здание синтоизма более ценными – наоборот. Предметы и постройки священные не сами по себе, а лишь постольку, поскольку являются вместилищами *ками*, их временным или постоянным местопребыванием. Показательно отношение к ветвям *сакаки*, в которые нисходят божества на время многих традиционных *мацури* – празднеств религиозного характера. Иностранку, присутствующую на главном празднестве Идзумо-тайся – Камиаридзуки-мацури¹⁸, поразило: как только *ками* покидают их, чтобы вернуться в свои дальние пределы, ветви просто отбрасываются в сторону и буквально валяются под ногами в полном небрежении. На непосвященного наблюдателя это производит ошеломляющее впечатление, особенно по контрасту с почтительнейшим отношением в течение праздничных дней, когда на ветви даже бояться дышать, и люди, которые несут их с морского берега к святилищу, прикрывают повязками рот и нос¹⁹. *Ками* не может пребывать в чем-то грязном, ветхом, потемневшем, увядшем, полинявшем.

¹⁸ «Время, когда собираются *ками*» – большое празднество Десятого лунного месяца в честь «восьми мириад» (то есть всех) *ками* Японии, которые, как считалось, на этот месяц покидают свои местности и прибывают в Идзумо. Божеств встречают на берегу моря и «принимают» в пару химороги (здесь – большие ветви дерева *сакаки*), установленные на временном алтаре и скрытые за белым занавесом, в которых препровождают на территорию храмового комплекса, где для них заготовлено множество маленьких деревянных храмиков. По окончании *мацури* божеств возвращают на побережье, откуда они отправляются по домам.

¹⁹ *Gentes M. Centers of Consecration: Japan.* <http://gensem.net/.../izumotaisha/izumotaisha01.html>.

С периода Хэйан (784–1185) синтоистские святилища активно овладевали достижениями архитектуры буддийских храмов. В их оформлении стали широко использоваться лакировка и окраска деревянных элементов, а также металлический и деревянный резной орнамент. Ансамбли усложнялись композиционно, включая все большее число построек. Использовались каменные фундаменты. Здания стали конструктивно совершеннее, капитальнее, цветной лак и позолота защищали их от непогоды, требуя лишь поверхностного обновления. В архитектуре синто, некогда знавшей только дерево, кору и солому, появились новые материалы – металл, а в новейшее время даже бетон, из которого сделаны тоории некоторых новых храмов. К этому добавились обстоятельства экономического и политического характера, постепенно вынуждавшие отказываться от регулярной перестройки одного святилища за другим. Но, теми средствами или иными, поддерживается их свежий, «новый» вид. Практикуется частичное обновление, замена обветшавших элементов и предметов. Храмовые постройки, территория самого святилища и прилегающая к ней, если святилищу посчастливилось сохранить первоначальное, естественное для себя природное окружение, священные деревья – все содержится в образцовом порядке и поддерживается в цветущем, в переносном и буквальном смысле, состоянии. Святилища синто и перестраиваемые регулярно древнейшие святыни общенациональной значимости, и местные храмики, спрятанные в чаще леса, всегда новы и свежи, но корни их, сокрытые от profанных взоров, уходят в самые недра мифологической Тростниковой Равнины.

Пещерные монастыри Лунмэнь и Гунсянь – судьба и современная жизнь двух памятников китайского средневековья

Такое характерное для китайской культуры явление, как пещерный монастырь, сегодня хорошо изучено специалистами разных областей – историками, археологами, искусствоведами и другими учеными. Обыкновенные туристы также знают о нем не понаслышке. Сегодня такие памятники, как Лунмэнь, Юньган, Дуньхуан – это всемирно известные туристические достопримечательности, входящие в список мирового наследия ЮНЕСКО. Майцзишань, Дацзу не столь популярны, а другие монастыри сегодня известны лишь специалистам и практически неинтересны людям, не имеющим отношения к истории и искусствоведению. В данной статье речь пойдет о Лунмэне и Гунсяне – двух пещерных монастырях, которые расположены недалеко друг от друга, создавались в одно и то же время и имеют множество исторических и стилистических параллелей. На протяжении веков существования этих двух памятников судьба их была очень схожей. Если задаться целью провести подробный искусствоведческий анализ Лунмэня и Гунсяня, то можно обнаружить логичные параллели. Это позволяет рассматривать данные памятники не только в контексте искусства периодов Северная Вэй и Тан, но и объединить их в рамках более узких и говорить о них в контексте локального стиля, сложившегося вокруг Лояна – столицы северовэйского государства – в VI в. Эти вопросы, безусловно, интересны и особенно актуальны для некитайских искусствоведов, занимающихся изучением искусства пещерных храмов, но в данной статье хотелось бы рассмотреть Лунмэнь и Гунсянь в другом контексте, что связано, прежде всего, с представившейся автору возможностью посетить оба монастыря и сравнить современное состояние этих памятников китайского средневековья.

История монастыря Лунмэнь начинается в 493 г., когда столица государства Северная Вэй была перенесена из Пиньчэн в Лоян. Именно в это время начинаются широкомасштабные работы в долине реки Ишуй. Правители северовэйской династии продолжают активную деятельность, оказывая поддержку буддийскому учению, как они делали это до переноса столицы. В этот период Лоян становится важным центром на торговых путях, которые проходят через Дуньхуан, следуя далее в Центральную Азию. По этим дорогам путешествуют паломники, во множестве посещавшие буддийские святыни. О количестве людей, которые могли себе позволить профинансировать работы в монастырях, говорят многочисленные большие, малые и просто миниатюрные ниши и скульптуры, которые высекались в скалах Лунмэня – пещерные храмы создавались под патронажем как императора, так и высших государственных чинов.

Пространство всех гротов и ниш Лунмэня строилось по одному принципу: на противоположной от входа стене высекались образы Будды и предстоящих (всего могло быть три, пять или семь фигур) – именно эта группа становилась центральной, доминирующей в пространстве грота. Все остальные изображения выполнялись в меньшем масштабе и в низком рельефе. Как правило, это были нимбы вокруг статуй, многочисленные изображения небожителей и рельефы с изображением донаторских процессов. Иногда у правой и левой стены высекались Будда и предстоящие, соразмерные центральной группе, как это было, например, в центральном гроте Биньян¹.

В гроте Гуян практически нет свободной плоскости стены – все покрыто скульптурой и донаторскими надписями. Работы в гроте Гуян – самом раннем из всех пещер монастыря – продолжались и в последующие годы, когда в Лунмэне были созданы самые знаменитые памятники северовэйского периода – комплекс Биньян-дун и так называемая «Пещера лотоса» – Ляньхуа-дун. Все пространство сводов пещеры (за исключением центральной группы образов Будды и предстоящих на противоположной от входа стене) покрыто многочисленными нишами с традиционными триадами в них и донаторскими надписями.

¹ Под названием грота Биньян традиционно подразумевают ансамбль из трех пещер, которые создавались в разное время, – Северный, Южный и Центральный гроты Биньян.

Эти надписи, высеченные в камне, сами по себе стали важным элементом, играющим не последнюю роль в оформлении пространства пещеры. Обычно в публикациях, посвященных Лунмэню, центральные образы Гуан-дун не воспроизводятся. Возможно, это связано с тем, что традиционно для исследователей самым важным был археологический аспект в изучении этого грота, установление хронологии работ в нем и выяснение имен донаторов. Однако главная триада этого грота, несомненно, заслуживает упоминания хотя бы потому, что наряду с пентадой центрального грота Биньян она дает нам возможность восприятия скульптуры северовэйских гротов Лунмэня.

Особенность Лунмэня в том, что этот памятник создавался на протяжении нескольких веков и является образцом не только искусства Северной Вэй, но и Тан, а также периода, который пролегал между этими двумя историческими эпохами. Именно в эпоху Тан были созданы самые знаменитые образы Лунмэня – колоссальные скульптуры грота Фэнсянь.

Сегодня в Лунмэне нет ни одного грота или ниши, сохранность скульптуры в которых можно было бы назвать удовлетворительной. Встречаются участки с практически полными утратами изображений (особенно это касается небольших ниш, которые практически не защищены от воздействия осадков и ветра) либо со значительными частичными утратами. Причины такого состояния памятника не только в естественном воздействии природы (выветривание, осадки, стоки), но и в том, что за время своего долгого существования Лунмэнь неоднократно подвергался разрушениям со стороны человека.

Следует вспомнить, что буддизм в Китае неоднократно переживал сложные времена, вплоть до случаев уничтожения буддийских изображений, которых в средневековой истории Китая насчитывается четыре: в правление императоров Тай-У (424–452 гг., династия Северная Вэй), У (690–705 гг., династия Чжоу), У-Цзуна (840–846 гг., династия Тан) и Ши-Чжоу (954–959 гг., династия Поздняя Чжоу). Лунмэнь пострадал во время правления последних трех из перечисленных императоров.

Но самые серьезные потери монастырь понес в XX в., когда скульптуры безжалостно разрушались, а сколотые фрагменты продавались за границу. Наиболее серьезные повреждения в этот период пережили самые знаменитые гроты Лунмэня – Гуан, Ляньхуа, центральный грот ансамбля Биньян, Вэйцзы,

Хуодин, Ванфу, центральная пещера ансамбля Лэйгутай, Ганцзинсы и ниши с изображениями стоящих Будд в самом большом гроте – Фэнсянь. Как правило, от изображений Будд, Бодхисаттв и предстоящих откалывались головы и руки, и эти фрагменты затем вывозились за границу.

Основываясь на старых фотографиях, научных изысканиях и исследованиях непосредственно в монастыре, археологи пришли к выводу, что наиболее серьезные разрушения постигли Лунмэнь в период с 1907 по 1948 г., когда более 200 центральных образов пещер, около 1060 второстепенных изображений, 3 рельефа, располагавшиеся над нишами (традиционное для эпохи Северная Вэй украшение стены над нишей или входом в пещеру), 10 рельефов с иллюстрациями к буддийским текстам, 16 сцен поклонения, 15 фрагментов надписей и 2 пагоды были сколоты со стен монастыря. Особенно активно эти работы велись с 1918 по 1935 г. В этот период были сняты и вывезены за пределы Китая центральная статуя Будды из пещеры Цзиншань, головы Бодхисаттв и изображения львов из грота Ванфу, головы двух предстоящих и Бодхисаттв из грота Ляньхуа, головы изображений Майтрейи из ниш пещеры Гуан. Знаменитые сцены поклонения императора и императрицы из центрального грота Биньян были вывезены в Америку между 1930 и 1935 гг. Голова правого охранителя входа в пещеру Ванфу, два изображения апсар, находившихся над входом в пещеру Яофан и статуя Кашьяпы из пещеры Ганьцзин были сняты со стен и вывезены между 1936 и 1948 гг.

В настоящий момент фрагменты скульптур Лунмэня можно встретить в музеях и частных коллекциях по всему миру – от Америки до Японии. Кроме того, в настоящее время скульптура Лунмэня периодически появляется на крупнейших аукционах мира. Подавляющее большинство вывезенных из Лунмэня памятников сегодня неизвестны не только широкой публике, но и ученым. Наиболее знаменитые хранятся в музеях Парижа, Осаки, США, а также в крупнейшей частной коллекции С.Л. Чэна (в октябре 2005 года 7 скульптурных фрагментов из этой коллекции были переданы владельцем китайскому правительству и вернулись в Лоян). Эти фрагменты многократно опубликованы, и даже предпринимались попытки на основании фотографий сделать реконструкции некоторых поврежденных участков гротов Лунмэня.

Говоря о состоянии сохранности памятников Лунмэня, нельзя обойти вниманием тот факт, что вся скульптура монастыря, как того требовала традиция, была некогда раскрашена. Сегодня росписи практически не сохранились, лишь в нескольких гротах мы можем увидеть следы былой раскраски. Наиболее известные из них – это все три пещеры Биньян (сохранились остатки росписи на скульптурах и пламенеющих нимбах, а также на потолках) и грот Ванфу (следы былой росписи на нимбах и потолке). Сохранность этой живописи несравнима с тем, что сегодня можно видеть в других пещерных монастырях Китая – Дуньхуане, Майцзишане и самом близком к Лунмэню Юньгане. Речь идет лишь об остатках красной и черной краски, которые практически смыты и дают лишь слабое представление о том, как выглядели эти скульптуры ранее. Тем не менее чистая поверхность камня скульптур монастыря сегодня не воспринимается стоящим перед ликами лунмэньских будд зрителем как утрата важной составляющей этих произведений средневекового искусства, подобно тому как далеко не каждый зритель задумывается о том, что античные статуи когда-то были раскрашены. Колоссальный Будда Вайрочана из грота Фэнсянь и фигуры предстоящих, кажется, выглядят абсолютно органично на фоне скалы, и сложно представить, что в танское время эта скульптура была цветной. Для того чтобы представить себе, какими могли бы быть образы Лунмэня, можно посмотреть на скульптуру гротов Юньгана, где раскраска, пусть с поздними поновлениями, сохранилась лучше, – это гроты, которые были условно пронумерованы с 5 по 13. Ансамбли этих пещер были созданы до перенесения столицы из Пинчэна в Лоян, то есть непосредственно перед началом работ в Лунмэне, и патронировались самим императором. Те же гроты, которые были созданы одновременно с первыми работами в Лунмэне (пещеры, начиная с грота № 20, и многочисленные малые ниши, разбросанные по восточному склону), не сохранили раскраску.

Таким образом, о первоначальном облике скульптур Лунмэня сегодня мы можем судить только на основании сравнительного анализа этого монастыря с исторически близкими памятниками и по немногочисленным реконструкциям на основе фотографий и исследований. Кроме того, при посещении Лунмэня необходимо попытаться абстрагироваться от тех

неизбежных особенностей, которые приобрел этот монастырь сегодня в связи со своим статусом туристической достопримечательности. Нет никаких сомнений в том, что все работы, которые были проведены здесь в последнее время, подчинены тому, чтобы привлечь внимание туристов и сделать посещение Лунмэня удобным для многочисленной публики. Это касается не только развитой инфраструктуры, создания удобных подходов к гротам в виде широких лестниц и переходов, ночной подсветки, которая позволяет показать самые главные гроты в ночное время, но неизбежно связано с размещением громоздких и сложных конструкций внутри них. Реставрационные работы, которые проводятся в монастыре сегодня, также служат этим целям. Например, пьедесталы для главных статуй зачастую складываются заново из бетонных блоков и скрепляются строительным раствором, что, конечно, вносит диссонанс в общий облик древних буддийских пещер. Нельзя не упомянуть о том, что ради сохранности скульптуры администрация пошла на то, чтобы закрыть доступ посетителям во все гроты Лунмэня. Сегодня у нас нет никакой возможности попасть внутрь пещер, а зачастую просто увидеть рельефы и статуи из-за тяжелых металлических решеток. Так, например, гроты и ниши восточного склона, которые высекались в танскую эпоху, сейчас совершенно недоступны для осмотра – входы в пещеры наглухо закрыты сетками, подсветка отсутствует. Все это, безусловно, не оставляет возможности для контакта человека и скульптуры. Эта проблема существует сегодня во всех буддийских пещерных монастырях Китая в большей или меньшей степени. Если говорить о памятниках круга Лунмэня, то в этом монастыре она стоит гораздо острее, чем в Юньгане, где все-таки есть возможность попасть внутрь некоторых пещер, и Гунсяне.

Пещерный монастырь Гунсянь – гораздо менее известный памятник, чем знаменитые Лунмэнь, Юньган, Дуньхуан и Майцзишань. Он менее изучен и подробно опубликован только в китайских изданиях. В европейских, американских и японских исследованиях информация о нем бывает противоречивой – речь идет как о фактических данных (расположение, имена донаторов, даты и проч.), так и об оценках стиля этого памятника, искусствоведческом анализе. Гунсянь расположен

примерно в 50 км к востоку от Лунмэня на пути к Чжэньчжоу, недалеко от местечка Гуньи, то есть более удален от Лояна, чем Лунмэнь. Гроты высечены в скалистом склоне в отдалении от берега реки – монастырь не виден с воды и расположен на самой окраине ближайшего населенного пункта. Гунсянь, в отличие от Лунмэня, обделен вниманием туристов, несмотря на то что в последнее время монастырь был превращен в современный музейный комплекс. Фактически Гунсянь совершенно неизвестен европейцам и малоинтересен для местных туристов, которые предпочитают посещать в окрестностях Гуньи и Лояна другие достопримечательности. Между тем этот памятник, безусловно, заслуживает самого пристального внимания со стороны ученых и известности среди обычных путешественников.

Историческая судьба Гунсяня во многом схожа с его более знаменитым соседом – Лунмэнем: как и Лунмэнь, Гунсянь создавался под патронатом императора и высоких чиновников, как и Лунмэнь, пережил трудные времена, повлекшие за собой утраты части скульптурного убранства гротов.

В конце правления династии Северная Вэй округ Гуньи становится важным пунктом, контролирующим участок пути в Тайюань (на территории современной провинции Шаньси) – одним из политических центров династии. Император Сяовэнь (471–499) остановился однажды в этом местечке между реками И и Ло. Этот правитель известен как большой почитатель буддизма и основатель знаменитого монастыря Шаолинь недалеко от Лояна. Окрестности Гуньи настолько понравились императору, что он решил основать здесь храм Сисюань, который стал предшественником пещерного монастыря. Работы по созданию пещер № 1 и № 2 начаты при императоре Сюань У, который патронировал работы по созданию скульптур центрального грота Биньян-дун в Лунмэне. К 528 г. первые работы в пещерном комплексе были завершены. Затем, при императоре Сяо Чжуане, начались работы в гротах № 3 и № 4. Таким образом, стилистические параллели и близость образов Гунсяня скульптуре центрального грота Биньян-дун и «Пещеры лотоса» в Лунмэне закономерны.

Сохранность скульптур монастыря также нельзя назвать удовлетворительной. Гунсянь, как и Лунмэнь, пережил сложные времена в первой половине XX в., когда части фигур (лики

и руки) были сколоты со стен и вывезены за границу. Например, в пещере № 1 сегодня нет ни одной ниши, которая не пострадала бы в то время (включая ниши на центральном устье). Большой удачей можно считать то, что, в отличие от Лунмэня, в Гунсяне сегодня можно увидеть сохранившиеся центральные образы Будды. Если в Лунмэне центральные образы главных пещер выполнены в большом размере и либо стоят на небольших пьедесталах на полу, либо сидят на фоне стены, то в Гунсяне центральные статуи приближены к человеческому масштабу, но помещены в ниши и приподняты над полом. Благодаря этому образы божества более приближены к находящемуся в храме. В то же самое время входящий, переступая порог грота, вынужден посмотреть наверх, чтобы увидеть над собой склоненную голову Будды и его озаренный улыбкой лик. Таким образом, входящий сразу становится частью этого пространства, сам оказывается одним из предстоящих.

В отличие от главных гротов Лунмэня, в Гунсяне гораздо больше возможностей оценить и почувствовать скульптуры как часть единого ансамбля, несмотря на то что утраты довольно значительны. В самых знаменитых северовэйских пещерах Лунмэня утрачены головы статуй (в «Пещере лотоса», например, ни одного лика не сохранилось), композиции донаторских шествий (в центральном гроте Биньян хорошо сохранились главные статуи, но полностью утрачены рельефы с донаторскими процессиями). В гротах Гунсянь в пространстве одной пещеры можно увидеть и главные композиции, и рельефы с процессиями, фланкирующие выход, и изображения небожителей на потолках, и фризы с музыкантами, опоясывающие пространство грота в нижней части – то есть все традиционные составляющие ансамбля грота буддийского пещерного монастыря.

Серьезные повреждения получили скульптуры, расположенные вне гротов, – это прежде всего колоссальная пентада (Будда и предстоящие), охранители у входов в пещеры и многочисленные ниши, выполненные в разное время (эпохи Северная Вэй, Северная Ци, Тан), и особенно украшения над входами в гроты (внутри гротов эти элементы сохранились значительно лучше), однако, несмотря на серьезные утраты, они по-прежнему производят сильное впечатление на входящего.

Если говорить о состоянии живописи в Гунсяне, то оно идентично тому, что мы сегодня можем видеть в Лунмэне, то есть сохранились лишь фрагменты раскраски. Остатки былых росписей сегодня можно увидеть на потолках, на нимбах в некоторых нишах, а также на орнаментальных арках над нишами. Лучше всего раскраска сохранилась в первом гроте и на потолке второго грота, но она настолько фрагментарна, что не может дать полного представления о том, как пещеры выглядели до того, как утратили красочный слой. На склонах вне пещер живопись утрачена полностью.

Помимо того что в Гунсяне сегодня очень пустынно, нет многочисленных туристов и не проводятся экскурсии, в пещерах также нет установок, обеспечивающих подсветку скульптуры в ночное время. Все это, учитывая малые размеры монастыря и его удаленность от Лояна, делает этот памятник гораздо более «камерным», дает возможность входящему в храмы ощутить тишину и спокойствие этого места, его особое очарование. Этот эффект еще больше усиливается благодаря тому, что два грота сегодня продолжают свою жизнь в качестве действующих храмов (в другие же пещеры открыт доступ посетителям). Образы Будды в этих усыпанных цветами и монетами пещерах по-прежнему, как и много веков назад, являются объектами поклонения, в отличие от Лунмэня, который давно превратился в объект исторических и искусствоведческих исследований и популярную туристическую достопримечательность.

Сравнение Гунсяня с Лунмэнем неизбежно, и для некоторых исследователей он оказывается не в пользу первого. Считается, что Лунмэнь – магистральный памятник, «квинтэссенция» стиля, складывавшегося в столь значимые для китайского искусства эпохи, как Северная Вэй и Тан, а также прекрасный пример того, как этот стиль менялся во временном отрезке между этими двумя династиями. На этом фоне Гунсянь рассматривается как памятник той же ветви, что и Лунмэнь, пример того, как искусство Лунмэня влияет на искусство региона. Но как самостоятельный, уникальный комплекс, достойный глубокого исследования, он сегодня интересен лишь для китайской науки, в отличие от Лунмэня, который уже давно и успешно изучается специалистами Азии, Европы и Америки. Возможно, что такое современное положение дел – вполне логичное продол-

жение судьбы монастыря, который исторически, изначально не был столичным, в отличие от Лунмэня, несмотря на то что финансовые ресурсы на строительство поступали от самых высоких лиц государства. Сегодня Лунмэнь по-прежнему в центре внимания, в нем чувствуется по-настоящему имперский размах, некая дистанция, отстраненность от человека, Гунсянь же остается более закрытым, «камерным», интимным пространством, которое столь же органично вписывается в окружающий мир, но при этом готово разделить его с входящим.

Судьбы памятников архитектуры в периоды расцвета и времена гонений на буддизм в средневековом Китае

На территории современного Китая находятся тысячи буддийских памятников архитектуры – монастырей, храмов, пагод. Например, на одном только кладбище Шаолинского монастыря около 250 пагод-надгробий. В 2007 г. китайский ученый Чжао Кэли опубликовал монографию, в которой дал описание всех 287 сохранившихся до сегодняшнего дня пагод провинции Шэньси. Но большинство этих построек относятся к позднему времени – ко времени после заката династии Тан, по праву называемого «золотым веком» буддизма в Китае.

Как выглядели постройки первых девяти веков истории буддизма в Поднебесной, можно шаг за шагом реконструировать по сохранившимся рельефам и настенной живописи пещерных монастырских комплексов, таких как Могао, Бинлинсы, Майцзишань (провинция Ганьсу), пещер Юньгана (провинция Шаньси) и Лунмэня (провинция Хэнань). Сохранились и отдельно стоящие памятники, в основном пагоды. Но в пропорциональном соотношении их не так уж и много. Так, например, из 243 пагод Шаолинского некрополя лишь только шесть относятся ко времени династии Тан.

В дело «второго рождения» раннебуддийских памятников огромный научный вклад внес историк китайской архитектуры Лян Сычэн. Вершиной его деятельности в тридцатые годы стало открытие в июне 1937-го буддийского храма в монастыре Фогуансы. Храм был построен в 857 г. Эта постройка, расположенная высоко в горах северной провинции Шаньси, простояла в хорошем состоянии более тысячи лет и, как предположил Лян, являлась старейшей деревянной постройкой из обнаруженных к тому времени в Китае и первым найденным храмовым зданием эпохи Тан. Ученый назвал этот храм «первым сокровищем ордерной системы» китайской архитектуры.

Исследовал ученый и самую раннюю из сохранившихся до сих пор одноярусных пагод – Сымэнь та (554 г., пров. Шаньдун). Это шатровидная постройка из тесаного камня, квадратная в плане. С каждой стороны находится арочный проход, отсюда ее название – Сымэнь та (Пагода Четырех Ворот). В центре пагоды находится большая квадратная опора; к каждой грани столба-опоры примыкают четыре выступа в форме алтаря. На них находятся скульптурные группы в виде сидящего Будды в сопровождении двух предстоящих учеников или бодхисаттв.

Но какова судьба сотен тысяч буддийских построек, о существовании которых нам известно из письменных исторических источников – путевых заметок паломников-пилигримов, династийных хроник, источников энциклопедического характера? Это мы и постараемся выяснить.

На вопрос о времени проникновения буддизма в Китай ученые отвечают неоднозначно. Существует точка зрения, что знакомство Китая с учением Будды произошло уже во II–I вв. до н.э. Первые миссионеры попадали в Китай по Шелковому пути. К нему ханьцы вышли во второй половине II в. до н.э. Этому взгляду придерживался известный китайский писатель и ученый Юань Мэй (1716–1797). По мнению других авторов, более достоверными считаются известия о том, что начальные шаги буддизма в Срединной Империи относятся к I–II вв. н.э.

В хронике Вэйской династии «Краткое описание Вэй», составленной в III в. Юй Хуанем, сообщается, что в 68 г. (в 11-й год правления императора Мин-ди под девизом «Вечное спокойствие» («Yung ping»)) с Запада в Китай пришли два монаха. Одного из индийских монахов звали Кашьяпа Матанга (в китайском произношении She Moten), второго – Дхарматна (Zu Falan). Они привезли в столицу династии Восточная Хань – город Лоян – сутры и бурханы. Для прибывших проповедников *император построил* (курсив автора) первый в Китае буддийский монастырь, получивший название «Баймасы» («Монастырь белой лошади»). По преданию, сутры и бурханы были привезены на белой лошади, отсюда произошло и название обители. В тексте хроники говорится: «В центре столицы Лоян построен монастырь Белой лошади. Возведена пагода с изысканным оформлением, с восхитительной росписью,

в плане квадратная. Ее структура соответствует индийским старым формам, вновь их воспроизводит. [Можно подняться] с первого яруса до третьего, затем до пятого, далее до седьмого, и с седьмого до девятого. Люди называют ее «фу ту»¹.

Слова «император построил» выделены нами не случайно. В статье мы будем исследовать взаимосвязь между императорской властью правителя Поднебесной и жизнью памятников, имеющих сакральный статус. В I в. н.э. первый покровитель буддизма в Китае Лю Ин почитал Будду наравне с Хуанди и Лаоцзы. Ханьский император Хуаньди в 166 г. принес жертвы одновременно в честь Будды и Лаоцзы². Это самые ранние примеры принятия китайскими властителями иноземной для них религии.

Американский специалист по истории буддизма в Китае А. Райт выделяет четыре этапа в развитии буддизма: подготовительный период (65–316); период «одомашнивания» (317–589) – период принятия буддизма китайским обществом и государством; период независимого, самостоятельного развития и образования китайских школ буддизма (589–900) и конечный период – период заимствования традиционной китайской культурой некоторых элементов буддийского учения, который начался с X в.³

Приведем некоторые данные, раскрывающие рост и размах строительства в период становления буддизма в Китае.

В III–IV вв. в окрестностях городов Лоян и Чанъань насчитывалось около 180 буддийских монастырей, храмов, кумирен и 3700 обращенных монахов. В самом Лояне к концу III в. было сооружено 42 ступы.

Сохраняя свои позиции на севере, буддизм в IV–V вв. в силу политических причин распространяется на юг. На территории только одного государства Восточная Цзинь к концу

¹ *Чжэвэнь*. Чжунго гута (Древние пагоды Китая). Пекин, 1983. С. 3–4.

² *Васильев Л.С.* Культы, религии, традиции в Китае. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. С. 309.

³ *Мартинов А.С.* Буддизм и двор в начале династии Тан (VII–VIII вв.) // Буддизм и государство на Дальнем Востоке: Сб. ст. / Отв. ред. Л.П. Делюсин. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва Наука, 1987. С. 92.

IV в. насчитывалось 1786 храмов и монастырей и 24 тыс. монахов⁴.

IV век – век «придворного буддизма». Многочисленные буддисты-миряне в основном принадлежали высшему слою общества. Чиновники и аристократы активно поддерживали буддийскую сангху. Они жертвовали монастырям землю, деньги, строительный материал и даже рабов. Иногда монастырям дарились *целые ступы и пагоды*, еще чаще – статуи и изображения святых. В конце IV в. императоры нередко завещали монастырям стотысячные суммы на организацию их похорон и *сооружение пагод над их могилами*. Цзиньский император Сяо Уди впервые официально объявил себя последователем буддизма и приказал соорудить у себя во дворце храм⁵.

На севере Китая в период правления династий Северная Вэй (386–535) и Северная Ци (549–579) сложились особо благоприятные условия для расцвета буддизма. В 470–476 гг. императорский двор династии Вэй издал ряд эдиктов, направленных на укрепление монашеских общин.

Покровительство правителей Северного и Южного Китая по отношению к иноземной религии повлекло стремительный рост количества верующих и, соответственно, монастырей. Ученый-китаист Л.С. Васильев, ссылаясь на таблицы, составленные по данным источников, приводит следующую статистику: на юге страны в конце V в. (Южная Ци – 479–501) было около 2 тыс. монастырей, а век спустя (Южная Чэнь – 557–583) – 2846 монастырей. На севере в V–VI вв. (Северная Вэй) насчитывалось 30 тыс. монастырей, а в конце VI в. (Северная Ци) – около 40 тыс. монастырей. «Эти цифры весьма внушительны, а темпы роста – просто ошеломляющи, особенно если учесть, что до V в. число буддийских храмов во всем Китае исчислялось всего в две-три тысячи», – делает вывод отечественный исследователь.

Только в северном Китае в V–VI вв. насчитывалось 47 крупных монастырей государственного значения, имевших официально утвержденный статус, и 846 монастырей среднего размера, основанных и существовавших благодаря благодеяниям аристократов из «сильных домов». Наряду с этими монастырями существовало около 30 тыс. мелких монастырей-храмов

⁴ Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. С. 310.

⁵ Там же. С. 312.

и монастырей-пагод, которые располагались буквально по всему Китаю, существовали в основном за счет обслуживания простого населения и даже чуть ли не официально считались «народными»⁶.

Если говорить о династийном факторе в развитии буддизма, то особую роль здесь сыграла династия Суй. Ее политика была осознанно пробуддийской.

Родоначальник суйской династии император Вэнь Ди еще до вступления на престол в 581 г. получил от одного индийского монаха частицы святых останков Шакьямуни. Став императором, он вместе с наставником Тань Цянем обследовав их, причислил к разряду семи государственных драгоценностей. Когда приближалось шестидесятилетие Вэнь Ди, он стал инициатором особой общеимперской церемонии. По примеру индийского царя Ашоки император решил одновременно по всей стране устроить торжественное перемещение реликвий в новые раки и новые храмы, специально построенные для этого случая, и тем самым отметить свой юбилей. Наследник престола Ян Гуан лично возглавил строительство специального храма в окрестностях столицы, куда пригласил многих известных ему по пребыванию на юге монахов. В день юбилея святые останки были вынесены в тронный зал, разложены в хрустальные и золотые вазы, запечатаны и вручены буддийским наставникам для доставки во все провинциальные центры империи. Предполагалось, что на местах будут также устроены торжественные богослужения и сборы пожертвований на нужды буддийской общины. По случаю торжеств по всей империи все военные и гражданские дела прекращались сроком на семь дней. В специальном указе по этому поводу Вэнь Ди заявил о том, что им тем самым совершенно возрождение буддизма⁷. По истечении срока, отведенного для того, чтобы святые останки Будды были доставлены во все провинциальные центры, в столице была проведена новая церемония: помещение священных реликвий в специальную ступу. Император лично возглавил процессию

⁶ *Васильев Л.С.* Культы, религии, традиции в Китае. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. С. 343.

⁷ *Мартынов А.С.* Буддизм и двор в начале династии Тан (VII–VIII вв.) // Буддизм и государство на Дальнем Востоке: Сб. ст. / Отв. ред. Л.П. Делюсин. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1987. С. 93.

к этой ступе. Поместив в нее мощи, он воскликнул: «Учение Будды возрождено вновь»⁸.

Примерно к этому времени относится и указ Вэнь Ди о наказании за святотатство, сохранившийся в «Суй шу» («Истории династии Суй»). Он относился как к буддийским, так и к даосским святыням. В нем говорилось: «... все с почтением и искренностью взирают на отлитые [в бронзе] и вырезанные [из дерева] чудесные образы и на нарисованные подлинные изображения [Будды и Лаоцзы]. Пять пиков и четыре горы-заставы [Поднебесной] регулируют [движение] облаков и [выпадение] дождя. Реки Цзян, Хуай, Хэ и моря разносят влагу по [различным] краям земли и тем порождают и питают все живое, принося пользу людям. [Поэтому в таких местах] строят храмы и возносят в них моления, чтобы в должные сроки оказать [духам этих мест] почтение. [Поэтому, вне зависимости от того] шраман или даос нанесет вред статуям Будды или Лаоцзы, изображений духов горных пиков и гор-застав, морей и заводей, это надлежит рассматривать как злостное нарушение»⁹.

При династии Суй был восстановлен монастырь Шаолинь (провинция Хэнань, уезд Дэнфэнсянь). Основанный в 478 г. при династии Северная Вэй в период «искоренения буддизма» императором У Ди (династия Северная Чжоу) монастырь был разрушен. С воцарением дома Суй монастырь был не только восстановлен, но и пожалован большими земельными владениями. Его процветание падает на годы «кай хуан» (581–600). Но оно было недолгим. Во время социальных беспорядков конца династии Суй он был сожжен дотла. Но монастырь быстро отстроился и оказался в состоянии дать отпор одному из соперников будущего первого танского императора – военачальнику Ван Шичуну. Ли Шиминь – сын первого императора династии Тан, узнав о сопротивлении, оказанном Ван Шичуну шаолиньскими монахами, пожаловал им стелу с текстом¹⁰. Она датируется, вероятнее всего, 621 годом и отражает особое отношение пер-

⁸ Мартынов А.С. Буддизм и двор в начале династии Тан (VII–VIII вв.) // Буддизм и государство на Дальнем Востоке: Сб. ст. / Отв. ред. Л.П. Делюсин. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1987. С. 94.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 101.

вого танского императора и к буддийским монахам, и к самому учению Шакьямуни.

В VII–VIII вв., с начала правления Тан, число монастырей в Китае еще более возросло. Этому способствовала и получившая развитие буддийская практика «гун дэ» – «накопление духовных заслуг».

Одной из наиболее известных форм «накопления духовных заслуг» монархами было *строительство храмов*. Оно было не просто богоугодным делом, но носило государственно-религиозный характер, так как обеспечивало накопление «духовных заслуг» и отдельным монархом, и династией в целом. Именно эта форма связи императора с буддизмом была наиболее долгой и вызывала наибольшее негодование в среде конфуцианцев, призывавших властителя видеть «вместо блеска золота и красоты нефрита пот и кровь». Идеологический поединок по поводу строительства храмов между конфуцианцами и монархией длился много веков и продолжался вплоть до династии Мин¹¹.

Свое воцарение династия Тан ознаменовала *проектом сооружения храмов* (курсив автора) «Син Тан сы» («храмы возвышения Тан») на местах наиболее крупных сражений со своими противниками. В связи с этим в 630 г. Ли Шиминь издал специальный императорский указ. В нем отражено беспокойство за души павших в вооруженной борьбе за власть с обеих сторон: «[Я] думаю только о том, как мне насадить благие поля [кармы], чтобы успокоить тем самым их бесприютные души. Для этого нужно возвести буддийские храмы в честь павших и получивших увечья воинов войска, боровшегося за справедливость, а также и их противников на местах сражений, происшедших после того, как [мы] выступили за справедливость»¹².

На полях сражений воздвигли храмы с весьма говорящими названиями: «Храм, распространяющий гуманность», «Храм, распространяющий просветление», «Храм милосердного облика», «Храм уравнивающего милосердия», «Храм, распростра-

¹¹ Мартынов А.С. Буддизм и двор в начале династии Тан (VII–VIII вв.) // Буддизм и государство на Дальнем Востоке: Сб. ст. / Отв. ред. Л.П. Делюсин. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1987. С. 106.

¹² Там же. С. 107.

няющий благодать»; было построено два храма с названием «Храм, распространяющий спасение»¹³.

Буддизм в Поднебесной пережил периоды расцвета и времена гонений. Вглядываясь в историю Китая, мы видим, как периоды императорского покровительства сменялись государственными репрессиями. Власть поворачивалась к буддизму, а в иные времена и к даосизму, своей разрушительной стороной.

В истории китайского буддизма наиболее известны четыре его гонителя: император Тай У династии Северная Вэй (424–452), император У Ди династии Северная Чжоу (561–567), танский У Цзун (841–846) и позднечжоуский Ши Цзун (954–958). После первых двух гонений буддизму удалось довольно быстро восстановиться и войти окрепшим в эпоху династии Тан. Но именно в танское время начинаются и наиболее сильные гонения на буддийскую сангху. Вообще, любопытен тот факт, что именно времена наиболее яркого расцвета буддизма – при династиях Северная Вэй и Тан, ознаменовались страшными и разрушительными гонениями.

Начало резким выступлениям против буддизма положил известный танский конфуцианец, поэт, ученый, философ и государственный деятель Хань Юй. Он призывал расстричь монахов, сжечь все их писания, превратить их храмы в обычные жилища.

Императорским эдиктом 842 г. определенной категории монахов предписывалось выйти из монашеского сословия и вернуться к мирской жизни. В эдиктах 844 г. было приказано закрыть и разрушить многочисленные мелкие буддийские монастыри и храмы, официально не зарегистрированные властями. Находившиеся в них наиболее ценные свитки и изображения следовало передать в крупные официально зарегистрированные монастыри. В серии указов 845 г. было предписано закрыть и разрушить еще несколько десятков тысяч монастырей, храмов и кумирен. Все бронзовые скульптуры было приказано переплавить в монету, железные – в орудия сельского хозяйства, а изделия из золота, серебра, нефрита конфисковать

¹³ *Мартынов А.С.* Буддизм и двор в начале династии Тан (VII–VIII вв.) // Буддизм и государство на Дальнем Востоке: Сб. ст. / Отв. ред. Л.П. Делюсин. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1987. С. 107.

в казну. Императорские указы 842–845 гг. окончательно подорвали позиции этой религии.

Согласно официальным данным, приведенным востоковедом Л.С. Васильевым в монографии «Культы, религии, традиции в Китае», всего в стране за эти годы преследований было закрыто и ликвидировано 4600 монастырей, разрушено свыше 40 тыс. буддийских храмов, кумирен и пагод, конфисковано несколько миллионов *цин* монастырских земель, расстрижено 260 тыс. монахов и монахинь. После репрессивных мер 842–845 гг. «золотой век» китайского буддизма ушел в безвозвратное прошлое.

Интересен тот факт, что, разрушая десятки тысяч буддийских святилищ, император У Цзун, будучи приверженцем даосизма, одновременно возводил в стране сотни новых даосских монастырей, храмов и алтарей. Это является ярким примером того, какую определяющую роль играла императорская власть, ее религиозные приоритеты в деле созидания и разрушения сакральных объектов, в частности архитектуры.

Уже к середине правления династии Южная Сун (1127–1279) наблюдается процесс возрождения буддизма. В 1221 г. в стране насчитывалось свыше 40 тыс. монастырей и храмов, а в публичных дебатах с даосами в 1258 г. буддисты вышли победителями.

В эпоху монгольской династии Юань (1271–1368) буддизм в его тибетско-монгольской форме стал официальной религией правящей династии. Когда Хубилай пришел к власти, он приказал сжечь позорящие буддистов даосские книги¹⁴. В 1271 г. по его приказу в Пекине в монастыре Мяоин была построена ламаистская ступа Бай та («Белая пагода»). Для этого Хубилай умышленно разрушил на этом месте пагоду времен династии Ляо (916–1125), чтобы заменить ее новой постройкой, отражающей иную форму буддийского вероучения. Она отличается от более поздних пагод типа «лама та» своими мощными пропорциями, почти вертикальными сторонами центрального объема, усеченным конусом в венчающей части пагоды-ступы.

¹⁴ *Мартынов А.С.* Буддизм и двор в начале династии Тан (VII–VIII вв.) // Буддизм и государство на Дальнем Востоке: Сб. ст. / Отв. ред. Л.П. Делюсин. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1987. С. 353.

Из всех вышеприведенных примеров напрашивается самоочевидный, лежащий на поверхности вывод: сохранно то, что сакрально. То, что лишается статуса сакральности, перестает быть сохранным, подвергается разрушению. В Китае роль власти в этом процессе была определяющей. Попробуем, опираясь на исследования отечественных синологов, проанализировать особую китайскую специфику этого процесса.

Авторы статей коллективного издания «Буддизм и государство на Дальнем Востоке» (1987), и в частности А.С. Мартынов, выделили два типа отношений между религиями и государством. В первом случае степень сакрализации религиозной системы несомненно превосходит степень сакрализации монархии (Западная Европа). Во втором – институт монархии оказывается наделенным намного более сильной сакрализацией, как это было на Дальнем Востоке. Китай – яркий тому пример. Здесь «государство, имевшее свой традиционный сакральный фундамент, относилось к местным и пришлым религиозным системам как к чему-то более частному и низшему по сравнению со своей собственной сакральностью, а потому поставило их в подчиненное положение»¹⁵. Оно стремилось использовать их лишь в качестве вспомогательных средств управления народом. В средние века эти «дополняющие средства» образовали триаду «сань цзяо» («три учения»): конфуцианство, буддизм и даосизм. Постепенно выработалась теория единого назначения триады, выраженного в словах «сань цзяо гуй и» – «три учения ведут к одному».

Постепенно происходило и сближение сакральной функции императора «обучать и преображать» («цзяо хуа») народ с точно такими же функциями, которые с определенными религиозными и этическими отличиями были свойственны каждой составляющей триады.

В период правления династии Северная Вэй (386–535) глава буддийской общины Фа Го предлагал отождествлять царствующего императора с Буддой на том основании, что

¹⁵ Мартынов А.С. Государство и религии на Дальнем Востоке (вместо предисловия) // Буддизм и государство на Дальнем Востоке: Сб. ст. / Отв. ред. Л.П. Делюсин. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1987. С. 15.

лишь «владыка людей может расширять путь»¹⁶. Эта идея в ту же эпоху нашла свое художественное воплощение в скульптурах Юньгана – в Пяти Пещерах наставника Тань Яо (пещеры № 16–20). Огромные скульптурные изображения в этих пещерах символизировали собой, как пишет Ли Чжиго – автор книги «Пещеры Юньгана» (Пекин, 1999 г.), пять первых императоров династии Северная Вэй.

«Кажется несомненным, – подчеркивает Ли Чжиго, – что эти пять статуй Будды символизировали правящего императора и его четверых предшественников». Скульптура Будды Шакьямуни в пещере № 16 представляет правившего тогда императора Вэнь Чэна. Майтрейя в позе лотоса в пещере № 17 – наследника трона принца Цзин Му, умершего перед своим восшествием на трон. Главенствующие в пещерах № 18, 19 и 20 фигуры Будды – соответственно императоров Тай У, Мин Юаня и Дао У.

Сами религиозные деятели сформулировали постулат о государе как главе «учения» или «учений». В качестве главы именно император должен был определять, что среди этих «учений» является «правильным» («чжэн»), а что «неправильным» («се»). Следствием этого стала периодически повторяющаяся практика проверки полезности учений. Она имела разные формы: сравнение различных учений на открытых диспутах в присутствии самого императора, распределение их по значимости и отведение им определенного официального места, поддержание в «чистоте» религиозных и устранение нежелательных явлений в их развитии, вплоть до полного запрещения¹⁷.

Важно отметить, что выбиралась религия не в качестве единственной доктрины для вероисповедания, а как наиболее достойный объект для императорской поддержки. Приведем несколько примеров. Приверженец буддизма император династии Лян (502–549) У Ди сам выбрал «правильный» путь. Он заявил: «Путь насчитывает 96 разновидностей, но лишь одна дорога Будды является правильным путем. Остальные 95 – это

¹⁶ Мартынов А.С. Государство и религии на Дальнем Востоке (вместо предисловия) // Буддизм и государство на Дальнем Востоке: Сб. ст. / Отв. ред. Л.П. Делюсин. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1987. С. 26.

¹⁷ Там же. С. 24.

окольные пути. Я, император, отбрасываю окольные пути и выбираю служение Татхагате». Император же У Ди (династии Северная Чжоу – 561–577) велел своим сановникам «тщательно исследовать» буддийское и даосское учения, чтобы определить, которое из них верное, а которое – ложное. Основатель династии Тан – император Тай Цзу – в ответ на критику буддизма со стороны даоса-астронома Фу И (смысл ее сводился к положению о вредности буддизма для государства) издал специальный указ, повелевавший «определить вред и пользу» в учении будд¹⁸.

От результатов дебатов, проходивших в присутствии императора и высших государственных чиновников, зависело место, которое государство решало отвести тому или иному учению. Среди наиболее известных диспутов за первенство между буддистами и даосами – диспут при восшествии на престол императора династии Северная Вэй Мин Юань Ди (409–423). В дебатах 569 г. при императоре династии Северная Чжоу У Ди (561–577) и в начале танской династии при Гао Цзу (618–626) первенство осталось за даосами. При императоре Тай Цзуне (627–649) уточнение первенства между буддистами и даосами проходило дважды. Причиной повторного диспута послужил спор между буддийскими и даосскими монахами за первенство в императорской свите во время путешествия Тай Цзуна в Лоян в 637 г.¹⁹.

В истории Китая известны две попытки создания синкретических религиозных систем, отвечающих интересам государства – во времена династий Северная Чжоу и Мин. Инициатором создания единой религиозно-идеологической системы оказался бывший буддийский монах Вэй Юаньсун. В 567 г. он направил трону доклад с предложением перестроить всю систему учений и верований²⁰. На протяжении всей истории Китая синкретические учения в разные эпохи с разной силой давали о себе знать.

¹⁸ Мартынов А.С. Государство и религии на Дальнем Востоке (вместо предисловия) // Буддизм и государство на Дальнем Востоке: Сб. ст. / Отв. ред. Л.П. Делюсин. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1987. С. 24–26.

¹⁹ Там же. С. 26.

²⁰ Там же.

Сакральная доминанта императорской власти «имела следствием полное и неограниченное господство государства над религиозными организациями в политическом, административном, правовом и идеологическом отношениях»²¹.

Строгий государственный контроль за деятельностью монашеских общин, как буддийских, так и даосских, нашел отражение в кодексе династии Тан – «Тан люй шу и» («Кодекс династии Тан с комментариями и разъяснениями», 653 г.). Из него, в частности, известно, что буддийские и даосские монастыри и храмы имели официально установленные наименования: буддийские – сы, даосские – гуань. Такие монастыри могли быть сооружены и открыты только с позволения властей. В кодексе написано: «Всякому построившему без разрешения властей буддийский или даосский монастырь, а также своевольно соорудившему алтарь для принятия монашеских обетов – два года каторжных работ».

Государственная власть зачастую утверждала названия буддийских монастырей. Приведем пример. При династии Тан в провинции Чжэцзян, округ Ханчжоу, основан в 713–741 гг. монастырь Чжэньгосы («Монастырь, охраняющий государство»); там же при династии Лян построен монастырь Гожунсы («Монастырь государственной славы»); в той же местности при династии Чжоу в 958 г. основан монастырь Нингосы («Монастырь, привносящий мир в государство»); там же при династии Сун в 1131–1162 гг. был построен монастырь Сингосы («Обитель возрождения государства»). Как мы видим, буддийская храмовая номенклатура носила «государственный характер».

Возвращаясь к «Тан люй шу и», надо дополнить, что принятие монашеского обета было возможно только с позволения властей и после получения от них удостоверения на право быть монахом. В кодексе говорится: «Тому, кто частным образом становится монахом и посвящен в монахи, – 100 толстых палок»²².

²¹ *Мартынов А.С.* Государство и религии на Дальнем Востоке (вместо предисловия) // Буддизм и государство на Дальнем Востоке: Сб. ст. / Отв. ред. Л.П. Делюсин. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1987. С. 16.

²² *Кычанов Е.И.* Государственный контроль за деятельностью буддийских общин в Китае в период Тан-Сун (VII–XIII вв.) // Буддизм и государство на дальнем Востоке: Сб. ст. / Отв. ред. Л.П. Делюсин. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1987. С. 72–73.

Экзамены на знание канона проходили под председательством государственного чиновника, который принимал экзамены как по буддизму, так и по даосизму. Закон также запрещал неконтролируемую проповедь. Со своей стороны государство охраняло имущество общин, их святыни и, в пределах действующего законодательства, личность монаха.

А.С. Мартынов в предисловии к сборнику «Буддизм и государство на Дальнем Востоке» пришел к выводу, что в Китае не только «не было выработано и официально оформлено ничего похожего на европейскую категорию вероисповедания, но даже и индивидуальная вера находилась на уровне личной психологической предрасположенности, оставляя место для обсуждения и сомнения, которые нередко выражались публично и на весьма высоком уровне»²³.

Зачастую именно религиозные пристрастия высших сановников влияли на выбор императора. Так было в правление императора Дай Цзуна (762–779) и императора Сянь Цзуна (806–820). Они не имели своего определенного отношения к учению Шакьямуни, но были расположены к буддизму в силу религиозных воззрений своих ближайших советников. Результатом подобных исторических ситуаций, а также в тех случаях, когда сам император исповедовал буддизм, являлось развитие религиозной мысли, духовных практик и сакрального искусства. В противном случае, чему видим особо яркие примеры в эпоху династий Северная Вэй и Тан, наступали «темные времена», в которых безвозвратно канули бесценные сокровища буддийского искусства, в том числе десятки тысяч произведений архитектуры.

²³ *Мартынов А.С.* Государство и религии на Дальнем Востоке (вместо предисловия) // Буддизм и государство на Дальнем Востоке: Сб. ст. / Отв. ред. Л.П. Делюсин. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1987. С. 35.

**Размышления о сакральном
в приложении к творческому процессу
создания и восприятия художественного
произведения на примере китайской резной
каллиграфии на печатях**

В начале несколько самых общих принципиально важных базовых постулатов:

01 – Незримость божественного и затаенность божественного в незримом.

02 – Пустота (кит. «сюй», «кун») как всеполнота.

03 – Прекрасное (красота – кит. «мэй») как явленный отсвет, отзвук, зримое напоминание об утраченной нами божественной, совершенной гармонии Эдема. Все прекрасное источает, излучает, несет блики, намеки на эту совершенную, недостижимую гармонию, являя некое ее видение (visio). (В недостижимости абсолютного совершенства – потенциал, мотивация к развитию движения к этому совершенству.)

04 – Искусство – дарованная людям возможность приобщения к зримым неисчерпаемым образам – отсветам этой совершенной гармонии, и возможность участия в попытках ее воссоздания.

05 – Творчество художника – посильное осуществление этой возможности, может быть, неосознанное, ведомое замыслом Божиим устремление к возвращению в мир совершенной гармонии через возникающее как наитие прозрение импульсов, излучаемых незримым, неистощимым потенциалом всенаполненной пустоты (кит. «кунюнь»).

Образ, «цветок» гармонии пробуждается, раскрывается, распускается лишь путем живого прикосновения к нему личности художника (а затем зрителя), приобретая неповторимые оттенки ее индивидуальности. В связи с этим можно говорить о возрастающей во времени роли личностного начала в творческом процессе создания и восприятия художественного произведения¹.

¹ Перечисленные выше постулаты важны в данном случае не своей оригинальностью (можно было бы привести множество соизвучных высказываний целого ряда различных авторитетов мировой

1. САКРАЛЬНОЕ – как возможность (путь) общения с Высшим, Незримым, Божественным, Небесным.

2. В ряду с САКРАЛЬНЫМ на разных уровнях можно назвать такие понятия: священный (от латинской первоосновы *sacer*); сокровенный; эзотерический; непостижимый; таинственный; магический; сверхъестественный; божественный; чудесный; непознаваемый; неисчерпаемый; непостижимо совершенный; необъяснимый; волшебный; загадочный; мистический; затаенный; потаенный; беззвучный; безмолвный; неуловимый; незримый; интимный; скрытый; запретный; табуированный...

В эквивалентных китайских терминах – это широкий круг понятий, образуемых такими многозначными понятийными иероглифами, как «мяо» – глубокий, таинственный, сокровенный, непостижимый, мистический; «ао» – глубокий, таинственный, сокровенный; «сюань» – удивительный, чудесный, глубокий, сокровенный, бездонный; «шэнь» – непостижимый, таинственный, магический, сверхъестественный, божественный; «ми» – тайный, эзотерический, скрытый, секретный, сокровенный, безмолвный; «би» – тайный, скрытый, запретный; «ю» – скрытый, затаенный, безмолвный, сокровенный, таинственный, чудесный, непостижимый, глубокий; «юнь» – таинственный, глубокий, сокровенный, скрытый; «лин» – божественный, священный, чудесный, сверхъестественный, непостижимый, совершенный; «мин» – сокровенный, тайный, сокрытый, таинственный, бездонный; «цзинь» – тайное, запретное, сокровенное; «би» – сокровенный, скрытый, тайный.

Можно было бы привести множество понятийных выражений, ведóмых вышеперечисленными терминами, затрагивающих и раскрывающих различные аспекты понимания и толкования сокровенного (напр., см.: «Ханьюй дацыдянь». Шанхай, 1989. Т. II (ок. «сюань» с. 302–326; ок. «мяо» с. 296–303); Т. IV (ок. «ю» с. 431–447).

3. Два пути, или типа (формы), такого общения:

Первый – через конфессиональный, религиозный догмат, канон, ритуал, систему таинств, литургику. (Можно назвать его китайским термином «фадао» – «путь канона».)

культурологической мысли), но тем, что они обозначают отправные моменты мировоззренческой позиции, лежащей в основе выдвигаемой в этой статье концепции.

Второй – непосредственный, личностный (внецерковный, внедогматический) путь общения с Божественным. (Соответственно назовем его по китайски «цзыдао» – «свой, личностный путь».)

Первый – более, можно сказать, «формализованный» (на первый взгляд, во всяком случае), дарующий благодать по уровню веры вопрошающего.

Второй – вне прямой связи с канонической благодатью и определяемый не только силой веры в Высшее начало (конечно, и этим), но и мерой харизматического обладания чувством **вечного** (сакрального – вневременного времени) и **бесконечного** (сакрального – внепространственного пространства), ощущением непреходящей ценности недостижимо совершенного, божественной всегармонии прекрасного, соединяющего небесное и земное, неисчерпаемости потенциалов непознаваемого, тайного.

Личное сакральное уходит вместе с личностью и только ей принадлежит. Чувство сакрального в ней и вместе с ней уходит, сохраняясь отсветами в возможных оставленных ею произведениях искусства. Каноническое же для всех лиц данной конфессии, его не колеблет время, оно продолжает существовать не только до последнего своего адепта, но и после его ухода будет где-то незримо витать.

Важно заметить, что и конфессиональное сакральное органически неизменно тесно связано с личностью – лишь через нее его потенциал раскрывается, обретает живое дыхание.

Как и в случае с индивидуальным сакральным, здесь можно говорить о ведущей роли индивидуального начала, его неповторимости.

4. И тот и другой путь (тип, форма) ОБЩЕНИЯ эзотеричны, причем особенно второй – интимный, он легко раним, запретен для обнажения, для прямого разговора (тем более громкого и всуе). Тут очень легко нарушается тайная, незримая и неслышная сокровенная связь с Небом.

И к тому и другому приложима известная японская сентенция: «Мидарини ками-о токубекарадзу» – «Попусту о богах говорить не следует», или пассаж из «Луньюя» (гл. 7), где сообщается, что «Учитель не говорил о странном, смутном, божественном, основанном на силе»².

² Сакральное по сути – святое. Хочется привести слова С.А. Франка: «Перед лицом Святыни, собственно, должен был бы умолкнуть всякий человеческий язык. Говорить прямо о ней

5. Второй, «личностный» путь общения проявляется, выступает на разных уровнях: это – и свое, заветное, святое, священное из круга домашних семейных «своих» святынь, духовных, вещных, телесных интимностей, дорогих ликов памяти, сокровенных образов и мыслей.

Для нас важно, что это, по сути, и любой вид творческой деятельности: способность видеть, слышать, ощущать незримое – пустоту (божественный потенциал незримого).

Кисть художника, говоря словами китайского поэта Ли Хэ, *завершает* творение Неба.

6. В сфере изобразительного искусства (и не только дальневосточного, но здесь особенно наглядно) при процессе общения с Божественным на первый план выступают такие грани сакрального, как: незримое, неявленное, до конца непознаваемое, суммарно выражаемое понятием «ПУСТОТА» (кит. «сюй», «кун»)³.

7. В *пустоте* (чаще всего белизне не тронутого кистью листа) – все многокрасочье мироздания, по китайским крылатым выражениям: «Кун цзи ши сэ» – «Пустота это и есть многоцветье»; «Сюй би чжэнь-ши гэнь чжэньши» – «Именно в пустоте, неявленном – подлинная полная явленность, всеполнота...»

Органичность подобного анагогического подхода к трактовке пустоты представляется особенно очевидной в приложении к китайской каллиграфии, природа которой пронизана скрытыми метафизическими, трансцендентальными, космологическими подтекстами.

Весьма типично определение искусства каллиграфии, данное прославленным Ван Сичжи: «Каллиграфия – это выражение сокровенного, непостижимо-таинственного» («сюаньмяо»). Характерно и такое крылатое выражение: «Опираясь на каллиграфию, узреть Дао-истину (*Провидение*)» («И-шу, цзянь дао»).

«Поэтика каллиграфического искусства концентрированно и развернуто повторяет основные космологические постулаты

самой есть суетное и кошунственное дело. Единственно, что адекватно святости этой реальности – есть молчание – тихое, неслышное и невыразимое наслаждение самим ее присутствием в нас и для нас» (Франк С.А. Сочинения. М., 1990. С. 450).

³ О пустоте см.: Антология даосской философии. М., 1994. С. 18.

стержневого пластического идеала – гармония, целостность, динамическое воздействие, циркулирование пассивного, женского “инь” начала и активного мужского “ян”»⁴.

«Любой письменный знак, иероглиф есть как бы частное проявление узора-орнамента космоса»⁵.

8. В общем ареале с идеей ПУСТОТЫ такие, заложенные в ней, родственные ей понятия, как: недоговоренность, недосказанность (незавершенность – non-finito), неопределенность, затуманенность, умолчание...

В китайской каллиграфии и живописи тема тайного, непостижимого, сокровенного, связана с такими практическими, «техническими» терминами, как «пустое-заполненное (явленное)» («сюй-ши»); «белое-черное» («бай-хэй»); «свободное белое» («юйбай»); «оставленная белизна» («любай»); «скрытое-сокровенное» («ханьсюй»); «свечение духа» («лингуан»); «летающий белый» («фэйбай»); «смысл-идея» («и»); «вне кисти» («би-вай чжи-и»); «выходящая за пределы изображенного» («и-цзай хуа-вай»); «изображение вне изображенного» («сян-вай чжи-сян») и др. Она находит отражение в широком круге крылатых слов и выражений, касающихся различных видов искусства и литературы, в том числе и каллиграфии. Приведу наиболее часто встречающиеся:

• «Чжи-бай, шоу-хэй» – «Познав белое, управлять черным» (многие сентенции вышли из классических текстов, как, например, эта из Даодэцзина).

• «Цзи-бай, дан-хэй» – «Обдумав (оценив, организовав) белое, определить (явить) черное».

• «И-бай, дан-хэй» – «Опираясь на белое, определять черное».

• «Хэй цун бай сянь» – «Черное является из белого».

• «И-ши, цю-сюй; и-сюй, цю-ши» – «Опираясь (через) на заполненное (явленное), вызывать незримое (пустое); опираясь на пустое (незримое), вызывать явленное».

⁴ Соколов-Ремизов С.Н. Китайская каллиграфия как модель пластического идеала. «Общество и гос-во в Китае». Материалы 26 науч. конф. М., 1995. С. 28–29, 287–288.

⁵ Торчинов Е. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. СПб., 2007. С. 56, 93.

- «Сюй-чжун цзянь ши» – «В пустом узреть явленное (заполняющее, проявленное).
- «Сюй-ши сян-шэн» – «Пустое–заполненное (явленное) взаимно порождает друг друга».
- «Ю-у сян-шэн» – «Наличествующее–отсутствующее взаимно порождает друг друга».
- «Сюй-ши сян-ин» – «Пустое–заполненное взаимно отражают друг друга».
- «Сюй-ши шэн бай» – «В пустой комнате проявляется свет белизны» (из «Чжуанцзы»).
- «Сюй эр ши» – «Пусто и в то же время явлено».
- «Сюй эр куань» – «Пустотно, а широко, безбрежно».
- «Шу бу-цзинь би, би бу-цзинь и» – «Каллиграфия не исчерпывает [звучание] кисти, кисть – [звучание] смысла-идеи».
- «И-цзай сян-вай» – «Смысл выходит за пределы изображенного».
- «Сян-цзай сян-вай» – «Изображенное вне изображенного».
- «Би-вай чжи би» – [Звучание] кисти за пределами [видимой] кисти».
- «Мо-вай чжи мо» – «[Звучание] туши за пределами [видимой] туши».
- «Инь-ян сян-ин» – «Инь-ян во взаимном отклике».
- «Хэй-бай сян-юн» – «Черное–белое в слаженном выражении».
- «У-шэн шэн ю-шэн» – «Беззвучное берет верх над беззвучным».

Помещенное в конце статьи специальное ПРИЛОЖЕНИЕ предлагает выкладки из работ современных китайских авторов, включающие рассуждения (нередко дублирующие друг друга), связанные с широким кругом понятий: «пустое белое» («кун-бай»); «явленное–пустое» («ши-суй»); «черное–белое» («хэй-бай»); «туманное» («мэнлун»); «неопределенное» («моху»); варианты около «пространства идеи» («ицзин»), звучащей за пределами изображенного и др.

9. Развитие творческого процесса направляется всеобъемлющим, космогоническим принципом «зова-отклика» («ху-ин»), который, собственно, определяет всю палитру отношений («явленное–неявленное» и т.п.) в создаваемой ткани будущего произведения.

Здесь как нельзя лучше приложима четкая схема классической китайской космогонии с ее отправным принципом гармо-

нического взаимодействия «небесного» («цянь») и «земного» («кунь») – двух начал, определяющих характер всех компонентов мироустроительного механизма, включающего работу художника-каллиграфа, создаваемое им произведение и процесс его восприятия.

Построенная на биполярности «небесного» и «земного» схема предполагает следующее подразделение базовых биполярных эйдосов «цянь» и «кунь»: «Цянь» («Небесное») – мужское («ян»): светлое, активное, сильное, белое, быстрое, жесткое, высокое, легкое, открытое; «Кунь» («земное») – женское («инь»): темное, пассивное, слабое, черное, медленное, мягкое, низкое, скрытое, тяжелое... Очевидно, что к перечисленным характеристикам можно добавить «зов» («ху»), как проявление «мужского» начала и «отклик» («ин») «женского».

В то же время конкретно приложенная к каллиграфии, выполняемой кистью и черной тушью на бумаге (реже шелке), эта схема расширяется, с одной стороны, биполярными отношениями кисти (мужское начало, зов) и туши (женское начало, отклик) и далее кисти–туши (мужское начало зов) – бумаги (женское начало отклик), а с другой – возникновением понятия «женской ипостаси Небесного» (белое, пустое, отклик) и «мужской ипостаси Земного» (явленное, зов).

Таким образом, если воспринимать исходную точку творческого процесса как направленность на общение с излучаемой пустотой потенцией Божественного начала получим следующую схему: зов художника (жэнь-ху) – незримый отклик Небес (Тянь-ин) – зримый отклик художника на открывшийся его взору голос Небес, как наитие, озарение, пробужденное вдохновением обретение «видения» («visio») по благодати и мере таланта. После полного вживания в создаваемый образ должно происходить отрешенное от постороннего чань–погружение, конTEMPLация в белизну пустого листа, максимально сконцентрированное прислушивание к идущему из пустоты божественному отклику.

Излучаемая пустотой (белизной) божественная энергия (тянь-ци, шэнь-ци, лин-ци – дуновение Pheuma Hagion)⁶ дик-

⁶ О роли в искусстве недоговоренности, незавершенности (non-finito) см.: Вестник Московского университета. Серия 7: Философия, 2002, № 2. С. 70–76; Литературная учеба, 1990, № 6. С. 118; Иван Ильин. Огни жизни. М., 2007. С. 82; Абсолютное стихотворение. М., 2005. С. 89.

тует, ведет кисть художника-каллиграфа, отвечая на его порыв к созданию того или иного задуманного им образа. В белизне листа, незримом, пустом, перед ним раскрываются черты как бы подсказанного Небесами – нужного, единственного решения, ему остается лишь закрепить возникшее видение (*visio*). Весь последующий ход работы над созданием графического образа строится на последовательном определении отношений «звов» и «откликов» внутри элементов конструкции знака и между иероглифами.

Начатый около пустоты белого пространства листа диалог с Небесным началом продолжается в сакральной тишине недоговоренного, в дыхании *non-finito*, трансполируемого в творческое воображение реципиента.

Сама же белизна – пустота, озвученная живой кистью мастера, наполняется свечением незримого, божественного, той потенциальной силой, которая питает и держит явленное кистью.

В структуре произведения появляется во многом определяющий его значительность диалог пустого – «небесного», и заполненного – «земного», плотность энергетического поля, озвучиваемого этим диалогом. Незаполненное пространство – «воздух», «дыхание» и незримая энергия «ци». (Тут можно дать новую трактовку известному принципу «Ци-юнь, шэн-дун» – «Отклик, звучание Небесного, движение жизненных токов»⁷.) При процессе создания каллиграфической композиции в построении иероглифа играет роль не нормативная конфигурация знака, а его авторская, индивидуальная интерпретация, передающая явленное каллиграфу в белом листе. Решающее значение получает присутствие живой кисти, передающей дыхание, биение сердца мастера. Характер и достоинства выразительного языка определяются найденными, увиденными каллиграфом и запечатленными им отношениями – «звовами» и «откликами» внутри знаков и между иерогли-

⁷ Понимание значительности пустого пространства универсально. Вспомним хотя бы высказывание Василия Кандинского: «Белый цвет... представляется как бы символом вселенной... Оттуда исходит великое безмолвие... это безмолвие не мертво, оно полно возможностей. Белый цвет звучит, как молчание, которое может быть внезапно понято». (*Кандинский Вас. О духовном в искусстве. Нью-Йорк, 1967. С. 99–101*).

фами (легкое–тяжелое, толстое–тонкое, прямое–изогнутое, короткое–длинное и т.д.).

В дальневосточной живописи и каллиграфии роль незаполненного пространства просматривается четко в таких форматах, как квадратные «сикиси» (яп.) и «доуфан» (кит.), альбомный лист, но с особой силой ощущается в сфере резной каллиграфии на печатях (чжуанькэ), с ее предельно ограниченным пространством, четко очерченным абрисом рамки.

Тут фон, пустота (сюй) – выражение «идеи-сущности» («и») образа, обозначенного легендой. Пространство фона – окно в беспредельное, вечное, божественное, в область неисчерпаемой всенесущей пустоты⁸.

10. Предстающая перед зрителем в виде красно-белых, выполненных красной мастикой оттисков (иньхэн) печать в своей начальной, собственно творческой фазе исполняется, как обычная каллиграфия, – кистью и тушью на эскизе из тонкой бумаги (иньгао), который затем в зеркальном отображении проецируется на болванку (как правило, выполненную из камня), после чего мастер-резчик (возможно, сам художник) приступает к сложному процессу резьбы, требующему профессиональной (в известной степени ремесленной) подготовки.

Красно-шрифтовые оттиски получаются с печатей, выполненных в рельефе, а бело-шрифтовые – с контррельефных. Выпуклая резьба (ту) традиционно причисляется к мужской стихии, и поэтому первые (красные) называются «мужскими» («янвэнь»), тогда как вторые (белые), исполненные с «вогнутого», «женского» контррельефа (ао), относятся к «женским» («иньвэнь»).

Вспомнив о существовании «женской ипостаси Небесного» и «мужской Земного» (см. выше) в приложении к собственно каллиграфии, выполненной кистью–тушью (и, соответственно, эскизу печати), можно увидеть в свободном поле каллиграфического произведения – белом, «пустотном», несущем «отклик Небес», – женскую ипостась Небесного-Божественного.

Что касается оттисков с печатей, то в белых, где белое выступает как активное начало, проявляется мужская ипостась Небесного, тогда как пустота, красное, тяжелое поле, фон выра-

⁸ Подробно о резной каллиграфии на печатях см.: *Соколов-Ремизов С.Н. Специфическое через универсальное // Искусство Востока. Вып. 3: Сравнительное изучение традиций. М., 2007. С. 234–254.*

жает женскую ипостась Земного. В красных же оттисках белое выступает как женская ипостась Небесного (подобно кисточковой каллиграфии), а красное воспринимается как активное, мужское, начало и соответственно мужская ипостась Земного. В белых оттисках красное пространство являет, проявляет себя белым узором, в красных белое раскрывается красным, питая, поддерживая его и неся в себе «пространство идеи» («ицизи») образа⁹.

11. Обратившись к системе выразительного языка оттисков, мы, собственно говоря, перешли от работы каллиграфарезчика к процессу творческого восприятия, к своего рода «продолжающемуся творчеству» (*creation continua*), обращенному к тонкости эстетической чуткости, художественной интуиции, культуре воображения реципиента. Необъятность подтекстов, возможность самых разнообразных толкований заложенного в произведении «пространства идеи», множественность «смыслов, выходящих за пределы изображенного» расширяют диапазон зрительского сотворчества, во многих случаях определяют основную его направленность.

Схематично процесс восприятия можно свести к следующим этапам:

1. Безотчетное, первое впечатление.
2. Прочтение текста легенды, знакомство с его содержанием.
3. Эмоциональная оценка художественных качеств оттиска.
4. Мысленное, аналитическое соединение текста с художественными особенностями его воплощения.
5. Проникновение в созданный каллиграфом-резчиком образ и переход к своему толкованию его с опорой на «недоговоренное», звучание «пустот».

⁹ Роль пустоты (свободного фона) в звучании «идеи-образа» («и»), определяемой силою излучаемого ею энергетического поля и ее местом в сложении красоты-гармонии графического узора (качества столь тут значимого и ведущего), относится не только к печатям типа «свободных-досужных», с их поэтико-философскими текстами, но и к так называемым «именным» (а также и «кабинетным»), где через красоту диалога красного-белого, целостности, ритмичности узора, звучания его элементов, оригинальности решения вырисовывается образ владельца или образ и характер исполнителя печати или же наряду с этим сама по себе несущая отсветы божественной, совершенной гармонии красота как таковая, чистая красота.

Происходит вслед автору, создавшему печать, продолжение сакрального общения с Незримым Высшим, сакрального – в силу вкладываемых тут реципиентом интимных, сокровенных, неповторимо-личностных мыслей, чувств, каких-то своих, лишь ему понятных и близких образов.

Подобно обычному, кисточковому каллиграфическому тексту, выразительный язык «узора» оттиска печати строится на найденном, увиденном мастером варианте отношений «звов» и «откликов» внутри отдельных знаков и между иероглифами. Притягательная сила, красота печати – в гармонии, соотношении явленного и неявленного, выразительности диалога красного и белого, цельности, ритмичности каллиграфической композиции, в характере звучания ее элементов и оригинальности общего решения конфигурации каждого знака и всего текста.

Заключительная фаза диалога автора с Незримым, все-наполняющим Высшим, перешедшая в сферу недоговоренности, – non-finito, определяет стержень, внутреннюю направленность процесса восприятия созданного им произведения.

12. Если роль незаполненного, белого пространства в произведении традиционной китайской живописи не ограничивается подразумеваемой, упущенной, угадываемой конкретной – небо, вода и т.п., обращенной к воображению зрителя, но в своем магическом свечении (лингван), нашедшем отклик у художника, выражает суть образа, незримую идею (и), ту, что, говоря дальневосточной терминологией, «выходит за пределы изображенного» («и-цзай хуа-вай»), то точно так и в графическом узоре на оттиске печати, помимо конкретного смысла, определяемого значением текста легенды свободное пространство графической композиции – пустота, фон (белый или красный), несет скрытый смысл недоговоренного, однозначно невыразимого, тайного, сущностного, полисемантического, заложенного в потенциале созданного каллиграфом образа. Талант мастера, его способность видеть, ощущать незримую эманацию божественного, его дар проникновения в Великую Пустоту (Тайсую) определяет глубину, полифоничность создаваемого им образа. Высота, характер его индивидуальности, мера его художественной интуиции очерчивают широту, богатство и притягательность несомого его каллиграфией «пространства идеи» («ицзин»), открытого в сторону реципиента, обращенного к культуре его воображения, эрудиции, эстетической чуткости.

13. В заключение приведу примеры возможного прочтения, толкования нескольких так называемых «свободных-досужных» печатей («сяньчжан»), в легендах которых содержится какая-либо сентенция, философско-этическое понятие, поэтическая строка, цитата из классических текстов и т.п.

- Красная печать с иероглифом «СЭ» – «КРАСКА, ЦВЕТ», традиционно для резной каллиграфии выполненным архаическим почерком «чжуань».

Здесь в свечении белого фона, плавном движении красных графем знака, ритмике диалога красного–белого можно почувствовать интерпретацию буддийско-философской сентенции «всекрасочности пустоты» («сюй цзи ши сэ); тему «многоцветия духа» («шэньцай») – критерия подлинности художественного таланта; тему радости, порождаемой сверкающей красотой красочной палитры, или поэтичным, загадочным свечением мостика радуги, или завораживающим, благоухающим цветением трав и растений; возможно, также – идею высочайшей красоты, воплощаемой в поэзии «зова-отклика» эроса («эрос» – одно из значений иероглифа «сэ»). В переключке с замечательной гравюрой Мунаката Сико, иллюстрирующей один из эпизодов романа «Ключ» Танидзаки Дзюнитиро и всецело построенной на выразительности пустого белого пространства, в мягкой белизне прогалов, просвечивающих сквозь красную узоропись иероглифа «сэ» можно увидеть один из отсветов образа божественной совершенной гармонии, передаваемой красотой обнаженного женского тела.

- Красная печать с двумя знаками, идущими по вертикали: «ЮНЬ ШЭН» – «ОБЛАКА ГУСТЫ».

Легенда относит нас к известному четверостишию танского поэта Цзя Дао: «Сун-ся вэнь тун-цзы. / Янь ши цай яо цюй, / Чжи цзай цы шань-чжун, / Юнь шэн бу-чжи чу» – в дословном переводе: «Под сосной вопрошаю мальчика. / Говорит – учитель собирать лекарства [травы] ушел, / только [что, где-то] в этих горах, / облака густы, не ведаю [точно] где». И белый фон тут – не только облака [хотя и они], но еще более – идея бескрайности, или безмолвия, или непостижимости, или иллюзорности понятий времени и пространства и нашей ограниченности в их восприятии, а может, – тема наивности и мудрой чистоты мальчика-ребенка.

Еще несколько беглых примеров, направленных на активизацию творческого воображения читателя:

- Красная печать с двумя начертанными вертикально иероглифами – «Ю-Ю» – «ЕЩЕ ИМЕЕТСЯ, ЕЩЕ ОСТАЕТСЯ».

Пружинистые изгибы левой части композиции гармонично соединяют левую половину первого знака с несколько уменьшенной фигурой второго, изогнутая нижняя горизонталь которого, охватывая, поддерживает «тяжелый» овал укрупненной, спущенной вниз правой части верхнего иероглифа. Впечатление соединенности динамичной гибкости и спокойной устойчивости, потенциального движения и покоя: еще есть время, возможности, желания, силы, надежды и что угодно еще...

- Белая печать из шести иероглифов в три вертикальных столбца по два знака, справа-налево: «ГАО-ДАО БИ-ЦЮАНЬ ЦИ-ЧЖИ» – «В ВЫСОКОМ ПОСЛЕДОВАНИИ (УЙДЯ ОТ ДЕЛ, ЖИВЯ В УЕДИНЕНИИ) СПОЛНА ОСУЩЕСТВИЛ СВОИ УСТРЕМЛЕНЬЯ».

В графическом рисунке оттиска – покой, равновесие, неподвижность, тишина; выделяется звучание конструкции последнего (крайнего левого) знака «чжи» – «устремленья» – с его равнолежащими горизонталями, покоящимися на плавных «волнах» нижней его части. Много свободного («тяжелого») красного, подчеркивающего чистое свечение активной и в то же время легкой белизны явленного.

- Красная печать с двумя данными по вертикали иероглифами «СИН-ЮНЬ» – «ПЛЫВУЩИЕ (ДВИГАЮЩИЕСЯ, ИДУЩИЕ) ОБЛАКА».

Очень много пустого белого пространства. Динамика расходящихся в разные стороны симметричных изгибов верхнего знака органично перетекает в легко и непринужденно исполненный спиралевидный завиток нижнего.

Определенная устойчивость верхней части композиции переходит в динамику нижней. Привлекает простота, как бы некоторая наивность общего графического решения, ее легкость, воздушность. Это фраза из столь же легко, прозрачно написанного четверостишия сунского поэта Синь Цици: «Си-бянь чжао-инь син, / Тянь-цзай цин-си-ди. / Тянь-шан ю син-юнь, / Жэнь-цзай син-юнь-ли» – «Вдоль потока, отражаясь тенью, иду. / Небо на

дне прозрачной чистой воды. / На небе – плывущие облака, / Человек там – в проплывающих облаках».

И сразу в рисунке верхнего знака видится фигура остановившегося у потока человека, а в завитке нижнего знака – струящееся движение воды.

- Красный оттиск с двумя иероглифами, исполненными по горизонтали: «СЯНЬ-ХУ» – «ФЕЯ ЛИСИЦА».

Красота плавных, женственных изгибов, гармонично переходящих, перерастающих от первого знака ко второму. Словно заросли фантастических растений, словно таинственный узор амулета. В белизне – манящий, тончайший и одновременно пряный аромат, исходящий от прелестного, неземного существа. Что-то общее с рассмотренной в начале печати с иероглифом «сэ», но сильнее всего реминисценции с образами из знаменитых «Лисьих чар» Пу Сунлина.

- Красная печать с иероглифом «ГУЙ» – «ВОЗВРАЩЕНИЕ, ВОЗВРАЩАТЬСЯ».

Обращает внимание древнее пиктографическое начертание знака – наивный, «детский» рисунок – схематично исполненная условная женская фигура, несущая в руке кувшинчик (ю) для вина. Возвращение... в чистоту детских переживаний (гуй тун), или к воспоминаниям о чем-то или к совершенной гармонии и простоте утраченного Эдема (рисунок иероглифа напоминает дерево – «Древо Познания»). Возникает зовущий к опрощению мотив поэмы классика китайской литературы Тао Цяня «Возвращенье к полям и садам» или строки из прославленной танка Исикава Такубоку – «и мысли о смерти отбросив, вернулся к себе домой» («сину кото-о ямэтэ, каэри-кэри»)...

- Красная печать с полисемантическим иероглифом «ЧЖЭНЬ» – «ПОДЛИННЫЙ, НАСТОЯЩИЙ, ИДЕАЛЬНЫЙ, ТОЧНЫЙ, СОВЕРШЕННЫЙ, ИСКРЕННИЙ, ЕСТЕСТВЕННЫЙ...»

В рисунке знака – строгость, устойчивость, четкое звучание всех графических элементов, гармоническая соразмерность всех частей конструкции (изгибов, горизонталей, вертикалей); соединение поддерживаемой белизной крепости и одновременно широты, воздушности.

Истинный, подлинный – во всех индивидуально близких, созвучных зрителю, им ожидаемых направлениях и контекстах...

- Красная печать: «ЮЭ, ЯО» – «КЛЮЧ».

Гармоничная переключка прямых, преимущественно вертикальных графем и овальных, круглящихся, упругих, особенно выразительно звучащая в правой части композиции, как бы прикрытой, защищенной более жесткой левой ее половиной. В несущей недоговоренность белизне многообразии ассоциаций: это – ключ к тайне, к разгадке, к пониманию, к приобщению к..., к восприятию прекрасного, к мастерству и т.д. Тут же возникают и китайские крылатые выражения и словосочетания: «Юэ кай тяньмэнь» – «Открыть ключом, войти в Небесные врата»; «Линюэ» – «Ключ к душе, сродство, единение душ» или еще образно поэтическое – «Инь-юэ кай сянь-гэ» – «Серебряным ключом открывать благоуханный терем», уводящее нас в сторону поэзии эроса, темы здесь особенно органичной в контексте бытующего словосочетания «му яо» – «ключ в замке» или «вставлять ключ в замок», при том что «му» означает «самцовое, мужское начало».

* * *

Прочтение образности печати, впечатление, отклик зрителя зависит от уровня его способности к восприятию, от культуры его эстетической чуткости, его эрудиции. Чем шире пространство возможных интерпретаций, тем значительнее произведение. Восприятие всегда субъективно; собственно, именно субъективное, личное здесь всегда первоценно. Восприятие – ведь это тоже определенный уровень всеопределяющего «звонотклика». Это сакральное, интимное общение (звонотклик) с прекрасным, общение, которое должно быть абстрагировано от всего преходящего-внешнего, максимально сконцентрировано и, подобно наитию художника, сопровождаться просветлением, прозрением и в конечном счете раскрываться не только общением с автором и созданным им художественным образом, но, что наверное самое главное, становится общением с Высшим, Божественным.

Рядом с негасимой лампадой конфессиональной сакральности свечение сакрального личного, несомое и сохраняемое искусством открывает для каждого возможность приобщения к покровенному диалогу Земного и Небесного (ди-тянь взньда).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Выдержки из работ китайских авторов второй четверти XX в., рассматривающие понятия «белое–черное», «пустое–заполненное (явленное)», «пустое белое», «недоговоренность», «туманность», «пространство идеи» и другие в приложении к живописи и каллиграфии.

Жу Гуй. Изыскания в области эстетики каллиграфии (Гуаньюй шуфа-ды мэйсюе сыкао // Сиань Мэйюань сюебао. 1982. № 2).

«Тонкость, изящество определяется движением кисти, искусность – распределением белизны («бубай»), именно тут раскрывается стилистическое многообразие... Мера туши здесь определяет деление и выделение, чистота пустоты, белого – определяет распределение». (Жун приводит цитату из трактата «Шуфа» («Плот каллиграфии» – цинского Да Чжунгуана).

Художественное осуществление принципа «организацией белого определять черное» («цзибай данхэй») позволяет взаимно оттенить звучание тональных градаций туши и выразительность нетронутой белизны (юйбай) пустого, чистого пространства – включая межieroглифические отношения и общее пространство произведения. Как говорил цинский каллиграф Дэн Шижу, «нередко именно благодаря принципу “организацией белого определять черное” достигается эффект “удивительной притягательности” произведения (“цинцой”»).

«Пустое белое» («кунбай») в каллиграфии – это та же пауза в музыкальной пьесе или немая сцена в театральном произведении... Это – свойственный природе искусства закон обязательной «прерывистости» («цзяньсе»). За счет пустого белого возникает то особое эстетическое ощущение, когда «беззвучие берет верх над звучащим» («ушэн шэн ю-шэн»), когда зритель приобщается к миру тишины и безмолвия (цин-мо шицзе), когда кисть иссякает, а смысл-идея остается, когда глазам не видно, а чувства продолжают бурлить.

Благодаря должному распределению свободного белого достигается эффект ощущения сдержанности, затаенности, глубинной благоуханности.

Как говорил цинский художник и каллиграф Дай Си (в своем трактате «Сикучжай хуасюй»), «живопись там, где присутствует кисть-тушь, а тайное очарование, таинственно-чудесное

(«мяо») – в местах, не тронутых кистью-тушью». Усилия мастера проявляются в явленном, особая притягательная сила, обаяние («соцюй»), в этих, не тронутых кистью, пустых участках композиции («сюйчу»),

Янь Гунда. Об эстетической концепции искусства каллиграфии и резьбе чжуанью Ша Маньвэна (Лунь Ша Маньвэн шуфа, чжуанькэ-ишу ды мэйсое сысян). Журн. «Чжунго шуфа» (Китайская каллиграфия). 1989. № 1.

В стихотворении, написанном каллиграфом Линь Саньчжи к выставке Ша Маньвэна, есть строка: «В пространстве пустоты («сюйкун») прозревает черное-белое». Можно добавить: «Повинуясь, следуя Дао-истине (Провидению), озвучивает сполна пустоту (вэйдао цзисюй)», «Вникнув в белое, определяет черное» (цзибай, дан хэй).

Сяньшэн Маньвэн уделял первейшее внимание фактору пустоты пустого пространства (сюй кун) в каллиграфическом искусстве. Он часто вспоминал выражение из Чжуанцзы – «В пустой комнате рождается белое» («сюйши шэнбай»), дополнял его замечательной строкой из танской поэзии: «Там, где иероглифа нет, там всегда и выражен смысл» («У-цзы чу цзя ци-и»). Добавим от себя: «Пустота по сравнению с явленной реальностью более подлинная реальность, там, где нет пустого пространства, там нет живого, жизненного начала» («Сюй би чжэнь-ши гэнь чжэнь-ши, мэй-ю сюй-кун цунцзай, бянь мэй-ю шэнмин»)… От реально-явленного (ши) к пустоте (сюй) и таким образом – к захватывающему, необъятному пространству пустоты, несущему тайны душевных переживаний. Он понимал, что следует развивать известную философскую сентенцию Лаоцзы – «Имеющееся и отсутствующее взаимопорождают друг друга» («ю-у сян шэн»). Он глубоко понимал ценность положения «В явленном – выражение правил, в пустотах – хранилище духа» («Ши-чу цзю фа, сюй-чу цан шэнь»). Он нередко прибегал к методу «дополнения, поддержки пустоты» («букун»), оставлял свободное место, выделял пустое пространство, и «отклик души струился живым потоком, в пустоте передавалось отражение души» («Ци-юнь лю-дун, кун-чжун чуаньшэн»).

…Правила требуют выражения в реально явленном, чувства же устремлены к пустоте неявленного. Неизменно все его

внимание было обращено к выразительности не тронутого кистью пространства, к сфере божественно-небесного творения, с его туманными, полными тайн горизонтами...

В энергетике душевных токов, источаемых в свободном пространстве между столбцами начертанных иероглифов, таится и находит отражение широкое многообразие мирового космоса...

Сосредоточить внимание на многоцветии духа (шэньцай), не глядеть на внешнюю сторону иероглифических знаков (цзысин), находить глубокий смысл в высокой устремленности к «воображению, идущему за пределы внешней формы» («у-син чжи сянь»), – именно в этом Маньвэн сяньшэн достиг подлинного успеха.

Цзинь Сюечжи. «Кисть восполняет то, что не завершил Творец» («Бипу Цзаохуа Тянь у-гун» – слова поэта Ли Хэ) (Вэнь и яньцзю. 1984. № 6).

Прекрасное в каллиграфии создается «внутренним звуком-звучанием»... В каллиграфии нет предметности, но есть образность... Каллиграфия, построенная в соответствии с сокровенно-тайными законами природы, может вызвать у зрителя бесконечно богатые ассоциации, выходящие за пределы явленных иероглифов...

К словам цинского теоретика Лу Ичжэна (высказанным им в его трактате «Юйяньлоу шуфа»): «Хотя иероглифы имеют конкретный облик, но сокровенно-таинственное, чудесное исходит из неявленного» («Цзы суй ю-сян, мяо чу у-син»), можно добавить: образность в каллиграфии беспредметна, поэтому как более точное эстетическое понятие и появился термин – «ментальный образ» («и-сян»).

Гу Гань. Три шага к современной каллиграфии (Сянь дай шуфа саньбу. Пекин, 1990).

«Белое» в каллиграфии вовсе не означает «ничто» («у»), но тоже является «формой» («син»). «Инь»–«ян» взаимно поддерживают и взаимно обуславливают друг друга (сянфу, сяньчэн).

«Белое» («бай») выражает, несет в себе «мужское – ян», «черное» («хэй») – «женское – инь»; явленное (заполняющее – «ши»), активное связано со стихией «ян», а пустое – неявленное («сюй»), пассивное, – с женской стихией «инь» (последнее положение может вызывать возражение или требует пояснения;

по моему мнению, если согласиться с такой трактовкой «пустоты», то следует ввести понятие «женская ипостась» небесного-божественного, тождественного «пустоте». Небесное в своей женской ипостаси «откликается» («ин») на «зов» («ху») земного начала (замысел мастера и воображение зрителя).

Шэнь Цзяцань. Предисловие к альбому живописи Лай Чушэна (Лай Чушэн хуацзи) (Шанхай, 1979).

Этот мастер чрезвычайно искусно пользовался волшебным секретом принципа: «В явленном – правила, в пустом – затаенная духовность», и поэтому ему доступно было проникновение в ту сферу, когда «кисть завершилась, а смысл-идея неисчерпаема, бесконечна» («Бию цзинь, эр и уцюн).

Ван Сюечжун. Основы каллиграфии (Шуфа цзюйяо. Тянь-цзинь, 1983).

Анализируя метод «бубай» – «организация белого пространства», автор пишет, что «необходимо уделять внимание пустому белому» (часто проходят мимо этого). Об этом напоминает известное положение – «Рассчитав белое, определить черное» («Цзибай данхэй»). Оно указывает на чрезвычайную важность организации белого, так же как и при работе тушью, тут необходимо действовать обдуманно, добиваться должного звучания зова–отклика в структуре произведения с тем, чтобы «пустое–явленное», взаимно отражая друг друга, создавали ощущение гармонической цельности.

Шэнь Пэн. О живописи и каллиграфии (Шу-хуа луньпин. Чэнду, 1985).

Когда я всматриваюсь в скоропись, то в пустоте белизны (кунбай-чу) ощущаю знак паузы, знакомый по музыкальному произведению. Мне вспоминаются строки из поэмы «Пипа» Бо Цзюй-и – «Тут безмолвие берет верх над звучанием» («Цы ши у-шэн шэн ю-шэн»)...

При гравировке печати в «летащем белом» («фэй бай») следует стремиться к эффекту – «Наполовину пустота, наполовину явленное».

Ван Жун. Пустое–явленное взаимно порождают друг друга, тушь безгранична (Сюй-ши сян шэн, шуймо мэйцзин). (Журн. «Гуанхуа». Тайбэй. 1991. № 11).

Организацией, конструированием пустого, неявленного (суй-у) создавать пространство (звучания) туши – этот принцип лежит в основе эстетической сущности (цзиншэнь) искусства...

Пустоту трудно найти, проникнуть в нее; пустота раскрывается лишь в случае чистоты и прозрачности в явленном... обилие явленного чреват появлением лишнего, ненужного; пустое–явленное взаимно порождают друг друга, и только в нетронутых кистью местах (как говорится в трактате Да Чжунгуана «Хуацзюань» – «Верши живописи») проявляется чудесное-тайное.

* * *

Моу Цюнь. Предварительная попытка раскрытия основных эстетических принципов, определяющих построение композиции в китайской традиционной живописи (Чжуангохуа чжанфа буцзюй ды мэйсюе юаньли чутан). (Мэйшу шилунь 1985. № 2).

Выделяя отдельным параграфом «Черное–белое, пустое–явленное», автор пишет: «Черное–белое – это проявление природного принципа инь-ян, а пустое–явленное определяет главное и второстепенное в изображаемом и лежит в основе приема сочетания скрытого и проявленного...»

Сунский Су Чжэ в «Комментарии к Луньюю» говорит о проблеме пространства: «Ценна истинная, подлинная пустота (“чжэнь-кун”) и никчемна фальшивая (“ванькун”). Последняя – узкоограниченная, лишённая внутренней энергии, одеревелая, окаменелая, неживая. А если пустота подлинная, то совсем другое дело, она – прозрачно-чистая, безмолвно-неподвижная, изначально вне какой-либо предметности, а приглядишься, в ней – движение всех времен года, неисчерпаемый кладезь естественного порождения мириада вещей...»

«Прозрачно-чистая, безмолвно-неподвижная, изначально вне какой-либо предметности» значит предметов нет, а в сердце пустота и безмолвие – это и есть коренной источник понимания пространства в китайской традиции. В этом пространстве как легендарный Фуси – взором вверх-вниз и сердцем, словами поэта Цзи Кана, свободно паришь в первозданной пустоте (тайсюань)...

Кан Ювэй (прославленный каллиграф и теоретик искусства) утверждал, что китайскому человеку издавна было свойственно вникать в пустоту, познавать ее существо. Как гово-

рил Шэнь Цзунцянь, черное–белое выражает природу, законы взаимодействия инь–ян; пустое–явленное выделяет главное и второстепенное в изображаемом образе и достигается приемом смены скрытого–открытого...

Связь черного–белого не лучше ли назвать связью существующего и отсутствующего.

Как утверждал Лаоцзы, «в поднебесной мириады вещей рождаются из того, что есть, а обладают жизнью из ничего». Значит, исток порождения мириад вещей – это «Дао» – «Провидение», а «Провидение» – это «пустота», это «ничто». Однако это «ничто» обладает скрытым механизмом, из которого рождаются мириады вещей во всем их многообразии.

...Эстетический вкус требует свободы, внутренней ослабленности («сундун»), непостижимо неуловимой одухотворенности пустоты («кунлин»), пристального внимания на отношения «скрытого» и «явленного» с особым акцентом на «скрытом» («инь»).

Высокий художественный стиль требует присутствия одухотворенной пустоты, прозрачной чистоты, незримого дыхания божественного начала (шэньсяньци).

Ничем не заполненный, свободный простор белого листа в свете понимания пространства китайской традицией глубоко символичен, на нем, вослед «идее-замыслу» («и»), может возникнуть любой образ. Умело найденное, нужное сохранение пустой белизны так или иначе имеет ключевое значение для успеха или неудачи произведения. И усилия, мера энергетического напора кисти, вариации и характер звучания тушевой палитры должны проявляться сообразно учету пустой белизны, потому-то по традиции композиционное построение называют «распределением, расстановкой белизны» («бубай»).

В трактате «Верши живописи» («Хуацзюань») говорится: «Люди полагают, что живопись лишь там, где что-то нарисовано, им неведомо, что незаполненные рисунком места тоже живопись. Пустые места всецело связаны с общей композицией, однако нередко не уделяется должного внимания методу взаимодействия, взаимопорождения пустого–явленного (“суй-ши сяньшэн”). Тайный смысл пустых мест в том, что благодаря им сквозь все произведение проходят токи духовного начала, давая возможность говорить о “сфере тайно-чудесного” (“мяоцзин”)).»

Поясняя последнее понятие, скажу, что «сфера тайночудесного» – это проникновение в «пустотно-духовное» («кунлин»), отход от случайного, банального, приобщение к «Даоистине, Дао-Провидению».

...Для китайской традиционной живописи идеальное, совершенно прекрасное (юаньмэй) скрыто в сфере звучания «пространства идеи» («ицзин»). Конкретное проявление этого совершенно прекрасного относится к области зрительского воображения и зависит от характера динамических отношений черного–белого, пустого–заполненного (явленного).

У цинского Фан Лишу читаем: «Горы-реки, травы, деревья – все это, созданное природой, относится к “сфере явленного” (“шицзин”), а создаваемое сердцем художника, когда рука повинуется сердцу, – это “сфера пустоты”» («сюйцзин»); пустое, или потенциально явленное, – для кисти–туши нет различия.

Е Ивэй. О правилах композиционного построения в резьбе чжуанью (Тань чжуанькэ ды чжанфа). (Журн. «Бэйфан шувань». 1985. № 2).

Разбирая роль гармоничного соотношения «пустого–явленного», автор пишет: «В пустоте белых печатей должно происходить возникновение красного фона, а в пустоте красных – пустотно-белого».

Сунь Вэйцзу. Пример удачного исправления в [рисунке] печати (Гай-инь и-дао). (Журн. «Шуфацзя». 1985. № 1).

В старину говорили: «Если в печати есть одно пустое место, то необходимо, чтобы было еще одно или два, которые бы находились во взаимной перекличке “зова–отклика” и тогда они соответственно будут гармонично дополнять друг друга».

Шу Шицзюнь. Чань (транс самоуглубления) живописью и чань поэзией (Хуачань юй шичань). Из статьи о творчестве Дун Цичана: «Необходимо применять прием “пустое–заполненное” (“сюй-ши”). Причем на каждом отрезке письма кисть должна быть под контролем – то четко-зримая (сянь), то невидимая – опущенная (“люе”). Рядом со зримым должно присутствовать опущенное. При сочетании пустого и заполненного есть опасность в разреженном утратить глубинную затаенность, а в плотном легкость, изящество. Однако при искусном исполь-

зовании “пустого–заполненного” схватывается смысл, а живопись приобретает неповторимое своеобразие». В этом высказывании Дуна, – замечает Шу Шицзюнь, – главное в акцентировке на «опущенном» («люечу»), т.е. на участках, оставленных пустыми («сюйчу»).

Чжун Цзяци. Использование и восприятие «пустого белого» в китайской традиционной живописи. (Чжунгохуа кунбай ды инюн юй синьшан). (Журн. «Чжунгохуа яньцзю». 1983. № 4).

Автор рассматривает две функции «пустого белого» – «предметно-образную» («синсянсин») и «уравновешивающую» («тяоцзесин»), отмечая при этом, что они используются одновременно. «Уравновешивающая» – вне конкретных ассоциаций (подобных небу, воде и т.п. в «предметной») – это когда пусто, а за пустотой – предметность. Значение, роль пустой белизны в передаче скрытых подтекстов («вэньчжан»), скрытого смысла, каких-то намеков, т.е. пустота носит эмоциональный характер, метафорическое выражение чувств («юйцин»)..

При уравновешенности черного и белого в «черном» заложено «белое», а в «белом» – «черное». В их сложном переплетении и как бы противостоянии достигается гармония и единство.

«Пустое белое» не только не вносит какую-то излишнюю «расслабленность», но напротив – усиливает, оттеняет красоту звучания явленного.

Именно по площади и конфигурации «пустого белого» определяется нужное количество вносимых в композицию штрихов, их размеры, а также тональность туши – «добавь один штрих и будет перебор», «убавь один и будет недостача».

Таким образом, за счет слаженности «энергии кисти» и «пустого белого» достигается полнота энергетического поля произведения (ши ды баомань).

«Пустое белое» несет притягательное чувство непостижимого, неуловимого, излучающего духовную энергию; присутствие его обязательно и в случае густой плотности рисунка, когда нужно, как говорится, «дать шилу возможность воткнуться в землю».

Благодаря «пустому белому» можно выделить главное, так сказать, «рисую дракона, нанести завершающую точку зрачка,

и он полетит». Через «пустое белое» и отношения «черного–белого» одновременно и предметность, и равновесие, и декоративность, гармония, цельность и, наконец, выражение «пространства идеи».

Художники круга «вэньжэньхуа» внесли громадный вклад в сферу многофункциональности «пустого белого» – в передаче незримой предметности, скрытых нот эмоциональных переживаний, раскрыли, расширили горизонты ассоциаций и воображения, увеличили границы и возможные глубины «пространства идеи», всецело связанного с выразительным потенциалом «пустого белого».

У Лифу. Исследования по теории китайской традиционной живописи. (Чжунгохуа луньяньцзю. Пекин, 1983).

Художественное воображение может возникнуть благодаря случайному толчку, и последующие за этим мысли и чувства получают совершенно свободное развитие. И в плане изобразительной стороны они не будут ограничиваться конкретным изображением, но войдут в еще более необъятно широкое пространство пустоты. В этом выражена специфика важнейшего для китайской живописной традиции понятия – «пространство идеи» («ицзин»). Таким образом, «пространство идеи» может «писаться» художником за пределами изображаемого, а зритель, соответственно, за пределами изображаемого может воспринимать, «прочитывать» «пространство идеи» произведения.

В китайской традиции это понятие не ограничивается живописью – в поэзии и литературе это «бессловесное пространство» (или «пространство бессловесного» – «уянь чжи цзин»), в музыке – «внеструнное – невзвучное звучание» («сяньвай чжи инь»), и, соответственно, в живописи оно может быть названо «изображением вне изображенного» («сяньвай чжи сянь»)...

Если говорить о художественном воображении, то оно здесь не имеет каких-либо ограничений, оно безгранично, ибо так называемое «не изображенное» («у-сянь») указывает на использование выразительного потенциала «пустоты» («сюй»). Как говорится, «опираясь на белое, определять черное», и «пустая белизна» («кунбай») дает широкие возможности для скрытых намеков (вэньчжан).

Далее У приводит известные пассажи из «Даодацзин» (кл. II) и «Чжанцзы» (см.: Мистерия Дао. М., 1996. С. 225; Чжуанцзы,

Лецзы, М., 1995. С. 65, 80) и затем, комментируя две строки из первого станса «Двадцати четырех категорий поэзии» Сыкун Ту – «Мощное, всеобъемлющее»: «Выходит за пределы зримых форм, достигает самой середины – сути» («Чао-и сян-вай, дэ ци хуань-чжун»), пишет: «За пределами зримых форм», то есть «не изображенное», подобно «внепредметности», схваченной в пустом пространстве, стимулирует порождение «явленного» («ши») в «пустоте» («суй»), намек на чудесное раскрытие явленного в пустоте... По сути, это – поиски внутреннего смысла, скрытого очарования в беспредельной и неисчерпаемой пустоте. У минского Ван Фучжи читаем: «Энергетическое поле, излучаемое тушью, широко, не имеет пределов, и в местах, где нет иероглифов (слов), как раз и выражена суть-смысл-идея произведения». А цинский Лю Сицзай пишет: «Пропуская слово (иероглиф), рассчитываю на то, что читатель (зритель) сам сумеет догадаться услышать его».

Акцентировка на понятия «пустое» («кун»), «отсутствующее» («у»), «пустота» («суй») указывает на значение сферы поиска и воображения. Суммируя основной смысл теоретических высказываний Ван Говэя (Ли Жихуа), автор пишет: «Энергия духовная (“шэньци”) находит выражение именно в этих “местах, как бы пропущенных” (“со хучу”), “не тронутых кистью” (“вэй даочу, бибудао”), так как в пустоте таится явленное... Пустое–явленное порождают друг друга, и в свободных от живописи местах складывается так называемое “пространство таинственно чарующего”». Эти слова Да Чжунгуана можно развить далее – с самого начала работы кистью пустое и явленное начинают порождать друг друга; пустые места побуждают к догадке, к фантазии, наводят на размышления, на поиск скрытого смысла. Сила воздействия пустого значительно превышает явленное.

Ли Кэжань. «Рассуждая о живописи гор вод» («Мантань шаньшуйхуа») в книге У Лифу. С. 256).

И в традиционной живописи, и в музыкальном театре *сичуй* серьезное внимание уделяется пустому белому пространству – «рассчитав белое, определить черное» («цибай, данхэй»). И это не означает ослабления выразительности, напротив, помогает выделить главное, наисущественнейшее и тем самым подчеркнуть в произведении наиболее важное. Вопрос пости-

жения законов «пустой белизны» («кунбай») и «затаенности» («ханьсюй») занимает одно из центральных мест в китайском искусстве.

Се Дпин. Побеседуем о скорописи (Тань-тань цаошу). (Хэбэй, 1983).

«Распределение белого» («бубай») означает использование художественного приема: «рассчитывая черное, определять белое» («цзихэй, данбай» – тут Се меняет местами «хэй» и «бай»), охватывающее прогалы, промежутки между элементами каждого иероглифа и между знаками всей каллиграфической композиции. Тут нужно стремиться к тому, чтобы черное и белое взаимно порождали и оттеняли, подчеркивали друг друга – лишь в этом случае можно достичь выразительного многообразия в диалоге «напора и отступления», заложенного в ткани графического рисунка, добиться необходимой плотности и одновременно свободного дыхания, воздушной легкости.

Сунь Мэйлань. Очерки по искусству (Ишу гайлунь). (Пекин, 1989).

Приводя слова Сунь Готина о том, что каллиграфия текста «Хуантинцзин» в исполнении Ван Сичжи «радует глаз гармоничным звучанием свободных пустот» («и-и сюй-у»), автор далее пишет: «При начертании знака сохранение пустой белизны является частью построения его архитектоники, поэтому так часто упоминаемые положения “Рассчитывая белое, определять черное”, “Пустое–заполненное порождают друг друга”, по сути, подобно правилам архитектуры, выражают требование соблюдения чувства меры при усилении выразительности в организации пространства... именно тут проявляется “красота пространства” (“кунцзянь мэй”) в разных каллиграфических почерках по-разному».

Ван Чаовэнь. Об эстетическом восприятии (Шэньмэй тань). (Пекин, 1984). Опираясь на древнее, открывать современное (Цзе гу, кай цзинь). (Мэйшу. 1997. № 3).

В китайском традиционном искусстве наивысший талант проявляется в умении в пустом видеть явленное...

Акцентировка внимания на умении в пустом разглядеть явленное открывает перед воображением неисчерпаемые го-

ризонты. Умение представить «не-пустым пустое» («суй бусуй»), передать ту особую красоту, когда «словно есть и словно нет» – необходимые элементы эстетики художественного произведения...

Хуан Биньхун говорил: «В живописи, как при игре в шашки, необходимо проявить искусность в создании пустых клеток (так называемых “живых глаз”), когда их много, тогда можно рассчитывать на победу...»

Явленное (ши) – это места, заполненные живописью; нужно, чтобы от этого явленного не создавалось ощущение духоты, закрытости, чтобы просвечивало дыхание пустоты (кунлин), чтобы, как говорится, «явленное (шло) от неявленного» («шичжэ суйчжи»). Пустота (суй) – это пустая белизна («кунбай»), нужно, чтобы внутри этой пустоты присутствовало ощущение предметности, чтобы она не превращалась в «пустую дыру», а, в свою очередь, «пустое (шло) от явленного» («суючжэ шичжи»)...

Необходимо понимать глубокое значение положений – «опираясь на явленное, стремиться к пустоте» и «опираясь на пустоту, стремиться к явленному» («и-ши цю суй, и-суй цю ши»)...

Обращаясь к созданному им произведению, вглядываясь в него, художник имеет возможность как бы вторично прописать его, и возникший «мысленный образ» («и-сян»), наложившись на зримый, выявит возможности, смысл, скрытый в положениях – «пустое определяется явленным», «в пустоте ощущение предметности», «благодаря пустой белизне в малом можно выразить большое».

Дэн Сяоянь. Неопределенное (fuzziness) в живописном искусстве (Хуйхуа ишу-чжунды мохусин). (Мэйшу шилунь, 1987. № 11).

«Моху» – «неопределенность». Это понятие указывает на что-то неясное, нечетко внешне заявленное, представленное, открывающее перед зрителем широкое поле для субъективных размышлений, пробуждающее к активному сотворчеству тайники его души...

Здесь с максимальной силой можно добиться того эффекта, когда немного берет верх над многим, пустое дополняет явленное, беззвучное берет верх над звучащим...

Рядом с понятием «мэнлун» – «смутное, расплывчатое, затуманенное» понятие «моху» помогает найти убедительное для себя толкование не выпирающей внешне основной темы произведения, отклик своим предчувствиям и предощущениям.

Для зрителя, опирающегося на силу своего воображения, интуицию, догадку, неопределенное увеличивает притягательную силу произведения, определяет меру его обаяния.

Пань Тяньшоу. Собрание статей по изобразительному искусству (Мэйшу вэньцзи). (Пекин, 1983).

Нужно, чтобы в живописи присутствовала кисть «вне кисти» («би-вай чжи би»), «тушь вне туши» («мо-вай чжи мо»), «смысл-идея вне смысла-идеи» («и-вай чжи и») – лишь тогда в произведении проявятся интонации чудесного просветления, достойные пристального внимания...

Пустая белизна, когда «глядишь и не видишь» – вовсе не беспредметность выхолощенной пустышки. Она в сознании зрителя – и скрытый смысл, таящийся в изображенном, и живое жизненное начало. Явленное, рождаемое из пустого белого, бесконечно разнообразно...

В композиции очень важно найти должные соотношения пустого и явленного... Нужно добиться того, чтобы в пустоте чувствовалось явленное, а в явленном – пустота. Трудно передать пустое в явленном, еще труднее, чем явленное в пустом. Явленное в пустом, как правило, выражает, несет «пространство идеи», выходящее за пределы композиции...

Связь пустого с явленным заключается в выявлении явленного в пустом...

Пустота – это пустая белизна, необходимо, чтобы в пустоте присутствовало ощущение предметности, лишь тогда не возникает возможная выхолощенная пустышка...

Идущее от Лаоцзы положение «Познавая белое, раскрывать черное» означает, что черное возникает из белого, и лишь глубоко проникнув в белизну, можно должным образом построить черное. Однако обычно обращают внимание лишь на явленное, не зная, как организовать пустоту. На самом деле расположение явленного в организации белого, организация белого и есть путь к построению явленного...

В классических книгах говорится: «Сердце не в том, что открыто зрению – глядишь и не видишь». И это в основе рабо-

ты художника – построение картины по принципу «глядишь и не видишь», возможность «рисовать», не изображая предметы. Именно эта возможность и заложена в «пустом белом». Когда есть пустое белое и можно не отвлекаться на что-то не самое важное, еще ярче проступает главное...

Среди высказываний Ван Шигу есть такое: «Люди полагают, что живопись лишь там, где нарисовано, они не ведают, что и там, где ничего нет, это тоже живопись. Пустые участки в картине всецело связаны с общей композицией, недаром существует правило – пустое–явленное взаимно порождают друг друга. Люди, как правило, не обращают внимания на пустые места, а именно там происходит таинственно-чудесное наполнение произведения непостижимым божественным началом (“лин”), и поэтому о них говорят как о пространстве таинственно-чудесного. Вот и цинский Цзян Хэ утверждал, что “вообще говоря, прелесть явленного порождается благодаря пустотам...”»

«В явленном выискивать пустое» («ши-чжун цю сую») сравнительно легко понять, но обратное: «В пустоте – явленное», сложнее. Принимая за пустоту («сую») пустое белое («кунбай»), не следует полагать, что здесь просто нет изображения каких-либо вещей и только, поскольку главное тут – в устремленности к сокровенно-неуловимому, вот почему «пустота», это, правильнее сказать, не «пустота», а «отсутствие видимой предметности», т.е. «беспредметность».

Чжан Личэнь. В статье о Пань Тяньшоу как своем наставнике (Мэйшу, 1997. № 3) вспоминает слова учителя: «Своеобразие пустого белого в восточной живописи заключается в том, что его проработка позволяет достичь в произведении бесконечного многообразия превращений», и заключает, что именно поэтому пустое белое – одно из важнейших тропов в языке китайской традиционной живописи. Здесь таинственное, сокрытое («юнь») таит сильное жизненное значение, определяет ощущение пространства. Лишь оценив это, зритель сможет войти в ее сокровенные глубины и получить подлинное эстетическое наслаждение.

Тань Шутун. Анализируя теоретические высказывания Лю Сицзя (1813–1881) по эстетике каллиграфического искусства

(Мэйшу шилунь, 1987. № 3), приводит его слова: «Когда в скорописи мастеров прошлого пустого белого мало, духовное начало звучит отдаленно, когда пустого белого много, духовное начало – глубокое, плотное, сокровенно-скрытое». Затем пишет: «Немногословие, возникающее при осуществлении принципа “рассчитывая белое, определять черное”, способно затронуть сердце зрителя и пробудить в нем неисчерпаемые горизонты воображения, когда “смысл выходит за границы явленного” и “явленное за пределами явленного”» («и-цзай сян-вай, сян-цзай сян-вай»).

Шэнь Ицао. Пять тем по эстетике каллиграфии (Шуфа мэйшюе ути). (Мэйшу шилунь, 1988. № 3).

Творческая работа в области каллиграфического искусства требует непрерывных прозрений (дунь-у), восприятие искусства, требует того же...

Подчас при восприятии оттенков прекрасного, воплощенных в произведении каллиграфического искусства, у зрителя возникают мысли и образы, о которых не подозревал сам автор, у которого многое получалось путем спонтанного излияния. Вот почему кто-то сказал: «Тысячи людей смотрели “Гамлета” и поэтому существуют тысячи “Гамлетов”».

Восприятие выступает как некая повторная творческая работа. И хотя в каллиграфическом искусстве нет конкретных образов, вроде сценического Гамлета, и нет абстрактных образов, свойственных музыкальному искусству, но зато есть некий «мысленный образ» («исян»), построенный по принципу «и не сходство, и не несходство». Емкость и глубина скрытого здесь потенциала огромна, что открывает широкие горизонты для воображения и позволяет реципиенту в меру его подготовленности находить в произведении каллиграфического искусства неиссякаемый источник эстетического наслаждения.

Чэнь Гэнцяо. Эстетические особенности каллиграфии (Шуфа-ды шэньмэй тэчжэн). (Шуфаяньцзю, 1983. № 3).

Красота, эстетическая прелесть каллиграфии, по сути, – гармония. Суть, сущностную основу прекрасного в каллиграфии можно выразить понятием «гармония»... Самое решающее, коренное значение принадлежит здесь красоте «пространства идеи», т.е. прекрасному, заложенному в «пространстве идеи», и им превносимому в произведение. И это прекрасное не что иное, как гармония внешней формы и изливаемых чувств.

Инь Сюй. Абстрактное начало и обобщение в искусстве каллиграфии (Шуфа ишу ды чоусянсин юй гайкосин). (Вэньи яньцзю, 1984. № 6.)

За тысячелетия в одном и том же произведении ценители и теоретики искусства могут находить неисчерпаемые ракурсы, интонации таинственного, чудесного. Каждому реципиенту в любом произведении каллиграфического искусства дано найти, обнаружить, открыть «свой мир» и получить тем самым наиполнейшее для него эстетическое наслаждение.

Чэнь Чжэнлянь. О специфике восприятия каллиграфии (Лунь шуфа синьшан ды тешусин). (Вэньи яньцзю, 1984. № 6.)

Каллиграф развивает в себе способность достижения наивысшей выразительности через «красоту туманного», чувство которой не должно утрачиваться зрителем. Необходимо ухватить «пространство идеи» этого «туманного», а для этого пристально взглянуть в отношения черного–белого. В результате можно обрести богатое и многообразное эстетическое наслаждение.

Красота туманного должна быть затаенной и сдержанной, ее нельзя разглядеть с первого взгляда. Как писал танский Сун Готин, «то проявляется, есть, то затемняется, нет, то словно движется, то будто скрывается...»

«Большой вкус обязательно приглушен», – говорил Лаоцзы.

«Приглушенность» («дань») и есть «туманность, смутность» («мэнлун»).

В «летащем белом» («фэйбай») звучит «ши» – «скрытая энергия кисти», нет прикосновения кисти, нет мазка, а сполна ощущается незримый ток ее движения. И в этом – прелесть. Тут проявляется красота, притягательная сила смутного, туманного (мэнлун), когда кисть прервалась, а смысл-идея продолжает звучать. Роль «красоты туманного» («мэнлунмэй») в эстетике каллиграфии огромна.

«Красота туманного» в каллиграфии – это когда явленная кисть, явленный штрих рождается из пустоты (Шиби цун сюй чу-чжи). Явленные мазки кисти можно пересчитать по пальцам, тогда как пустота безбрежна и огромна (сюй цзэ хаохань бода).

Камидзе Нобуяма. Статья «Эстетическое восприятие каллиграфии», помещенная в журнале «Мэйшу шилунь» № 1 за 1987 г.

Пустые белые, не тронутые кистью пространства, должны занимать исключительно важное место в каллиграфическом произведении. Можно сказать, что не тронутые кистью прогалы «свободной белизны» несут глубокий скрытый подтекст, особый смысл... Кисть, продолжая здесь незримое движение, как бы выписывает создаваемые пустотой черты. Эти «пустотой создаваемые черты» («сюйхуа») передают направления движения кисти, выделяют звучание «свободной белизны» («юйбай»). Именно она – «свободная белизна» – сообщает произведению каллиграфического искусства впечатление особой «непередаваемой интонации» («юйюнь»), выступающей его важнейшей составляющей частью.

ЧАСТЬ III

**ЖИЗНЬ СТАРЕЙШИХ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ТРАДИЦИЙ В НОВОЕ
И НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ**

**Алтарные статуи храма
Джаганнатха в Пури.
Земные жизни бога**

В восточноиндийском штате Орисса, неподалеку от его столицы Бхубанешвара, расположен всемирно известный храмовый комплекс Джаганнатха в Пури. Первый посвященный этому божеству храм был построен в Ориссе в 950 г. правителем династии Сомавамши Яяти I Кешари, там Джаганнатху поклонялись под именем Пурушоттамы. Храм в Пури был заложен правителем Анантаварманом Чодагангой Дэвой (1011–1047), основателем династии Восточных Гангов, с целью сформировать религиозно-политический центр нового государства и консолидировать вокруг него завоеванные земли. Принято считать, что Чодаганга был шиваитом, однако выбрал в качестве государственной религии вишнуитский культ по политическим причинам и, возможно, под влиянием Рамануджи, с которым встречался в Пури. Новый культ должен был объединить все слои населения, включая многочисленные местные неарийские племена, поклонявшиеся неантропоморфным божествам. Таким образом, в культовую практику изначально был заложен свойственный ранним стадиям развития подобных явлений синкретизм. На протяжении почти тысячелетней истории развития культа Джаганнатх ассоциировался с различными божествами индуистского пантеона, в том числе и с Шивой, с местными божествами, а культ его на некоторых этапах приобретал тантрические черты. Однако со временем в сознании адептов прочно утвердились связь Джаганнатха и Вишну и восприятие первого как одной из аватар (в этом качестве в списке десяти аватар Вишну, дашаватара, Джаганнатх занимает девятое место, традиционно принадлежащее Будде) и в то же время в качестве Кришны.

Нетрадиционный для искусства индуизма облик статуй Джаганнатха, его сестры Субхадры и брата Балабхадры, кото-

рым поклоняются в Пури, а также основанная на синтезе местных племенных верований и общиндуистской традиции обрядность этого культа в последние десятилетия привлекают внимание как индийских, так и зарубежных ученых. Несомненный интерес для исследователя представляет проблема бытования ритуальных изображений триады, связанная с ежегодным и двенадцатилетним календарными циклами. Для ее изучения необходимо обратиться к фольклорно-этнографическим и мифологическим источникам этого региона.

Традиция говорит, что Кришна погиб от стрелы охотника Джары, принявшего его за оленя. Орисская традиция говорит, что этот охотник был *шаваром*¹. Когда тело Кришны кремировали, сердце его отказалось погибнуть в огне и было предано морским водам. Джара следовал за плывущим вдоль побережья Ориссы сердцем Кришны до того момента, пока оно не прибило к берегу и волшебным образом не превратилось в голубой камень, которому Джара, а после его смерти и его последователи, столетиями поклонялись под именем Нила-мадхава. По прошествии многих лет правитель государства Малава Индрадьюмна послал гонцов во все уголки своей страны, и один из них, брахман Вишвавасу, оказался в родной деревне охотника Джары. Там он женился на дочери старейшины племени и с ее помощью узнал о голубом камне, которому поклоняются местные жители и который они прячут далеко в джунглях. Вишвавасу уже было написал секретное донесение Индрадьюмне о том, что нашел тайное изображение бога, но голубой камень необъяснимым образом исчез. Самому же Индрадьюмне приснился сон о том, что утраченное божество приняло форму деревянной колоды (*дару*), которая будет обретаема вновь из морских вод. Так и случилось.

Для новообретенного божества построили храм в Пури, а резчикам по дереву дали задание облечь колоду в подобающую антропоморфную форму. Однако задача оказалась непростой, ни один резчик не мог справиться с ней, и тогда в облике старика появился сам божественный Вишвакарман. Он сказал,

¹ Здесь имеется в виду одно из «зарегистрированных» орисских племен – шавары (сабары, саоры), в целом же санскритский термин Śabara традиционно использовался для обозначения любых аборигенных племен.

что делает прекрасные статуи, если его запрут в храме и не будут беспокоить в течение 21 дня. Так и было сделано, однако любопытная супруга Индрадьумны царица Гундича не смогла утерпеть и открыла двери храма раньше установленного срока. Тогда Вишвакарман испарился, оставив три слабо обработанные статуи, которым стали поклоняться как Джаганнатху, Балабхадре и Субхадре².

Эта затейливая легенда, призванная объяснить роль представителей племен в культовой практике храма в Пури и, заодно, необычный вид алтарных статуй, хорошо иллюстрирует традиционный индийский подход к сакральным объектам и к сакральности. В культуре индуизма материальное вместилище божественной сущности воспринимается как временное, будь то земное человеческое тело Кришны или статуя Джаганнатха, которая ритуально рождается и умирает, как и человеческое тело, а божественный дух тем временем переселяется в новое место обитания.

Относительно данного случая эта традиция отчасти может быть объяснена материалами, используемыми для изготовления изображений божеств. Климат субконтинента, особенно на побережье, таков, что не всякий материал может выдержать его достаточно долго. Даже украшающая орисские храмы монументальная скульптура из гранатовых гнейсов, схожих по свойствам с мрамором, подвержена разрушению из-за муссонной влажности. В таких условиях представляется логичным использовать для сезонных праздников недорогие материалы. Например, в соседнем Бенгале для праздника *дурга-пуджа* вырезают статуи богини из местного тростника шола (питх). Это дешевый и удобный в работе материал, стебли диаметром 5–6 см очищают от шкурки и простым ножом режут мякоть на длинные полоски, которые потом склеивают между собой. По окончании праздника сделанные из шола статуи топят в близлежащем водоеме. Схожая судьба, но с некоторыми местными особенностями, ждет и алтарные статуи храма Джаганнатха в Пури.

Один из самых редких – раз в двенадцать лет, и при этом один из самых закрытых обрядов храма в Пури носит название

² *Das J.P.* Puri Paintings. New Jersey, 1982. С. 28; *Allen M.* The Jagannath Car Festival. Marg. 1955. No 4. September. 1955.

навакалевара, что переводится как «обретение нового тела». *Навакалевара* проводится в тот год, когда из-за несоответствия солнечного и лунного календарей появляется дополнительный месяц – *ашадх* (июнь-июль). Иногда может случиться так, что церемония проходит через 16 или 19 лет, но это редкий случай. За двенадцать лет статуи Джаганнатха и его спутников, Балабхадры, Субхадры и персонификации оружия Вишну Сударшана Чакра, успевают изрядно износиться и требуют замены. Это происходит, во-первых, из-за непрочности самого материала, из которого изготовлены статуи, – это раскрашенное дерево, а во-вторых, из-за некоторых особенностей ритуальной практики храма в Пури.

Если каждые двенадцать лет статуи ритуально умирают, то ежегодно с ними случается другая напасть – продолжительная болезнь. Во время ежегодного праздника *снана-ятра* деревянные алтарные статуи вывозят из храма Джаганнатха в Пури и доставляют к близлежащему водоему Снана-веди. Там происходит ритуал омовения, во время которого на статуи выливают 108 кувшинов воды, привезенной из водоема, находящегося у северных ворот храма. Вода из этого водоема считается священной и используется единожды в году, только во время этого праздника. Если ежедневные водные процедуры во время храмовых *пудж* не сильно вредят статуям, потому что непосредственно с водой соприкасаются только их отражения в металлических зеркалах, то во время *снана-ятры* омовение происходит по-настоящему и, разумеется, это мероприятие не украшает раскрашенное дерево. Повреждения скрываются так называемыми «слоновыми одеждами» («*гаджанана-веша*») – полностью меняющим облик статуй ритуальным костюмом, включающим в себя драпировку и маски в виде слоголового бога Ганеши. Среди множества костюмов, в которые наряжают статуи триады, одна часть ассоциируется с ежедневными храмовыми ритуалами, а другая – с ежегодными празднествами, мифами и легендами. С нарядом *гаджанана-веша* (*гаджа-уддхарана-веша*, *ганеша-веша*, *хати-веша*) связана легенда об ученом философе, приехавшем в Пури из Южной Индии по приглашению местного *раджи*. Дело происходило во время праздника *снана-ятры*, и *раджа* предложил философу присоединиться к нему на праздновании, но философ отказался, мотивируя это тем, что поклоняется лишь *Ганеше*. С большим

трудом его убедили прийти в храм, где, к его удивлению, *Джаганнатх* явился ему в форме *Ганеши*. С того дня, как говорит легенда, во время праздника *снана-ятра* триаду наряжают в костюм этого божества. *Джаганнатх* и *Балабхадра* изображаются со слоновьими головами, при этом характерные черты их лиц сохраняются: у *Джаганнатха* круглые глаза и черный цвет кожи, у *Балабхадры* глаза имеют вытянутую форму и цвет кожи белый, но оба с хоботами и бивнями. *Субхадра* в этом костюме, как и в других, имеет свой обычный вид, меняются только украшения и головной убор.

Ночью того же дня божества возвращаются в храм, где помещаются в месте, называемом *анасарапинди*. Деревянные статуи после омовения имеют непривлекательный вид, поэтому меняющие их внешность до неузнаваемости костюмы и следующий за праздником пятнадцатидневный период «болезни» статуй, когда они недоступны для публики, используются для того, чтобы скрыть повреждения и поновить пострадавшую роспись. Этот период носит название *анасара*, или *анавасара*.

В то время пока деревянные идолы прячутся от взора публики, их место занимают специально изготовленные для этой цели рисунки на холсте, храмовые завесы с изображениями *Джаганнатха*, *Балабхадры* и *Субхадры*, но в отличие от статуй на этих рисунках божества представлены в антропоморфном облике. Завесы носят название *анасара-пати*, их изготавливают члены местной общины художников, издревле обслуживающей храмовые нужды – *читракары*. Указания по изготовлению *анасара-пати* содержит санскритский текст середины XVIII века «Ниладри-маходая»:

Индрадьомна сказал: ты упомянул, что после праздника *снана* *Джаганнатх* помещается в комнату, окруженную бамбуковыми ширмами, на пятнадцать дней, но не сказал, о, Господин богов, как отправлять ритуалы, когда нет возможности его лицезреть. *Брахма* отвечал: слушай, о, мудрый правитель. По окончании праздника *Снана* бамбуковая ширма должна быть завешена лучшей тканью и тремя патами³, которые, будучи символами

³ *Пата* – рисунок на ткани, *пати* – сама ткань, служащая основой для него.

*Балабхадры, Субхадры и Джаганнатха, станут объектом почитания*⁴.

Процесс изготовления *анасара-пати* – сложнейший и продолжительный ритуал. В определенный день *читракары* получают из храма Джаганнатха тканую основу для живописи, и с этого момента художник, который работает над рисунком, должен соблюдать строжайший пост – ему запрещена не только невегетарианская пища, в его доме даже блюда с использованием лука и чеснока готовить нельзя⁵. Запрещен не только секс, но даже присутствие женщин поблизости, стены дома заново белят или покрывают слоем коровьего навоза, *читракар* совершает ритуальное омовение, надевает новый *дхоти*, спит на голом полу. Считается, что несоблюдение ритуальной чистоты приводит к самым ужасным последствиям, вплоть до сумасшествия и смерти виновника.

Самый ответственный момент – изображение глаз, точнее – зрачков. Именно с этого момента Джаганнатх, Балабхадра и Субхадра на *анасара-пати* считаются «ожившими» и в них нисходит божественная сущность. Когда это произошло, семейный жрец *читракара* в его же доме совершает над рисунком *пуджу*, к которой уже могут присоединиться все члены семьи, включая женщин. На следующее утро в дом художника приходит жрец из храма, он совершает над рисунком вторую *пуджу* и забирает его в храм. Там рисунки помещаются перед дверями святилища, где они закрепляются рядом на бамбуковой свесе. В храме совершается их символического омовение и последний ритуал, призванный вдохнуть в изображения жизнь, – над ними читается тайная *мантра*.

Пока внимание публики отвлечено живописными изображениями божеств, за закрытыми дверями святилища начинается работа по поновлению пострадавших статуй. Сначала с деревянной основы статуи снимаются остатки живописного слоя, грунтовка на основе камеди, сандаловая паста, кусочки ткани – все, чем покрыта древесина. Эти скрывающие саму древесину покрытия носят название *саптаварана*, «семь слоев». Древесина высушивается, а затем в ней заделываются все трещины и

⁴ Niladri Mahodaya. Adhyaya 15. Цитата по J.P. Das. P. 37.

⁵ Das J.P. Puri Paintings. New Jersey, 1982. P. 38.

дефекты. На четырнадцатый день художник-*читракар* грунтует статуи и наносит на них свежий слой росписи (*банака-лаги*). Когда статуи готовы, *анасара-пати* уносятся служителями в храмовую сокровищницу, а новые изображения триады демонстрируются верующим во время самого масштабного и зрелищного праздника Пури – *ратха-ятра*, праздника колесниц⁶. Он проводится ежегодно по окончании сезона муссонов, обычно во второй день месяца *ашадх*, и длится десять дней.

Специально по случаю *ратха-ятра* строятся колесницы, собственная для каждого из триады. Колесницы строятся для того, чтобы проделать путь примерно в полтора километра туда и обратно по главной улице Пури. Колесницы строятся каждый год новые и после церемонии разрушаются, однако некоторые части декорации сохраняются и используются вновь⁷. Конечной целью путешествия является храм Гундича, где триада остается в течение семи дней. Этот путь символизирует путешествие Кришны из Гокулы в Матхуру с целью победить царя Кансу. Средством передвижения являются приверженцы культа, многие из которых прибывают издалека, чтобы впрячься в повозку или, напротив, броситься под ее колеса, что считается самой достойной смертью для верующего⁸.

Но вернемся к упомянутому в легенде о Нила-мадхаве Вишвавасу. В наши дни его потомки составляют особый класс жрецов, *дайтья*⁹. Это имеющие племенное происхождение

⁶ Самое раннее упоминание об этом празднике мы находим в поэме Мурари Мишры Anagharaghava, ок. 900 г.

⁷ Сохраняются, например, деревянная раскрашенная резьба и деревянные же статуи лошадей. Фрагменты колесницы Джаяганнатха находятся в постоянной экспозиции ГМИНВ.

⁸ Самое раннее изображение колесниц находится на рельефе из храма в Дханмандале, находящемся сейчас в Орисском Государственном Музее в Бхубанешваре. На этом рельефе, относящемся к XIII–XIV вв., изображена процессия из трех колесниц, запряженных паломниками.

⁹ *Дайтьи* воспринимаются в качестве «семьи» божества и после его ритуальной «смерти» во время обряда Навакалевара символически наследуют его имущество. Параллели этого обряда можно найти и у некоторых других племен, например кхондов или думалов, так что своим появлением в обрядовой практике храма в Пури он однозначно обязан местному неарийскому населению.

служители храма, основная задача которых сводится к поиску «правильного» дерева, из которого можно изготовить новое вместилище для божественного духа по истечении двенадцатилетнего срока службы алтарных статуй. Поиски традиционно проходят в районе городка Какатпур, что в 50 км от Пури. Обычно выбирают дерево ним (маргоза), причем сам выбор деревьев для изготовления изображений триады – один из самых важных и сложных ритуалов. *Дайтхи* должны найти дерево, обладающее необходимой суммой признаков, причем список их довольно велик. Искомые свойства приведены в статье Г. Кулке:

...его кора должна быть темной или красноватой, ствол – прямым и красивым, высотой от 3 м 15 см до 5 м 40 см, без птичьих гнезд,; дерево должно расти около реки, пруда, трех холмов или перекрестка трех дорог, быть вблизи места кремации, жилища отшельника и храма Шивы, иметь четыре главные ветки, муравейник и змеиные норы у корней, оно должно быть далеко от селения, но не на болоте; на коре следует отыскать изображения по меньшей мере двух связанных с Вишну предметов – раковины (шанкха) и диска (чакра) и т.д.¹⁰

Поскольку для изготовления статуи нужен лишь небольшой обрубок ствола, его оставшуюся часть и срубленные ветки по разным источникам или закапывают в землю¹¹, или используют для изготовления добавляемых к статуям на время некоторых праздников рук и отсылают в другие храмы Джаяганнатха, которых в Ориссе множество¹². Крупные ветки используют для сооружения телег, на которых стволы доставляют в Пури.

Для привезенных в Пури деревьев возводят временное помещение на территории храма. Сложность в том, что стволы должны в ней оказаться до начала проведения ежегодного праздника *снана-ятра*, в котором необработанные поленья

¹⁰ Кулке Х. Орисса: Джаяганнатх // Древо индуизма. М., 1999. С. 371–391.

¹¹ Ibid. С. 381.

¹² Eshmann A., Kulke H., Tripathi G.C. (eds.). The Cult of Jagannath and the Regional Traditions of Orissa. New Delhi: Manohar, 1978. P. 249–250.

участвуют одновременно со старыми статуями триады¹³. Резчики работают со статуями в другом помещении, носящем название *нирмана-мандапа*, в обстановке строжайшей секретности и не имеют права покидать его до завершения работы, туда же им приносят еду и воду. Одновременно с этим в другом временно возведенном помещении, *пратиштха-мандапа*, семьдесят храмовых жрецов проводят непрерывный тринадцатидневный ритуал освящения небольшого кусочка древесины, отрубленного от одного из стволов.

Божественная суть Джаганнатха, которой предстоит переселиться из одного обиталища в другое, в своей абсолютной форме носит название *брахма-надартха*, а заключенная в деревянную статую – *дару-брахма*. По сути, под *брахма-надартха* верующие подразумевают Нила-мадхаву, ту самую сохранившуюся часть тела Кришны, которая сначала обратилась голубым камнем, а потом деревянной колодой. С ритуально-практической точки зрения *брахма-надартха* – некая реальная субстанция, которую жрецы-*дайти* переносят из выдолбленного в старых статуях триады и Сударшана вместилища в такое же, но уже в новых статуях.

Незадолго до полуночи после того дня, когда новые статуи были готовы и освящены, их обносят вокруг храма семь раз и затем уносят в небольшую прилегающую к главному святилищу комнату, где их дожидаются старые статуи, уже очищенные от *саптаварана*. Храмовые жрецы покидают комнату, со статуями остаются только *дайти* и старший из резчиков по дереву, *патимаханатра*. Ровно в полночь совершается перенесение *брахма-надартха*. Все действие происходит в абсолютной темноте, а руки жрецов обмотаны тканью так, чтобы даже они не могли понять, что держат в руках. Затем вместилища закрываются крышками из разрубленного на четыре части куска дерева, над которым в течение тринадцати дней проводили освятительный ритуал, и запечатываются. Теперь каждая из новых статуй становится реальным вместилищем божества, *мурти*, и все они трижды обносятся вокруг храма. По возвращении их ставят лицом к старым статуям, которые почти сразу же уносят прочь. Их и служившие им ритуальные при-

¹³ *Nugteren A. Belief, Bounty and Beauty: Rituals Around Sacred Trees in India. BRILL 2005. P. 253.*

надлежности, например дополнительные деревянные конечности, ритуально хоронят в земле около западных ворот храма, Койли-Вайкунтха. Над захоронениями не ставят никаких опознавательных знаков.

После этого начинается период траура. *Дайтхи*, считающиеся ближайшими родственниками «покойного» Джаганнатха, и члены их семей, соблюдают строгий траур в течение десяти дней. Они же наследуют оставшееся от Джаганнатха имущество, которое в прошлые времена включало в себя драгоценные одежды и некоторые украшения, а теперь выглядит как символическая компенсация в денежном эквиваленте. В ознаменование периода траура *дайтхи* устраивают большую трапезу для всех храмовых служителей и *читракаров*. Все это время новые статуи были скрыты от взглядов верующих, и только после новолуния следующего месяца на них наносят *сантаварана*, окончательную раскраску и выставляют на всеобщее обозрение (*наваювана-даршан*).

Таким образом, алтарные статуи Джаганнатха, Балабхадры и Субхадры, располагающиеся на алтаре храма в Пури, фактически являются ритуальным вместилищем божественной сущности, которая, со своей стороны, неизменно пребывает на земле, переходя из одного тела в другое. Как всякое земное вместилище, деревянные статуи переживают временные периоды «болезни» – в данном случае ежегодные, а также ритуальную смерть и перерождение, связанное с переносом божественной сущности из старого тела в новое. Эта система лежит в контексте индуистской религиозной традиции и в том или ином виде практикуется в Индии повсеместно. Однако именно в Ориссе столь весомую роль в этой практике играют представители аборигенных племен, и именно здесь связанные с ней обряды проводятся с пышностью и размахом, что способствует их известности далеко за пределами Индии.

Ритуальные песенно-танцевальные традиции Непала: угасание или преобразование?

Еще совсем недавно, каких-нибудь полвека назад, не только о музыкальной культуре Непала, но и о самой этой стране было известно крайне мало. Этому способствовали многие факторы. В их числе и историко-политические события, приведшие к определенной «замкнутости» этого до недавнего времени единственного в мире индуистского королевства¹, и в известной мере непосредственное соседство с Индией, затмевавшей своим величием малого северо-восточного соседа. Однако тут более чем уместна поговорка «мал золотник, да дорог», ибо Непал – удивительная страна. Во-первых, она обладает богатой самобытной культурой, исчисляющейся тысячелетиями, и, во-вторых, возможно именно в силу особенностей ее историко-культурного развития здесь до сих пор сохраняются многие весьма древние и более поздние традиции, естественным образом вписываясь в современную жизнь, не мешая, а порой даже способствуя возникновению традиций новых поколений.

Неординарность этого явления тем более впечатляет, если учитывать характерную для Непала многомерность социально-культурного плана, продиктованную как ее географическим расположением (территория страны простирается от холодных высокогорных районов Гималаев до теплых плодородных долин и южных лесистых местностей), так и неоднородным этническим составом. Проживающие в Непале большие и малые народности говорят примерно на 60 языках и диалектах, и многие из них придерживаются различных религиозных воззрений,

¹ Благодаря недавним событиям, произошедшим в начале лета 2008 г., Непал перестал существовать как Индуистское королевство и обрел статус республики.

но при этом страна отличается исключительной веротерпимостью. Вне всяких сомнений, большую роль в этом играет практически изначальное мирное сосуществование двух основных для Непала религий – индуизма и буддизма.

Вхождению индуизма в Непал, первоначально исповедовавшего буддизм, способствовала пришедшая к власти династия Личчхави. Однако во время их правления (II–IX вв. н.э.) и позже, когда индуизм занял практически господствующее положение в стране, обе религии никогда не вставали на путь конфронтации. Более того, один из правителей династии Личчхавов по имени Вришадева, несмотря на свою приверженность к индуизму, в качестве своей покровительницы избрал богиню Ваджрайогини, одну из самых почитаемых в буддийском пантеоне ваджраяны².

Здесь не было ничего противоестественного, поскольку, как известно, пантеоны непальского индуизма и буддизма взаимно обогащали друг друга, и постепенно многие божества становились равно почитаемыми в обеих религиях³. Яркий пример тому – находящееся около шести километров севернее от Катманду (столицы Непала) каменное изваяние бога-творца Вишну, лежащего на змеиных кольцах посреди озера. Эта уникальная скульптура (VI–VII вв.) именуется Буддханилкантха, что весьма знаменательно, ибо Нилкантха (синегорлый) – это известный эпитет Вишну, а Будда полагается одной из его десяти *аватар*, то есть земных воплощений. Не менее интересным с той же точки зрения является и весьма почитаемое в Непале божество дождя и урожая, именуемое Матсендранатх. Ему в равной мере поклоняются и индуисты, и буддисты, ибо, как полагают, в особом слиянии в нем проявляются образы различных божеств, в числе которых Брахма, Вишну, Шива, а также богиня Шакти, что к тому же знаменует воплощение мужского и женского начал в едином лице. Достаточно обычным для Непала также является не только близкое соседство буддийских и индуистских храмов, но и нередкое посещение тех и других

² См.: *Thapa N.B. Short History of Nepal. Kathmandu, 1981. P. 17.*

³ В частности, весьма характерным для буддийской практики является воплощение различных будд и бодхисатв в индуистских богов. См.: *Празаускас А.А. Индуистский пантеон в Непале // Непал: История, этнография, экономика. М., 1974.*

людьми разных религий. Например, молодые люди, чаще всего студенты, после посещения Сваямбхунатха (одного из самых больших буддийских храмовых комплексов), расположенного на высоком холме в западной части Катманду, направляются к находящемуся поблизости индуистскому храму Сарасвати, чтобы получить благословение богини Знаний. А к священному месту, центром которого является упомянутое выше изваяние Буддханилкантха, на протяжении уже многих сотен лет круглогодично стекаются паломники также самых разных религиозных конфессий.

Нечто подобное можно сказать и о некоторых непальских религиозных праздниках, наиболее значимые из которых, с устоявшимися традициями и ритуальными церемониями, отмечаются практически всеми жителями Непала, без различия вероисповедания. Немалую роль в этом играет наличие в них богов из различных религий. Например, в многодневном религиозном празднике Индра-джатра (отмечаемом еще с начала первого тысячелетия) наряду с обрядами, прославляющими почитаемого в индуизме бога Индру, а также Ганеша и Бхайрава, специальная церемония проводится в честь (и с участием) «живой богини» Кумари (миссия которой исполняется специально избранной девочкой из буддийской семьи⁴). Разумеется, всеми ожидаемым является и еще один из самых длинных непальских праздников Рато-матсендранатха, где основные ритуалы связаны с огромной колесницей вышеупомянутого «универсального» божества. Также интересно отметить, что со временем практически всеобщими становились и отдельные не столь масштабные праздники, но близкие людям по духу. Это, например, *мататиртхе аунси*, то есть «день почитания матери», отмечаемый во время весеннего месяца *байшак* (апрель-май по европейскому календарю), и *гокарнэ аунси* – «день почитания отца» в месяце *бхадра* (август-сентябрь), которые отличаются теперь только особенностями ритуалов, свойственных разным религиям.

⁴ Культ «живой богини» Кумари изначально связан с буддийскими группами неваров, из среды которых чаще всего и избирается (в процессе строжайшего, традиционного порядка отбора) девочка, предназначенная для этой миссии на несколько лет (до появления у нее первой крови). См. об этом, в частности: *Иванов Б.А.* Культ Кумари в Непале // *Культура Непала. Традиции и современность.* СПб., 2001.

Сближению людей разных вероисповеданий, безусловно, способствуют и наиболее характерные праздничные музыкальные традиции. Для жителей западной части Непала, например, уже давно стала всеобщей песенно-танцевальная *дэура*, в которой принимают участие сотни мужчин и женщин разных возрастов. Ее исполняют в течение священной ночи праздника Махашиваратри (посвященного Шиве), чтобы, следуя давнему поверью, отогнать все болезни и печали. Порой этот ритуальный танец превращается в своеобразное игровое действие *дэура-кхэла*, когда на центральной улице или площади сходятся разные группы участников и между ними спонтанно возникает обмен музыкальными репликами-перекличками, либо нечто вроде соревнования – кто кого «перетанцует» и «перепоеет».

Танцевальные движения в *дэуре* очень просты и часто произвольны, но с обязательными хлопками в ладоши, что поддерживает общий темп и ритм и позволяет обходиться без инструментального сопровождения (которое здесь не принято). Достаточной свободой отличаются и тексты песен. Они могут варьироваться в зависимости от обстоятельств, фантазии и способностей «запевал» каждой группы участников; поэтому наряду с давно известными текстами часто звучат и новые, наиболее удачные из которых запоминаются и имеют шанс закрепиться надолго. Мелодий может быть несколько, хотя по большей части это вариации на одну или две из них. Ритмической основой является четырехдольный цикл, где каждая доля состоит из трех метрических единиц. (Приводим две наиболее популярные мелодические версии *дэуры*: примеры № 1 и № 2.) Поскольку в проведении этой священной ночи активное участие принимают люди разных поколений и верований, соответственно тому в устоявшиеся формы естественным образом вливаются и свежие творческие струи, способствуя еще долгому существованию этой песенно-танцевальной традиции.

Для Непала это далеко не единичный случай. К ряду подобных примеров можно отнести и ритуальный песенно-танцевальный *чанди*, весьма популярный на востоке Непала в горных районах зоны Кози⁵. Он исполняется без ограничения

⁵ Вся территория Непала подразделяется на 14 зон, или крупных областей, имеющих свои наименования. Эти зоны делятся на небольшие районы, каждый из которых также имеет свое название.

Пример №1. ДЭУРА



Пример №2. ДЭУРА



всеми желающими в первый день недельного празднования в честь дня рождения Будды. Песенную основу *чанди* составляет трехчастная куплетная форма, где каждая часть состоит из двух предложений (по два 8-дольных такта, с акцентами на первую и пятую доли). Мелодика характеризуется своеобразным «перетеканием» отдельных мелодических фраз из одной части в другую: второй и четвертый такты из части первой идентичны второму такту из части четвертой; а первое предложение (то есть два первых такта) второй части полностью совпадает с последним предложением (то есть с третьим и четвертым тактами) из третьей части. Однако после исполнения всех многочисленных куплетов в качестве завершения используется совсем иной мелодический материал. Обычно он повторяется несколько раз до тех пор, пока не будут выполнены все положенные танцевальные проходки (пример № 3).

Что касается танцевального рисунка, то здесь он совсем не прост, из-за особенностей его перестроений. Под звуки большого двухстороннего барабана *дохл* и тарелочек *джхьямта* участники сначала выстраиваются один за другим (попеременно – парень и девушка) в одну линию, потом образуют круг, затем перестраиваются уже в две параллельные линии и наконец разбиваются по парам, продолжая формирование очередных линий построения. При этом постоянно выполняются совсем

Пример №3. ЧАНДИ

Музыкальный пример №3, ЧАНДИ, представленный в виде нотного записи на семи станах. Первые шесть станах содержат ритмические паттерны в G-мажоре, состоящие из восьмых и четвертных нот. Последний стан, помеченный «для окончания», находится в D-мажоре, имеет один диэз (F#) и завершается двойной чертой с повторением.

не сложные движения руками, но из-за бесконечных переходов далеко не всем они кажутся простыми. Поэтому более опытные участники (которые в основном и поют) в качестве ведущих становятся по краям цепочек, а менее опытные – в середину, чтобы быстро подстроиться, не нарушая общего порядка движения. Следует добавить, что участниками этого действия становятся и те, кто окружает танцующих, поскольку многие из них весьма активно поют, что немаловажно при таком обильном песенном материале.

Трудно установить, когда именно песенно-танцевальный чанди стал традиционным в день этого, весьма знаменательного

весеннего буддийского торжества. Ведь Чанди (или Чандавати – «Неистовая») – это известный в индуизме эпитет Дурги, которая является одной из *аватар* богини Парвати, супруги Шивы. Однако почитание богини Чанди входит и в ритуалы тибетских буддистов. По-иному, в духе своей *киратской* религии поклоняются этой же богине и проживающие в этих краях народности *рай* и *лимбу*. У здешних местных жителей с незапамятных времен танец *чанди-пурника* исполнялся в первый день полнолуния (*пурнима*) весеннего месяца *байшак* и посвящался он божественной силе Чанди, защищающей от врагов и злых чар. Очевидно, на каком-то этапе религиозные верования в согласии с эмоциональным настроением людей нашли выражение в едином ритуальном песенно-танцевальном действе⁶. Это в очередной раз свидетельствует о неоднозначном подходе к религиозным ритуалам в народной среде, где поклонение одним богам отнюдь не противоречит почитанию других богов и тем более проведению в их честь праздников, что продлевает их существование на долгие времена.

Отдельные религиозные праздники (например Дасаин, Тихар и др.) ежегодно проводятся и в Непале, и в Индии. Однако, несмотря на общую основу, в них присутствует много отличий, возникших именно благодаря вплетению в основную канву праздника некоторых характерных непальских ритуальных церемоний и песенно-танцевальных обрядов. С учетом обилия в разных областях Непала «местных» божеств и связанных с ними легенд, уходящих в далекое прошлое и распространенных в различных вариантах по всему Непалу, люди, находя в них порой много общего, постепенно объединяли и преобразовывали их в духе времени, порождая новые празднично-религиозные мероприятия (*джатры*)⁷. Однако подобное явление

⁶ Поскольку это ритуальное песенно-танцевальное действо постепенно становилось всеобщим, то преобладающим становилось и исполнение песенного текста на более или менее всем понятном общегосударственном непальском языке. При этом никого не смущает сильный акцент, идущий от местных языков *рай* и *лимбу*, как и употребление в тексте отдельных слов и выражений на этих же языках.

⁷ См.: Морозова Т.Е. Музыкальные традиции древних и современных непальских джатр // Культура Непала. Традиции и современность. СПб., 2001; Шрестха К.П. Непальские легенды и традиционные

ние никогда не носило повсеместного всепоглощающего характера, и во многих непальских селениях до сих пор продолжают существовать отдельные сугубо локальные, с давних пор укоренившиеся ритуалы, среди которых большинство связано с пением и танцем.

Эти ритуалы могут быть посвящены какому-то одному божеству (известному зачастую лишь в этой местности), а возможно, и целой плеяде злых и добрых духов, последние из которых обязательно побеждают в процессе строго выверенного десятилетиями (или веками) обрядового действия, чаще всего песенно-танцевального и даже с элементами пантомимы. К таковым относятся, в частности, распространенные по большей части в зоне Нараяни разновидности музыкальных композиций, именуемые *чепанг-нач*. По сути, это основанные на древних легендах весьма непродолжительные, но колоритные представления, идущие под звуки одного только барабана и звона бубенцов *дхами* (защитителя). Они разыгрываются местными жителями и считаются специальными ритуалами, проводящимися непосредственно в связи с жизненно-важными событиями, например с посевными работами, сбором урожая и т.п. В каких-то местностях они со временем стали проводиться чуть скромнее, в других, напротив, они постоянно обогащаются какими-то новыми красочными элементами, но при любом положении вопрос о возможном прекращении этой традиции пока еще нигде не возникал.

К более скромным, но не менее значимым ритуальным действиям относится и своеобразное групповое исполнение каких-то священных текстов или легенд на простые, многократно повторяющиеся мелодии, с несложными танцевальными ходами и перестроениями. В западных невысокогорных районах Непала такого рода музыкальные повествования, называемые *балун* (или *балан*), обычно приурочиваются к датам, связанным с деяниями определенных божеств, и практически становятся своеобразной формой их почитания, то есть *пуджей* в их честь. Для проведения ритуального песнопения люди берутся за руки, затейливым образом сплетая их, и выстраиваются в тесно сомкнутые одну или две вереницы. Затем (после провозглашения

праздники в контексте истории // Культура Востока. Особенности регионального развития (Индия, Непал, Тибет). М., 2009; *Deep Dh. K. The Nepal Festivals. Kathmandu, 1978.*

ведущим вступительных слов) они, слегка пританцовывая в ритме собственного пения, начинают движение то по кругу, постепенно замыкая его, то, также постепенно, разворачиваясь в одну линию; а если таких верениц две, то используют разнообразные их перестроения. Танцевальная манера (вроде «шагов с подтанцовкой») хотя и весьма проста, но в каждой округе своя. Так же как для одних более предпочтительным является аккомпанирующий двухсторонний барабан *мадал*, подвешиваемый за ленту через плечо, а для других – небольшой одно-сторонний барабан *кхайджари* (наподобие бубна) и бронзовые тарелочки *маджира*.

Эти песни-легенды о жизни богов передаются изустно из поколения в поколение. Безусловно, с годами их тексты претерпевали определенную корректировку, и, возможно, по большей части в плане их сокращения, поскольку, по высказываниям старожилов, раньше было и богов больше, и пели о них дольше (некоторые музыкальные повествования могли длиться часами)⁸. Дело в том, что в местных легендах нередко упоминались такие божественные персонажи, о которых никто уже не помнил, но из сказаний, а тем более «песенных», они все равно долго не исчезали (как говорится, «из песни слова не выкинешь»). Но со временем все-таки уходили в небытие какие-то легенды или отдельные эпизоды из них, если из-за потери связи с первоисточниками и выпадением из общей сюжетной линии содержание их становилось совершенно непонятным, а это отрицательно влияло на восприятие. Ведь носителями, исполнителями и слушателями этих ритуальных песнопений всегда были местные жители, и неугасающий интерес к этому действу как ранее, так и теперь во многом объясняется именно их желанием в очередной раз (по соответствующему поводу) огласить и услышать легендарные истории с замысловатыми сюжетами из жизни почитаемых богов, когда-то (как полагают)

⁸ Количество почитаемых божеств в Непале исключительно велико, поскольку к большому числу общеизвестных богов добавляются еще десятки божеств, издавна почитаемых в каждой отдельной местности. См. об этом, в частности: *Шрестха К.П.* Свастхани. Мифы и легенды Непала. М., 1996; *Шрестха К.П.* Культ животных в Непале. Жизнь народа и древние легенды. М., 1993; *Oakley E.S., Gairola T.D.* Himalayan Folklore. Kathmandu: Ratna Pustak Bhandar, 1977; *Khatri Tek B.* Fairs and Festivals of Nepal. Kathmandu, 1982.

обитавших среди людей или являвшихся к ним по какому-то знаменательному случаю.

Если подняться выше в горы, в места с более суровым климатом, то можно ознакомиться с подобным, но все же несколько иным типом ритуального песенно-танцевального действия, особенно распространенного в районе Мугу зоны Карнали, где живут *бхотэ* (*бхотия*, *шерпы*). Это всеми любимый здесь *сойлясо*, обращенный к богу снегов. Он исполняется в период, примерно с середины января до середины марта, когда надвигается полоса сильных снежных заносов, лавин и прочих опасных для человека природных явлений. В основе куплетной формы лежит довольно бодрая мелодия, состоящая из четырех восьмидольных тактов, с постоянным повторением двух последних из них (пример № 4). В ведении этой мелодии певцам помогает весьма звучный однострунный смычковый инструмент *йонг*,

Пример №4. СОЙЛЯСО



а с помощью хлопков в ладоши (в начале и во время перестроений) и постоянного четкого притоптывания поддерживает ритм. Исполнители, образовав два полукруга – мужской и женский, – поочередно поют и затем меняются местами. Во время этих переходов звучат только *йонг* и хлопки в ладоши. Это своеобразная передышка для участников этого действия, ибо основным в танце является жестикуляция руками, сложность которой заключается в исключительно быстрой и точной смене порядка движений. Так, например, сначала быстро меняют положение рук – вверх, вниз, вправо, влево (то двумя руками вместе, то в разные стороны), затем одной рукой касаются плеча, одновременно вытягивая другую руку вперед, за-

тем прикладывают пальцы обеих рук ко лбу и тут же опускают одну руку вниз, а другую сгибают в локте и т.п. Далее, в процессе многократных перемещений участники (в основном допустившие ошибки) постепенно выходят из круга, и остается только один, кто продолжает этот танец. Сегодня он победитель, и в его лице как бы усматривается возможность человека, при благосклонности богов, даже в одиночку противостоять злым силам стихии. Своеобразие этого ритуального танца со всей очевидностью демонстрирует наличие обоих начал – сакрального и игрового в одном действе, чем и обеспечивает к себе неугасающую со временем притягательность.

Если в *сойлясо* самый достойный определяется в конце действия, то в *джхизии* претендент на солирующую роль определяется заранее. Можно сказать, что два этих ритуальных танца являются полной противоположностью друг другу. Первый обитает у самых северных высокогорных границ Непала, а второй обосновался в Тераях, самых теплых, южных краях страны, в частности в Джанакпуре. В отличие от *сойлясо*, *джхизия* исключительно женский танец, который может исполняться осенью во время десятидневного празднования Дасаина и во время пятидневного Тихара (иначе Дивали, или Дипавали по-непальски). *Джхизию* танцуют на открытом воздухе и только ночью, а предназначается она для прославления богов и для отпугивания злых духов. Поскольку богам импонирует свет, а демоны боятся огня, то основным ритуальным атрибутом здесь является *матака* – горшок или кувшин для воды (шарообразный, с узким горлышком), в котором специально для этого случая пробивают дырки, и сквозь них струится свет от свечи, поставленной внутри кувшина. Каждая из участниц водружает себе на голову один из этих чудодейственных светильников, а та, что удостоивается чести быть солисткой, ставит на голову сразу две таких *матаки* (сначала большую, а на нее *матаку* чуть меньшего размера).

После короткого вступления под звуки *дхолака* (средней величины двухстороннего цилиндрического барабана, подвешиваемого через плечо⁹) и *гармониума*, ведущего мелодическую

⁹ Барабаны *дхолак* и выше упомянутый *мадал* имеют много общего (в частности, они не очень тяжелые, с ними можно свободно передвигаться, и оба двухсторонние, что позволяет добиваться особых ударных эффектов). Но есть и одно существенное различие,

линию, девушки начинают свой танец, сопровождая его собственным пением. Они движутся неторопливо, грациозно покачивая бедрами и плавно жестикулируя одной рукой, а другой придерживают светящийся кувшин. Первой идет солистка, поддерживающая нижнюю *матаку* двумя руками. Постепенно она оказывается в центре, и девушки танцуют вокруг нее, вращаясь, меняясь местами и даже иногда проделывая какие-то движения сразу обеими руками, отрывая их от заветных сосудов. Хотя темп все время остается неизменным, но движения девушек постепенно учащаются и усложняются. Общий порядок танца в определенной мере диктуется песенным материалом. Он имеет совершенно четкую мелодическую основу, представляющую собой период из четырех восьмидольных тактов, повторяемых несколько раз (в зависимости от имеющегося текста), после чего следует проигрыш на том же музыкальном материале, исполняемый только на *гармониуме* в сопровождении *дхолака* (пример № 5). После этого рисунок танца меняется, усложняются перестроения, движения ног, и все чаще отрываются руки от *матаки*. Таких циклических проведений может быть несколько,

Пример №5. ДЖХИЗИЯ



отражающееся на характере их звучания. Мембрана *мадала* имеет особое покрытие из специальной пасты с примесью железа, называемое *кхари*, чего нет в *дхолаке*. В Непале, так же как и в Индии, этому придается большое значение, в связи с чем, барабаны с *кхари* и без *кхари* относят к разным категориям ударных инструментов. Далее в тексте называется еще один инструмент – *гармониум*, это небольшой по размеру, современный язычковый пневматический клавишный инструмент, удобный для транспортировки.

и каждый раз девушки поражают своей ловкостью, оставаясь по-прежнему такими же грациозными. Но, пожалуй, самым кульминационным моментом становится вращение солистки вокруг себя, которое она проделывает сидя на корточках с теми же двумя кувшинами на голове; в этот момент никто не поет, и только в прежнем ритме и темпе продолжает звучать *дхолок*. После этого обычно следует еще один песенно-танцевальный цикл, затем инструментальный проигрыш и песенное заключение на новом двухтактовом мелодическом материале, повторяемом до тех пор, пока все танцующие не выйдут из сакрального круга.

В данном случае сакральная атмосфера этого пространства воссоздается не только звуковыми (мелодико-поэтическими) и танцевальными средствами, но и световыми. Трудно представить себе нечто более завораживающее, чем озаряющее ночь фантастическое свечение, льущееся из парящих над землей кувшинов. С этим ритуалом, помимо его главного назначения, связывается и еще несколько поверий. В частности, женщину, взявшуюся пересчитать проделанные в кувшине дырки, может вскоре постичь горе. Также дурной приметой считается подсчет этих отверстий в то время, когда их делают. Чтобы не поддаться ненароком этому искушению, мастер во время работы напевает одну из ритуальных мелодий, к тому же (а возможно, в первую очередь), как полагают, священное песнопение способствует лучшему изготовлению изделий специального назначения.

Любопытно отметить, что в Непале не так уж редко в качестве ритуальных атрибутов выступают обыкновенные домашние кувшины для воды или глиняные горшки разной величины и формы. Весьма интересно в этой связи остановиться на некоторых ритуалах, имеющих место в зимний месяц *магха* (декабрь-январь), во время религиозного праздника Магхапурнима, отмечаемого непальцами и неварями. В эти дни обычно поклоняются многим великим богам, но один день специально отводится для поклонения богине Свастхани, которой и посвящается специальный мужской танец *джала-пйакхан*. Он исполняется в сопровождении старинных национальных инструментов: двух *понга* (длинных прямых труб), нескольких *паента* (медных труб), *каха* (одна из разновидностей флейты) и *таха* (большие медные тарелочки). Это ритуальное песенно-танцевальное действие характерно не столько своей мелодико-

поэтической основой и танцевальными движениями, сколько знаменательно своими атрибутами и символикой. На голову ставится большой и широкий горшок (*гхат*), в котором тоже проколоты небольшие дырки. Но в отличие от кувшинов, используемых в *джхизии*, здесь в горшок наливается вода, которая на протяжении всего действия льется тонкими струями, обливая танцующего. Это символизирует *шакти*, то есть исходящую от женского начала божественную «сверхсилу»¹⁰. В этом, с одной стороны, как бы усматривается некоторая аналогия с тем, что с головы Шивы начинается исток реки Ганги, а с другой стороны, в этот праздник культ воды вообще играет немаловажную роль.

Это проявляется на самых разных уровнях. Во-первых, сам ритуальный танец именуется *джала-пйакхан*, то есть «водное действие», что полностью соответствует его содержанию и выразительным средствам. Кроме того, в день, посвящен-

¹⁰ Культ *шакти* восходит к древнейшему культу богинь-матерей, ассоциирующихся с плодородием, землей-кормилицей, женской производящей силой и т.д. Они способны и защитить, и покарать, но как полагают, всегда справедливо. Как в далекие времена, так и теперь поклонение верующих может быть обращено и к одной конкретной богине (например к Дурге, либо к какой-то другой – на уровне местного культа), и к целой группе, объединяющей семь (*септаматрика*) и более богинь. В Непале наибольшее распространение имеет культ «восьми матерей» – *аштаматрика* – как прародительниц, олицетворяющих женское начало верховных богов. Имена этих богинь в разных источниках представлялись по-разному, так же как и некоторые их деяния. В частности, в одних местностях у богинь были санскритские имена, а в других они были известны под неварскими именами и даже обретали несколько иной облик под воздействием местного колорита. В результате отдельные объекты поклонения сохранялись в Непале уже только на сугубо локальном уровне (семейном, родовом, общинном), но от этого нисколько не уменьшалось значение и почитание их божественной «сверхсилы». Кроме Непала *шактизм* еще с давних пор имел распространение на юге Индии, особенно в дравидоязычных округах, а также в северо-восточных штатах – Ассаме и Бенгалии, где культивировались характерные для данных местностей формы ритуальных церемоний в честь почитаемых божеств. (О культе *аштаматрики* в Непале см.: *Шрестха К.П.* Свастхани. М., 1996. С. 4–5, 36, 64; а также о *шакти* и *шактизме* см.: Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь. М., 1996. С. 454–455.)

ный Свастхани, несмотря ни на какую погоду, люди стараются искупаться в реке или в каком-то ином водоеме. Наконец, в каждом доме обязательно появляется своеобразный символ *шакти-свастхани*. Для этого используется глиняный *гхат* (с широким верхним отверстием), на центральной окружности которого начертаны восемь маленьких рисунков, изображающих различные предметы, каким-либо образом связанные с водой и наделенные определенной символикой. Среди них зонтик (как символ власти), две скрещенные рыбки (символизирующие удачу), лотос (цветок богов), раковина (символ звука и водной стихии), *калаш* (медный котелок для воды, используемый во время религиозных обрядов) и т.д. В этот глиняный *гхат* наливается вода, которая олицетворяет *амриту* – эликсир жизни; а помещенные сверху цветы и фрукты – как «рожденные из *амриты*» – означают саму жизнь. Все это закрыто тонким покрывалом, ибо символизирует таинство рождения.

Вечерами в эти праздничные дни в домах проводят сугубо домашние скромные *пуджи* (только как специальный молебен), после чего первый раз за весь день принимается пища. После этого, по давно укоренившейся традиции, глава семьи зажигает светильник и начинается чтение очередной главы из священной книги «Свастхани», в тридцати одной главе которой повествуется о сотворении мира, о деяниях богов и даже о некоторых судьбах жителей земли. Перед началом чтения для особого настроения исполняется один или несколько известных *бхаджанов* (религиозных песен). Но чаще всего в эти вечера звучит *бхаджан*, посвященный непосредственно богине Свастхани, сочиненный, как полагают, примерно в конце XVII века (пример № 6).

Мифы и легенды, изложенные в книге «Свастхани», бытовали в Непале с древних времен. В единую книгу они были собраны благодаря стараниям Джаянтадевы (в конце XVI в.), который изложил их на санскрите, но неварским письмом. Вскоре переводы этой книги появились на языке невари, а позже на майтхили и непальском. Культ Свастхани как богини, занимающей центральное место в мироздании (в переводе ее имя «богиня своего места»), широко распространен по всему Непалу, потому священной полагается и сама эта книга. Исключительно популярной она стала уже с конца XVI– начала XVII века,

а с недавних пор, поскольку она постоянно переиздается на разных языках, ее можно найти почти в каждом доме¹¹.

Можно сказать без преувеличения, что традиция домашнего чтения священных текстов не только не угасает со временем, но еще более укрепляется и расширяется. Примерно со второй половины XIX века в домах непальцев рядом с книгой «Свастхани» появляется «Рамаяна» на непальском языке. Но это не просто перевод с санскрита древнего индийского эпоса. Это, по сути, авторское произведение непальского поэта Бханубхакты Ачарья (1814–1869), создавшего на этой известной эпической основе свою оригинальную поэму, состоящую из семи глав. Благодаря всем понятному языку, стилю изложения и созданию образов героев, близких менталитету непальского общества, эта поэма практически сразу стала всенародной. Свою роль в том числе сыграло и то, что некоторые персонажи и места действия этого древнего эпоса имели связь с землей Непала¹².

¹¹ Следует сказать о том, что в одном из храмов г. Катманду (в районе Танабахал) находится каменная скульптура Свастхани, соответствующая описанию, данному в посвященной ей книге. Четырехрукая богиня сидит, скрестив ноги, на спине льва; в двух левых руках у нее щит и лотос, одной из правых рук она сжимает меч, а другой – выражает знак милосердия (*варадамудра*). (Там же, рядом с богиней изображен Шива, сидящий на быке.) Существует и другой вид изображения богини Свастхани (также описанный в данной книге), почитаемой как Шактидеви. На каждом из восьми лепестков лотоса изображается по одной богине из группы *аштаматрика* (т.е. восьми праматерей), а в центре – сама Свастхани. У нее три глаза и четыре руки, которыми она держит щит, меч, трезубец и цветок лотоса. Более подробные сведения о почитании этой богини в Непале можно почерпнуть из предисловия к уже упоминавшейся выше книге «Свастхани. Мифы и легенды Непала» (М., 1996). Оно написано современным непальским исследователем Кришной Пракашем Шрестхой к этой старинной книге, текст которой также представлен им в этом издании на русском языке в виде пересказа. Также см.: *Sharma A. Svasthani vrata-katha. Kathmandu, 1992* (на непальском яз.).

¹² Как предполагают, Сита, супруга Рамы, во время своего изгнания жила в окрестностях Лумбини (то есть на земле Непала) в местечке Бхайсалотан, где и растила своих сыновей Лаву и Кушу. В Непале их именуют как Лохари и Кушари, а коренные жители этих мест – чепанги и кусунды – считают их основателями своих родов. См.: *Шрестха К.П.* Непальские легенды и традиционные праздники...С. 196–197.

Пример №6. СВАСТХАНИ БХАДЖАН

I sthai

Медленно

Shri Sva - stha - ni U - dha - ra - ni he Par - me - shva - ri

tu - ma - ri ja - ga - gu - na dha - ma. Shri dha - ma.

II antara

A - di An - ta ko - hi na - hi pa - ve

sa - ba gha - ta me bi - sa - ra - ma. - ra - ma. Shri

Sva - stha - ni U - dha - ra - ni he Par - me - shva - ri

tu - ma - ri ja - ga - gu - na dha - ma. Shri dha - ma.

III sanchari

Ma - gha ma - sa - me ma - hi - ma tu - ma - ri

dhya - na dha - ro Shi - va Ra - ma.



Каждая из семи глав «Рамаяны» Ачарьи состоит из множества небольших частей настолько образно-поэтических, что постепенно ко многим из них стали появляться мелодии, нередко рождавшиеся непосредственно в народной среде. Со временем стал складываться и своеобразный ритуал чтения этого поэтического эпоса. Как правило, это происходит в обычных частных домах (в семейном кругу либо с приглашением соседей) в определенные дни и часы (в основном вечерние), в течение которых обращаются всего лишь к нескольким частям из какой-то одной главы книги. В зависимости от конкретных обстоятельств эти собрания могут происходить как еженедельно (допустим, по четвергам), так и реже, но непременно хотя бы раз в месяц, и проводиться они могут всегда в одних и тех же домах либо по очереди у тех или иных соседей.

В установленный день родственники, друзья и прочие приглашенные приходят с цветами, фруктами или какими-то кулинарными изделиями (которые в завершение будут розданы хозяйкой дома всем присутствующим). В самой большой комнате все по традиции рассаживаются на пол, устланный коврами либо какой-то плотной материей. Специально отведенное место занимают главный чтец и один или несколько музыкантов, в числе которых кроме певца может быть и искусный аккомпаниатор на каком-либо ударном инструменте. Звучит вступительный

бхаджан (в исполнении приглашенного певца или всех присутствующих). Затем уже главный чтец исполняет одно или несколько молитвенных песнопений. После этого он открывает «Рамаяну» (на должном для сего дня месте), и начинается чтение и пение отдельных поэтических фрагментов из этой книги на хорошо известную всем мелодию, созданную и народными, и профессиональными музыкантами.

Понятие «главного чтеца» (которым обычно бывает брахман) здесь следует понимать условно, ибо он в одном лице и чтец, и певец, и проповедник. Зачитав или пропев какую-то отдельную часть поэмы, он может остановиться на толковании заложенного в ней скрытого смысла, на объяснении и сравнении некоторых символов, и даже провести какие-то параллели с сегодняшним днем, указывая на извечную череду сменяющихся проблем и преодолений, на непреходящие высокодуховные ценности и т.п. Начав свои размышления, оттолкнувшись порой буквально от одной фразы из «Рамаяны», он непременно приведет их к логическому завершению, как бы найдя подтверждение своим мыслям в строках из другого фрагмента этой же эпической поэмы. Будучи к тому же еще и опытным ведущим, он в определенное время предоставляет возможностям пришедшим с ним музыкантам исполнить соответствующие *бхаджаны*. По большей части это хорошо известные и всеми любимые религиозные песни, поэтому обычно все подпевают, испытывая причастность к общему действу. Обилие музыкальных фрагментов, исключительно убедительная и образно-выразительная манера главного чтеца, способного не только донести до слушателей глубокий смысл и высокий стиль поэмы, но и связать отдельные сюжетные линии древних сказаний с явлениями современной жизни, все это превращает вечерние чтения «Рамаяны» в одухотворенное музыкально-повествовательное действо. При этом отнюдь не утрачивается, а усиливается основной смысл его назначения как ритуала общения со священным писанием.

Во время чтения «Рамаяны» обычно используются *бхаджаны* двух типов. Одни являются музыкальными сочинениями на тексты из этой поэмы, а другие носят характер славницы богам с постоянно повторяющимися словами: «Харе-Ом! Харе, Харе!...», «Сита-Рам, Сита-Рам...», «Шри Рам, джае Рам, джае-джае Рам...» и т.п. (пример № 7). Религиозные песни типа «славницы» («*нама-бхаджаны*») исполняются на протяжении всего

Пример №7. БХАДЖАН

тал Кахарба

I



Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram; Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram;



Rad-he Shyam Rad-he Shyam Rad-he Shyam Rad-he Shyam; Rad-he Shyam Rad-he Shyam Rad-he Shyam Rad-he Shyam.

II



Go - vin - da ha-re Go - pa - la ha - re; Go - vin - da ha-re Go - pa - la ha - re;



ja - e ke sa - bu Ma - dha - bu Shya - ma ha - re; ja - e jay Ma - dhu Su - dha - na Shya - ma ha - re.

III



Shri Ram ja - e Ram ja - e ja - e Ram; Shri Ram ja - e Ram ja - e ja - e Ram;



Ja - e Ram ja - e Ram, ja - e ja - e Ram; Ja - e Ram ja - e Ram, ja - e ja - e Ram;

IV



ha-re Ram ha-re Ra-ma, ha-re Ram ha-re Ra-ma; Ra-ma Ra-ma ha-re ha-re, ha - re Kri-shna ha-re Kri-shna;



Kri-shna Kri-shna ha - re ha - re, Kri-shna Kri-shna ha - re ha - re; Ha-re Ram ha-re Ra-ma, ha-re Ram ha-re Ra-ma!

V



Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram; Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram;



Si - ta Ra-ma Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram; Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Shri Ram!

вечера в качестве своеобразных интерлюдий, и потому музыканты вольны избирать их по своему усмотрению. В их числе могут оказаться и песни, заимствованные из ранее созданных в Непале пьес, построенных на отдельных эпизодах из древней «Рамаяны»¹³. Но *бхаджаны*, созданные непосредственно на поэтические тексты одноименной поэмы Бханубхакты Ачарьи, должны естественным образом вплестаться в общую повествовательную канву наряду с чтением соответствующих частей повествования, и потому их выбор зависит от развития сюжетной линии либо от намеренного привлечения внимания слушателей к какому-либо отдельно взятому эпизоду.

Подобный порядок проведения традиционных чтений «Рамаяны», представленный в общих чертах и достаточно условно (ибо здесь не существует специально прописанных регламентов), является все же наиболее типичным для большинства центральных и южных областей Непала. В несколько ином плане происходит общение с «Рамаяной» у непальцев, живущих в отдельных горных местностях, в частности там, где издавна культивировался *балун*, то есть традиция группового песенно-танцевального повествования легенд (о чем упоминалось выше). В их число, конечно же, входили и отдельные сказания из этого древнего эпоса. Однако с появлением «Рамаяны» Ачарьи круг традиционных песнопений все более пополняется поэтическими эпизодами из этого, ставшего уже весьма популярным произведения, на мелодику, рождающуюся, как обычно, все в той же народной среде. Постепенно исполнение этих новых по форме и содержанию рамайновских *балун-бхаджанов* начинает занимать основное место на празднике в честь дня рождения Рамы – *Рам-навами*, отмечаемом на девятые лунные сутки месяца *чаитра* (март-апрель).

Этот праздник отмечается не только в горных местностях Непала, но практически по всей стране. К тому же он не просто значим сам по себе, а с ним еще ассоциируется конец весны

¹³ Эти пьесы, содержащие большое количество музыкальных номеров, появились и разыгрывались в основном в эпоху правления династии Малла. К ним относятся четырехактная «Раманка натика» («Драма Рамы», 1360 г.), «Рама-чаритра» («Жизнеописание Рамы») и «Рамаяна» (середина XVIII в.). Последняя из названных пьес содержала около пятидесяти музыкальных номеров и состояла из 43 актов, в связи с чем ее показ проводился в течение нескольких вечеров.

и наступление лета. В связи с этим в то же время отмечается еще один праздник – *Чаитэ Дасаин*, во время которого почести могут воздаваться нескольким богиням, но все же в качестве главной почитается Дурга. Однако помимо этого *Дасаина*, проходящего без особой помпы, существует другой – *Бада Дасаин*, то есть «большой», всеобщий десятидневный национальный праздник, который проводится в осенний месяц *асвин* (сентябрь-октябрь). Центральное место здесь также отводится поклонению богине Дурге, символизирующей божественную силу и жизненную энергию, потому этот праздник именуется и как *Дурга-пуджа*. Буквально вслед за ним, в течение пяти дней месяца *картик* (октябрь-ноябрь), проходит другой, не менее значимый религиозный праздник *Тихар*, иначе называемый *Дивали* (или *Дивали*), что можно перевести как иллюминация или «гирлянда светильников». В течение этого периода (от марта до ноября) в Непале отмечаются и другие религиозные праздники, имеющие свои давние традиции, в том числе особые ритуалы, расписанные по дням, а то и по часам. Однако в отдельных ритуалах вышеназванных праздников усматриваются некоторые интересные, с нашей точки зрения, параллели.

В первых двух праздниках с общим названием Дасаин одними из основных полагаются ритуальные шествия и «жертвенные» церемонии, во время которых звучат религиозные песнопения *малашири*, где Дурга предстает в различных божественных обликах. В Бада Дасаин эти песни со временем стали исполняться практически в течение всего праздника и профессиональными музыкантами, и простыми людьми, объединяющимися в небольшие группы. Но особенно вдохновенно они поются во время грандиозной торжественной процессии, центральное место в которой занимает доставка на главную площадь *пурна-калаша* (сосуда с водой, обернутого красной тканью и украшенного цветами), символизирующего сверхъестественную силу богини Дурги, одержавшей победу над силами зла. Концентрации внимания на культе *шакти* и созданию соответствующей эмоциональной атмосферы во многом способствует звучание мелодий *малашири* (в вокальном и инструментальном исполнении), являющихся неотъемлемой частью ритуала, возводящей его на уровень величественного сакрального действия.

Песни *малашири* весьма популярны в народной среде, и бытуют они как в достаточно сложном виде, так и в упрощенном, так же как в разных районах между ними наблюдается нема-

ло сходств и различий. Во многом этому способствовала свободная корректировка местными исполнителями музыкально-поэтического материала этих религиозных песен, создаваемых, в основном, в сфере профессиональной музыки¹⁴. Широко распространенные в народе песни *малашири* существуют во множестве вариантов, как в текстовом, так и в мелодическом плане. Однако основой всегда является двухчастная форма с достаточно развитой мелодикой; при этом могут использоваться различные комбинации с повтором тех или иных частей с мелодическими и текстовыми вариациями. Приводим один из вариантов этих песен (пример № 8).

Теперь обратим внимание на другого рода традиционные ритуалы, совершенно иного, «умиротворяющего» характера. Имеющие место и в Бада Дасаине, и в Тихаре, они столь же схожи, как и отличны друг от друга, так же как и сами эти праздники. Речь идет о ритуалах нанесения на лоб краской или специальной пастой особого знака *тики*.

Этот индуистский ритуал (относящийся к разряду магических) совершается в домах простых верующих в последний,

¹⁴ История возникновения этих ритуальных песен уходит в глубь веков. Первоисточниками, очевидно, были религиозные песнопения, исполняемые во время ритуальных шествий и церемоний, связанных с жертвоприношением животных (проводимых в отдельных праздники, в том числе в Дасаин, и в наши дни). Однако в более развитой форме они стали создаваться в кругах профессиональных музыкантов приблизительно с XV–XVI в. Основой для них являлась *рага Малашири*, образно-эмоциональная сфера которой (то есть *раса*) базируется на символической взаимосвязи с богиней Дэви Дургой, обладающей неистовой силой и жизненной энергией. Соответственно тому музыкально-поэтические композиции, создаваемые на основе этой *раги*, всегда наполнены исключительной силой чувств, проявляющихся в возбужденно-бравурных эмоциях (*раса вир*) и восторженном духе поклонения (*раса бхакти*). Красота мелодики и поэтическая образность этих произведений способствовали не только их широкому распространению, но и быстрой адаптации в народной среде, благодаря чему многие из них давно обрели повсеместную популярность и известны в быту просто как песни *малашири*. Это один из типичных примеров многовекового спиралевидного процесса взаимопроникновения и взаимообогащения народного и профессионального творчества в сфере музыкальной культуры. См. по этой теме: Морозова Т.Е. Фольклор и профессиональное искусство Непала: перекрестные связи традиций // Проблемы и перспективы российского непаловедения. М., 2008.

Пример №8. МАЛАШРИ

sthai

Ja - ya De - vi Bha - ga - va - ti da - ra -

shan de - u Bha - va - ni. Ja - A - su -

ra Vi - na - si - ni ja - ga - ta, a - su ja - gat

ki Hi - ta - ka - ri - ni. Di - vya

dha - na ja - na ma - na Bha - ga - va - ti Di - vya

sthai

dha - na ja - na ma - na Bha - ga - va - ti ja -

ya De - vi Bha - ga - va - ti da - ra -

antara II

shan de - u Bha - va - ni. A - ti

ko - ma - la tu - ma hri - da - ya, a - ti A - shta

si - dhi sa - hi - ta De - vi de - to

cha - ra - na hi - ta ka - ri. Ja - ya!

то есть десятый день празднования Бада Дасаина. Глава семьи или самый старший из родственников ставит красную *тику* на лоб каждому из членов семейства, после чего следует обильная трапеза, совершаемая «с открытым сердцем и открытыми дверями» для любого званого или незваного гостя. Особым днем нанесения *тики* полагается и заключительный, то есть пятый день празднования Тихара (Дипавали), но он имеет свои специфические черты. В этот день каждая из сестер, проявляя свое уважение и любовь к братьям, молится об их благополучии и долгой жизни, одаривает их вкусными кушаньями, увенчивает цветочной гирляндой и, наконец, ставит им налобную *тику*.

Примечательно, что на сей раз, то есть в Тихар, в отличие от предыдущего религиозного праздника, *тика* может быть самых разных цветов (красная, зеленая, желтая, синяя и т.д.). Эта «игра красок» как нельзя лучше соответствует праздничному настроению молодежи. Значимость этого события усиливается еще и тем, что оно посвящается богине Лакшми и даже имеет в связи с этим два названия: Бхай-тика (братская или дружеская *тика*) и Лакшми-пуджа (почитание Лакшми). В этот день до глубокой ночи с особенно приподнятым настроением исполняются песни *бхайло*, в которых прославляется богиня Лакшми, символизирующая богатство и благополучие. Эти песни благословения поют в основном юноши и девушки, которые, объединившись в небольшие группы, ходят от дома к дому, а хозяева в знак признательности вознаграждают их своими подношениями, воздавая тем самым почести и самой богине (пример № 9).

Этот день, хотя и самый знаменательный, но не единственный, когда поются *бхайло*. Обычно их начинают петь уже на третий день Тихара, так же группами шествуя от дома к дому. Наряду с ними исполняются и другие благословенные песни, называемые *дэуси* (или *дэусирэ*). У этих песен, как правило, более жесткий четырех- или восьмидольный ритм (по сравнению с более плавным, шестидольным ритмом *бхайло*) и более простая мелодика, но темп также неторопливый, удобный для исполнения во время передвижения.

Несложность мелодики и достаточная широта тематики (предоставляющие свободу для импровизации) сделали *дэуси* притягательными для широкого круга людей. Однако это способствовало и неоднозначному отношению к исполнению этих песен. В горах, например, в этих песенных процессиях и поныне принимают участие даже старцы. В то время как в

Пример №9. БХАЙЛО

Ha - ri yo - go bar - li li - pe ko
 La - kshi - mi pu - ja ga - re ko,
 ye a - un - si ba - ra
 ga - i - ko ti - har bhai - lo.

отдельных городах, в частности в Катманду, люди старшего поколения с некоторых пор перестали участвовать в подобных мероприятиях, полагая, что это стало уделом молодежи, которая, по их мнению, порой забывает о благочестивых намерениях, заложенных в этой старой, доброй традиции. И как раз во имя соблюдения ее чистоты и праведности исключительно поощряется участие в этих праздничных песнопениях детей.

Как во взрослых, так и в детских группах для исполнения песен *дэуси* избирается свой солист. Кроме обязательного слуха избранник должен обладать и незаурядной памятью (чтобы помнить слова многочисленных куплетов песен), ибо все песнопение, как правило, держится на солисте. Хор, в зависимости от строения песни, может повторять за солистом одну или несколько фраз из каждого куплета, либо на протяжении всей песни ведет своеобразную ритмико-звуковую линию на восклицательные возгласы «*Дэусирэ!*» («Святой царь!»). Эти многократно повторяемые восклицания, сопровождаемые чаще всего каким-либо ударным инструментом, перемежаются с мелодическими репликами солиста (на слова данной песни), образуя несколько музыкальных фраз, которые и составляют песенный куплет. При этом мелодика сольных реплик может неоднократно повторяться и варьироваться, что приблизительно отражено в приведенной нотной записи (пример № 10).

Пример №10. ДЭУСИ

Разумеется, это всего лишь один из вариантов ритуальных песен *дэуси*, имеющих повсеместное распространение.

Во время празднования Дипавали (Тихара) под вечер повсюду зажигаются огни и в соответствии с предписанием то тут, то там начинают звучать песни *бхайло* и *дэуси*. Существует также и довольно старая, но значительно преобразованная традиция, объединяющая оба вида песен. Это своеобразное музыкально-ритуальное действо (в целом именуемое как *бхайло*), в котором прославляется киратский царь Бали-ханг (правивший в Непале еще до нашей эры), не допустивший к себе бога смерти благодаря повсюду зажженным по его указу светильникам. С тех пор, якобы в ознаменование этого радостного события, люди ежегодно отмечают Тихар, зажигая лампы внутри и вокруг своих жилищ и распевая песни, в которых звучат добрые пожелания семьям и рассказывается о чуде давно минувших лет, а постоянно повторяющиеся в песнях слова «бхайло» и «дэусирэ» провозглашают о всеобщей помощи своему святому царю¹⁵.

¹⁵ Более подробно об этой легенде и ее различных вариантах см.: Шрестха К.П. Непальские легенды и традиционные праздники... С. 240–241.

По поверью, к дому, где в эти дни нет никакого освещения, боги так и не приблизятся, как не привлекут их внимание и дома, вокруг которых не витают звуки священных песен. Именно поэтому хозяева обычно весьма радушно встречают певческие группы и одаривают их всевозможными подношениями. Однако особенно теплый прием, как правило, оказывается группам, действующим в рамках традиционного ритуала и, конечно, имеющим хорошего солиста, которому в этих празднично-религиозных процессиях, безусловно, принадлежит ведущая роль. По укоренившейся традиции солист должен не только обладать определенными певческими способностями, но и пользоваться уважением собратьев¹⁶. В этой связи уместно вспомнить о южно-непальской песенно-танцевальной *джхизии* (с фантастическим мерцанием чудесных светильников на головах девушек), в которой в качестве солистки тоже избирается не только самая грациозная и ловкая девушка, но и самая достойная.

Что же касается собственно ритуальных шествий различных характеров и назначений, то они в принципе достаточно традиционны для Непала. В их числе, например, многодневные праздничные процессии с пением и танцами, посвящаемые рождению в семье первенца (мальчика!), которые распространены у многих народностей, но особенно у *гурунгов*, *тамангов* и *магаров*. У горной народности *лимбу* (живущей на крайнем востоке Непала) весьма популярны песенно-танцевальные шествия под общим названием *палам*, которые имеют место практически на всех деревенских праздниках, но чаще всего на свадьбах. Кроме того, любой более или менее дальний поход всем семейством с многочисленными родственниками или односельчанами на ярмарку, к отдаленному храму, в город на праздник и т.д. в Непале практически всегда превращается в своеобразное песенно-танцевальное шествие (также именуемое *джатрой*). Таким образом, различные виды непальских «музыкальных

¹⁶ Певческие группы могут формироваться незадолго до праздника, а то и во время него, но основу их, как правило, составляют люди, хорошо знакомые с традицией этих ритуальных песнопений. Из числа таких знатоков избирается и солист, но право быть им удостоивается не всякий. Все эти правила относятся и к детским певческим группам; и обычно непальские семьи очень гордятся тем, что кто-то из их детей хотя бы раз избирался солистом группы, поскольку это почетно.

процессий» – носят ли они обыденный, локальный характер или входят в число ритуалов больших религиозных празднеств – имеют глубокие народные корни и являются воплощением национальных традиций. Можно сказать, что нахождение в «естественной среде обитания» обеспечивает им долгую жизнь, открытую для нововведений, не противоречащих их природе.

Данное высказывание относится, по сути, ко всем религиозным ритуалам и праздникам, описанным в этой статье, ибо внимание было сосредоточено именно на тех, которые особенно популярны в народе и многим из которых уже несколько сотен лет. Среди специфических факторов, определяющих долгосрочность бытования песенно-танцевальных ритуалов, можно особо выделить веру в их чудодейственность, а также неугасающий интерес к их лицезрению, равно как и возможность в них участвовать. Немаловажным при этом являются и разные уровни распространенных в народе ритуальных действий, что способствует определенной «демократичности» в их выборе, исполнении и процессах преобразования (единственный судья в которых – испытание временем). То есть соответственно предназначению и традициям в равной мере притягательными являются как довольно простые ритуалы (поскольку в них могут принимать участие все желающие), так и весьма сложные, которые, напротив, привлекают внимание проведением их чуть ли не на уровне профессионального искусства (что доступно не каждому, ибо требует от участников соответствующей подготовки). Наконец, огромную роль в сохранности многих из названных здесь традиций играет веротерпимость, которая в течение веков позволяет отдельным ритуалам и даже целым праздникам, зародившимся в разных религиозных конфессиях, не только мирно сосуществовать друг с другом, но нередко и сливаться в нечто единое, находя общие точки соприкосновения.

Некоторые мысли, высказанные здесь в качестве заключения, в совокупности с отдельными выводами, приведенными в статье по ходу изложения материала, вряд ли могут расцениваться как собственно ответ на поставленный в заглавии вопрос. В действительности ответом (приглашающим к размышлению!) является весь предложенный материал о реальном сосуществовании в Непале старых и новых традиций, об их постоянном, естественном отборе (предполагающем процессы угасания и преобразования), продиктованном востребованностью их в современном непальском обществе.

**Вопросы сакральности и сохранности
в материальной культуре тя-но-ю
(японской чайной церемонии)
XVI–XVII вв.**

Однажды мастер чайной церемонии Сэн-но Рикю собрал в саду родзи перед чайным павильоном своих учеников, чтобы проверить, насколько они способны оценить качество чаш для тя-но-ю. Сэн-но Рикю поставил перед учениками двенадцать чаш и велел каждому указать самую прекрасную. Мнения разделились: одни отмечали чашу с изысканным абстрактным пейзажем, который художник процарапал в темной глазури легкими движениями; другие выделяли чашу, которая особенно приятно ложилась «в руку», позволяя прочувствовать тепло чая; третьи восхищались чашей, стиль которой был навеян искусством корейских керамистов Кюсю. Лишь одна осталась незамеченной – чаша в стиле Черный Раку, слишком приземистая, да и форма ее казалась «скомканной», словно керамист и сам был недоволен своим произведением, смял глину в руках и хотел выбросить, но потом передумал и все-таки поставил в печь на обжиг. А что уж говорить о глазури, с потеками, с «пузырями» и с «ямками». Одним словом, никуда не годная чаша – так решили ученики Сэн-но Рикю.

Однако мастер, выслушав мнения своих учеников, указал как на самую прекрасную именно на «неказистую» чашу в стиле Черный Раку. И объяснил свое мнение так: «Любой профан может оценить красоту изящного пейзажа, приятное тепло от прикосновения чаши к руке или очарование “экзотического”, чужеземного стиля. Но только настоящий знаток понимает: самая прекрасная – та чаша, красоту которой не видит никто. Это означает, что красота ее так совершенна, что недоступна глазу и пониманию человека».

В результате «некрасивая» чаша стала самым возжеланным предметом для всех последователей чайной церемонии в Японии, и за обладание этим «священным» предметом коллекционеры

готовы были заплатить деньги, на которые можно было приобрести крупную усадьбу в Эдо (Токио) или Киото.

Существование многих шедевров декоративно-прикладного искусства – как Европы, так и Дальнего Востока – было окружено легендами и историческими анекдотами. И все же редкий вид декоративно-прикладного искусства породил такое множество преданий, как керамика для чайной церемонии в Японии XVI–XVII вв. Многие из этих мифов создавали вокруг знаменитых на всю Японию чаш и чайниц ауру «сакральности», и подобные «апокрифы» немало способствовали тому, что некоторые произведения японских керамистов эпохи Момояма и раннего периода Эдо в наши дни признаны национальным достоянием Японии.

Для того чтобы разобраться, почему мотивы «сакральности» оказались столь важными в традиции материальной культуры чайной церемонии XVI–XVII вв., необходимо уделить внимание аспектам развития *тя-но-ю* в Японии. Собственно, в самом японском названии чайной церемонии – «тя-но-ю» – прослеживаются ее религиозные корни. Это название стали использовать в XVI в. мастера церемонии Такэно Дзё-О (1502–1555) и Сэн-но Рикю (1522–1591). Сочетание иероглифов «тя-но-ю» происходит от буддийского термина «тэн тя тэн то», относящегося к ритуальному приношению чая образу Будды и духам предков. Во времена Рикю «тэн тя тэн то» сократили до «са то» (иероглифы «чай» и «путь» читались по верхнему, «онному» чтению, чтобы подчеркнуть ритуальный характер обряда). Дзё-О и Рикю стали читать сочетание «са то» по нижнему, «кунному», чтению, чтобы подчеркнуть иной характер чайной церемонии в их исполнении, – отличный от буддийского ритуала. И все же чайная церемония сохранила статус ритуального, сакрального действия, призванного очистить и физическое, и духовное «естество» человека. Накано Кадзума в «Хагакурэ» писал: «Дух чайной церемонии заключается в очищении чувств. Вид какэмоно в токонома и цветка в вазе очищает обоняние; звук закипающей в чайнике воды и капель, падающих в бамбуковый желоб, очищает слух; вкус чая очищает рот; прикосновение к сосудам для чайной церемонии очищает осязание. Когда очищены все органы чувств, очищен и разум. В конечном итоге, искусство чайной церемонии – это искусство духовной дисциплины»¹.

¹ Suzuki D. Zen and Japanese Culture. Токио, 1997. P. 281.

Чайная церемония имеет континентальное происхождение, в ее развитии можно проследить даосские, буддийские и светские корни. Согласно даосским легендам, первая чайная церемония была проведена во времена Лао-цзы, которому один из учеников подал чашку чая, приготовленную специально для учителя. Не менее важна и чань-буддийская легенда о Бодхидхарме: он пил чай, чтобы не заснуть во время медитации.

Что касается светских традиций чаепития, то в Китае в середине VIII в. поэт Лу У написал трактат «Ча Кин», посвященный полезным свойствам чая, условиям произрастания этого растения, тонкостям сбора и высушивания чайных листьев. Для нас особый интерес представляет четвертая глава трактата Лу У, где речь идет об утвари для чаепития: описываются бронзовые жаровни-треноги (далекие предшественники японских *фуро* XVI в.), сделанный из бамбука миниатюрный переносной кабинет для хранения сосудов (800 лет спустя японские мастера *тя-но-ю* предпочитают стационарные полки, на которых сосуды будут храниться упакованными в мешочки из парчи и в деревянные коробки). Лу У полагал, что идеальной керамикой для чаепития являются чаши с глазурью «селадон»: поэт был убежден, что нежно-зеленый оттенок глазури подчеркивает выразительность цветочного тона чая. Таким образом, благодаря трактату Лу У мы переходим из области даосских и чань-буддийских легенд в область истории искусства, подкрепленной реальными фактами. Мы видим, что к середине VIII в. в Китае уже существовали правила проведения чаепития, приготовления чая и, самое главное, была разработана эстетическая концепция, охватывавшая материальный мир чайной церемонии. Интересно, что любимые Лу У селадоны впоследствии высоко ценились и в Японии в эпохи Муромати (1333–1568) и Момояма (1568–1615). В те времена, когда жил Лу У, заваривали чай, сбитый в брикеты (технология сушки влияла на оттенок цвета заваренного чая; именно оттенок чая в форме брикета смотрелся особенно красиво на фоне нежно-зеленого селадона). В эпоху Сун, когда распространение приобрел порошок чай – его взбивали пестиком, эта технология заварки стала известна японцам благодаря дзэнскому проповеднику Ёсаю, привезшему порошок чай в Японию в XII в. – ценители чая стали отдавать предпочтение толстостенной керамике темно-синих и коричневых оттенков².

² Okakura K. The Book of Tea. London, 1919. P. 36.

На основании трактата Лу У можно сделать заключение, что уже в VIII в. китайцы воспринимали процесс приготовления и подачи чая как сложную церемонию, предполагающую множество нюансов, как некое событие художественной жизни. «Артистические сложности» начинались на стадии выбора сорта воды. Лу У рекомендовал использовать воду из горных источников (известно, что и японские мастера *тя-но-ю* в XVI в. посылали своих слуг за водой из целебных источников). Китайский поэт выделял три стадии кипения воды, на первой добавляли соль (от использования соли отказались только в эпоху Сун, когда появился порошок чай), на второй – чайные листья, на третьей – холодную воду. Как видим, уже при жизни Лу У процесс заваривания и питья чая воспринимался как нечто большее, чем эпизод повседневности. Точнее, чаепитие превращалось в эпизод повседневности, *наделенный сакральным смыслом*. В дальнейшем в Китае традиции чаепития будут развиваться путем синтеза элементов даосской и буддийской традиций с приемами светских ценителей чая.

Сохранились исторические свидетельства о том, что в VIII в., когда жил Лу У, чай был известен и в Японии. Имеются сведения о чаепитии, которое провел в 729 г. в Нара император Сёму (724–749) при участии сотни буддийских монахов. Одна из ранних чайных плантаций была устроена в области Эйсан монахом Сайтё в 801 г. (знаменитая плантация Ёсяя была основана в 1191 г. на склонах Сэбурияма). В 903 г. император Го-Дайго нанес визит удалившемуся от дел в монастырь Ниннадзи императору Го-Уда, и тот угостил посетителя собственноручно заваренным чаем. В те годы чай считался напитком для высшей аристократии и был очень дорогим. В эпоху Хэйан в императорском дворце в Киото проводились соревнования для придворных по угадыванию сортов чая (аналогичные соревнования проводились и с благовониями, цветами, веерами, раковинами, оружием и бойцовыми петухами). Эти мероприятия воспринимались как одна из форм утонченных придворных развлечений и сохранились до XV в. Известно, что *сёгун* Ёсимицу и Ёсимаса были большими поклонниками подобных состязаний³. Почти все ранние мастера чайной цере-

³ *Sadler A.L.* Cha-no-yu: The Japanese Tea Ceremony. Rutland – Tokyo, 1968. P. 3–4.

монии – Санэтака, Сино Сосин, Сого и Соги (1421–1502, также прославленный мастер *рэнга*), Мурата Дзюко (1423–1502), – а затем и Такэно Дзё-О, Сэн-но Рикю, Ода Ураку (1547–1621), Фурута Орибэ (1544–1615) были также мастерами проведения состязаний по угадыванию благовоний. Американский исследователь чайной церемонии Александр Сэдлер высказал интересное наблюдение: в церемонии угадывания благовоний участвовало десять гостей, а стандартное число гостей в чайной церемонии составляет пять человек, то есть ровно половину от количества гостей на церемонии с благовониями⁴. Кроме того, на ранних стадиях развития церемонии (середина – вторая половина XV в.) гости должны были отличить чай с плантациями Тога-но-о от прочих сортов. В полном противоречии с установками зрелой чайной церемонии XVI в., во время ранних чаепитий гости заключали пари (вполне в духе придворных развлечений): тот, кто правильно угадывал сорт чая, мог выиграть дорогие сорта благовоний, золотой песок, шелк и парчу, оружие. Впрочем, уже тогда считалось недостойным оставлять выигрыш себе. Следовало преподнести все эти ценные вещи актерам театра Но. Старые традиции, корни которых уходят в придворные развлечения эпохи Хэйан, органично вошли в японскую чайную церемонию второй половины XV–XVI вв.

Впрочем, чайные состязания, как и встречи с угадыванием сортов благовоний, не являются специфически японским обычаем. Аналогичные встречи существовали и в Китае эпохи Сун, причем пользовались невероятной популярностью (именно в то время в Китае появились первые буддийские монахи из Японии, искавшие обновления вероучения, как Ёсай). Как и в Японии, участие в подобном состязании предполагало знание оттенков цвета и вкуса разных сортов чая и способность отгадать тот или иной редкий сорт среди множества заваренных напитков. Знатные китайцы вкладывали значительные средства в приобретение редких разновидностей чая (так появлялись уникальные чайные коллекции). Так что японская чайная церемония второй половины XV в. могла унаследовать не только традиции чайных встреч эпохи Хэйан, но и более современные традиции континентальных чайных праздников.

⁴ *Sadler A.L.* Cha-no-yu: The Japanese Tea Ceremony. Rutland – Tokyo, 1968. P. 4.

В то же время, в эпоху Сун, представители южной ветви секты чань расценивали чаепитие как ритуал буддийской службы. Сложилась традиция проведения чаепития перед изображением основателя секты Бодхидхармы (как мы помним, согласно легендам, он был большим ценителем чая), причем несколько монахов пили чай из одной чаши, пуская ее по кругу, – эта особенность будет очень важна для *тя-но-ю* XVI–XVII вв. Как раз чаньские монахи особенно ценили толстостенную керамику темных оттенков с неровными потеками глазури (это возвращает нас к эпизоду из жизни Сэн-но Рикю, изложенному в начале данной статьи). Считалось, что подобные «несовершенства» керамики отвлекают мысли монахов от обыденности. Таким образом, происходит следующий шаг в развитии художественного мира чайной церемонии. В отличие от эпохи Лу У, теперь уже недостаточно просто гармоничного и красивого сочетания цвета глазури с оттенком чая. Начиная с эпохи Сун художественные качества утвари для чайной церемонии должны были способствовать приведению участника церемонии в определенное душевное состояние, то есть оказывать не только эстетическое, но и глубокое психологическое влияние на человека.

Многие исследователи вслед за Оакура Какудзо полагают, что именно чаньские чаепития легли в основу будущей *тя-но-ю* в Японии второй половины XV–XVI вв.⁵ Александр Сэдлер отмечает, что, несмотря на параллельное существование традиций чаепития при императорском дворе Китая, в чаньских монастырях и хижинах даосских отшельников, элементы этих традиций подверглись синтезу лишь в эпоху Сун⁶. Таким образом, к моменту прибытия в Китай японских монахов чайная церемония на континенте уже была богата традициями, правилами и нюансами, так что были созданы все условия к ее заимствованию и адаптации.

Возвращаясь к материальной культуре чайной церемонии, необходимо отметить, что многие предметы утвари, необходимые для церемонии, попадают в Японию в XIII в. Таким образом, происходило заимствование не только правил проведения чаепития, но и вещей, которые способствовали созданию особой «атмосферы чая», которую уже тогда буддийские монахи

⁵ Okakura K. The Book of Tea. Лондон, 1919. С. 42.

⁶ Sadler A. Cha-no-yu: The Japanese Tea Ceremony. Rutland – Tokyo, 1968. P. 1.

и их светские последователи были склонны воспринимать как нечто «сакральное». Например, двойной поднос *дайсу* был завезен в Японию в 1286 г. монахом Намбо Сёмэем, основавшим монастырь Суфукудзи в провинции Тикудзэн. Поскольку *дайсу* оказался в числе первых вещей, привезенных японцами для проведения чаепития согласно китайским образцам, этот предмет вплоть до XVII в. считался одним из наиболее уважаемых среди всей утвари чайной церемонии. Проведение *тя-но-ю* с использованием *дайсу* расценивалось как наиболее архаичный и наиболее аристократический вариант церемонии. Этот стиль назывался «сёинфу», поскольку первые чайные церемонии с использованием *дайсу* проводились в литературных кабинетах стиля *сёин-дзукури*. Первый привезенный в Японию *дайсу* впоследствии был окружен легендами, придававшими ему статус «священного» объекта: в XIV в. его использовал в монастыре Дайтокудзи сам Мусо Сосэки (1275–1351). Считается, что именно Мусо составил японские правила проведения церемонии с использованием *дайсу*. В этой истории существуют свои нюансы: к 1340-му году, когда все это происходило, китайские правила использования двойного подноса, известные Намбо Сёмэю, оказались подзабытыми. Поэтому Мусо не стал разрабатывать правила церемонии с использованием *дайсу* до тех пор, пока из Китая не вернулся его ученик Дзэккай Осё и не привез с собой записи о китайских обычаях, относящихся к чаепитию с *дайсу*.

Поднос, принадлежавший великому дзэнскому наставнику, разыскал в Дайтокудзи в середине XV века Мурата Дзюко – чайный мастер *сёгуна* Асикага Ёсимаса (1436–1490). Ведь Мусо почитали как одного из ранних ценителей чайной церемонии. В одной из первых в Японии *тясицу*, обустроенной для Ёсимаса мастером Мурата Дзюко на вилле Хигасияма, висели каллиграфические свитки работы Мусо. Более того, сама *тясицу* Ёсимаса расценивалась как домашнее святилище, посвященное Мусо, а чаепития, проводившиеся Дзюко для Ёсимаса, являлись как бы ритуалом почитания памяти великого дзэнского наставника XIV в. Ассоциации с именем Мусо объясняют, почему *дайсу* так высоко котируется в иерархии утвари для чайной церемонии, – даже на фоне прочих предметов, окруженных легендами, *дайсу* выделялся как сакральный объект, – и почему во второй половине XVI в. Тоётоми Хидэёси (1537–1598) настаивал на том, чтобы Сэн-но Рикю именно ему передал правила проведения

церемонии с использованием *дайсу*, – ему, а не любимому ученику Рикю, Ода Ураку. Интересно, что в то время как Хидээси рассматривал необходимость освоения церемонии с *дайсу* чуть ли не как шаг в своей политической карьере, за сотню лет до него *сёгун* Ёсимаса пользовался подносом, принадлежавшим Мусо Сосэки, только во время религиозного чаепития. В обычных случаях он предпочитал простую доску, на которую ставил жаровню, миску для использованной воды, подставки для черпака и крышки от чайницы. Таким образом, использование китайского подноса *дайсу* в церемонии осуществлялось по заимствованным из Китая правилам (в частности, при проведении церемонии с *дайсу* было необходимо использовать чашку «китайского типа» *тэммоку* на подставке, никакие японские чаши не допускались на освященную временем и великими именами дзэнских наставников поверхность *дайсу*). Данная традиция считалась непреложной до начала XVI в., когда церемонию с *дайсу* стали расценивать именно как религиозный обряд или как очень официальное мероприятие самого высокого ранга, и на смену подносу китайского образца пришла «простая японская» доска. Именно с таких деталей и начиналось развитие японского национального понимания и восприятия *тя-но-ю*.

Во второй половине XV в., во времена *сёгуна* Ёсимаса и Мурата Дзюко, последователи чайной церемонии еще сохраняли старые представления о ценности художественной утвари – представления, унаследованные от знаменитых *добою* (профессиональных знатоков и ценителей искусства начала XV в.). Как и в случае с *дайсу*, наиболее «достойными» и «уважаемыми» считались привозные, китайские и корейские вещи. Ни мастера чайной церемонии, ни их ученики не могли помыслить проведение чаепития с использованием предметов японского производства, – подобный поступок расценили бы как «профанацию». Ситуация начинает меняться во второй половине XVI в., в эпоху Такэно Дзё-О и Сэн-но Рикю. В предисловии к каталогу выставки «Блестящее развитие керамического искусства эпохи Момояма», проведенной в 2000 г. в Государственном токийском музее, организаторы выставки сообщают, что в десятом месяце четырнадцатого года правления Тэнсё (1586) в Нара была проведена чайная церемония, на которой использовалась чуть ли не впервые в истории *тя-но-ю* японская чаша стиля Раку, формы Сэки. А создал ее мастер Тёдзиро (Танака Нагасукэ, 1516–1589),

под руководством самого Сэн-но Рикю. Устроители выставки предполагают, что этот прецедент послужил началом широкого использования утвари японского производства в *тя-но-ю*⁷. Это произошло спустя сто лет после того как Мурата Дзюко устраивал чаепития для *сёгуна* Ёсимаса на вилле Хигасияма.

Несмотря на то что со временем в чайной церемонии появилось множество школ и направлений, их объединяет увлечение старинными предметами, «освященными временем», – чашами и вазами, связанными с интересными историческими эпизодами; старинными живописными и каллиграфическими свитками; антикварными жаровнями и чайниками. Эти предметы декоративно-прикладного искусства имели сакральный статус не только в силу своего высочайшего художественного качества или связи с именами прославленных мастеров *тя-но-ю*, или потому, что чайная церемония, как уже было сказано выше, сакральна по своей сути. Особый статус вещам для *тя-но-ю* придавал и «налет времени», степень сохранности, которая варьировалась от случая к случаю.

Тема сохранности или «освященности временем» восходила к традициям синтоизма, ведь в древней религии Японии существует культ природных объектов, материалов (например дерево) или предметов, «освященных временем». Так, многие древние деревья или камни получают статус национального достояния, а синтоистские служители отмечают их ритуальными веревками, сплетенными из соломы и украшенными белыми знаками «молнии». Устроители выставки «Блестящее развитие керамического искусства эпохи Момояма» (2000, Государственный токийский музей) полагают, что когда во второй половине XVI в. Сэн-но Рикю выдвинул концепцию красоты, «близкой национальному пониманию японца», он имел в виду и традиции синтоизма, призывая мастеров церемонии пользоваться природными материалами, доступными любому японцу: местными сортами дерева, глины, тростника и камня⁸. Именно потому, что эти материалы сохраняли «японских духов», они переводили чайную церемонию с ее «иностранными» буддийскими или придворными

⁷ Момояма тогэй катэн: Косэто, Сэтококу, Сино, Орибэ. Токио, 2000. С. 8.

⁸ Там же. С. 9.

корнями в совершенно иную плоскость, подтверждая ее сакральный статус на японской земле и для японца.

Впрочем, интерес к «японскому стилю» и японскому пониманию прекрасного высказывал уже учитель Рикю, Такэно Дзё-О. Несмотря на обладание пятым придворным рангом, Дзё-О стал первым известным мастером чайной церемонии, который жил в Сакаи – торговой столице Японии. Хотя купцы Сакаи и владели достаточными средствами, чтобы содержать коллекции редких произведений континентального декоративно-прикладного искусства, они одними из первых стали активно поддерживать японских керамистов или мастеров художественного литья в их поисках «национального» стиля. Считается, что именно в Сакаи в середине XVI в. акцент сместился с увлечения континентальным антиквариатом на интерес к произведениям местных мастеров декоративно-прикладного искусства. Чем можно объяснить такой интерес к «корням» и «национальным традициям»? Вероятно, в середине XVI в. в Японии завершался этап освоения китайской культуры эпох Сун, а затем и Мин, – этап, который начался в конце XIII в., когда древняя аристократия Киото уступила свои позиции в политической жизни военному сословию *буси*. Можно сказать, что в середине XVI в. многие теории, концепции и представления, заимствованные с континента, были усвоены и стали «органической частью» культуры *буси*, и потому наступило время обращения к истокам, время открытия собственных корней (ведь многие военные кланы, поднявшиеся в эпоху Камакура, изначально имели крестьянское происхождение).

В связи с возникшим противопоставлением «континентальное» – «местное», «старинное» – «современное» хотелось бы отметить следующий нюанс. К середине XVI в. традиции создания коллекций китайских и корейских редкостей японскими ценителями насчитывали уже более 150 лет (считается, что одним из первых крупных коллекционеров китайской живописи и фарфора стал сёгун Асикага Ёсимицу (1358–1408), который хранил свое собрание на вилле Китаяма, где описанием и экспонированием коллекции занимались профессиональные знатоки искусства *добосю*. Согласно представлениям, которых придерживались Ёсимицу и его *добосю*, наиболее ценными считались не только произведения известных художников (например сунского мастера Му Ци), но и произведения в *отличной степени сохранности*. В обязанности *добосю* входило

и подтверждение подлинности произведения, и внимательное исследование степени сохранности того или иного шедевра. На рубеже XIV–XV вв. военная элита Японии активно осваивала достижения китайской культуры, однако *буси* или *даймё* еще не могли оценить такой милый сердцам континентальных собирателей нюанс, как «патина времени», выражавшаяся в оттенке туши, начинавшем терять свою интенсивность, истонченном контуре, «схотившем на нет», в пейзажной композиции или в «паутинке трещин» на поверхности фарфоровой вазы. Многие коллекционеры – подлинные коллекционеры, которые создают свои собрания, руководствуясь зовом сердца, а не соображениями «вложений финансовых средств», – воспринимают произведения в коллекциях как предметы «сакральные», наделенные не только высокой художественной, но и высокой духовной ценностью. Во времена сёгуна Ёсимицу степень «сакральности» старинного произведения искусства напрямую зависела от степени его сохранности.

Но с середины XVI в. ценители искусства начинают увлекаться такими категориями, как «саби» (красота уединенного существования) или «ваби» (красота простого деревенского быта, опять же национального, японского). Эти эстетические категории имели особое значение для Сэн-но Рикю, и, по его мнению, именно произведения японских керамистов, работавших для чайной церемонии, являлись воплощением *ваби* и *саби*, в то время как шедевры китайских или корейских мастеров, при всех достоинствах, не обладали этими качествами. Китайские чаши отличались совершенством исполнения, симметричной формой, ровной поверхностью глазури, – все эти качества не имели ничего общего с *саби* или *ваби*. Напротив, творение японского мастера, чаша Сино или Черный Раку, с ее асимметричной, «случайной», формой, неровной глазурью с потеками и даже «комками» – иными словами, форма «в стадии разрушения», воплощение «антисохранности» – воспринималась как соответствие идеалу *ваби*, как символ национального понимания красоты.

Кстати, Сэн-но Рикю вовсе не считал, что особенности *ваби* или *саби* свойственны исключительно старинным вещам, «освященным временем». Последователи чайной церемонии любят вспоминать такую легенду. Как-то раз Рикю был зван во дворец Тоётоми Хидэёси, Дзюракудай, где были выставлены сосуды, недавно привезенные с континента. Рикю некоторое

время ходил по залам, слушая комментарии окружающих придворных знатоков чайной церемонии: «Ах, это вещь старинная, и, очевидно, имеет большую ценность», или «О, это вещь совсем новая. Похоже, она ничего не стоит!». В конце концов Рикю не выдержал: «Искусство ценить сосуды для чайной церемонии заключается в том, чтобы разобраться, интересны ли эти сосуды для *тя-но-ю* и сочетаются ли они друг с другом гармонично. Гармония и сочетаемость не имеют ничего общего с возрастом сосудов. Старинные вещи – сфера деятельности антикваров, а не людей, обладающих “чайным” вкусом». Аналогичные воззрения Рикю демонстрирует и в известной истории с дверью от старинного горного храма, которую один из богатых купцов Сакаи, любителей чайной церемонии, приспособил для калитки в *родзи* – чайном садике. Рикю осудил выбор купца и сказал, что было бы гармоничнее использовать в этом месте такую же старую дверь от ближайшего амбара, но не тратить огромные деньги на перевозку двери из горного храма, находившегося очень далеко от усадьбы купца.

Если в *тя-но-ю* используется старинная вещь, которую многие воспринимают как «сакральную», как «освященную временем», этот выбор, согласно Сэн-но Рикю, должен определяться «естественными», «природными» причинами (например, старинная архитектурная деталь, найденная по соседству). Тем не менее последователи великого мастера чайной церемонии, такие как Кобори Энсю (1579–1647), Фурута Орибэ или Ода Ураку, ценили «внешний эффект» старинных вещей, например, собирали предметы с «незаурядной биографией». Так получилось с бамбуковой вазой Ондзэджи, изготовленной Рикю для Тоётоми Хидзэси и выброшенной во двор *сёгуном*, который в тот момент был в плохом настроении. От удара ваза треснула, подобно прославленному колоколу Ондзэджи – буддийского монастыря, отсюда и происходит название вазы. Известно, что Рикю окончил свои дни, совершив *сэнпуку* по воле Хидзэси, так что бамбуковая ваза, не только созданная великим мастером *тя-но-ю*, но и отмеченная печатью конфликта между Хидзэси и Рикю, превратилась в сакральный объект для любого ценителя чайной утвари, стала одним из самых дорогих предметов, предназначенных для чайной церемонии, и с тех пор многочисленные бамбуковые вазы нарочно изготавливались с трещинами и дефектами. Трещина, как символ утерянной

сохранности, в бамбуковых вазах, подражающих Ондзёдзи, стала своеобразным подтверждением, верификацией сакральности данного предмета.

Как же проходило становление столь поддерживаемых Рикю японских школ керамики для *тя-но-ю* во второй половине XVI столетия? С середины XVI в. начинается интенсивная творческая конкуренция между представителями различных керамических «печей» Японии, среди них Сэто, Мино, Бидзэн, Сигараки. Это естественно привело к появлению многих выдающихся произведений художественной керамики – произведений, предназначенных для использования в *тя-но-ю*. Также появились первые японские мастера, которых все знали по именам (ранее такая слава была уделом исключительно китайских или корейских художников). В качестве примера можно привести Тёдзиро или Дзёкзё, которым случалось работать в тандеме с самим Сэн-но Рикю.

Японская керамика для чайной церемонии развивалась в направлении от спокойных, гармоничных, достаточно симметричных форм, которые еще могли напоминать произведения китайских или корейских мастеров, к подчеркнутой экспрессии и своеобразию, даже гротеску, которые в конце XVI в. высоко ценились мастерами *тя-но-ю* Сэн-но Рикю, Кобори Энсю, Фурута Орибэ.

Мастера Сэто и Мино стали одними из первых, кто осуществил революцию в керамике, предназначенной для чайной церемонии: стили Сэто, Раку, Сино, Орибэ. Сосуды в стиле Желтый Сэто считаются первым шагом, предпринятым японскими мастерами на пути выработки собственного стиля. Блюдам и чашам Желтый Сэто еще свойственна симметрия, восходящая к китайским образцам (этот стиль почти не знает «разрушений» формы), и равномерное покрытие поверхности сосуда желтой глазурью теплого оттенка, благодаря которой эти вещи получили прозвище «обжаренные в масле». Мастера Желтого Сэто вдохновлялись китайскими сосудами, но отнюдь не ограничивались копированием континентальных образцов, активно искали собственные художественные решения.

К самым элитным примерам Желтого Сэто относились сосуды граненой формы, хотя мастера чайной церемонии охотно использовали и простые круглые блюда или миски с «ажурной» каемкой. Керамисты, работавшие в стиле Желтый Сэто,

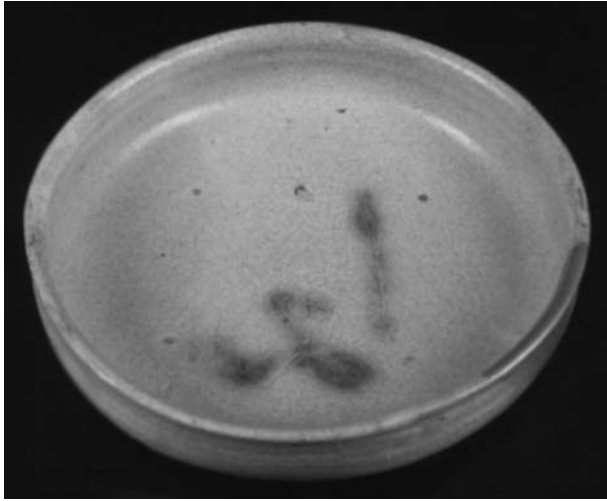


Рис. 1. Желтый Сэто

изобрели своеобразные приемы декоративной отделки, которые Рикю ценил как «специфически японские»: рисунок сначала процарапывался в глине несколькими небрежными штрихами; затем несколькими легкими и непредсказуемыми движениями покрывался коричневатой (с содержанием железа) и зеленой (с содержанием медного купороса) глазурью, которая растекалась свободно. Таким образом, в декоративном оформлении керамики появляется момент импровизации – это окажется принципиальным пунктом в развитии других стилей, более экспрессивных, нежели Желтый Сэто. Мотивы росписи сосудов также были «специфически японскими», в отличие от привычных китайских образов (сосна, цветущая слива, пионы). Вещи этого стиля украшены изображениями простых полевых цветов, трав или листьев репки. Таким образом, Желтый Сэто стал первым важным шагом на пути развития японской керамики для *тя-но-ю*, выдержанной в соответствии с эстетическими требованиями *саби* или *ваби*. Для тех, кто привык пользоваться для проведения *тя-но-ю* произведениями китайского декоративно-прикладного искусства с их безупречными формами, обращение к вещам Желтый Сэто казалось «десакрализацией» чайной церемонии. Для тех, кто наделял сакральностью мир *саби* и *ваби*, обращение к произведениям японских

мастеров, наоборот, означало углубление религиозной составляющей *тя-но-ю*.

Следующим шагом в развитии японской керамики считается Черный Сэто. Этот стиль отличали следующие характеристики. Цилиндрическая форма сосудов (чаши могут быть как относительно высокими, так и совсем приземистыми), причем, как правило, цилиндр слегка сужается в верхней части. Края чаш неровные, то повышаются, то понижаются. Черная глазурь, которая и дала название стилю, придавала керамике ощущение «закопченности», эффекта потертости, многократного использования. К тому же в глазурь подмешивали некие компоненты, которые придавали ее поверхности эффект трещин, мелких комков, бугров и пузырей. По сравнению с Желтым Сэто это был шаг вперед в «разрушении сохранности».

Кстати, раскопки археологов показали, что керамисты в этих местах пользовались черной глазурью, которая давала подобные фактурные «дефекты», задолго до середины XVI в., до появления Черного Сэто. Таким образом, использование данной глазури прекрасно соответствовало призывам Такэно Дзё-О и Рикю к созданию «красоты с национальными корнями». Необычная форма чаш на очень низкой ножке, имеющих резкий переход от стенок к доньшку сосуда (излом под прямым углом), – объяснялась тем, что на доньшке должны были оседать чайники.



Рис. 2. Черный Сэто

Внутренняя фактура стенок чаши была пористой, так что естественный краситель, содержащийся в чае, со временем впитывался в керамику, придавал ей новый, «природный» оттенок. Представим себе, что в XV в. обладатель старинной китайской фарфоровой чаши – скажем, *сёгун Ёсимицу* или *сёгун Ёсимаса* – использовал бы ее для чаепития. Оставить коричневатый налет на стенках такой чаши показалось бы кощунством. Напротив, чаши Черный Сэто создавались именно для того, чтобы быть «испачканными» чайным осадком, и чем сильнее была степень «загрязнения», чем меньше была сохранность первоначального «чистого» состояния, тем выше была «сакральность» такой чаши, тем выше она ценилась знатоками.

Стиль Черный Раку получил высокую оценку последователей чайной церемонии после 1586 г., когда, как мы уже упоминали выше, в Нара прошла чайная церемония с использованием японской керамики. Черный Раку отчасти близок Черному Сэто благодаря сплошному покрытию чаш черной глазурью (технология изготовления глазури и в том и в другом стиле одинакова). Для произведений, выдержанных в стиле Сино или Орибэ, покрытие глазурью будет не сплошным, а частичным. Сплошное покрытие глазурью вещей Черного Сэто и Черного Раку – последнее сохранившееся свидетельство влияния китайских и корейских мастеров на японских керамистов.

Чаши Черный Раку лепили руками (Черный Сэто создавали с помощью гончарного круга), подправляли форму соскабливанием и обжигали в малых печах (чаши Черного Сэто обжигали партиями в большой печи). Если формы керамики Черного Сэто жестки и энергичны, то формы Черного Раку более плавны, обтекаемы, индивидуальны, в них больше округлых линий. Так, на переходе от стенок к доньшку чаши отсутствует жесткий излом под прямым углом, которым отличаются произведения Черного Сэто. Края чашки слегка загнуты внутрь – это отличительная особенность Черного Раку.

Известностью на всю Японию пользовались и стили Сино (Белый, Красный, Серый), особенно Белый Сино, который был разработан керамистами провинции Мино. Он воплотил две мечты японских мастеров чайной церемонии: мечту о светлой керамике (глазурь для Белого Сино изготавливалась из полевого шпата, с минимальным содержанием железа) и мечту о росписи в



Рис. 3. Черный Раку

свободном, импровизационном стиле. Конечно, мечта о светлой керамике объяснялась влиянием китайских образцов, но перед мастерами Сино стояла задача найти собственный, неповторимый поворот темы керамики, покрытой светлой глазурью. Интересно, что блюда и тарелки Белого Сино, выпускавшиеся на продажу в массовом порядке, несли на себе заметный отпечаток влияния китайских образцов. Напротив, чаши для чайной церемонии или кувшины для воды стиля Сино представляли собой «штучное» производство, и здесь сосредоточились все усилия японских мастеров по выработке оригинального стиля, который нашел свое воплощение в своеобразном использовании глазури и в уникальных росписях.

Глазурь на чашах Сино отличается наличием множества мелких впадинок, которые японские специалисты называют «булавочными уколами», и нанесена неравномерно – местами очень толстый слой, местами тончайшая пленка, сознательно создается ощущение «дефекта производства», о котором шла речь применительно к Черному Сэто и Черному Раку, важна и пористая поверхность глазури, которая придает чашке вид живого, «дышащего» существа. Характерной чертой чаш стиля Сино является то, что их ножка и доньшко отличаются по цвету от стенок: керамист погружал чашу в глазурь, удерживая ее

пальцами за доньшко, поэтому нижняя часть чаши и сохранила естественный оттенок глины.

Определяющая характеристика стиля Сино – очарование в несовершенстве, в импровизации. Это относилось и к росписи чаш или кувшинов для воды (интересно, что стили Черный Сэто или Черный Раку вообще не позволяли использование росписей). Мастера Белого Сино, в отличие от тех, кто работал с Желтым Сэто, расписывали чашу после нанесения глазури, пользуясь художественными кистями. Импровизационный характер росписи приводил к появлению абстрактных рисунков, располагавших к медитации. В коллекции Токийского национального музея находится чаша «Сумиёситэ» стиля Белый Сино с изображением мостика *хаси* и синтоистских ворот *тори*.

Художник набросал мост и ворота несколькими ударами кисти: видно, как в пределах одного мазка меняется концентрация глазури – от насыщенной до еле заметной. Кажется, что мост и ворота окутаны густым туманом, который часто бывает в горных монастырях после дождя.

Впечатлению «туманного вечера» способствует и молочно-белый оттенок глазури, типичный для стиля Белый Сино. Чаши этого стиля как раз и ценились потому, что образы их росписи создавали окно в «другой мир», который помогал участникам



Рис. 4. Белый Сино: мост



Рис. 5. Белый Сино: ворота

тя-но-ю отрешиться от повседневности, погрузиться в состояние молитвенной сосредоточенности. В этом смысле чаши Белого Сино можно считать сакральными объектами.

Чаша Сумиёситэ является исключением в том смысле, что на ней изображены узнаваемые объекты – мост и ворота храма. В большинстве случаев роспись на чашах Сино носит абстрактный характер: волнистые линии могут восприниматься как склонившиеся под ветром осенние травы или как собственно струи воды, или вершины далеких холмов. Для мастера, расписывавшего чашу Сино, было важно дать толчок фантазии того человека, который соприкоснется с чашей во время *тя-но-ю*. В некоторых случаях чаши Сино вообще лишены росписи, в таком случае они относятся к стилю Мудзи Сино. Еще один известный стиль Сино – Серый Сино, или Нэдзуми Сино. Чашу лепили из белой глины, обливали серой глазурью с окисями железа (это вещество называлось «ониита», или «чёртова доска»), потом наносили рисунок путем соскабливания, так что получался белый узор на сером фоне.

Наивысшей точкой развития керамики для чайной церемонии в эпоху Момояма считается стиль Орибэ, изобретение которого традиция приписывает одному из учеников Рикю, Фурута Орибэ. Это первый «авторский» стиль керамики для чайной церемонии. В отличие от учителя, Орибэ поддерживал аристократические традиции коллекционирования старинных

вещей, но не использовал эти вещи такими, какими они были изначально, а менял их согласно своему вкусу. Изготавливал для старинных чайниц новые крышки (часто не керамические, но, например, деревянные), отбивал ручки и делал новые... Таким образом, он довел тему «десакрализации» антикварных вещей до логического завершения. С этой особенностью Фурута связана легенда о том, что «боги старинных вещей гnevаются на Орибэ: разве может хорошо окончить свои дни человек, который портит старинные вещи, прошедшие в целостности и сохранности через испытание временем?». Так говорили современники, и, действительно, Орибэ закончил свои дни, вызвав недовольство Токугава Иэясу.

В керамике стиля Орибэ используется глазурь интенсивного зеленого цвета, на основе медного купороса, называемая «орибэгусури». Хотя эта глазурь стала характерным признаком стиля Орибэ, она была заимствована из арсенала керамистов Желтого Сэто. Стиль Орибэ как раз интересен тем, что он объединил многочисленные технические приемы, свойственные мастерам различных провинций Японии. Те сосуды, поверхность которых полностью покрыта этой зеленой глазурью, называются Фуса Орибэ. Знаки производителя «сэбу», а также нанесение узоров посредством процарапывания осуществлялось в Фуса Орибэ до того, как сосуд покрывался глазурью, – точь-в-точь как это делали мастера Желтого Сэто.



Рис. 6. Куро-Орибэ

Сосуды Куро-Орибэ вели происхождение от Черного Сэто.

Однако вещам Орибэ не были свойственны четкие, жесткие очертания, характерные для стиля Черный Сэто, сосуды Орибэ чаще выделяются «оплывающей», почти подвижной формой. Пожалуй, из всех направлений Орибэ именно чаши Куро-Орибэ отличались наибольшей деформацией формы. Характер росписи на чашах Куро-Орибэ близок тому, что наблюдается в Сино, однако благодаря усовершенствованной технологии росписи орнаменты Куро-Орибэ более четкие, с более определенными контурами. Можно сказать, что в общем и целом для мастеров Белого Сино первостепенное значение имела форма чаши и поведение глазури, роспись была «вторична» (мы используем этот термин исключительно с оговоркой); для произведений Орибэ роспись имела первостепенное значение, часто определяла облик керамического изделия. Если росписи Сино носили медитативный характер, то росписи Орибэ носили ярко выраженный декоративный характер. Кисть мастера Сино создавала уникальный, неповторимый рисунок, который оставался только на этом изделии и больше никогда не повторялся. Напротив, в росписях Орибэ использовались хорошо знакомые любому японцу декоративные мотивы – *хэнринся* (повозка), *титори* (тысяча птиц), *сюхинкё* (отмели и побережье). Они были призваны сделать чашу или чайницу «красивой» (вообще многие японские исследователи отмечают, что как для керамических изделий Орибэ, так и для его интерьеров чайных гостиных и даже для садов при чайных павильонах характеристика «красивый», «живописный» («кэй»), а то и «хорошенький» («каваи»), была определяющей).

Существовали такие разновидности этого стиля, как Ао-Орибэ, Наруми-Орибэ, основу в любом случае составлял асимметричный рисунок на одной из сторон керамического изделия. Сосуд делили на две неровные части, одну из которых покрывали сине-зеленой краской, а другую – белой (Ао-Орибэ), или одну – сине-зеленой, другую – красноватой (Наруми-Орибэ). Из глины с высоким содержанием железа создавали сосуды направления Ака-Орибэ (Красный Орибэ). Иными словами, по сравнению с предыдущими стилями керамики для чайной церемонии Орибэ был гораздо богаче и по цветовой гамме, и по комбинациям цветов.

В рамках этого направления встречаются сосуды более симметричные (Фуса Орибэ) или с искажениями формы (Куро-Орибэ), иными словами, подход к разработке формы чаши индивидуален в каждом конкретном случае. В целом, именно для стиля Орибэ характерны смелые эксперименты с искажением формы сосуда, нередко доведением этого искажения до предельной степени, когда уже практическое использование предмета в чайной церемонии могло представлять известные затруднения (в первую очередь, то были чаши и чайницы). Апогей поисков необычных форм приходится на годы правления Кэйтё (1596–1615), когда мастера стиля Орибэ широко использовали технический прием *катаути*, позволявший создавать сосуды округлой формы без применения гончарного круга. Настоящий простор для поиска необычных форм предоставляли керамистам чайные наборы *мукодзукэ*. Как и в случае с росписями на сосудах Орибэ, эксперименты с формами изделий носили исключительно декоративный характер, даже деформации чаш, которые в Черном Сэто, Черном Раку или Сино воспринимались как почти религиозные поиски *саби* и *ваби*, в Орибэ были призваны создать ощущение живописности *кэй*.

Все же, несмотря на подобную «десакрализацию» керамических изделий, предназначенных для чайной церемонии, многие исследователи считают стиль Орибэ наивысшей точкой развития японских керамических школ XVI–XVII вв, ведь в рамках этого стиля были синтезированы многие технические и художественные приемы, которые использовали керамисты Желтого и Черного Сэто, Сино, а также Раку. К тому же стиль Орибэ вобрал в себя многое из традиций мастеров керамики провинций Бидзэн, Ига, Сигараки, Тамба: ведь к началу XVII в. по всей Японии происходил обмен керамическими изделиями, и знатокам Киото и Эдо были известны стили даже отдаленных провинций страны. Таким образом, стиль Орибэ действительно стал «энциклопедией» развития японской керамики, предназначенной для использования в чайной церемонии.

В заключение можно отметить, что вопросы сакральности и сохранности сопровождают историю развития материальной культуры японской чайной церемонии XVI–XVII вв. Если на ранних этапах истории *тя-но-ю*, во времена Мурата Дзюко и *сёгуна* Ёсимаса, «сакральными» для последователей церемо-

нии являлись вещи старинные, в прекрасном состоянии, то с середины XVI века, под влиянием поисков «национального» понимания красоты, выразившегося в эстетических категориях *саби* и *ваби*, благодаря Такэно Дзё-О и Сэн-но Рикю «сакральность» стали связывать с уникальностью формы или истории предмета. Нередко именно деформации формы способствовали тому, что та или иная вещь обретала статус «священной» для последователей *тя-но-ю*, как это случилось с бамбуковой вазой Ондзёдзи работы Рикю. Парадоксально, что именно в тот момент, когда деформации формы сосудов, то есть «отсутствие сохранности», достигли наивысшей точки развития, благодаря мастерам школы Орибэ эти предметы стали восприниматься как декоративные, приятные для глаз, но прежний сакральный статус был ими утрачен. К середине XVII в. чайная церемония приобрела характер светского церемониала, каждый момент которого был жестко предписан правилами, гарантирующими сохранность и неизменность *тя-но-ю*, благодаря этим четким предписаниям церемония дошла до наших дней. И все же в процессе регламентации *тя-но-ю* утратила характер подлинного религиозного действия. Эта утрата «растянулась» на всю первую половину XVII в., пока японские мастера декоративно-прикладного искусства увлекались радикальными деформациями формы сосудов и прочих предметов, предназначенных для *тя-но-ю*. Случилось так, что, отказавшись от «сохранности» элементов материальной культуры чайной церемонии, последователи *тя-но-ю* не смогли сохранить и сакральность самого действия.

Сакральное пространство японских пластических объектов

При изучении декоративно-прикладного искусства Японии XX в. мы встречаемся и с традиционными чашами для чайной церемонии, выполненными по классическим канонам, и с удивительным многообразием столовой посуды, и с интереснейшим направлением – пластическим объектом, расцвет которого приходится на послевоенные годы.

Немного о самом термине. «Пластический объект» – русскоязычная калька с английского «plastic object», нового термина в современном искусствознании, весьма точно определяющего суть данных произведений. Пластические объекты, как правило, выполнены из мягких податливых (пластических) материалов и очень часто лишены фигуративного начала, что и позволяет называть эти произведения словом «объект». Очевидно, что смысловые границы этого термина довольно размыты, но, тем не менее, он удобен при изучении работ мастеров авангарда в области керамики.

Именно в среде декоративно-прикладного искусства Японии, где ни на мгновение не прекращались эксперименты в области форм, цвета и материала, стало возможным появление такого нового направления, как *«керамический объект»*, хотя само возникновение «объектного искусства», безусловно, связано не с Японией, а с западно-европейской скульптурой конца XIX – начала XX в. Однако именно в Японии «объекты» стали не только художественной самоцелью, а настоящим синтезом философии, традиции, ремесла и искусства.

Пластический объект очень близок к глубокому и многофункциональному понятию вещи («моно») в японской культуре. Ведь именно благодаря древней традиции сохранения, бережного отношения, а порой и почитания вещей, декоративно-прикладное искусство всегда отличалось высоким художественным уровнем.

нем. Каждая лаковая шкатулка, каждый бумажный фонарик или брелок «нэцкэ» были для человека не просто предметами домашнего обихода. О вещах писали многочисленные «хокку», о них вели дневники и веками передавали по наследству. Каждая вещь ценилась за свою уникальность и неповторимость. И это отношение к вещи, несмотря на быстротечный ход времени, прослеживается и в работах мастеров авангардного искусства.

Большое значение в жизни японцев всегда играла керамика – древнейший материал, история которого насчитывает не одно тысячелетие.

Начало работы всегда связано с выбором глины и ее подготовкой. Весь подготовительный этап, как и работа на гончарном круге, выполняется вручную, когда происходит непосредственный контакт, своего рода теплообмен между мастером и материалом. При дальнейшей работе с глиной тайна создания произведения искусства сохраняется не для зрителя, а для самого автора, который до конца обжига, до момента открытия дверцы печи не знает, каким получилось его детище.

В процессе обжига керамики огонь выступает вторым мастером, природной стихией, которая на правах художника заканчивает образ будущего произведения. Чтобы получить нужный оттенок цветной глазури, необходимо знать химию. Самое важное – учитывать влияние температурного режима на изменение цвета того или иного красящего вещества. Мастера с большим опытом работы могут получить до десятка оттенков одного цвета. И «если в результате образования кислотной среды при обжиге на одной стенке проступит “пьяный румянец” (“ётта сими”)), это рассматривается не как производственный брак, а как индивидуальная характеристика “лица чашки”»¹.

Однако именно эта непредсказуемость, так высоко ценившаяся в средние века, была практически полностью исключена в современных керамических объектах. Например, лидер авангардного направления японской керамики середины XX в. Яги Кадзуо (1918–1979) не один год старался создать материал, который бы не поменял свой цвет после обжига. Так он пришел к работе с «черной глиной», полученной при добавлении продуктов горения древесины. Яги Кадзуо сделал глину, не похожую на саму себя. Подавив всякое сопротивление, он стал полноправным хозяином материала, где не нашлось места случайности и неожиданности.

¹ Мазурик В.П. Чайная чашка и ее функции в японском чайном действе // Вещь в японской культуре. М., 2003. С. 137.

Работы, выполненные в черной глине, относятся уже к позднему этапу развития керамического объекта в творчестве Яги Кадзуо. А самыми известными и интересными его работами стали те, в которых глина – неиссякаемый источник возможностей для самых неожиданных фантазий художника в области формы и цвета. Такова, например, его своеобразная керамическая картина «Работа без названия» (Киото, 1961 г., глина, 27.5×31×10.3 см). Отсутствие названия не случайность: мастер специально не обременяет восприятие зрителя заданным заранее смыслом, авторскими ассоциациями. Для него важна только работа с материалом, его возможности. На керамической поверхности практически нет свободного места. Как будто бы данный объект прошел химические испытания на прочность. Мы видим и лопнувшие пузыри, и выполненные методом сдавливания волны, и «морщины». В некоторых местах глина напоминает мягкую обивку, которую вспороли ножом. Мастер пытается показать мягкость и податливость материала, способного принимать любую форму и передавать ощущение любой текстуры.

Яги Кадзуо, как и многие другие члены мастеров авангардной керамики «Содэйся», постоянно экспериментировал с глиной. В середине 1960-х он создал серию керамических объектов, названную «рифленый тип». Работа «Стена» (Киото, 1963 г., глина Сигараки, 52×37×7.5 см) выполнена с помощью так называемой техники «морщин». При первом взгляде на это произведение кажется, что глину пропустили через мясорубку. Когда смотришь на такую поверхность, у каждого рождаются самые разнообразные ассоциации, хотя на самом деле это просто игра с поверхностью керамики. Яги Кадзуо специально сглаживает часть «морщин», чтобы усилить контраст между гладкой и шероховатой поверхностью. При первом же взгляде нам хочется потрогать эту работу, провести по ней ладонью. Произведения именно этой серии наглядно демонстрируют, как мастер делает акцент на тактильном ощущении материала.

Японскую керамику чаще всего выбирают не столько глазами, сколько руками. Можно даже сказать о некой привычке японцев «смотреть вещи руками». Именно поэтому в декоративно-прикладном искусстве так ценится игра поверхностей, разнообразие форм работы с материалом, цвет и фактура. И во многом именно мастера керамического авангарда, работающие с пластическими объектами (Исаму Ногути, Яги Кадзуо, Судзуки



Рис. 1. Яги Кадзуо. Работа без названия. 1961 г.

Осаму, Ямада Хикару и др.), показали, насколько удивителен их материал – глина.

Современные художники были не только практиками, но и теоретиками в своей профессии. Они начинали с изучения истории материала, обратились к древнейшему искусству (периоды Дзёмон, Яёй, Кофун). Многие керамисты нашли среди масок, фигурок «догу»² и «ханива»³ свое вдохновение. Одним

² Догу – тип японских неолитических керамических фигур, олицетворяющих силы плодородия. Выполняли функции оберегов урожая и домашнего очага. Относятся к периоду Дзёмон (2500–1500 гг. до н.э.)

³ Ханива ([с]буквально – «глиняный круг») – тип древней японской погребальной пластики. Назван по методу изготовления предметов путем наложения одно на другое вылепленных от руки колец. С IV в. ханива стали обязательной принадлежностью курганов: расставленные по поверхности холма фигуры отмечали магические зоны. Темы произведений ханива варьируются от изображений боевых коней, построек, лодок до изображений различных типов человеческих фигур – воинов, придворных, жрецов, музыкантов, слуг, выполненных в обобщенной манере, но с большой точностью в передаче деталей.

из таких мастеров-теоретиков был всемирно известный дизайнер, художник, скульптор Окамото Таро (1911–1996).

Для понимания пластических объектов Окамото Таро важно помнить, что керамика Дзёмон (2500–1500 гг. до н.э.), прежде всего скульптуры «догу», в глазах современных ему художников имела ценность загадочного сакрального символа прошлого. Свою задачу они видели в сохранении этих образов, в продолжении культурных традиций, унаследованных от древних мастеров. Эти объекты мало связаны по технике, размерам, цвету с древней пластикой. Тем не менее именно археологические памятники вдохновляли мастеров авангарда на создание новых артефактов уже ушедшего XX в.

Достаточно взглянуть на раннее произведение Окамото Таро «Лицо» (Токио, 1952 г., глина, 100×100×60 см), чтобы убедиться в очевидном факте преемственности традиции. Прототип этой керамической скульптуры – фигурка догу из Токийского национального музея. Но перед нами не повторение, а самостоятельное произведение совершенно нового времени. Единственное, что сближает древнюю скульптуру и работу Окамото Таро, – ощущение некоего сакрального смысла, а также внимание к изображению головы и лица.

В восприятии современной пластики важную роль играет не только само произведение, но и окружающее его пространство, место, в котором «пластический объект» расположен. И как считал Окамото Таро, это место не может быть случайным, являясь неотъемлемой частью целого. Многие композиции мастера затронули проблему выставочного пространства, взаимосвязи объектов с окружающей средой. Различные по жанру произведения, включая и «Лицо», рассчитаны на свободное пространство вокруг. Керамическая скульптура постепенно перемещается с закрытых выставок и музейных полок на зеленые лужайки садов и парков. Часто Окамото Таро оставлял свои произведения на берегу заливов, в парках, лесных массивах, посреди городских улиц. Связь человека с природой – вот та самая традиция, которую следует сохранить.

Многие художественные критики декоративно-прикладного искусства отмечали, что красота вещи зависит от функционального потенциала предмета. В японской культуре понятие функциональности предмета («ё») и понятие эстетического начала («би») редко воспринимались порознь. И только в XX в.



Рис. 2. Окамото Таро. Лицо. 1952 г.

разрыв этой древней связи стал очевиден. Пластические объекты, созданные в керамике или в любом другом материале, практически всегда лишены функционального начала. Исключение составляют лишь некоторые, созданные в совместном творчестве с мастерами икэбана «Согэцу» и приспособленные ими для авангардных цветочных композиций. Керамические объекты можно отнести к категории «чистого» искусства («бидзюцу когэй»), когда мастер полностью свободен в выражении своих творческих фантазий и желаний. Таким образом, не имея функциональных задач, пластические объекты рассчитаны на созерцание, медитацию.

Именно из-за своей большой смысловой нагрузки современные произведения требуют к себе особого подхода. Часто пластические объекты не находят понимания со стороны зрителя. Они кажутся бессмысленными, бесцельными проявлениями безумного во всех отношениях XX в. Так, нельзя пройти мимо работы Яги Кадзуо «Прогулка мистера Самса» (Киото, 1954 г., глина, глазурь, 27.5×27×14 см) и понять ее за минуту беглого осмотра выставки. Сами японские мастера не раз отмечали, что общение с керамикой как результатом сакрального

действия доступно не каждому человеку. Только тот, кто сумеет остановиться на время, задуматься и всмотреться в объект, откроет для себя его смысл. И верно отметил литератор и культуролог начала XX столетия Соэцу Янаги (1889–1961): «Нужно быть готовым к пассивному восприятию, без личного усилия. Красота сродни тайне, которая не может быть прямо воспринята интеллектом»⁴.

После того как, казалось бы, таинство создания керамики окончено, сакрализация вещи только начинается. Ее истоки уходят к традиции чайной церемонии, в которой керамика играет важнейшую роль. Предметы чайного действия не только одухотворяли, но и «очеловечивали». Например, чашке давали имя и многие годы следили за историей ее «жизни». Важным было и место хранения чашки, и ее расположение в церемонии. Так предмет бытового уровня становился практически культовым предметом.

Керамика – один из самых хрупких и нежных материалов, подверженных быстрой деформации. Тем не менее даже разбитую ценную вещь всегда старались сохранить, склеить. После того как скрепляющий ее раствор золотого лака застывал, на поверхности предмета оставались золотые прожилки, ценившиеся не меньше, чем благородные шрамы на лице самурая. И вот здесь возникает интереснейший вопрос о сакральности и сохранности предмета. Что было первичным? Ведь изначально это был целый, другой предмет, со своим неповторимым цветом и рисунком на поверхности. А после реставрации это уже совершенно другое произведение, даже с позиции обычного визуального восприятия. Однако ценность такой керамики нисколько не уменьшалась, а порой даже увеличивалась, а интерес к повреждениям лака и всей поверхности переходил в увлечение и сознательное культивирование изъянов. И как отмечает куратор Государственного музея современного искусства в Токио Массами Сираиси, «еще одной важной отличительной чертой японского прикладного искусства является умышленное нанесение повреждений»⁵. До сих пор в Японии

⁴ The Beauty of Use: Mingei – Japanese Folk Crafts. Tokyo, 1997. P. 14.

⁵ Contemporary Japanese Crafts: Catalogue. The Japan Foundation, 1996.



Рис. 3. Яги Кадзуо. Прогулка мистера Самса. 1954 г.

популярная разновидность столовой посуды делается в стиле «треснувшего лака», что придает ей ощущение хрупкости, напоминая о непостоянстве окружающего мира.

Кроме умышленных повреждений, нанесенных рукой мастера, керамисты часто используют прием «незаконченности», когда работа словно требует финальной доработки, последнего штриха. Это позволяет показать процесс рождения объекта из материала и процесс его художественного оформления. При этом чаще всего мастер использует контраст фактур поверхностей предмета. Безусловно, неожиданно прерванная линия орнамента или грубый скол тоже не случайны. С одной стороны, «незаконченность» можно понимать как своеобразный намек на непостоянство, на неожиданность и конечность чего-либо. А с другой стороны, этот художественный прием можно истолковать иначе. Мастер сознательно оставляет место для фантазии зрителя, делая его соавтором своего произведения. Таким образом, каждый может мысленно «закончить» образ предмета по своему желанию.

Говоря о современных пластических объектах, актуально вспомнить о теме разрушения в широком смысле этого слова. В работах мастеров-авангардистов мы отмечаем сознательное

«разрушение» геометрических форм, воспринимаемых как классические, в каком-то смысле устаревшие каноны красоты. Каких только причудливых вариаций нет в мире пластических объектов: застывшие волны, разрыв материала, переходящие друг в друга полости и трубки и т.п. Большинство из них рассчитано на круговой обзор. Иногда форма объекта настолько искусно смоделирована, что невозможно представить, каким образом она создавалась. В этом сознательном отступлении от классических форм мастера пытались найти новую эстетику, новую красоту. Они, как отмечает Массами Сираиси, «путем разрушения правильных форм, таких как круг или квадрат, за совершенством которых прячется красота, открывают красоту, недоступную для разума»⁶.

Некоторые керамические объекты воплощают тему разрушения материала. Мастер словно пытается зафиксировать этот этап в жизни объекта как закономерность развития природы, человека и вещи, представить форму распада некоторого целого объема, иногда имитируют старение и другие природные процессы.

Почтительное и рациональное отношение к материалу, как к одному из проявлений бесконечного разнообразия единого для всех мира, относилось и к процессу его обработки, и к конечному результату – объекту.

⁶ Contemporary Japanese Crafts: Catalogue. The Japan Foundation, 1996.

ЧАСТЬ IV

ЭССЕ

Эссе о *sacrum* и *decorum*

Может ли Мудрость быть помещена
в серебряный жезл?
Или любовь в золотую чашу?

У. Блейк

I

Статья носит характер предварительных заметок к теме *sacrum* и *decorum*. Генерализирующая цель заключена в эстетологических комментариях к преломлению *sacrum* в криптограммах *decorum*. Смонтированы вместе фрагменты, в которых детально рассматриваются «монументальные нюансы» *decorum*'а: эмоционально проницаемые модусы «драгоценного вещества символики» (Р. Барт), эстетически ценная пышность обрядов и церемоний. Отдельные *tableaux* («изображения») посвящены краткой сравнительной типологии избранных сакральных и светских монументов, при всем великолепии их различий; «густая» интерпретация минимализирована. При этом памятники рассматриваются не в историко-антикварном смысле, а по сущности этого образа. Автор исходит из идеи, что сохранность высокосакрального монумента обеспечивается создавшей его культурой и ее институциями.

Некоторая смысловая неточность, вызванная стилистическими соображениями, предвидится в симметричном по отношению к *sacrum* («священное», «святое», «божественное») употреблении слова *decorum* («пристойность») в значении: *decor* («красота»). *Decorum* («пристойное», «благовидное», «благообразное») становится своего рода эвфемизмом для *decor*'а, могущего быть переосмысленным как «декоративно» Прекрасное (по выражению А. Кожева).

Sacrum

Мир – картина с золотым фоном,
мы – люди на ней, и нам не увидеть
золота, пока мы не войдем в
трехмерное пространство смерти.

К.С. Льюис

Священное многослойно, изобилует разновидностями и оттенками вплоть до *bellum sacrum* («священная война»)¹, до сакральности, которая определяет жизнь и мысль². Священное проявляется в пространстве, создавая тем самым сакральное пространство, или иеротопию. Святое – это «сияние» духовной личности. Святой как носитель святости харизматически преобразует пространство пребывания, актуализируя иеротопию. Святой – это персонологическая категория.

В метафизической плоскости *sacrum* проявляет – сокрывает «какую-то глубокую и тонкую истину» (К.С. Льюис), «совершенно другое», *Das ganz Andere* (Р. Отто). *Sacrum* манифестирует как в метаморфозах, «вызывающих трепет» (*tremendum*), так и завораживающих (*fascinosum*), если следовать определениям Р. Отто³. *Sacrum* «воссоздается» в древней вещной метафоре. К тому же, метафора – это эссенциальная метаморфоза.

Архаическое священное претерпевает ряд метаморфоз от монструозного к нуминозному. В более поздней фазе классической мифологии иерофания принимает форму эпифании, священное обретает зримые черты божества. Окказионально «прекрасное божество» с поистине чудесной легкостью может обернуться, выражаясь метафорически, «чудовищем с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз» (О.Э. Мандельштам).

Массивная нерасчлененность и/или пугающая избыточностью форм проявленность монструозного отмечены в большинстве мифологических комплексов. Жуткий сторукий Котт, один из трех гекатонхейров (т.е. «сторуких»), назван у Гесиода «прекрасным».

¹ См.: *Рене Жирар*. Насилие и священное. М., 2000; *Клайв Льюис С.* Страдание // Этическая мысль. М., 1992.

² См.: *Образ Дхармы*. Буддийское искусство от Индии до Бурятии. М., 2008.

³ См.: *Otto R. Le Sacre*. P., 1929.

В потестарной фазе нуминозного «умилостивление богов» проявляется в сакральной антропофагии, т.е. «вкушении плоти избранных» (у ацтеков), подчас выливающейся в периоды катаклизмов, войн и т.д. в массовые гекатомбы с принесением в жертву многих сотен военнопленных, рабов, даже детей знати (как в Карфагене). Световидно пластичная ацтекская чаша из горного хрусталя в виде черепа, бронзовый сосуд для жертвенного вина с его весомой, подчас тяжелой орнаментальностью эпохи Шан-Инь в Китае (XVI–XI вв. до н.э.) созданы в обществах, где практиковались человеческие жертвоприношения. Этнос подобных социумов носит ритуалистический характер, придавая мирозозидающее и мироустроющее значение жертвоприношению.

Ритуализм ацтеков не делает различий между монструозным и нуминозным, переходы между ними отличаются зыбкостью. Сакральное искусство ацтеков посвящено «умилостивлению богов» в наиболее пышной форме, густота драгоценностей соперничает с аксессуарами разных типов жертвоприношений. В одном из ацтекских храмов почиталась огромная статуя, усыпанная драгоценными камнями и жемчугом, украшенная ожерельем из золотых черепов и серебряных сердец, представлявших «канонизированный» реквизит обряда человеческого жертвоприношения; из слитка, состоявшего из золота и серебра, отливали рыбу со всеми ее чешуйками, причем одна чешуйка была золотой, а другая серебряной. Из погребальной камеры «Храма надписей» в Паленке происходит нефритовая мозаичная маска с глазами из раковин и обсидиана, названная майским «Тутанхамоном» (683 г.)⁴ из-за выразительно-впечатляющего художественного качества. Возможно отметить, что ритуалистически более «мягкий» облик культуры майя, по сравнению с обрядовым комплексом ацтеков, преломляется в выраженности антропоморфных черт, даже «ликообразности», а не в весомой, «каменной» личине-архетипе, столь характерной для монументальной скульптуры Центральной Америки (культуры ольмеков и тольтеков).

Sacrum и *decorum* в несоизмеримости своей подобны. *Sacrum* в «редчайших и прекраснейших одеждах» *decorum*’а возможен лишь в «мире, не освободившемся от чар», перефразируя выражение Э. Топича. Из неизъяснимой сокровенности *sacrum* рождаются духовная сложность и поэтическая ценность «декоративно» Прекрасного.

⁴ См.: *Robinson A. The Story of Writing. L., 1995.*

Decorum

В форме decorum чувственно-видимым образом проявляется sacrum. Decorum и sacrum соотносятся, если использовать сравнение, как тело и тень, метафора и метаморфоза. Decorum/decog может быть дифференцирован, по степени усложнения, как чувственная эстетическая данность сакрально выделенной вещи, градации и/или эмоционально проницаемые модусы обработанной фактуры сакральной вещи, серии вещных метафор, рамка иерархического и/или этикетного статуса, обрамление сакрального/сакрализованного пространства (храм – реликварий – дворец).

Особый тип «декоративно» Прекрасного проявлен в древнегреческой скульптуре из слоновой кости и золота, эмалевых украшениях бронзовых статуй. Бронзовый «Дорифор» Поликлета с эмалевыми глазами и позолоченными волосами сочетает в себе пластическую силу и красоту декора. В скульптурной композиции «Геракл и керинейская лань» (римская копия с греческого оригинала Лисиппа) воплощением рафинированных мышц выступает Геракл в акме героической статуарной наготы. Героизированный язык античной скульптурной пластики превращается в миметический язык мускулатуры, гармонически развитой и ритмически соразмерной.

Роскошная телесность статуй мужских и женских божеств из просвечивающего паросского и пентелийского мрамора, маркированных в мировой художественной истории в качестве несомненных шедевров, несопоставима по критериям декорирования с хрисоэлефантинным убранством высших богов: Зевса Олимпийского и Афины Паллады. Золото и слоновая кость, покрывавшие деревянную основу древнегреческих статуй, рафинируют каллистическое чувство sacrum, предъявляя в благородстве и драгоценности материалов чистый феномен decorum'a.

Драгоценные и благородные материалы в ритуальном и церемониальном обиходе как на Востоке, так и на Западе являются своего рода *loci communi* («общие места»). Предпочтение, отдаваемое золоту и драгоценным камням при изготовлении ритуальных и церемониальных вещей, отнюдь не означает, что, к примеру, священные реликвии и инсигнии власти не могли быть сделаны из самых разнообразных материалов: металлов, дерева, камня, эмали, хрусталя, стекла, фарфора, раковин, тканей, кожи,

войлока, перьев и пуха, даже из чешуи насекомых и волокон растений. Однако при всех культурно-обусловленных различиях и разночтениях самым сакрально значимым и эстетически отмеченным материалом, пожалуй, в большинстве традиций было золото.

Присутствие золота в самых разных видах, форме и степени обработки, оттенках и нюансах световидной субстанции, в сочетании с другими благородными и редкими материалами придавали вещи неоспоримую наглядность *desoqum'a*.

Золото используют для создания разнообразных декоративных эффектов: от глади желтой полированной поверхности с переливами светлых бликов до сложных фактурных сопоставлений с богатой светотеневой игрой. В ювелирном искусстве золото часто использовали в сплаве с другим металлом, что давало возможность получить нужный оттенок цвета и придавало изделию необходимую прочность. Если в золото добавляли серебро, то получали сплав с зеленоватым оттенком, если медь – с красноватым.

Возможно, наиболее эстетически изощренному использованию золота – в японском искусстве – посвящены наблюдения Дзюньитиро Танидзаки в его знаменитой «Похвале тени». В иной соотнесенности с эстетикой «тени», неявленности и невыявленности феноменов, Дзюньитиро Танидзаки отмечает «удивительную легкую муть, густой тусклый блеск, чувствуемый в самой глубине нефрита» – камня, в котором, как он заметил, «как бы отложился осадок многовековой культуры» Китая⁵.

В Византии и Китае, двух центрах древней сакральности, которая может быть дефинирована соответственно как духовная (византийский тип) и естественно-духовная (китайский тип), выбранные монументы и артефакты ритуала и церемониала украшались особенно многообразно и с тонкостью видимой роскоши, в частности мозаикой из смальты с золотом и перламутром и перьями зимородка с их чарующей шелковистой зеленью и лазурным цветом с густым блеском. Золотая мозаика и зимородковый цвет указывают на преображающий внутренний свет и неизъяснимые сокровенные дали естественно-чудесного и природо-прекрасного.

⁵ См.: Григорьев М.П. Лик Японии. Переводы и эссе. М., 1997.

На древнем и раннесредневековом Ближнем Востоке в ювелирных украшениях сочетаются символы рая (золото) и предметы-символы богатства и изобилия (подвески, сплошь состоящие из монет, драгоценности в виде фруктов); драгоценные и полудрагоценные камни репрезентируются как вотивы, амулеты и обереги – апотропеи⁶.

Декорум ювелирной вещи, являющейся знаком статуса, ранга, богатства, украшенного бытия и быта, восходит к вере в магическую силу камней. Иллюминированные вещи великолепны игрой тонко обработанных поверхностей, насыщенной или просвечивающей изнутри цветности, прозрачности и блеска: лазурит в сочетании с гранатами в золотой оправе, ожерелье, в котором прозрачность горного хрусталя контрастирует с глубокой синевой лазурита и мягким блеском золота, ожерелье из граненых бусин гагата, бусин горного хрусталя и золотых рифленых бусинок с прямоугольной подвеской в виде большой пластины из гагата, оправленной в золото, с гравированным узором из кружочков с точечкой посередине⁷.

На Ближнем Востоке горный хрусталь символизировал свет и считался не полудрагоценным, а драгоценным камнем⁸.

Формы декорирования, принятые в кругах храмовой и светской знати Ближнего Востока, свидетельствуют о вкусе к декоруму, переходящему от древнейших традиций к последующим; так, «сочетание гагата с горным хрусталем и золотом воспринималось таким же роскошным, как и изделия из драгоценных материалов или богато инкрустированные эбеновым деревом, перламутром, пластинами из черепахового панциря и слоновой костью предметы интерьера»⁹. Известно, что дворец царя Тира был богато украшен слоновой костью, отделан дорогим ливанским кедром.

Соответствие драгоценности использованных материалов художественному качеству сакрализованных вещей в большинстве случаев несомненно, хотя история ювелирного искусства может свидетельствовать о том, что драгоценность материалов не всегда сопутствует качеству художественного исполнения.

⁶ См.: Украшения Востока. Из коллекции Патти Кадби Берч, США. Р., 1999.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

Decorum сопричастен самой драгоценной субстанции сакральной вещи, сакрального слова и излучается из них. Так, например, с золотыми масками, золотыми погребальными уборами, золотой фольгой, золотой проволокой, золотыми нитями, золотыми тканями, золотым порошком, золотыми монетами соотносятся, через сложно градуированные ряды отождествлений, эмоциональные модусы «золотого блеска», «блистания», «световидности», «светозарности», «словоплетения» – метафоры «золотого тела», «золотого языка» и «золотой речи» (в частности в буддийской «украшенной» словесности).

Аллегорезе поиска и огранки «духовных сокровищ» в движении к Богу в арабско-персидской эстетической традиции структурно-дополнительно редкостное великолепие драгоценностей, украшающих эмблемы власти и череду придворных церемоний и обрядов, несмотря на известные ограничения, налагаемые традицией на чрезмерное пристрастие к золоту, которое считалось символом рая.

Райская топка с ее гармонической согласованностью частей и целого воспроизведена с неопишущим роскошеством декорума в персидских коврах из шелка и шерсти, пожалуй, не имеющих себе равных в искусстве монументального текстиля, во всяком случае, его нефигуративной разновидности, когда антропоморфные и зооморфные фигуры изобразительного кода «теряются» среди геометрических и каллиграфических орнаментов, парадиза цветов и растений¹⁰.

Смешанный decorum, отражающий разнотипные орнаментально-эстетические традиции целой эпохи от позднеримского стиля императора Константина Великого (ок. 285–337) до романского и готического стилей, характерен для средневековых реликвариев Западной Европы: гробница Трех Царей в Кёльнском соборе (1181–1230) выполнена из дуба, золота, серебра и меди, покрыта позолотой, выемчатой и перегородчатой эмалью, инкрустирована драгоценными и полудрагоценными камнями, античными камнями с гравировкой и камеями¹¹.

¹⁰ См.: Woven Flowers of the Silk Roads. An Introduction of the Carpet Heritage of West Asia and Central Asia. Tokyo, Asahi shimbun, 1994.

¹¹ См.: *Deimling B.* Medieval church portals and their importance in the history of law // Romanesque. Architecture. Sculpture. Painting. Cologne, 1997.

В контексте дифференциации богатая сложность орнамента, в отличие от *desogum'a*, выглядит чем-то ускользающим от темпоральности в чистой, фиксированной, каллистической протяженности.

В персонах монарха, иерарха, аристократа *desogum* репрезентируется в его наиболее видимых аксессуарах – парадной и повседневной одежде.

Среди аксессуаров монаршего и аристократического *desogum'a* ткани, из которой шились одежды, имели выдающееся значение. Фатимидские халифы Египта носили одежды из тканей из Тинниса и Дамьетты, тканые изделия из льна и золотых нитей; в XI в. появилось новое текстильное изделие 'бу каламун («хамелеон») – переливающаяся разными цветами материя, которая изготовлялась в одном Тиннисе. Это была золотая ткань, которая в течение дня отливала разными цветами.

Индийская ткань «пайтхани» из чисто золотых нитей тончайшего калибра была доступна только махараджам¹². Для нужд императорского двора при падишахе Джахангире (1605–1627) одежда шилась из самых красивых и дорогих шелков и хлопка¹³; тонкий муслин из хлопка иногда вышивали или раскрашивали изображениями растений и животных. Могольские императоры носили каскетку – круглый тюрбан, украшенный драгоценными камнями и изумительными перьями. Инсигниями августейшей власти у Великих Моголов Индии являлись меч, дорогое ожерелье и серпеш – эгрет чалмы.

Вслед за эмблематическими комплексами инсигний изящное и прикладное в придворном искусстве приобретает вид *desogum'a* как наивысшего выражения красоты прикладных вещей в быту аристократии.

II

Абсолютные произведения искусства, такие как Версаль, Тадж-Махал или вилла Кацура, рассматриваются не с точки зрения исторически типизированного стиля, но в пространственно-пластическом модуле преломления *sacum*

¹² См.: Гусева Н.Р. Художественные ремесла Древней Индии. М., 1982.

¹³ См.: Беренстен В. Империя Великих Моголов. М., 2005; Taj Mahal. New York; London; Paris, 1993.

и *desogum*. В выбранном ракурсе предлагаются краткие дефиниции монументов: храм – обрамленное пространство *sacrum*, чистый модус иеротопии; реликварий – место «сбережения» реликвии, сохранения древней вещной метафоры; дворец – архитектурный тип, обрамляющий этикетно (и ритуально) организованный двор монарха, репрезентируя тончайшие аспекты династического сознания.

«Золотой улей невидимого»: собор Св. Софии в Константинополе; собор Сан-Марко в Венеции

Принадлежащие Р.-М. Рильке строки метафорически отсылают к монументу – образу небесных иерархий, *symbola realissima* Неба. Ведь всецелая принадлежность Богу незрима, божественно-священное «проявляется» из этой незримости в образах, символах, аллегориях. Криптограммы смыслов зашифрованы в иллюминированном «рое монад»: драгоценном многоцветии колонн, мерцании золотой мозаики, блистании мраморных поверхностей. Все многоцветие монад вбирает в себя величественный «купол, повторяющий небо», шедевр архитектурного искусства. Собор Св. Софии Константинопольской соединяет в себе небесную стратиграфию с земной планиметрией сакрализованной монархии.

В византийском храмовом декоруме градации драгоценных материалов соотносятся с внешне-внутренней формой *desogum*¹⁴: посеребрение, серебро, позолота, золото, драгоценные камни и жемчуга; часто упоминаются изумруд, красный лихнит¹⁴. Внутренняя форма предъясняется как «сокровенное», использованный материал не всегда известен; внешняя форма «украшена» серебром, золотом, инкрустирована драгоценностями и жемчугом.

Собор Св. Софии в Константинополе стал образом и образцом храма для всего восточно-христианского искусства. Имперские и сакральные коннотации Св. Софии Константинопольской послужили моделью храмового строительства для «Светлейшей республики Св. Марка» – Венеции.

Венеция – одна из самых богатых и старинных республик мира – создала *desogum*, особо ценными архиэлементами кото-

¹⁴ См.: Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М., 2006.

рого являлись трофеи; по преимуществу, трофейные ценности имели высокую церемониальную значимость, свидетельствуя о военной удаче, сопровождающей торговую экспансию. Как символ морской гегемонии Венецианской республики в Средиземноморье, над главным входом в собор Св. Марка (в 1094 г. прошла первая служба), покровителя города, возвышалась привезенная в Венецию из Константинополя бронзовая квадрига. В отделке собора использовались драгоценные материалы из восточных стран, а также целые фрагменты греческих и римских храмов.

Подлинным сокровищем, рожденным византийско-венецианским симбиозом в сакральном пространстве культуры, является золотой запрестольный образ на главном алтаре собора Св. Марка – Pala d’Oro (XI–XIV вв., золото, эмаль, драгоценные и полудрагоценные камни, жемчуг)¹⁵. Название Пала д’Оро, считается, восходит к золотому шару над могилой св. Марка. В медальонах из перегородчатой эмали изображены святые, императоры и императрицы, библейские сцены.

От первого «Золотого алтаря», представлявшего алтарную преграду византийского типа и заказанного в Константинополе венецианским дожем Пьетро II Орсеоло (991–1009), практически ничего не осталось. В XII в. дож Орделаффо II Фалиер (1102–1118) заказал новый алтарь, от которого в ныне существующем сохранилось несколько пластин.

В 1345 г. дож Андреа Дандоло отдал распоряжение о создании нового алтаря, использовав предшествующие; в него были включены и пластины, похищенные в 1204 г. в Константинополе (возможно, из храма Св. Софии), и новые, созданные венецианскими мастерами. Все части нового алтаря были вставлены в позолоченную готическую раму¹⁶.

Храм-реликварий: храм Зуба Будды в Канди; храм Изумрудного Будды в Бангкоке; Сент-Шапель в Париже

Самой почитаемой в Шри-Ланке реликвией считается Зуб Будды, символ правления и палладиум царства. Согласно древнейшей буддийской хронике «Махавамса», Зуб Будды был

¹⁵ См.: *Honour Hugh, Fleming J. A World History of Art. Fourth Edition. L., 1995.*

¹⁶ См.: *Онаш К., Шнипер Аннемария. Иконы. Чудо духовного преображения. М., 2001.*

привезен из Индии при царе Сиримегхаванне (371 г. н.э.) и помещен в здание, имевшее название Дхаммачакка (построено в III в. до н.э.). Тогда же был учрежден и специальный праздник (Эсала Перахера), во время которого торжественная процессия переносила Зуб Будды в один из известнейших монастырей Цейлона Абхазгири¹⁷.

В XVI в. царь Виравикамма построил храм Зуба в городе Канди (синг. Маха-Нуvara, «великий город»), третьей столице сингальских царей. С этого момента и по настоящее время Зуб Будды хранится в этом городе в храме Далада Малигава, в здании с восьмиугольной башней. Зуб Будды был заключен в восьмом ковчежце, восемь ступообразной формы ковчежцев были помещены друг в друге.

Золотая ступа Карандува с восемью ковчежцами инкрустирована «кошачьим глазом», рубинами, сапфирами, топазами, гранатами, агатом с красными, желтыми и белыми полосами. В храме находится также бесценное изображение Будды, вырезанное из цельного кристалла особо редкого сапфира золотистой воды.

В 1431 г. из Ангкора в Аюттхаю была перевезена статуя, ставшая одним из самых почитаемых «украшенных образов» в культовой практике Тхеравады. Пхра Кео Моракот, «Священная Изумрудная Драгоценность», принадлежит к редчайшим по ценности реликвиям буддизма наряду с Зубом Будды и Сандаловым Буддой. Согласно традиции, статуя «родилась» в Индии во времена царя Ашоки, затем была перевезена на Цейлон, последовательно «пребывала» в Аюттхае, Лампанге, Чиангмае.

«Драгоценный ковчег Изумрудного Будды», или Ват Пхра Кео, по восходящей к периоду Сукхотая царской традиции находится внутри королевской резиденции Бангкока и является личным ватом короля.

Ват Прах Кео представляет собой строение прямоугольной формы, окруженное со всех сторон внешней колоннадой. Одна из торцовых сторон имеет портик. Черепица крыши, мозаика колонн с преобладанием лазурного оттенка. Дверные панели, украшенные перламутром, воспроизводят эпизоды «Рамакьян» – сиамской версии древнеиндийского эпоса «Рамаяна».

¹⁷ См.: Образ Дхармы. Буддийское искусство от Индии до Бурятии. М., 2008.

Стены вата расписаны изображениями жизни Будды; на стене за алтарем отобразена средневековая концепция мироздания.

Скульптура сидящего в дхьянасане Будды сделана из синезеленой или опалово-зеленой, или голубовато-зеленой яшмы (варианты: полупрозрачный зеленоватый халцедон, нефрит, с чем связано другое название храма: Дворец нефритового Будды). Статуя установлена на небесной колеснице – вимане, которая увенчивается собой золотую башенку – пагоду. Над головой Изумрудного Будды одна над другой пять золотых корон. Уменьшаясь в размере, они образуют пирамидку, верхушка которой уходит под широкий балдахин в форме остроконечного зонта, увенчанного длинным шпилем.

Визуальная роскошь декора храма, густо насыщенного драгоценными материями: золотом, серебром, мозаикой из стекла и китайского фарфора, многоцветным лаком, соотносена с сакрально-эстетическим рядом значений придворной культуры. Пхра Сри Сакьямуни Будда – гонорификационное название статуи, обозначение «Изумрудный Будда», как эпитет, подчеркивает редкостный вид камня.

Ритуал почитания «Изумрудного Будды» исполняется лично королем, который облачает статую Будды в дорогие одежды, соответствующие каждому сезону года. При Раме I «Изумрудному Будде» была преподнесена третья смена одежды. Для жаркого сезона полагалось королевское одеяние, в начале сезона дождей облачали в монашеские одежды, с наступлением прохладного сезона – полное королевское одеяние. Ритуал переодевания происходит три раза в год¹⁸.

В королевском храме-реликварии Сент-Шапель (1243–1248) *decoium* «пламенеющей готики» достиг апогея; это поистине шедевр изящества и света с высокими, узкими окнами-вitraжами, занимающими три четверти стен. Сент-Шапель была специально предназначена для хранения, показа и поклонения константинопольским святыням, выкупленным у императора Романии Балдуина II французским королем Людовиком IX Святым.

Мистика света в *decoium*'е Сент-Шапель, в соответствии с готическими вкусами, обнаруживается в изумительных витра-

¹⁸ См.: Образ Дхармы. Буддийское искусство от Индии до Бурятии. М., 2008.

жах, хрустальных сосудах, в которые были помещены византийские реликвии. В своих византийских реликвариях остались лишь Честной крест, Мандилион и Камень от Гроба¹⁹.

Готический витраж, в отличие от мозаики с ее изнутри проблескивающими частицами «золотого неба», заполняет таинственный полумрак храма светом драгоценностей Небесного Иерусалима.

Дворец-имитация: дворцы и храмы Жэхэ в Китае; дворец-монастырь Мафра в Португалии

По монаршему желанию создавались города-дворцы, монастыри-дворцы как на Востоке, так и на Западе.

Уникальными образцами тибетско-китайского *desoqum'a* в имперской архитектуре периода Цин по праву считаются грандиозные дворцовые и храмовые ансамбли в Жэхэ близ г. Чэндэ к северу от Пекина, возведенные в 1755–1780 гг. и воспроизводящие дворец Потала в Лхасе и монастырь Панчен-лам Ташилхунпо.

Дворцы и храмы Шэхэсингуна отличаются масштабностью архитектурного решения, пространственностью, лаконичной простотой массивов внешних стен. Внутренние помещения отделаны в традиционном китайском стиле с многоярусной и сложнопрофилированной резьбой, яркой полихромной росписью балок и кронштейнов, краснолаковыми и покрытыми орнаментальной резьбой колоннами.

Восемь внешних храмов Жэхэ следуют прототипам первого буддийского монастыря Самье (VIII в.) в Тибете, Сюмифушоу мяо, «Храм счастья и долголетия на горе Сумеру», воспроизводит не внешние форматы, но символически указывает на Ташилхунпо («Неизмеримое благо»), в отличие от Потоцзончен мяо («Малый дворец-храм Потана»), архитектурно близкого к исходному образцу – дворцу Далай-лам в Лхасе.

При португальском короле Жоао V (с 1707 по 1750 г.) имитация архитектурного *desoqum'a* барочного Рима связана с грандиозным замыслом короля возвести второй Рим или второй Ватикан на берегу реки Тежу.

¹⁹ См.: Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М., 2006.

Комплекс монастыря и дворца Мафра, превосходящий размерами Эскориал, воспроизводит в синтезе формы собора Св. Петра, церкви Сант'Иньяцио и палаццо Монтечиторио Л. Бернини.

Архитектура комплекса отличается тяжеловесностью, статикой *decorum*'а, примером несоответствия ни духу времени, ни материальным возможностям португальской короны. Величественный вид Мафры не отражает внутренней эстетической сущности «римского стиля», язык форм свидетельствует об утрате чувства гармонии и пышной экзальтации барочного *decorum*'а.

Храм-дворец-усыпальница: Ангкор-Ват; Сан-Лоренсо дель Эскориал

Религиозный синкретизм и фазы распространения в Камбоджеше брахманизма-индуизма и буддизма Махаяны и Тхеравады отражены в переименованиях и перепосвящениях знаменитого Ангкор-Вата: от «Стойла небесных коров» до «Королевского города-монастыря»²⁰. Не вдаваясь в подробности интерпретаций, возможно отметить, что совмещение святилища, жилища и посмертной усыпальницы сакрализованного монаха глубоко укоренено в камбоджийской культурной традиции.

Роскошество *decorum*'а рельефов Ангкор-Вата, изображающих великие мифологические повествования Индии, корреспондирует с изощренным пластическим иератизмом кхмерской скульптуры как вишнуитского, так и буддийско-махаянского круга. Буддийская иконографическая пластика Камбоджи репрезентирует «архитектонику просветления».

Скульптура махаянского круга перенасыщена *decorum*'ом статуарной архитектоники, нашедшей свое высшее выражение в скульптурных навершиях башен в виде четырех колоссальных ликов Локешвары, «Господина мира», храма Байон в Ангкор-Тхоме («Великий город») или Нагараджаяшри («Счастливейший город победы»).

Сакрализованный *decorum* Ангкор-Тхома с наибольшей выразительностью предьявлен в дивной позолоте, которой были покрыты, по данным текстов, лики Локешвары, и шел-

²⁰ См.: *Альбанезе Марилия*. Ангкор. Величие кхмерской цивилизации. М., 2003.

ковых флагах, увенчивавших башни-скульптуры. Согласно китайским источникам, камбоджийский царь восседал в золотой раме, по обеим сторонам которой располагалось большое количество зеркал. В традиционных монархиях Юго-Восточной Азии зеркала, мозаика из кусочков зеркал составляют устойчивый элемент храмового и дворцового *decorum*'а.

Монастырь и дворец Сан Лоренсо дель Эскориал, посвященный св. Лаврентию, патрону монастыря, в классически-ясной форме воплощает ригористический дух католической испанской монархии Габсбургов, становясь ее образом-символом и моделью, открывшей новую архитектурную эру в Испании. Для Эскориала характерен аскетически преобразованный «римский стиль», в котором использован ордер, восходящий к Витрувию.

Комплекс Эскориала включает в себя королевский дворец, фамильный склеп Габсбургов с монастырем и коллегию монашеского ордена иеронимитов. Церковь и личные покои короля Филиппа II составляют центр этого придворного микрокосма, вращающегося вокруг коронованной особы.

Эскориал есть образ Храма Соломона²¹, но также архитектурное отражение идеи абсолютной власти короля, основанной на божественном праве. Капеллы, клуатры, реликварии, катаfalки, триумфальные арки наполняют сакрализованное пространство Эскориала. В мавзолее дома Габсбургов установлены монументальные надгробия с портретными скульптурными изображениями императора Карла V, его супруги, самого Филиппа II и других усопших членов династии.

Идея бренности мира, апофеоз смерти, суровая мистическая окраска, присущая Эскориалу с его классицизмом стиля как наивысшей визуальной ценностью, сочетается с пышным, детализированным *decorum*'ом мемориальной династийной скульптуры.

У австрийской ветви Габсбургов придворные ритуалы включали в себя церемонии евхаристических мираклей, введенных императором Рудольфом II, и обрядность, связанную с орденом Золотого Руна²². Сакрализация монархического прав-

²¹ См.: Baroque. Architecture. Sculpture. Painting / Ed. by Rolf Toman. Cologne, 1998.

²² См.: Tanner M. The Last Descendant of Aeneas: The Habsburgs and the Mythic Image of the Emperor. New Haven, 1993.

ления Габсбургов и других европейских династий восходит к римско-византийским и ахеменидо-сасанидским придворным традициям.

Квинтэссенция *sacrum* и *decorum*: Потала; собор Св. Петра в Риме

Дворец Далай-лам Потала в Лхасе – излучающий ореол священности символ Тибета. Дворцово-храмовый комплекс Поталы проявляет в камне величественный *decorum* тибетской культуры, являясь признанным шедевром архитектуры. Архетипически вырастающий из глубин тибетской истории дворец на горе Марпори соединяет в себе величие земного царства и сокровенное великолепие царства духовности.

Потала состоит из центрального Красного дворца (Побран марпо) и примыкающих к нему частей, именуемых Белым дворцом (Побран карпо). По бокам дворца находятся две полукруглые оборонительные башни – Солнечная с восточной стороны и Лунная с западной стороны.

В центральной части дворца располагаются большие залы для приемов и совершения обрядов, 35 часовен, 4 кельи для созерцаний и ступы с прахом Далай-лам. В западном крыле дворца находился личный монастырь Далай-ламы Намгйал. Жилые покои Далай-лам располагались в верхних этажах дворца. Намсе Бангзо – сокровищница Ганден Побран, правительства Тибета, имела местом пребывания Поталу.

Рядом с личными покоем Далай-ламы находились погребальные ступы его предшественников, начиная с Далай-ламы V, ступа которого ослепляет великолепием: она сделана из листового золота и инкрустирована драгоценными камнями. Перед ступой Далай-ламы VII возвышалась пятиметровая бронзово-золотая статуя Будды Майтреи²³.

Ступы Далай-лам в Потале сосредоточивают в себе неисчислимые богатства. Большинство ступ – из чистого кованого золота или из золота и серебра, усыпаны драгоценными и полудрагоценными камнями, жемчугом. Вокруг ступ помещаются огромные лампы, сосуды для жертвоприношений, мандалы из чистого золота, серебра, перегородчатой эмали, нефрита, яшмы, многоцветного фарфора.

²³ См.: Образ Дхармы. Буддийское искусство от Индии до Бурятии. М., 2008.

Наряду с другими драгоценными материалами выразительную роль в декоре залов и комнат Поталы играют дорогие ткани: шелк, парча, атлас. Колонны обтянуты богатыми материями, украшены многослойными лентами разноцветной парчи, полы алтарной части церемониальных залов и личных покоев устланы коврами, повсюду шелковые и парчовые флаги, штандарты, завесы и фонари.

Во дворце Потала находились прекрасная библиотека рукописных и печатных книг, архив, в хранилищах которого было множество древних свитков.

Потала хранит в своих комнатах сокровенные образы Дхармы в Тибете. В Пагпа-лхакане («Возвышенный храм») почитается Арья Локешвара, драгоценнейший образ – покровитель Тибета и Далай-лам. Бесчисленно количество видимых реликвий и реликвий-вложений внутрь статуй и ступ.

Материальное ослепительное богатство «оправы» образов и реликвий, однако, не служит опорой тускнеющему блеску Дхармы в эпоху упадка. Потала становится воображаемой гаванью не только в Южном море, но во всей Джамбудвине. Тибетцы называют «второй гаванью» Поталу в Лхасе, в отличие от Поталы в Южном море – местопребывании Бодхисаттвы Авалокитешвары.

Для столичной аристократии Лхасы статусным действием было шествие от кафедрального храма Джокханг до дворца Потала, десогит которого отличался особым торжественным великолепием. Далай-лама XIV Тензин Гьяцо отмечал с некоторой грустью, что перед китайским вторжением в последний раз аристократия Лхасы прошла во всем своем великолепии по старой церемониальной дороге. Аристократы Лхасы в старинных парадных одеяниях и драгоценных украшениях составляли основную часть участников шествия по лхасской *via sacra*: в интронизационных торжествах по случаю восхождения на престол Далай-лам высшее духовенство столичных монастырей и высшая светская знать превращались в действующих лиц в рамках пространства сакрализованной церемонии, когда этикетность определяет регламентированное поведение, кодифицированность жестов и поступков, персонификацию престижных ролей.

Первым храмом западного христианского мира по праву является собор Св. Петра в Риме. Священный и величествен-

ный *decorum* власти римских понтификов находит грандиозное обрамление в непревзойденном архитектурном творении художественного гения Италии.

Метафорический пафос и экзальтированная риторика барочного «универсального спектакля» в рационально-регулярном модуле переносятся, через ряды опосредований, в римскую архитектуру, стилистическая гармония которой единственна в своем роде. Собор Св. Петра – апофеоз западного *techne*, искусства как прекрасной, архиконструктивной расчисленности. Вместе с тем у собора Св. Петра как христианского храма должна быть и внутренняя, криптограмматическая целостность, находящая выражение в *decorum'e*: в украшениях контрфорсов, поддерживающих купол, барельефах над входом, многокрасочном мраморном покрытии пола аркады, таинственном мерцании мозаичных картин, теплом свете лампад.

Собор Св. Петра изнутри предстает анфиладой богато оформленных просторных залов, словно это ансамбль отдельных церквей. Главный алтарь установлен над гробницей св. Петра, перед которой горят 95 лампад. Перед алтарем имеет право служить только Папа. В крипте хранятся мощи св. Петра и св. Павла.

Алтарная дароносица украшена бронзой и ляпис-лазурью; в самом соборе 229 мраморных колонн, 503 из травертина, многочисленные мозаики.

По всему периметру собора идут капеллы, посвященные различным святым, с надгробиями Пап; в капелле Пьеты стоит статуя Микеланджело «Пьета» (1499–1500), представляющая Деву Марию, оплакивающую Христа; в капелле Святых Таинств находится единственная в соборе картина маслом Пьетро да Кортоны «Троица Новозаветная».

Позолоченный киворий над алтарем св. Петра с его четырьмя витыми бронзовыми колоннами на мраморной базе, шедевр барочного *decorum'a*, кульминирует видимое пространство прославления Церкви Торжествующей.

На фасаде собора выделяются девять балконов, один из которых называется Лоджией Благословения – с него римский понтифик обращается с пасхальным благословением *Urbi et Orbi* («Городу и Миру»).

Священное значение римского примата зримо разворачивалось в величественном *decorum'e* интронизации Папы: «По сви-

детельству, приводимому в эссе Грэма Грина “The Paradox of a Pope”, на интронизации Пия XII (1939) посол гитлеровской Германии вслух сказал: “Впечатляющая и красивая церемония – но это в последний раз”²⁴.

Интронизация, т.е. возведение на престол, завершалась коронацией, увенчанием тройной папской тиарой. В торжественной процессии Папу в предписанных каноническими правилами облачениях, драгоценной тиаре и туфлях с рубиновым крестом несли по собору Св. Петра в осененных опахалами тронных носилках, так называемых *sedia gestatoria*, гвардейцы – буссолянты, набираемые из дворян. Кортёж понтифика эскортировала швейцарская гвардия Ватикана. Папа благословлял католический клир и аристократию²⁵.

В папской коронационной процессии проходили кардиналы, восточные католические патриархи, примасы, митрополиты, архиепископы и епископы, прелаты, монсеньоры, монашеские ордены с их приорами и генералами, аббаты, мальтийские рыцари, другую, светскую часть составляли представители бывших и царствующих императорских и королевских домов католической Европы: Габсбурги, Бурбоны, Браганса-Кобурги, один раз даже Гогенцоллерн, итальянская аристократия в полном составе, французская, бельгийская – большими группами, официальные делегации.

Господа в раззолоченных мундирах всех цветов, фраках, орденах и лентах, дамы в черных вуалях, сверкающие бриллиантами, обрамляли центр, где возвышался Папа в золотых ризах в окружении кардиналов в серебряных ризах.

Звуки органа, пение гимна *Te Deum* («Тебя, Бога [хвалим]»), свет сотен свечей, благоухание ладана и мирры – и среди этого великолепия дым от сжигаемых под речитатив *Sic transit Gloria mundi* («Так проходит слава мирская») листьев сухого тимьяна как напоминание о тщете всего земного.

В византийском коронационном церемониале присутствовала акакша, сумка праха, призванная напоминать о смертности всего живущего.

²⁴ См.: *Аверинцев С.* Собрание сочинений. София – Логос. Словарь. К., 2006.

²⁵ См.: *Dué A., Laboa J.M.* Atlas Histórico del Cristianismo. San Pablo, 1998.

После Второго Ватиканского собора обряд коронации в последний раз проходил при интронизации Павла VI, но он отказался от ношения тиары.

В средневековом и ренессансном *decorum*'е тиара изготовлялась с баснословным богатством; так, одна из тиар была из голубого бархата с навершием из чистого золота, в самый центр тиары был вставлен большой изумруд, украшали ее множество драгоценных камней, в том числе 18 тысяч алмазов; другая сакральная инсигния – корона императора Священной Римской империи византийской работы, была украшена 144 жемчужинами и чистым, снежно-белым опалом с краснорозовым сиянием, так называемым «Сиротой (Орфанус)», восточного происхождения.

Sacrum palatium: Гугун; Сисиндэн

В пространственно-сакральном модуле имперская планиметрия Пурпурного Запретного города наделена космологическими значениями как местопребывание «Сына Неба», олицетворявшего своей персоной империю.

Декоративный покров архитектурного «тела» – дворца Гугун – складывался тысячелетиями. В позднем имперском искусстве Китая слились аристократический («орнаментальный»), натуралистический («дескриптивный») и классический («риторический») стили древних династийных периодов²⁶.

Для *decorum*'а дворца характерна утонченная простота архитектурного типа, изощренность деталей и драгоценность предметов интерьера. Старинная сложносоставная резьба кронштейнов с фениксами и драконами, кессонированные потолки, роскошные пурпурно-фиолетовые и краснолаковые колонны обрамляют интерьеры, в которых сочетаются жадеит с дивными переливами цветов, от густых до полупрозрачных, белый, как «бараний жир», нефрит, тонкий фарфор и древняя бронза или искусные имитации, многоцветие эмали, подобной парче, ширмы из эбенового дерева, инкрустированные перламутром, слоновая кость и рог носорога, панцирь черепахи и перья зимородка, вышитый шелк и блестящий атлас желто-золотого, «императорского» цвета, кусты кораллов и необработанные камни причудливой формы и – живописные свитки и каллиграфия.

²⁶ См.: Powers M.J. Art and political expression in Early China. New Haven, London, 1991.

Тонко орнаментированный, внутренне насыщенный *decoqum* китайского эстетического чувства находит наиболее совершенное преломление в изящной структуре живописного свитка: «Однажды Ми Фу показывал Ли Гунлиню свиток Гу Кайчжи с изображением Вималакирти, стержень для монтирования этого исключительного произведения был из слоновой кости, украшен тонкой резьбой эпохи Тан, оправа была из пурпурной парчи»²⁷.

Императорский дворец в Японии – место сакральности («трон солнца небесного»). Сисиндэн репрезентирует архитектурный тип, восходящий к храму-дворцу. Символизация двора императора (тэнно) по китайскому образцу, при всех выразительных различиях, и связанный с ней *decoqum* атрибутивно дифференцированы и орнаментированы.

Сисиндэн, в основании которого лежит пластическая и поэтическая метафора храма-дворца, отражает ряд архитектурно-сакральных подтипов основного ритуального комплекса, оформленного в пространстве «священности» любой формы жизни.

Дворцы японских императоров представляют вереницу *decoqum*'а, заново воссоздаваемую ритуально иokkaзионально. При том что Сисиндэн подражает китайским эталонным формам, в *decoqum*'е наряду с обилием лака, красно-пурпурных тонов присутствуют изысканно расцвеченные драпировки, ширмы, отполированное дерево коричневатого и золотистого оттенков, старинное золото. Рафинированная обработка и безупречный вкус в применении дерева и золота типичны для японской художественной традиции. Выразительна и неповторима игра градаций тонов туши, используемой в придворном обиходе японской знати: матово-черный, жирный черный, мягкий золотисто-коричневый, мягкий и жирный, прозрачный и холодный.

Paradisus delitiarum: храм Феникса в Бёдоин; Тадж-Махал; Версаль

Духовная сложность и поэтическая ценность сакрального эстетически многоформно отражается в монументах, метафорически идентифицируемых как *paradisus delitiarum* («рай наслаждений»).

²⁷ См.: Го Жосюй. Записки о живописи: что видел и слышал. М., 1978.

Храм Феникса (Хоодо) в Бёдоин близ Киото первоначально был загородной резиденцией аристократического рода Фудзивара, который затем был переделан в буддийский храм, посвященный Западному раю Сукхавати.

Храм получил свое название по фигуркам фениксов на коньке центральной крыши, хотя и все здание целиком, с его симметричными крыльями с каждой стороны и выступающим «хвостом» сзади, воспроизводят очертания мифической птицы²⁸.

Десогуи храма Феникса совершенен. Изящный силуэт Хоодо отражается в зеркале пруда («пруд с золотой водой» из описаний рая), вокруг густой сад, *напоминающий* о «шелесте алмазных деревьев» (Ю. Мисима) в райском саду. Внутри храма – прекрасный образец придворного искусства эпохи Хэйан: сидящий Будда Амидаба из листового золота и лакированного дерева, окруженный ослепительной мандорлой.

Раскрашенные деревянные фигуры пуджа-бодхисаттв и небесных музыкантов высоко на стенах вокруг центрального образа, на дверях и стенах росписи, изображающие Западный рай как четыре времени года, – канонический сюжет в японской поэзии и живописи создают гармонию десогум'а, завершая монументальность всей фигуры Будды Неизмеримого Света.

Искусствовед Р. Фишер высказал предположение, что интерьер Хоодо с изображением Амидаба и его окружения, возможно, является трехмерным райго («Сшествие Амиды на гору»), часто воспроизводимым в живописи.

Индо-персидский синтез создал шедевры искусства эпохи Великих Моголов в Индии. К драгоценным во всех культурных, эстетических и художественных смыслах монументам относятся мавзолей Тадж-Махал в Агре.

Тадж-Махал воссоздает образ рая на земле. Богатейшим эстетическим средством создания «райского» десогум'а является использование драгоценных материалов. Тадж-Махал в этом плане совершенно уникален, в его десогум'е редкостной белизны мрамор, бирюза из Тибета, сердолик из Багдада, ляпис-лазурь с острова Шри Ланка, хризолит из Египта, рубины из горного Бадахшана и уральский малахит. Резьба по мрамору с инкрустацией агатами, ониксом, аметистом, яшмой, янтарем, кораллами, топазами тонко проработана, графически

²⁸ См.: *Фишер Р.* Искусство буддизма. М., 2001.

невесома, в отличие от густой избыточной роскоши арабесок персидских дворцов. Светлая расчлененность ажурных, грациозных орнаментов в технике, сближающейся с *pietra dura* (флорентийская мозаика из цветного камня), создана тем, что фоном служит белый мрамор, уподобленный нежелтеющей слоновой кости из Африки. В отделке мавзолея помимо мрамора разных сортов употреблены алебастр, разные виды кварца. Каллиграфический орнамент выполнен черным сланцем (вариант: черным мрамором) по белому мрамору.

Во времена Шах Джохана изголовье надгробия императрицы Мумтаз Махал украшал голубой бриллиант «Кох-и-нур» («Гора света»), у гробницы стояла унизанная драгоценными камнями ширма из чистого золота с эмалью, сверху свисал навес из черного дерева, почти полностью покрытый сверкающими россыпями перламутра.

Символом баснословного богатства и блеска придворной жизни при Великих Моголах стал трон «Павлин», изготовленный по приказу императора Шах Джохана. Трон состоял из плоской поверхности, установленной на четырех золотых ножках и покрытой балдахином, украшенным художественной эмалью. Вверху находился павлин, туловище которого было сделано из золота и инкрустировано бриллиантами, рубинами, изумрудами и жемчугом. Рубин и грушевидная жемчужина красовались на груди птицы, перья и хвост были изготовлены из сапфиров.

Саксонский курфюрст Август I заказал в 1701 г. у мастера Мельхиора Диллингера макет, в котором должен был быть представлен весь двор могольского императора: 132 фигуры, изготовленные из золота и других ценных материалов. Использование благородных металлов и драгоценных камней (4909 бриллиантов, 160 рубинов, 12 жемчужин и 2 камня) соответствовало представлениям о пышности могольского двора²⁹.

Глорификация «короля-солнца» Людовика XIV, эстетически выделенная выраженность сакрализованного центра, апофеоз аполлонической («солнечной») мифологии царят в Версале. Регулярность санкционированного миропорядка, основанного на разработанном до мелочей этикете, определяемом волей короля статусе, получает пространственно-архитектоническое воплощение во дворце, в котором центрами придворной жизни

²⁹ См.: Беренстен В. Империя Великих Моголов. М., 2005.

являлись Мраморный двор, куда выходили окна личных покоев короля, королевская спальня, дворцовая церковь.

Дворцовая церковь Версаля подобна пространственной реплике Сент-Шапель вытянутостью вдоль продольной оси, ведущей к алтарной части, контрастами света, камня и голубоватой основы фресок³⁰. «Секуляризованная мистика света» (выражение Х. Зедльмайра) вместо многоцветных витражей готического собора претворяется в изумительной игре световых потоков – из семнадцати громадных выходящих в парк окон, соответствующих им зеркал, семнадцати колоссальных люстр центрального павильона дворца.

Рафинирование *decorum*'а: вилла Кацура под Киото; отель Субиз в Париже

Бесконечно недостижимый идеал изысканной простоты в архитектуре становится очевидно достижимым в японской вилле Кацура под Киото. Восходя к атмосфере естественно-духовного, не обусловленного этически, столь свойственного синтоизму, архитектура виллы с лаконичной сложностью простоты-расчлененности предъявляет квинтэссенцию эстетики императорской столицы Киото. Террасно-галерейная конструкция виллы при равновесии и декоративном строе гармонично вписывается, сливается в асимметричное, «произвольное» композиционное единство с окружающим парком.

Стиль жизни высшей аристократии Киото (XVII–XVIII вв.) выражен поэтически в «пресно-бескрасочной» фактуре дерева в интерьере их жилищ, канонизированных приемах музыки «гагаку»³¹. Абрис *decorum*'а очерчен старинным золотом, отношения хэйанских «людей-цветов» пронизаны «меланхолией, элегантностью, надеянием» (по выражению Т.П. Григорьевой).

В «Записках из дворца Такэмуки» (Такэмуки га ки) придворной дамы о коронации императора Когона в 1333 г. сказано: «Выражение лица Его Величества, облаченного в императорские одежды, головной убор, украшенный драгоценными камнями, символ власти, который он держал точно под пря-

³⁰ См.: Baroque. Architecture. Sculpture. Painting / Ed. by Rolf Toman. Cologne, 1998.

³¹ Masataro Togi. Gagaku. Court music and dance. New York; Tokio; Kyoto, 1971.

мым углом, подчеркивали необыкновенное величие его одеяния в китайском духе...»³²

Отель Субиз принца де Роган-Субиз в Париже контрапунктирует монументальный внешний вид с рокайльным декором интерьера.

Эстетически свободная жизнь аристократии в XVIII в. сосредоточена в грациозных интерьерах рококо с их рефлексамии зеркал, деликатными тонами пастельного, серо-зеленого и бирюзового, белого с золотом, гобеленами, занавесями и мебельной обивкой, выраженными в единой цветовой гамме.

Если в придворной среде публичное превалирует над приватным, то аристократические салоны Парижа XVIII в. создали среду, о которой князь Ш.-М. де Талейран-Перигор писал, что те, кто не жил в это время, «n'a pas connu la douceur de vivre» («...не познали сладости жизни»).

К XX в. десакрализация *decoqum'a* в секулярном обществе была исчерпана, *decoqum* застыл в предписанных позах и заученных жестах, вступала в свои права «тирания» модных тенденций.

Г.К. Честертон с присущей ему острой наблюдательностью писал: «Общество соблюдало целый ряд церемоний и ритуалов, но не имело ни цели, ни истории, в чем и заключалась высшая степень его аристократизма».

В Новое время высокосакральное попадает в секуляризованный горизонт эстетики. Сакральное искусство становится предметом переживания, начинает расцениваться как выражение жизни человека, этноса, Бог в храме становится «отсутствующим» Богом, что не отменяет интенсивности религиозного переживания.

³² См.: Кин Д. Странники в веках. М., 1996.

Научное издание
ИСКУССТВО ВОСТОКА
Выпуск 4
Сохранность и сакральность

Ответственный редактор *Е.А. Сердюк*
Ответственная за выпуск *Н.В. Мышковская*
Редактор *Е.В. Игошина*
Оформление *В.Ю. Яковлева*
Технический редактор *Н.А. Кондрашова*
Корректор *Г.А. Мещерякова*
Компьютерная верстка *Н.В. Мелковой*

Подписано в печать 31.01.2012
Формат 60×88¹/₁₆. Гарнитура Таймс
Усл.печ.л. 19,6. Усл.кр.-отг. 20,1. Уч.-изд.л. 20,0
Тип. зак. 7124

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5

Отпечатано в ООО “Арго”
107023, Москва, ул. Электrozаводская, 21
E-mail: fregat07@yandex.ru