

У
пзв

ПРОБЛЕМА
КАНОНА

В ДРЕВНЕМ
И СРЕДНЕВЕКОВОМ
ИСКУССТВЕ
АЗИИ И АФРИКИ

кни. быть возвра

2
178

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ПРОБЛЕМА КАНОНА
В ДРЕВНЕМ
И СРЕДНЕВЕКОВОМ
ИСКУССТВЕ
АЗИИ И АФРИКИ

*

Сборник статей

286620

ЛЕНИНАБАДСКАЯ
областная библиотека



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1973

Ответственный редактор
И. Ф. МУРИАН

Сборник составлен по материалам конференции, проходившей в 1970 г. в Институте истории искусств Министерства культуры СССР.

В статьях сборника сделана попытка дать определение понятия «канон» и показать на примере живописи, скульптуры, архитектуры его роль и значение в искусстве народов Азии и Африки.

П 0811-2108 — 243-73
042(02)-73

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1973.

ВВЕДЕНИЕ

При изучении восточного искусства древности и средневековья постоянно приходится сталкиваться с таким явлением, как зафиксированность и большая устойчивость определенных закономерностей в построении художественной формы — образа, жанра, декора, стиля, искусства эпохи в целом. Подобные явления в европейском искусствознании часто подводятся под понятие «канон». Однако понятие «канон» довольно широко и употребляется не только в искусствознании, что усложняет и без того не простую проблему применения его в изобразительном искусстве.

В качестве самостоятельной эстетической категории (или термина) канон появился в V в. до н. э. в теории знаменитого греческого скульптора Поликлета (трактат «Канон», дошедший до нас во фрагментах). Помимо теоретического обоснования идеальных пропорций человеческого тела Поликлет создал скульптуру копьеносца «Дорифор», которая не случайно получила название «канон». Эта скульптура давала правила соблюдения пропорций при создании скульптур с идеальными формами. В смысле правила — идеального образца — и был применен термин «канон», который происходит, видимо, от более древнего греческого слова «каинна». Этим словом обозначалась прямая палка, входившая в устройство ткацких станков, весов и отвесов и служившая для измерения. Отсюда и пошел главный смысл понятия «канон» — его нормативность, измеренность.

Смысл термина «канон» в античном искусстве не изменился, когда соответственно меняющемуся идеалу совершенные пропорции человеческого тела стали выражаться в соотношении головы и тела как один к восьми вместо поликлетовского один к семи.

Если в античной культуре канон входил главным образом в практическую часть художественного творчества, то средневековье придало канону более символический смысл. В эпоху средневековья термин «канон» сохранил свое прежнее значение конкретного неукоснительного правила, однако к нему стали относить не только метрическую систему, но и иконографическую и космогоническую.

Начиная с VI—VII вв. и особенно к XI—XIII вв. в средневековой настенной живописи, мозаике и иконописи разрабатывается геометрический канон построения человеческой фигуры, связанный со всевозможными круговыми и радиальными композициями. Эту тенденцию продолжили мастера Возрождения, усложнив геометрические и математические канонические расчеты строгим научным соотношением их с законами природы, в частности строением живого человеческого тела, законами линейной перспективы, светотеневого объема и пр.

Таким образом, возникнув как конкретный канон определенной метрической системы в скульптуре, понятие «канон» выходит за пределы своего первоначального значения и переходит в более общую сферу правила, как такового.

При зарождении современной эстетики и современного искусствознания определяющей нормативной системой оставалась классицистическая система, и потому смысл канона как термина наполнялся античным содержанием. Однако и при этом условии обращение искусствознания ко все более широкому кругу древних искусств, включая искусство стран Азии и Африки, привело к тому, что практически к каноническим искусствам были отнесены самые высокие взлеты всех культур древности и средневековья. Канон как термин сохранил свою классическую и более позднюю классицистическую нормативность, но характер нормы вышел за пределы античной антропометрии. Канонические признаки были обнаружены в явлениях гораздо более ранних, чем возникновение самого термина в античной Греции, — например в древнем египетском или древнем мексиканском искусстве, где метрика, иерархия, символика и онтология занимают особенно важное место. Элементы каноничности неизбежно обнаруживаются и в древней мифологии, и во всем средневековом религиозном, и во всем фольклорном искусстве.

Классическое употребление термина «канон» как правила, нормы, образца, пропорции не совсем совпадает с пониманием каноничности искусства, исходящим из более широкой и емкой характеристики. Оставаясь в области практического предписания, канон в то же время переходит в категорию стилистической характеристики искусства.

На сегодняшний день энциклопедические определения канона распадаются на самые общие — правило, образец, норма — и конкретные с упоминанием зафиксированных канонов в скульптуре, архитектуре, музыке и литературе. Эти определения отражают реальное бытование термина «канон» в современном искусствознании.

Термин «канон» в значении эталона относится к широкой сфере деятельности человека, совсем не обязательно связанной с художественным творчеством. Когда же он переходит в сферу художественного творчества, то он либо участвует в станов-

лении эстетического идеала времени, либо защищает идеал старый, нисходящий. В качестве идеала становящегося канон растворяется в общей цели художественного творчества данной эпохи и играет роль не столько ограничения и рамки, сколько внутреннего костяка, пружины, толкающей воображение зрителя и творчество художника в определенном направлении. Только когда на месте старого идеала вырастает новый, может произойти выпадение канона из общей стилиевой системы искусства.

Рассмотрение канона в художественном творчестве — будь то широкое понимание канона как общей внутренней закономерности или узкое профессиональное фиксирование определенного ряда канонических признаков — неизбежно связано с определением эстетического идеала и соотношения характера рассматриваемого канона с этим идеалом.

Итак, художественный канон в своей конечной цели стремится к построению эстетического идеала. Но в определенные периоды истории именно отсутствие канона входит в условия осуществления идеала. В таком случае канон как целостная система распадается, возвращаясь к своим истокам — традициям. Устойчивость традиций, характеризующая определенный художественный стиль, ставящая границы определенному жанру или принципу построения образа, имеет такое же прямое отношение к канону, как и четкая зафиксированная система пропорций, иконографических признаков или космогонических символов.

Широта проблемы художественного канона позволяет выбирать различные пути в ее решении и различные жанры исследования. Статьи настоящего сборника, составленного по итогам конференции, которая состоялась в Москве в Институте истории искусств в мае 1970 г., отражают различные попытки советских ученых подойти к решению вопроса о роли канона в искусстве восточных народов на древнем и средневековом этапе. Наряду со статьями общетеоретического и методологического характера в сборнике можно найти конкретные исследования того или иного явления восточного искусства, без которых было бы невозможно научное обобщение различных сторон рассматриваемой проблемы.

О ПОНЯТИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КАНОНА

Ввиду разноречивости и запутанности представлений о сущности художественного канона, а также слабой разработанности теоретико-эстетической стороны дела попробуем сначала отграничить это понятие от других категорий и посмотрим, как употребляется в литературе этот термин и что он вообще может значить. Негативные наблюдения если и не дадут нам точного понятия канона, то, во всяком случае, расчищают дорогу для поисков.

Само слово «канон» греческое и буквально значит «правило». Однако в искусстве фигурирует столько различных правил, законов и закономерностей, что этот общий русский перевод греческого термина дает нам очень мало конкретного и для определения канона, хотя и направляет нашу мысль в определенную сторону. Канон — это, несомненно, есть правило, или суждение, о некоей закономерности. Но спрашивается: какое же это именно правило и в чем заключается эта закономерность?

1. Художественный канон не есть эстетическая категория. Он есть в логическом смысле уже дальнейшая ее модификация и воплощение.

Здесь мы не только отличаем эстетическое от художественного, но и само эстетическое понимаем в его самом начальном и чистом виде. Эстетическое, с нашей точки зрения, есть сфера выражения, а выражение есть проявление внутреннего во внешнем, сущности в явлении, субъективного в объективном, идеального в материальном, внутренней жизни предмета в ее внешних соответствиях. Так как все эстетическое есть выразительное, но не всякое выражение есть эстетическое, то необходимо прибавить, что для эстетики выражение должно стать самодовлеющей созерцательной ценностью. Это не значит, что эстетически выраженные предметы не могут нами использоваться в целях утилитарных и вполне корыстных.

Можно ли относить канон к области изначального и вполне непосредственного эстетического удовольствия? На этот

вопрос, очевидно, нужно ответить вполне отрицательно. Если к разновидностям эстетического нужно относить такие категории, как прекрасное или безобразное, возвышенное или низменное, трагическое или комическое и т. д., то о канонах нельзя сказать, что они бывают прекрасными или безобразными, возвышенными или низменными, трагическими или комическими и т. д. Какая-то связь художественных канонов с этими эстетическими категориями несомненно есть. Можно сказать, что каноны каким-то образом связаны с эстетическими категориями, но что они к ним отнюдь не сводятся. В логическом смысле эстетическое предшествует и каноническому. Каноническое может пониматься нами только как известного рода модификация эстетического или как его дальнейшее воплощение. Поскольку мы пытаемся определить понятие «художественный канон», то уже одним этим мы как-то связываем каноны с художественной областью. Ведь о канонах обычно и говорится как о канонах художественных произведений.

2. Таким образом, художественный канон не сводится к внешней пространственно-временной закономерности искусства, хотя уже предполагает существование такой закономерности.

При рассмотрении художественного произведения бросается в глаза прежде всего его материально-техническая сторона. Фигуры на картине могут быть большими или малыми, могут иметь ту или иную пространственную форму, ту или иную степень кривизны, то или иное соотношение красок, те или иные перспективные методы. Древние сооружения искусствоведы и археологи тщательно обмеривают, так что становятся известными размеры стен или куполов, дверей или частей помещения. Считается необходимым иметь точные представления о длине, ширине и высоте данной архитектурной постройки в целом и всех ее деталей. Можно ли считать, что материально-техническое обмеривание — это путь, ведущий нас к определению канона, согласно которому написана данная картина, сооружена данная постройка или оформлено данное художественное изделие?

Что материально-техническая сторона имеет самое близкое отношение к канону, это ясно. Канон — это ведь и есть правило. Но теперь к этому определению мы можем прибавить еще, что это есть правило или закономерность материально-технической конструкции.

Однако можно ли сводить канон только к одному количественному измерению? Ни в коем случае нельзя. Ведь мы же условились говорить не просто о канонах, но о художественных канонах. Можно ли анализ художественного произведения свести только к исчислению составляющих его эле-

ментов и к простому суммированию этих элементов? Ни в коем случае нельзя. Вся материально-техническая и физически-измерительная сторона художественного произведения, взятая сама по себе, ровно ничего не говорит ни о каком каноне и тем более ни о каком художественном каноне.

3. Художественный канон не есть структура художественного произведения — он только лишь базируется на ней. Термин «структура» употребляется весьма разнообразно. Среди этих разнообразных пониманий данного термина, весьма возможно, найдется и такое, которое очень близко подходит к понятию художественного канона или даже покрывает это понятие. Однако мы будем исходить из точно определенного содержания этого понятия, минуя все другие. Структура вещи, с нашей точки зрения, есть ее единораздельность, или, точнее, ее единораздельная цельность. Если вещь предстает перед нами в виде всех своих точно опознанных элементов и мы видим, что все отдельные элементы сливаются в одно целое и уже нераздельное целое, т. е. целое, которое является уже новым качеством в сравнении с отдельными частями, то это и значит, что мы узнали структуру данной вещи. Единораздельность вещи, очевидно, построена на качественном содержании отдельных входящих в нее частей, но сама-то структура отвлекается от этого содержания и, конечно, лучше всего выражается в количественных соотношениях.

Теперь спрашивается, является ли художественный канон структурой данного художественного произведения, т. е. его количественно измеренной целостностью?

На этот вопрос, очевидно, тоже приходится отвечать отрицательно. Ведь количество тем и отличается от качества, что оно вполне равнодушно к содержанию этого последнего. Но можно ли сказать, что художественный канон совершенно равнодушен к содержанию данного художественного произведения? Нет, с этим согласиться мы не можем. Ведь структура произведения, будучи его единораздельной целостностью, есть не больше как связка определенных отношений, как пучок соотношений, от качественного содержания которых мы как раз и отвлекались. Говоря просто, структура предмета есть не больше как его план, его скелет, его каркас. Но план предмета, или его скелет, если из него исключить все качественное и тем самым все художественное, отличается одним свойством, которое резко бросается в глаза в сравнении с самим художественным произведением.

Сейчас, кажется, мы можем назвать то безусловное различие, которое существует между художественным произведением и его структурной целостностью. Это различие сводится к тому, что художественное произведение, будучи воплощением того или иного эстетического сознания, как мы

сказали выше, всегда обладает самодовлеющей созерцательной ценностью, чего совершенно нельзя сказать о его бескачественном плане или скелете, только о его каркасе. Тут, однако, нужно принять меры, чтобы не сбиться с пути правильного исследования и не впасть в путаницу понятий.

Эстетическое, сказали мы, еще не есть художественное, поскольку оно относится к сфере сознания, а не к сфере созданных вещей. Искусство начинается там, где мастер, не ограничиваясь только своими эстетическими переживаниями, берет в руки те или иные материалы, вполне внешние, вполне беспорядочные и ползуче-чувственные, и создает из этих материалов некоторого рода материальную вещь, которая соответствует его эстетическим намерениям. Следовательно, та самодовлеющая созерцательная ценность, которая смутно и бессознательно зародилась в глубине сознания художника, должна найти свое уже чисто материальное воплощение. Только при этом условии создаваемая художником вещь становится произведением искусства. Но можно ли сказать это лишь об одном скелете произведения искусства, хотя бы он и был исчислен со всей математической точностью и при соблюдении решительно всех соотношений, включая симметрию, пропорцию, ритм и т. д.? Очевидно, что с точки зрения цельного произведения искусства сказать этого никак нельзя. Произведение искусства есть не только его структура, не только его скелет, но и все его живое тело, весь его трепещущий организм.

Однако ради соблюдения точности исследования необходимо сказать, что скелет тоже может быть художественным произведением, как и его структурная система, как и его бездушный каркас. Ведь можно сделать скелет чего-нибудь, хотя бы даже и живого существа, и сделать так, что он тоже будет иметь самодовлеющую созерцательную ценность. Но ясно, что это не будет уже ценностью нашего исходного художественного произведения, но вполне самостоятельной художественной ценностью, которая только отдаленно связана со структурно-скелетным каркасом, а может быть, даже и никак с ним не связана. Искусствоведы, например, для иллюстрации пространственного ритма в рублевской «Троице» чертят на бумаге только общие контуры трех ангелов — в этой системе соотношения кривых, действительно, вполне ощутимо выявляется пространственная ритмика произведения. Но, взятая сама по себе, эта ритмика представляет собой совершенно особое художественное произведение, а вовсе не есть анализ рублевской «Троицы».

Всякая перспектива тоже имеет свою математическую структуру, но, взятая сама по себе, исключительно только при помощи математического исчисления и установления

количественных структур, она вовсе не есть художественное произведение. Она относится не к искусству и не к искусствоведению, но к проективной геометрии, в которой нет ничего художественного, ничего оценочного и уж подавно нет никаких художественных канонов.

Итак, художественный канон не есть структура художественного произведения, хотя в известной степени и зависит от этого последнего.

4. Художественный канон не есть ни содержание художественного произведения, ни закономерность этого содержания. Ясное дело, что если мы обратили внимание на структуру произведения искусства, то тем самым мы оставили в стороне идеологическое содержание этого произведения. И тогда тут же возникает вопрос о том, не относить ли художественный канон к той сфере содержания искусства, где проявляется его идейная и идеологическая сторона. Но если всмотреться в то, как употребляется термин «канон» в искусствоведении, то область идейного содержания, пожалуй, будет еще менее годиться для вскрытия того, что такое художественный канон. Даже максимальная идейная заостренность художественного произведения, даже его острейшая идеологичность при всей своей социально-политической значимости ровно ничего не говорит нам о каноне данного художественного произведения, и остается неизвестным, как от этой идейно-художественной заостренности данного произведения перейти к изучению его «каноничности».

И это опять-таки не потому, что идейное или идеологическое содержание само по себе лишено всякой каноничности. Наоборот, в истории мы находим неисчислимое количество разного рода канонических идеологических документов как художественных, так и внехудожественных. Им часто бывает свойственна своя собственная историческая закономерность, своя собственная социальная обусловленность, своя собственная общественно-политическая целесообразность и необходимость. Но имеет ли это отношение к художественным канонам? Нет, здесь своя собственная закономерность и целесообразность, но отнюдь не просто художественная, а часто даже и вообще функционирующая вне всякого искусства. Так, идейным содержанием шекспировского «Макбета» многие считают уничтожающую критику индивидуализма, возникшую на заре самого индивидуализма. Рассматривая трагедию Шекспира с такой точки зрения, мы формируем, очевидно, нечто весьма важное для данной трагедии. Эту важную идейную заостренность «Макбета» историки литературы умеют очень хорошо понимать как четко проявившуюся закономерность и объяснять ее исторически. Но эту критику индивидуализма можно давать и вне трагедии, даже

вне всякой драматургии и даже вне всякого искусства. И для критики индивидуализма имеется своя историческая закономерность и, если угодно, «каноничность». Однако нам представляется, что эта «каноничность» ровно никакого отношения не имеет к художественным канонам.

Идейное содержание искусства, взятое вне всякой формы этого последнего, тоже не имеет никакого отношения к художественным канонам, как не имеет никакого отношения к ним и чистая структура художественного произведения, взятая в изоляции от содержания этого произведения.

5. Художественный канон не есть стиль художественного произведения, но он базируется на последнем, являясь его дальнейшей модификацией. Мы брали художественное произведение с точки зрения его структуры и с точки зрения его идейного содержания. Ни там, ни здесь мы не нашли места для помещения канона. Но ведь идейное содержание и структура формы могут и не браться отдельно, а могут быть взяты нами как единое и нераздельное целое. Такой диалектический синтез мы находим в «художественном образе».

Но может ли быть художественный образ художественным каноном? Имеем ли мы право поставить здесь знак полного равенства?

С самого начала становится очевидным, что искусствовед может анализировать художественный образ без всякого использования категорий канона. Равным образом и тот, кто устанавливает художественный канон данного произведения, хотя и базируется на самом художественном произведении, отнюдь не просто и отнюдь не безоговорочно отождествляет получаемый им канон художественного произведения с самим художественным произведением. Здесь мы хотели бы добавить еще, что даже и наиболее полная организация художественного образа, когда изучается не просто художественный образ, но та или иная его стилевая интерпретация, все равно еще не есть то, что обычно называется каноном.

Тут не место характеризовать понятие стиля, которое тоже является достаточно запутанным и неясным. Но, кажется, мы будем правы, если под стилем художественного произведения будем понимать не просто его формальную структуру и не просто его идейное содержание и даже не просто то, в чем то и другое совпадает, т. е. его художественный образ, а ту новую интерпретацию художественного образа, которая вскрывает в нем также и элементы, функционирующие за пределами чисто художественной образности.

Мы можем сказать, что игра у данного скрипача «холодная», что краски на данной картине производят «теплое» или «нежное» впечатление, что данное произведение «тор-

жественное», «приподнятое», «вялое», что музыка Прокофьева есть музыка «века стали» и т. д. и т. д. Все эти определения и эпитеты сами по себе ничего художественного не содержат, тем не менее они вливаются в общую идейно-художественную образность произведения и заново ее реставрируют. Тут и зарождается стилевая характеристика художественного произведения. Стиль может быть «эмоциональным», «рассудочным», «волевым», «напряженным», «экстатическим», «созерцательным», «уравновешенным». Каждого более или менее значащего художника характеризует какой-нибудь оригинальный стиль, специфический для данного художника. Сословия и общественные классы, исторические эпохи и даже целые социально-исторические формации тоже имеют свои оригинальные стили. Имеются стили: «классический», «романтический», «реалистический», «критически-реалистический», «социалистически-реалистический». Везде в этих случаях мы имеем не просто слияние формы и содержания в один художественный образ, но этот художественный образ имеет свое внехудожественное заострение, которое, как ни растворено в самом художественном образе, все же поддается специальной характеристике, если, конечно, применять при этом достаточно острый и пронизательный искусствоведческий анализ. Однако берем мы художественный образ данного произведения отвлеченно или во всем его стилистическом своеобразии, все равно он сам по себе еще не есть канон. Да и художественный канон сам по себе еще не есть художественный образ. Искать понятие канона приходится, следовательно, на других путях.

6. Художественный канон есть модель художественного произведения. Здесь мы должны сформулировать один принцип, который уже вплотную входит в само содержание понятия «канон». Это принцип модели. В научной литературе существует огромный разнобой по поводу понимания того, что такое модель. Тем не менее в настоящее время все науки обязательно пользуются понятием «модель» не меньше, чем понятием «структура». Самое общее понимание модели выступает в двух видах.

Обычно модель трактуется либо как точная копия какого-нибудь оригинала, либо как нечто такое, что само является оригиналом и образцом для других копий. Если мы воспроизводим структуру соотношений, которые царят, например, в Солнечной системе или в атоме, то это будет модель в первом смысле. Здесь она есть только точное воспроизведение определенного оригинала. Но если модница рассматривает платье на манекене и выбирает его для пошивки своего собственного платья, то здесь уже сама модель является образцом и оригиналом, т. е. понимается во втором смысле слова.

Художественный канон удивительным образом совмещает в себе обе эти разновидности понимания модели. С одной стороны, он воспроизводит то или иное художественное произведение и, следовательно, является его копией, а, с другой стороны, если вдуматься в то, что искусствоведы говорят о своих канонах, то эти художественные каноны они безусловно понимают как образцы и оригиналы для множества других воспроизведений. Мало того, если канон есть образец, то, очевидно, он есть также и критерий положительной оценки для всех его последующих воспроизведений.

Итак, канон есть воспроизведение некоторого определенного оригинала и образца, являясь в то же время и оригиналом и образцом для всевозможных его воспроизведений и даже принципом их художественной оценки.

Исходя из такого понимания канона как модели, мы сразу же сталкиваемся с большим количеством разного рода моделей, которые появлялись в истории. Конечно, модель неизобразима легче всего при помощи количественно-структурных методов, т. е. в конце концов при помощи количественного измерения и количественных обмеров. Но чрезвычайная «ограниченность» результатов такого рода измерений заставляет нас думать, что дело здесь не только в одних количественных обмерах, но и в самом принципе стилевого построения художественного произведения, который и вносит в понимание модели чрезвычайно разнообразную дифференциацию. Модель мы будем понимать прежде всего как количественно-структурную категорию. Но ведь она же, кроме того, и подчинена определенному образцу или первообразцу, и сама является образцом и первообразцом для множества других художественных произведений. Значит, эта образцовость, или исходная первообразность, уже не есть только количественная структура. Она определяется весьма многими уже качественными факторами, и в первую очередь мировоззрением данного художника или данной эпохи. Она определяется идеологией, и прежде всего социально-исторической идеологией.

Ведь не случайно же египетские каноны, основанные на модульном исчислении (модуль — это определенная физическая единица измерения), трактуют скульптурное произведение как сложенное из одинаковых глыб, подобно тому как стена дома возводится при помощи кладки кирпичей. Можно сказать, что египетская статуя в этом смысле ничем не отличается от архитектурной постройки. А это в свою очередь зависит от того, что египетская скульптура исключает необходимость и даже самую возможность какой-нибудь точки зрения на нее. Она создается так, как будто бы никто на нее не смотрел, т. е. в своей абсолютной трансцендентности.

Это не только связано с весьма слабым чувством развития личности в древнем Египте, но, конечно, и с соответствующей социально-исторической формацией. Поэтому та модель, которая лежит в основе египетских канонов, предполагает вполне определенное мировоззрение и определенную глубоко переживаемую идеологию.

В противоположность египетским античные каноны исходят из представления о человеческой фигуре как о чем-то целом и, уже отталкиваясь от этого целого, устанавливают, какую часть его должны составлять голова, туловище, ноги и все прочие детали. Византийский канон идет еще дальше. Тоже исходя из определенной идеологии, основной единицей измерения человеческого тела он считает голову и лицо как средоточие и выражение духовной и разумной жизни человека. Одно дело, когда каноны составляются в виде измерения человеческого тела при помощи, например, ступни как единицы измерения, и совсем другое дело, т. е. идеологически другое дело, когда канон рассматривает в качестве такой единицы измерения человеческую голову или человеческое лицо. В античных канонах главную роль играет торс, как наиболее объемная часть тела, а в Византии такую роль играет голова (что подтверждается здесь также суховатой и вполне аскетической трактовкой торса и ног). Несомненно также, что новоевропейский механистический эмпиризм сказался в каноне Альберти, предлагавшего делить всего человека на 600 частей, или в каноне Дюрера, делившего человека на 1800 частей¹.

Таким образом, понятие «модель», с которого, собственно говоря, и начинается понятие «канон», хотя и используется в канонах количественно-структурно, тем не менее конкретный характер самого конструирования этих структур зависит уже от качественных данных, т. е. от мировоззрения, идеологии, а в первую очередь от социально-исторических основ тех художественных произведений, которые охватываются канонами.

7. Путь к окончательному определению канона. После введения понятия «модель» мы уже накопили достаточный логический аппарат, с которым можем решиться стать на путь более или менее окончательного определения изучаемого нами понятия. Отметим из нашего предыдущего изложения все то, что является прямой необходимостью для определения понятия «канон».

Во-первых, ясно, что художественный канон произведения есть какая-то его модель.

¹ Наиболее важные в истории искусства каноны в связи со стилем эпохи и ее идеологией мы рассматриваем в нашей работе «Художественные каноны как проблема стиля» («Вопросы эстетики», 1964, № 6, стр. 351—399).

Во-вторых, художественный канон есть количественно-структурная модель. Это ясно из всех тех канонов, которые были построены в истории самого искусства и в истории искусствознания. И египетские, и древнегреческие, и средневековые, и ренессансные каноны одинаково используют количественно-измерительные методы и пытаются выразить художественное произведение как предмет количественного измерения.

В-третьих, необходимо учитывать структурный характер всякого канона во всей полноте возможных структурных соотношений. Так, прежде всего бросается в глаза стремление создателей канонов выразить пропорциональные и симметрические соотношения частей, составляющих то целое, которое называется художественным произведением.

В-четвертых, канон как количественно-структурная модель обязательно обладает характером образцовости, примерности, являясь таким принципом стилистического конструирования, который претендует быть также и критерием оценки художественных произведений. Поэтому модель, конструируемая в каноне, кроме своей количественной структурности всегда обладает еще и определенной качественной направленностью, чем и определяется большое разнообразие канонов, находимых нами в истории.

В-пятых, обычно считается каноном тот принцип стилистического конструирования, который характерен для данного отдельного художника. Поскольку художников этих было всегда очень много, их личные каноны были слишком индивидуальны и слишком случайны. Более или менее объективным условием для суждения о каноне как о модельном принципе художественного конструирования является учет какой-нибудь более или менее широкой социально-исторической области или даже формации. Поэтому то, что мы называем каноном художественного произведения, строится нами как тот или иной, но всегда определенный социально-исторический показатель.

8. Попытка определения понятия канона. Если свести воедино все указанные нами сейчас моменты, то можно дать следующее определение канона. Канон есть количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений. Эта модель оказывается образцом и критерием положительной оценки произведений искусства, воплощающих художественный канон.

Ю. М. ЛОТМАН

КАНОНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КАК ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПАРАДОКС

В исторической поэтике считается установленным, что есть два типа искусства. Мы исходим из этого как из доказанного факта, поскольку эта мысль подтверждается обширным историческим материалом и рядом теоретических соображений. Один тип искусства ориентирован на канонические системы («ритуализованное искусство», «искусство эстетики тождества»), другой — на нарушение канонов, на нарушение заранее предписанных норм. Во втором случае эстетические ценности возникают не в результате выполнения норматива, а как следствие его нарушений.

Возможность существования «внеканонического» искусства подвергалась иногда сомнению. При этом указывалось, что уникальные, не повторяющиеся объекты не могут быть коммуникативными и что любая «индивидуальность» и «неповторимость» произведений искусства возникает в результате комбинации сравнительно небольшого числа вполне стандартизованных элементов. Что же касается «канонического искусства», искусства, ориентированного на выполнение правил и нормативов, то существование его настолько очевидный и, казалось бы, хорошо изученный факт, что от исследователей порой укрывается парадоксальность одного из основных принципов нашего к нему подхода.

Предполагается вполне очевидным, что система, служащая коммуникации, имеющая ограниченный словарь и нормализованную грамматику, может быть уподоблена естественному языку и изучаться по аналогии с ним. Так возникло стремление видеть в канонических типах искусств аналоги естественных языков.

Как отмечали многочисленные исследователи, существуют целые культурные эпохи (к ним относят, например, века фольклора, средневековье, классицизм), когда акт художественного творчества заключался в выполнении, а не нарушении правил. Явление это неоднократно описывалось (применительно к русскому средневековью, например, в трудах Д. С. Лихачева). Более того, именно в изучении текстов этого типа структурное описание сделало наиболее заметные успехи, поскольку

и ним, как кажется, в наибольшей мере применимы навыки анализа общеязыкового текста.

Параллель с естественными языками представляется здесь вполне уместной. Если допустить, что есть особые типы искусства, которые целиком ориентированы на реализацию канона, тексты которых представляют собой осуществление предписанных правил и значимые элементы которых суть элементы заранее данной канонической системы, то вполне естественно уподобить их системе естественного языка, а создаваемые при этом художественные тексты — явлениям речи (в сосюррианской оппозиции «язык — речь»).

Между тем эта параллель, столь, как кажется, естественная, порождает определенные трудности: текст на естественном языке реализуется при полной автоматизации плана выражения, который для участников языкового общения лишен всякого самостоятельного интереса, и предельной свободе содержания высказывания. Художественные тексты, принадлежащие эстетике тождества, в этом отношении строятся по прямо противоположному принципу: область сообщения у них предельно канонизируется, а «язык» системы сохраняет неавтоматизированность. Вместо системы с автоматизированным (и поэтому незаметным) механизмом, способным передавать почти любое содержание, перед нами система с фиксированной областью содержания и механизмом, сохраняющим неавтоматичность, т. е. постоянно ощущаемым в процессе общения.

Когда мы говорим об искусстве, особенно об искусстве так называемого ритуализованного типа, то первое, что бросается в глаза, это фиксированность области сообщения. Если на русском, китайском или любом другом языке можно говорить о чем угодно, на языке волшебных сказок можно говорить только об определенных вещах. Здесь оказывается совершенно иным отношение автоматизации выражения и содержания.

Более того, если говорящие на родном языке, употребляющие его без ошибок и правильно, не замечают его, он полностью автоматизирован и внимание сосредоточено на сфере содержания, то в области искусства автоматизации кодирующей системы не может произойти. Иначе искусство перестанет быть искусством. Происходит, таким образом, весьма парадоксальная вещь. С одной стороны, мы действительно имеем засвидетельствованную огромным числом текстов систему, очень напоминающую естественный язык, систему с устойчивым канонизированным типом кодировки, а с другой стороны, эта система ведет себя странным образом — она не автоматизирует свой язык и не обладает свободой содержания.

Таким образом получается парадоксальное положение: при, казалось бы, полном сходстве коммуникативной схемы естественного языка и «поэтики тождества» функционирование

систем имеет диаметрально противоположный характер. Это заставляет предположить, что параллель между общезыковыми типами коммуникации и коммуникативной схемой, например фольклора, не исчерпывает некоторых существенных форм художественной организации этих видов искусств.

Как же может получиться, что система, состоящая из ограниченного числа элементов с тенденцией к предельной их стабилизации и с жесткими правилами сочетания, тяготеющими к канону, не автоматизируется, т. е. сохраняет информативность как таковая? Ответ может быть лишь один: описывая произведение фольклора, средневековой литературы или любой иной текст, основанный на «эстетике тождества», как реализацию некоторых правил, мы снимаем лишь один структурный пласт. Из поля зрения, видимо, ускользают действия специфических структурных механизмов, обеспечивающих деавтоматизацию текста в сознании слушателей.

Представим себе два типа сообщения: одно — записка, другое — платок с узелком, завязанным на память. Оба рассчитаны на прочтение. Однако природа «чтения» в каждом случае будет глубоко своеобразна. В первом случае сообщение будет заключено в самом тексте и полностью может быть из него извлечено. Во втором — «текст» играет лишь мнемоническую функцию. Он должен напоминать о том, что вспоминающий знает и без него. Извлечь сообщение из текста в этом случае невозможно.

Платок с узелком может быть сопоставлен с многими видами текстов. И здесь придется напомнить не только о «веревочном письме», но и о таких случаях, когда графически зафиксированный текст — лишь своеобразная зацепка для памяти. Такую роль играл в ид страниц Псалтыри для неграмотных дьячков XVIII в., читавших псалмы по памяти, но непременно глядя в книгу. По авторитетному свидетельству акад. И. Ю. Крачковского [1, 674], в силу особенностей графики чтение Корана на определенных этапах его истории подразумевало предварительное знание текста. Но, как мы увидим в дальнейшем, круг подобных текстов придется значительно расширить.

Припоминание — лишь частный случай. Он будет входить в более обширный класс сообщений, при которых информация будет не содержаться в тексте и из него соответственно извлекаться получателем, а находиться вне текста, с одной стороны, но требовать наличия определенного текста — с другой, как неперемного условия своего проявления.

Можно рассматривать два случая увеличения информации, которой владеет какой-либо индивид или коллектив. Один — получение извне. В этом случае информация вырабатывается где-то на стороне и в константном объеме передается получателю. Второй — строится иначе: извне получается лишь опре-

деленная часть информации, которая играет роль возбудителя, вызывающего возрастание информации внутри сознания получателя. Это самовозрастание информации, приводящее к тому, что аморфное в сознании получателя становится структурно организованным, означает, что адресат играет гораздо более активную роль, чем в случае простой передачи определенного объема сведений.

В случае, когда мы имеем дело с получением информативного возбудителя, это, как правило, строго урегулированный текст, который способствует самоорганизации воспринимающей личности. Размышления под стук колес, под мерную, ритмическую музыку, созерцательное настроение, вызванное рассматриванием правильных узоров или совершенно формальных геометрических рисунков, завораживающее действие словесных повторов — все это наиболее простые примеры такого рода увеличения внутренней информации под влиянием организующего воздействия внешней.

Можно предположить, что во всех случаях с искусством, относящимся к «эстетике тождества», мы сталкиваемся с усложненными проявлениями того же принципа.

Отмеченный нами выше парадокс находит тогда объяснение. При сравнении фольклора и средневекового искусства, с одной стороны, и поэтики XIX в. — с другой, выясняется, что в этих случаях графически зафиксированный текст по-разному относится к заключенному в произведении объему информации. Во втором случае — по аналогии с явлениями естественного языка — он включает всю информацию произведения (сообщения), в первом — лишь незначительную ее часть. Сверхупорядоченность плана выражения здесь приводит к тому, что связь между выражением и содержанием теряет присущую естественным языкам однозначность и начинает строиться по принципу узелка и связанного с ним воспоминания.

Получатель произведения XIX в. прежде всего слушатель — он настроен на то, чтобы получить информацию из текста. Получатель фольклорного (а также и средневекового) художественного сообщения лишь поставлен в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самому себе. Он не только слушатель, но и творец. С этим и связано то, что столь каноническая система не теряет способности быть информационно активной. Слушатель фольклора скорее напоминает слушателя музыкальной пьесы, чем читателя романа. Не только появление письменности, но и перестройка всей системы искусства по образцу схемы общезыкового общения породила литературу.

Таким образом, в одном случае «произведение» равняется графически зафиксированному тексту: оно имеет твердые границы и относительно стабильный объем информации, в дру-

гом — графический или иначе зафиксированный текст — это лишь наиболее осязаемая, но не основная часть произведения. Оно нуждается в дополнительной интерпретации, включении в некоторый значительно менее организованный контекст.

В первом случае формообразующий импульс состоит в уподоблении данной семиотической системы естественному языку, во втором — музыке.

Соотношение произведения искусства и действительности, его интерпретирующей, в этих двух типах построения художественных текстов имеет принципиально различный характер: если в поэтике реалистического типа отождествление текста и жизни представляет наименьшую сложность (наибольшего творческого напряжения требует создание текста), то в произведениях «эстетики тождества» в тех случаях, когда такое отождествление происходит (текст может строиться и как чисто синтагматическая конструкция, подразумевающая лишь факкультативное семантическое истолкование, не более обязательное, чем, например, зрительные образы в непрограммной музыке), оно представляет наиболее творческий акт и может строиться по принципу наибольшего несходства или любых иных, установленных лишь для данного случая правил интерпретации.

Таким образом, если деканонизированный текст выступает как источник информации, то канонизированный — как ее возбудитель. В текстах, организованных по образцу естественного языка, формальная структура — посредующее звено между адресантом и адресатом. Она играет роль канала, по которому передается информация. В текстах, организованных по принципу музыкальной структуры, формальная система представляет содержание информации: она передается адресату и по-новому переорганизовывает уже имеющуюся в его сознании информацию, перекодирует его личность.

Из этого вытекает, что, описывая канонизированные тексты только с точки зрения их внутренней синтагматики, мы получаем чрезвычайно существенный, но не единственный пласт структурной организации. Остается еще вопрос: что означал данный текст для создавшего его коллектива, как он функционировал? Вопрос этот тем более труден, что ответить на него, исходя из самого текста, часто бывает невозможно. Тексты искусства XIX в. в себе самих содержат, как правило, указания на свою социальную функцию. В текстах канонизированного типа таких указаний, как правило, нет. Прагматику и социальную семантику этих текстов нам приходится реконструировать на основании только внешних по отношению к ним источников.

При решении вопроса, откуда же берется информация в текстах, вся система которых по условию наперед предсказуема (ибо именно повышение предсказуемости составляет тен-

денцию канонизированных текстов), необходимо учитывать следующее.

Во-первых, следует различать случаи, когда ориентация на канон принадлежит не тексту, как таковому, а нашему его истолкованию.

Во-вторых, следует учитывать, что между структурой текста и осмыслением этой структуры на метауровне общего культурного контекста могут быть существенные расхождения. Не только отдельные тексты, но и целые культуры могут осмысливать себя как ориентированные на канон. Но при этом строгость организации на уровне самоосмысления может компенсироваться далеко идущей свободой на уровне построения отдельных текстов. Разрыв между идеальным самоосмыслением культуры и ее текстовой реальностью в этом случае становится дополнительным источником информации.

Так, например, тексты основоположника русского старообрядческого движения протопопа Аввакума им самим осмысливаются как ориентированные на канон. Более того, борьба за культуру, строящуюся как выполнение строгой системы заранее данных правил, составляла его жизненную и литературную программу. Однако реальные тексты Аввакума строятся как нарушения правил и канонов литературы. Это позволяет исследователям, ставя его творчество в различные контексты более общего плана (порой достаточно произвольно), истолковывать его то как «традиционалиста», то как «новатора».

Можно привести и другой пример. Петровская государственность считала себя регулярной. Эпоха выдвинула требования «регулярного государства» и идеалы предельной нормализации всего строя жизни. Государство сведено было к определенной формуле и определенным числовым отношениям вплоть до проектируемых каналов Васильевского острова (которые так и не были построены), вплоть до табели о рангах.

Но ведь если от уровня самооценки петровской государственности перейти к уровню административной деятельности, мы столкнемся с чем-то прямо противоположным регулярности. Ведь так и не был создан даже Свод законов, между тем как в допетровской Руси судебники составлялись легко. Постпетровская государственность никакой юридической кодификации не создала. Единственное, что было создано, это Свод законов, многотомное издание — прецедент, который должен был заменить отсутствующую кодифицированную систему.

Таким образом, следует иметь в виду, что самооценка культуры как ориентированной на кодификацию не всегда объективна. Также надо иметь в виду, что метауровень и уровень текста иногда тяготеют к совпадению, к адекватности соотношения, а иногда наоборот.

Каноническое искусство играет огромную роль в общей истории художественного опыта человечества. Вряд ли имеет смысл рассматривать его как некоторую низшую или уже пройденную стадию. И тем более существенно поставить вопрос о необходимости изучать не только его внутреннюю синтагматическую структуру, но и скрытые в нем источники информативности, позволяющие тексту, в котором все, казалось бы, заранее известно, становиться мощным регулятором и строителем человеческой личности и культуры.

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Коран, пер. и коммент. И. Ю. Крачковского, М., 1963.

Н. А. ИОФАН

СТАНОВЛЕНИЕ ПРОТОКАНОНА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЯПОНИИ (на материале *ханива*)

Проблема канона в искусстве древности и средневековья весьма важна для глубинного и комплексного изучения культуры этих двух периодов. Ибо их каноны отражают эстетический идеал, который является неотъемлемой частью мировоззрения своего времени. Обращение к функциональной характеристике канона особенно плодотворно при условии достаточно широкого рассмотрения релевантных признаков канона, которые обнаруживают себя в различных областях деятельности человека¹. Такой подход может существенно помочь исследователю выявить (или хотя бы попытаться осветить) специфику древней и средневековой культуры, понять роль и место канона в развитии изобразительного искусства. Наличие в этом развитии двух противоположных тенденций — канонизации и деканонизации, т. е. стремление закрепить в искусстве разработанные нормативы, при помощи которых строится изображение, и обратный ему (этому стремлению) отказ от традиционных нормативов, — неизбежно сталкивает историка культуры с необходимостью представить механику этих двух процессов, их возникновение, развитие и взаимодействие, причины их подъема и спада. А для этого прежде всего нужно представить, что такое протоканон и канон, каково их содержание. Сразу же оговоримся, что термин «протоканон» предлагается здесь для характеристики неполноты признаков канона.

В искусстве всех времен и народов, как и в большинстве областей человеческой деятельности, постоянно складываются и непрерывно существуют традиции, от которых отталкивается процесс творчества, в свою очередь порождая все новые традиции. Искусство древности и средневековья (культуное ис-

¹ Приступая к рассмотрению столь специальной проблемы, прежде всего следует подчеркнуть, что здесь сознательно опускается весь круг проблем, относящихся к процессу творчества. Не касаясь оценочной стороны вопроса, догматичности, косности, узости и т. п. канона, которые достаточно хорошо освещены в нашей литературе, автор задается одной лишь целью рассмотрения релевантных признаков канона и протоканона.

кусство по преимуществу) постоянно стремилось стать всеобъемлющим, воплотить в своих образах целостность материального (телесного, земного) и духовного (сверхъестественного) начал.

Синкретичность мировоззрения, которым проникнуто изобразительное искусство, ведет к возникновению образно-обобщенного творчества. Обобщение может быть воплощено в орнаменте (на различных стадиях его развития — от фигуративного до чисто геометрического) и в иератическом фигуративном изображении. Оба эти пути обобщения (от геометрического до фигуративного) могут развиваться последовательно, но могут и совмещаться во времени. Так или иначе, оба они лежат в основе процесса формирования традиции и канона, которые, в частности, призваны обслуживать магические функции искусства.

С точки зрения формы традиция может быть простой, т. е. состоять из одного признака, или сложной, представляющей систему признаков, отчего сама традиция оказывается менее или более устойчивой.

Как явление стадияльное, традиция должна рассматриваться в диахронии. Определенная традиция может быть перенесена из одной стадии в другую целиком или частично, но, коль скоро такой процесс завершился, данная традиция принадлежит уже иной стадии. Поэтому для уяснения эволюции традиции ее следует воспринимать сквозь призму обеих стадий. Как результат процесса заимствования традиция будет отличаться от своего прототипа в большей или меньшей степени в зависимости от обстоятельств. Простая традиция может влиться в сложную, трансформируясь при этом, и в свою очередь включившая ее система становится более сложной и устойчивой, приближаясь к нормативу.

Промежуточным звеном между традицией и канонам может служить протоканон. Для того чтобы попытаться раскрыть содержание понятия «протоканон», его соотношение с понятием «канон», следует обратиться к содержанию этого второго понятия.

Канон также является системой признаков, но — по сравнению с традицией — более высоко организованной. Канон — непременно структура, т. е. система, организованная по иерархическому признаку.

Система канона обладает присущей развитой форме устойчивостью, а зачастую и инертностью, которая может восприниматься и как косность, а в период деградации канон, действительно, становится косным, превращаясь из творческого, прогрессивного начала в чисто охранительное, что приводило и приводит к односторонним, далеко идущим и необоснованным суждениям о роли канона вообще.

Замечания о стадияльном характере традиции справедли-

вы и в отношении канона с той лишь разницей, что перемещение во времени и пространстве сложной иерархической системы канона ведет к более глубоким и серьезным результатам. Система канона в какой-то одной области на разных стадиях может быть менее или более сложной. Но в любом случае канон выступает в качестве формообразующей структуры. Иератический характер искусства с присущим ему синкретизмом земного и небесного обуславливается устремлением его (искусства) в панхронию. Достижение всевременности, вечности в изобразительном искусстве осмысливается средневековой теологией при помощи канона как универсальной субстанции, в которой воплощены вечные, т. е. освященные божеством, формулы изображения. Канон выступает здесь необходимым условием, принципом формообразования.

Выступая хранителем традиции или канона, мастер, таким образом, сам священнодействует и, как правило, принадлежит к жречеству или подчинен ему.

Очень большая емкость, чуть ли не всеобъемлющий характер канона, особенно в период расцвета средневековья, затрудняет выявление наиболее важных, ведущих черт канона, определение необходимой суммы релевантных признаков, составляющих систему канона. Условно в изобразительном искусстве она может сводиться к нормативным установлениям, воплощающим идеал своего времени и касающимся либо иконографии во всем ее многообразии (символики в широком плане), либо какой-то одной области (стилистического канона, канона пропорций и пр.). В иерархической системе канона, еще не достигшей стадии формализации, господствуют идеологизирующие признаки, четко обслуживающие семантику, тогда как в процессе десемантизации на первый план могут выступить элементы, игравшие прежде второстепенную роль. Десемантизация канона свидетельствует о его разрушении, ибо тем самым канон перестает служить выражением идеала своего времени. Функциональная идеологизирующая роль канона становится формализующей.

Система любого канона требует для своего становления и развития достаточно длительного срока, в течение которого из отдельных установлений и традиций складывается более сложный ряд, а затем и система. Но если канон непременно строится из сложного набора элементов, где уже существует не простое подчинение одной группы признаков другой, а все они строго и без исключения организованы в определенном порядке, то в протоканоне может отсутствовать ряд элементов, не обслуживающих непосредственно семантику, т. е. столь строгая иерархия, тяготеющая к универсализму, еще не создана. Однако в системе протоканона уже присутствует главное, что отличает его от ряда отобранных традиций: в ней появляется иерархическая организованность, которая придает се-

мантической функциональности образа новое по сравнению с системой традиции качество. Таким образом, в протоканоническом налицо сложившаяся норма художественного образа, в которой наряду с семантикой задан также и способ изображения (стиль, техника), несмотря на то что присущая системе канона детализованная нормативность еще отсутствует.

Изобразительный канон древности отличен от средневекового канона. В древности семантика системы изобразительного искусства зиждилась на синкретическом мифологическом восприятии мира, которым пронизано все мировоззрение того времени. В средневековые фигуративные изображения и орнаменты предшествующей эпохи появляются уже в превращенном виде. Включенные в средневековую систему признаков канона, они приняты здесь как условные знаки — типологические символы. Получившие широкое распространение, строго отобранные и ограниченные в числе, они служат в средневековье символическим толкованием системы ритуалов и Священного писания. Таким образом, зрелый изобразительный канон средневековья отличается, по-видимому, большей осознанностью по сравнению с древним каноническим. И внеканонические тенденции, несмотря на то что их осмысление происходит намного позднее, проявляются порой более резко и четко в средние века, нежели в древности. Быть может, более глубоко осознанная детализованность средневекового канона ведет к его известной сжатости (жесткости и узости) по сравнению с каноническим древности. Но вместе с тем средневековые каноны (особенно в искусстве Востока), вобравшие в себя духовный опыт сложных универсальных религиозных систем, оказываются значительно шире, проявляют себя более гибкими и способными к синтезу, развитию и модификации в различных условиях. В древнем же искусстве канон более ограничен даже функционально, так как служит выражению более замкнутой идеологической системы. В обоих случаях канон рассматривается только на идеологизирующей стадии. Нечего и говорить, что стадия протоканона демонстрирует наблюдаемую выше специфику канона древности особенно четко. К этой стадии может быть отнесено искусство различных культурных ареалов — многих народов, населявших огромные пространства в Евразии и Африке, Америке и Австралии. Стадии протоканона в их искусстве отнюдь не синхронны и не равномерны. Известные истории памятники искусства эгейской Греции и Центральной Америки, варваров придунайских районов Римской империи и негров Тропической Африки — свидетельство универсального характера протоканона, необходимого этапа в истории искусств.

С наибольшей степенью наглядности специфика протоканона может быть прослежена на примере эгейского крито-микенского искусства. В искусстве Крита протоканон получил воз-

можность проявить себя наиболее последовательно и полно, так как критская культура имела достаточно времени для своего развития, которое не прерывалось ни вторжениями извне, ни внутренними потрясениями. Общество, создавшее эту культуру, совершает постепенный переход от энеолита к бронзе, а затем к раннежелезному веку (Микены). Период, в течение которого складывается мифологическая система, растягивается на много веков. Расцвет эгейского искусства приходится на стадию развитой мифологии, которая отличается нерушимой еще целостностью мифологической триады «божество — герой — царь» (царь, обитающий во дворце, совмещает в себе черты обожествленного героя или божества, воплотившегося в земном герое).

Идеологическая система еще очень подвижна, и процесс свободного, еще не скованного окостеневшими установлениями мифотворчества отражен в искусстве. Поразительны живость и свобода, которыми отмечено это искусство, — в нем функциональность и изобразительность равны, и функциональность непременно включает изобразительность. Хорошим примером могут служить знаменитые сосуды, которые по мастерству исполнения невозможно разделить на ритуальные и бытовые. Эти сосуды подобны скульптуре — они так пластичны и выразительны, будто свободно изваяны. Все это лежит в основе своеобразной гармонии искусства протоканона — гармонии как результата равновесия двух тенденций: канонической и внеканонической.

Становление нормы и в то же время свободное с ней обращение, преодоление еще не успевших формализоваться и застыть нормативов — вот в чем заключается специфика протоканона.

Культура японского общества бронзового и раннежелезного веков, несмотря на свою стадиальную принадлежность, в значительной степени отличается от эгейской культуры. И не столько в силу этнического своеобразия, сколько вследствие того, видимо, что ее формирование происходит в условиях, когда окружающий мир, т. е. огромный культурный ареал Дальнего Востока и Центральной Азии, оставил далеко позади ранние этапы развития, вступив в эпоху средневековья. Поэтому обстоятельства и темпы развития японского общества совершенно иные. Оно не только идет ускоренными по сравнению с развитием эгейского общества темпами, но и очень (спустя примерно 200—250 лет) резко прерывается в результате активного вторжения совершенно иной стадиально и этнически культуры, хлынувшей в VI—VII вв. в Японию вместе с буддизмом. Таким образом, японское общество складывающейся народности, едва только начинающее историю своего государства, ставшее на путь создания варварского королевства, общество, внутри которого формируются два уклада:

рабовладельческий и феодальный, — и в то же время общество, обремененное сложным грузом пережитков племенного строя, — это общество, столкнувшись лицом к лицу со зрелой средневековой цивилизацией, обогащенной достижениями народов Китая, Кореи, Индии и Центральной Азии, культурные заимствования которых уходят корнями также и в Рим и в эллинистическую эпоху, круто меняет направление своего развития.

Столь краткий отрезок времени, когда совершается переход от культуры бронзы к культуре раннего железа, представляет для историка искусства очень большой интерес. Этот недолгий и малоизученный период японской древности парадоксально заключает в себе, с одной стороны, типологические примеры стадильной культуры, напоминающие культуру древнего мира, а с другой — закладывает основу, на которой строится впоследствии культура средневековой Японии.

В предлагаемой статье будет сделана попытка рассмотреть особенности протоканона с помощью анализа скульптуры ханива.

Погребальная скульптура ханива, в которой воплотился духовный идеал общества Ямато, принадлежит к самым ранним из известных нам памятников древнеяпонского искусства, так как памятники искусства от периода Дзэмон (энеолит) до периода Дотаку (бронза) нельзя еще причислить к собственно японским.

Период Ямато в японской истории знаменует собой переход от раннеклассового общества союза племен к государству. Родо-племенной культ предков трансформировался в государстве Ямато в культ предков во главе с верховным божеством — солнечным предком царя Ямато. Впоследствии эта религия получила название «синто». В этот период возводятся погребальные курганные сооружения — религиозные комплексы солярного культа эпохи раннего железа. Ямато — период становления японской народности. По мнению японских этнографов, антропологов, историков, японцы эпохи развитого средневековья ничем не отличаются от народа Ямато. Искусство этого периода представляет поэтому особый интерес и пользуется большой популярностью в современной Японии. Культура народа Ямато — предков современных японцев — привлекает внимание научной общественности страны. Именно в этот период, накануне распространения в Японии буддизма, возникло самобытное искусство, в котором воплотился мир религиозно-мифологических представлений раннего, добуддийского синто.

До последнего времени скульптура ханива была объектом исследования археологии, а искусствоведение только еще приступает к ее изучению. Поэтому вопрос об иконографии, равно как и о традиционной художественной системе и тем более о

становлении иконографической системы в искусстве Ямато, может быть поставлен пока лишь предварительно.

Параллельное сравнительное изучение ханива и текстов «Кодзики», «Нихонги», «Фудоки», «Когёсуй» позволяет реконструировать религиозно-мифологические представления общества Ямато, воплотившиеся в иконографии ханива.

Основные мифологические циклы, повествующие о главных божествах Ямато, отдельные фрагменты мифов и описания религиозных ритуалов содержатся в письменных памятниках более позднего времени (VIII—XII вв.), созданных в период интенсивной деятельности буддийской церкви. Однако в процессе комплексного рассмотрения литературно-исторических текстов, археологических и этнографических данных с привлечением иконографии ханива удастся вскрыть более древний пласт мифологии и ритуалов, относящийся к тому времени, когда мифология была активной, не стилизующей, когда единство триады «божество — герой — царь» еще не было нарушено.

В антропоморфной скульптуре ханива, которая появляется в конце V в. и получает очень широкое распространение в VI — начале VII в., имеются два типа изображений: 1) изображения жриц и жрецов-воинов и воинов без жреческих регалий и 2) изображения придворных, челяди и простолюдинов. Первый тип может быть отнесен к иератическому, магическому портрету. Его иконография обнаруживает полное соответствие мифологическим сюжетам, содержащимся в «Кодзики», «Нихонги» и других памятниках. Таким образом, в скульптуре ханива запечатлен древний пантеон добуддийской Японии.

Сопоставляя тексты и иконографию ханива, оказывается возможным выявить еще более архаический пласт верований древних японцев, восходящий к периоду, предшествовавшему Ямато (так называемому обществу бронзовых колоколов дотаку — племенному союзу Центральной Японии эпохи поздней бронзы). Единственный известный пока экземпляр ханива, иконография которой отмечена зооморфными чертами и, видимо, непосредственно восходит к периоду бронзовых колоколов, — это образ божества-покровителя племен идзумо, населявших Центральную Японию до завоевания ее дружинами племен ва с о-ва Кюсю. Этот своеобразный древнеяпонский «сфинкс» воскрешает в памяти сюжет из мифологического цикла о походе Дзимму Тэнно на восток. В третьем свитке «Нихонги» помещен рассказ о том, как во время сражения с войсками Дзимму на помощь дружинам цугигумо-идзумо поспешил их племенной бог, принявший обличье медведя.

Образ божества, воплощенного в этой ханива, принципиально отличен от изображений предшествующего периода — известных нам рельефов дотаку. В рельефах на бронзовых колоколах со сценами охоты, рыбной ловли и пр. человек и жи-

вотные изображаются просто как знак, их символизирующий. Изображения божества в этот период отсутствуют. Они заменены, видимо, священными предметами — чурингами² (здесь: дотаку, которые олицетворяют верховное божество идзумо — бога-громовика Сусаноо).

Изображения ханива преследуют уже другую цель. В рамках сложившейся к этому времени образно-эстетической системы скульптура ханива воспроизводит героев синтоистских мифов. Выразительность и динамика изображений переданы здесь при помощи условных приемов — угловатой грации жестов, своеобразной прелести большеглазых лиц, столь далеких еще от натуралистического изображения человека.

Монументальный мужской торс божества Кинаи опирается на массивные звериные лапы. Суровое лицо грозно смотрит вперед. Голову венчает высокая шапка, украшенная орнаментом из треугольников, расположенных в два ряда друг над другом (как известно, такого рода орнамент распространен повсеместно в эпоху бронзы и читается обычно как знаки гор). Здесь явно прослеживается переход от зооморфного образа божества к антропоморфному. Горное божество — полумедведь, получеловек. Это обломок медвежьего культа, распространенного на огромной территории Восточной и Северо-Восточной Азии и Северной Америки. Пережитки этого культа сохраняются во многих районах (в том числе и в японской провинции) и поныне. Однако нигде не найдено изображения, аналогичного рассматриваемому здесь. Оно и не могло существовать на стадии тотемистических верований. Наше изображение переосмыслено уже на ином стадильном уровне религиозных воззрений, и его иконография, несмотря на всю экзотичность, свидетельствует о существовании разработанного стилистического норматива, вполне соответствующего образной системе протоканона. Иконография здесь не отличается от иконографии магического портрета, в которой и воплотились образы главных богов пантеона Ямато.

Уже отмеченные свобода и живость изображения, еще не до конца порвавшего с условностью бесплотных образов-знаков предшествовавшего периода, в корне отличны от реальной и плотской грации античной скульптуры.

Иерархической структуре феодализирующегося общества Ямато как нельзя лучше соответствует иконография небожителей, жрецов, воинов, вобравшая в себя традиции предшествовавших периодов Ямато ритуалов.

Раскопки курганов как в Центральной Японии, так и на северо-востоке, в районе Канто, обнаруживают устойчивую общность иконографии, что указывает на ее универсальный характер. Помимо общих иконографических черт (позы, ритуальной

² Священные атрибуты Аматаэрасу — меч, зеркало, магатама — в архаическом синто также играют роль своеобразной чуринги.

прически и одеяния, священных регалий) у всех почти ханива из группы магического портрета имеются орнаментальный декор и священные атрибуты, генетически восходящие к верованиям предшествовавшего периода и выявляющие таким образом контаминацию религиозных представлений. Тот же орнамент, состоящий из знаков гор, встречается на шапках, перевязях, одеяниях всех без исключения изображений небожителей и жрецов. Довольно часто встречается декор из одинаковых, покрывающих довольно большую поверхность кругов или спиралей — знаков солнца, несущих, вероятно (как и в искусстве древней Америки), сложную идейную нагрузку.

Большинство священных регалий (зеркало, меч, подвески магатама), которыми снабжены изображения, сохраняется и в ритуале послебуддийского синто. Причем и здесь можно вскрыть наиболее архаический слой, восходящий к верованиям эпохи бронзы. Это священные колокольцы, непосредственно связанные с культурой Дотаку. Возможно, что колокольцы как часть жреческого облачения перешли в ритуал Ямато от жрецов — племенных вождей (хофури) племени идзумо.

Наиболее характерной в группе магического портрета представляется иконография жрецов. Изображения женского божества или жрицы, совершающей обряды, связанные с солнечным культом, весьма многочисленны. Они были найдены при раскопках курганов в Центральной Японии и в районе Канто. Столь широкое распространение изображений обнаруживает устойчивую общность основных иконографических черт. В величественной фигуре из раскопок кургана в префектуре Гумма отлично передана вотивная поза жрицы, приступающей к священнодействию. В энергично протянутой левой руке она держит чашу с вином, предлагая его высшему божеству. Грудь обнажена, шея украшена ожерельем из магатама, через правое плечо — лента (тасуки) с орнаментом из знаков гор.

Существует еще одно очень похожее изображение. Только здесь в позе жрицы отражен другой момент ритуала. Обнаженная до пояса жрица исполняет священный танец, живое движение которого прекрасно передано в жестах рук и в выражении лица. Обе фигуры напоминают богиню Амэ-но Удзумэ (в мифе о выманивании Аматаэрасу из грота). Здесь представлен ритуал вызывания солнца. Не случайно все известные изображения принадлежат к тому же иконографическому типу и снабжены атрибутами, при помощи которых вызывается солнечное божество (лента с орнаментом из треугольников, зеркало и пр.). Поза жрицы указывает на их активную роль в ритуале, что также напоминает синтоистскую богиню пляски и музыки Амэ-но Удзумэ, которая, согласно мифу, играет ведущую роль в обряде вызывания солнца.

Изображения жрецов, а может быть богов, которых они имитируют, наделены иногда еще и воинскими атрибутами

(мечом и доспехами). И это понятно, ибо вождь племенного союза, считающий своим предком племенное божество, выступает одновременно и верховным жрецом.

С этой точки зрения очень интересна характерная фигура верховного жреца, который одновременно наделен регалиями военного вождя. Он восседает на высоком троне в торжественной позе. На голове корона с орнаментом из знаков гор и с бляхами, похожими на зеркала. На шее ожерелье из магатама. Одежда украшена ритуальным декором из символических кругов. В левой руке жрец сжимает меч на перевязи, правую руку он поднял в ритуальном жесте. Корона и перевязь украшены длинными толстыми шнурами. Поза фигуры, ее одеяние и регалии обличают высокий сан. Возможно, что верховный вождь и жрец в данном случае имитирует мужское божество — своего предка Сусаноо, который после завоевания Центральной Японии перевоплотился из верховного божества в брата главного божества племени ва — богини солнца Аматэрасу. Иконография жрецов и воинов отмечена одними и теми же стилистическими особенностями: огромные, широко раскрытые глаза, твердый жест руки, выхватывающей меч из ножен или тяжело лежащей на его перекладине. Лучшие из экземпляров этого типа производят впечатление могущества и красоты и живо напоминают образы героических мифов о Сусаноо — победителе восьмиглавого дракона и безупречного богатыря Каму Ямато Иварэбико-но Микото (Дзимму Тэнно).

Многочисленные находки таких изображений наводят на мысль о существовании в Ямато воинского культа, подобного, например, культу святого Георгия или Дмитрия Солунского. Воины ханива также олицетворяют собой мужество и готовность к ратному подвигу.

Появление такого культа вполне естественно в условиях общества Ямато, унаследовавшего представления военно-аристократического общества союза племен ва, пришедших с Кюсю, и племен идзумо — аборигенов Центральной Японии. В период Ямато продолжалось активное завоевание северо-восточных земель. Дружины Ямато сражались в далеком краю, строили заставы и обороняли их от айнских племен. Все это приводило к усилению воинского культа, что наглядно подтверждается множеством фигур воинов из курганов Канто.

Даже при самом беглом обзоре иконографии ханива трудно заметить, что она организована в достаточно сложную, четко разработанную, объединенную общей идеей систему. Релевантность этой системы проявляется как в области семантики, так и в стиле и технике изображений.

Наиболее важная роль принадлежит здесь семантическим признакам, а именно иконографии, которая в этот период является иконографией символической, сюжетной по преимуществу. Символика иконографии ханива отличается ясной це-

ленаправленностью, проистекающей из ее ритуального, следовательно, и догматического назначения. Эта символика призвана служить воплощением синкретического идеала Ямато. Основные мифологические сюжеты, питающие символику иконографии, сводятся к объединяющей их идее общего ритуального предстояния богов главному божеству, жрецов и народа Ямато — пантеону богов во главе с Аматэрасу, а также непосредственно божественному предку живого царя Ямато, который правит от лица божества и сам уже обожен и, подобно своим предкам, выступает героем различных мифов (таковы самые популярные герои японской мифологии Дзимму Тэнно, Одзин, Дзинго Кого и др.).

Интересно, что слова, обозначающие только антропоморфных ханива — татэмоно, путинингё, цуяку и пр., вошли в состав большинства имен собственных богов синтоистского пантеона, которые зафиксированы в «Кодзики», «Нихонги» и других памятниках. Все эти синонимы происходят от глагола «тацу» — «стоять». Наличие в имени божества понятия «стоять» также может служить указанием на то, что здесь таким образом осознана идея ритуального предстояния. В синтоистском молитвословии в праздник бога Ветра, происходивший в Тацута, говорится: «На этом князи великие, вельможи близкие, люди сотни управ и Ямато-страны с шести вотчин посадники, вплоть до жен и мужей, в месяц удзуки года сего (а в седьмом месяце говорят: «в месяц фумидзуки года сего»), купно собравшись, пред Царственным Богом бьют низко челом, корморанам подобно, — и в сей день при славном в гору подъеме расцветного солнца возносят хвалы» (пер. Н. Невского) [1, 24].

К сожалению, видимо, безвозвратно утеряна для нас система размещения ханива на вершине и склонах кургана. Здесь мы имеем дело с разрушенной нормативной системой, в которой воплощалась символика модели мироздания древнеяпонского общества. Факт строгой ориентации курганных сооружений по странам света — типологическое явление для системы солярного культа раннежелезного века. Есть основание считать, что и фигуры ханива были не только расположены в строгом порядке по отношению друг к другу, но и в свою очередь также были ориентированы по странам света. (Известно, что изображения солнечной птицы — петуха — и боевого коня были обращены к востоку — навстречу солнцу.)

Семантика изображения, его символический язык (поза, жест, прическа, одеяние и декор, регалии) аналогичны смыслу (семантической характеристике) ханива, которую можно отнести к символической скульптуре (придворные, челядь, простолудины). И в этом случае также изображается деятельность человека, а не отдельные моменты его жизни, в чем и заключается связь ритуального искусства с жизнью.

Возникшее как составная часть сложной нормативной системы установлений, управляющих жизнью общества, ритуальное искусство осознается как средство взаимодействия земного и небесного. Это взаимодействие и воплощено в иконографии ханива. Отсюда понятно, почему все ханива группы магического портрета изображены в состоянии катарсиса.

Стилистика ханива также обслуживает непосредственную цель — достижение максимальной выразительности и обобщенности в изображении деятельности человека. Такого рода стилистика обусловлена также и техникой изготовления скульптуры. Изготовление ханива носило для того времени довольно массовый характер, что в свою очередь повлияло на сложение технических приемов. Само название ханива — глиняный круг — является указанием на первоначальную форму, из которой развивалась скульптура. Полый цилиндр, полученный при помощи техники *вадзуми* (накладывания глиняных колец друг на друга), подвергался моделированию, а затем обжигу. Принцип моделировки ханива отличен от общераспространенного и привычного, когда выражение характера достигается главным образом за счет проработки рта. Основа выразительности ханива заключена в лепке носа и бровей. Прямой нос моделирован крупно и смело, придавая лицу выражение твердости, а резко выступающие подбровья подчеркивают живость и одушевленность. Рот и глаза представляют собой отверстия, вынутые бамбуковой стекой, а губы и веки — отогнутые края этих отверстий. Преувеличенно большие глаза разной формы — то широко расставленные, то помещенные совсем близко к переносице — составляют главную прелесть скульптуры, основу ее своеобразной выразительности.

Большинство изображений ханива (несмотря на небольшие сравнительно размеры — от 40 до 130 см) отличается подлинной монументальностью, уравновешенностью композиции, смелой передачей движения. Художественные приемы творцов ханива вполне соответствуют японской эстетике последующих времен.

Предельная простота формы четко и точно передает содержание. Широко раскрытые глаза, поза и жест хорошо воспроизводят ритуальное состояние образа, т. е. его участие в общении мира земного и небесного. Традиционное одеяние и атрибуты подчеркивают и усиливают впечатление. Такая условность изображения функциональна: в ней заключено осмысленное значительно позднее понятие гармонии и красоты.

Свобода и живость образов ханива свидетельствуют о том, что к моменту появления буддийского стилистического канона иконография ханива была еще далека от десемантизации и продолжала развиваться.

В скульптуре ханива, таким образом, мы видим уже реле-

вантную иконографическую систему, которая складывается в процессе осознания роли и места ритуального искусства. Эта система еще не могла быть осмыслена в стройную теологическую теорию, ибо в обществе Ямато не существовало самостоятельной теологии, отдельной от мифологии и системы ритуалов. Но вместе с тем система искусства Ямато, как и канон, на ранней активной неформализованной стадии обнаруживает господство идеологизирующих признаков, в которых воплощено устремление сверхличного творчества в вечность.

Рассмотренная система лишена всей полноты признаков, присущей системе зрелого канона. Однако она выполняет те же функции, выступая проводником, творческим спутником ведущих идей общества.

Введение понятия «протоканон» как дефиниции, характеризующей неполноту признаков канона, представляется полезным для исследования искусства Ямато, так как помогает уточнению и характеристики культуры Ямато в целом. Общество Ямато, развитие культуры которого, не исчерпав своих возможностей, было прервано в результате вторжения иноземной культуры, предстает в скульптуре ханива феноменом протоканона.

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Литература Китая и Японии, М., 1935.

К ВОПРОСУ О СТРУКТУРЕ И ФУНКЦИИ КАНОНА
В КЛАССИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА
(основные положения)

В искусстве существуют понятия, выражающие качества постоянные, всеобщие, обязательные — вроде, например, декоративности, которая при всем многообразии, разнокачественности своих проявлений является неотъемлемой стороной художественности, ее органическим аспектом, свойством, заложённым в самой ее природе.

Напротив, понятие «художественный канон», «каноничность», если под ним подразумевать наличие в произведении искусства (и в предшествующем ему творческом процессе) устойчивой системы художественных принципов, правил и приемов, может, очевидно, прилагаться лишь к тем художественным явлениям, где такая система выросла в результате процесса сложения, осмысления и утверждения определенной системы этико-эстетических принципов, в свою очередь появившихся в результате обобщения не только эмоционального, но и духовного, интеллектуального опыта.

Художественный канон немислим без этико-эстетической основы. По существу, его главная миссия — утверждение средствами художественного языка идеалов, идей этико-эстетического плана. Вот почему наибольшую значимость приобретает он в тех областях искусства, которые отмечены повышенной этико-дидактической направленностью и отсюда, с одной стороны, особой четкостью и разработанностью этико-эстетических идеалов и, с другой — насыщенностью идейно-интеллектуального содержания, требующего особой обобщенности художественных форм. Стремление максимально приблизить абстрактность этико-эстетических идей к конкретности их художественного воплощения вызывает и подчеркивает условность языка.

Заведомо принимаемые условные приемы нередко наделяются особым символическим смыслом, подчас эзотерического характера. Однако даже в этих крайних проявлениях «канонизированной выразительности» не следует забывать, что любой условный знак или жест появился в результате поиска

наиболее точной художественной адекватности идее, причем идее не чисто этической или философской, но, естественно, эстетически осмысленной. Устойчивость, «живучесть» художественного канона находится в прямой зависимости от жизненной силы, емкости, диапазонности стоящего за ним и вобравшего в себя этические идеалы канона эстетического.

В сфере дальневосточной культуры, связанной с иероглифической письменностью (Китай, Япония, Корея), такой практически неисчерпаемой емкостью эстетического канона объясняется многовековая преэминентность каллиграфического искусства в многовариантности его пяти стилей (*чжунань, ли, цао, син, кай*). Не менее развитыми каноническими системами располагает и классическая живопись Дальнего Востока — непрерываемость ее традиций от глубокой древности до наших дней нельзя понять вне изучения ее эстетических и художественных канонов.

Язык этой живописи не случайно тесно связан с языком каллиграфии. И там и тут четко просматривается указанная выше зависимость: дидактичность (искусство — сфера идеального, поучительного, возвышающего¹) — условность (отсутствие трехмерности, светотени, линейной перспективы и т. д.) — каноничность (освоение классических канонов — *фа* как основа творческого процесса). И в каллиграфии, и в живописи прочность художественного канона определяется способностью эстетического канона выражать этико-эстетические идеалы меняющихся поколений.

Портреты Ли Бо кисти Лян Кая и Тессая написаны в одном каноническом ключе (каллиграфизм рисунка, принцип «выражения идеи — сути», метод «лапидарной кисти» — *цзяньби* — главные звенья канонической структуры), хотя первый написан в XII в. в Китае, а второй в XX в. в Японии. Пейзажи Хуан Гуи-вана (XIV в.), Аоки Мокубэя (XVII в.), Цой Бука (XVIII в.), Тессая и Хуан Бинь-хуна (XX в.) в основе своей подчиняются одной и той же системе художественных и эстетических принципов, правил и приемов.

Только здесь, в искусстве с максимально развитой канонической системой, мог появиться своеобразный творческий метод «письма по канонам» какого-либо мастера (*фан моцзя чжи фа*), искусство «исполнения», интерпретации или прописи канонов, суженных отдельной художественной индивидуальностью. Эта склонность к каноническим формам, проявляющаяся тут не только в живописи и не исключительно в

¹ Эта идея назначения искусства (живописи и каллиграфии) неизменно находит отражение в эстетической мысли, начиная от известных слов Чжан Янь-юаня (VIII в.) в его «Лидаймин хуа цзи»: «Живопись воспитывает и дает образование, она поддерживает моральные принципы, укрепляет и обогащая душу, утончает ее, приобщает к глубинам» [7, 48].

изобразительном искусстве, но и в литературе, и в театре, и в других видах искусства, находит отражение и в области критической мысли, в сфере художественных трактатов, где складываются свои каноны изложения принципов, правил, приемов, свои каноны художественных оценок, подачи биографических сведений, описания произведений и т. д. В этих трактатах обсуждается постоянный круг понятий и положений, среди которых весомое место принадлежит категории «фа» — «канону» во всем многообразии его значений: принцип, метод, правило, прием. Это и «шесть принципов» — люфа Се Хэ (V в.), и «правило вне правил» — уфа эр фа Ши Тао (XVII в.), различные цуньфа (приемы штриховой прописи) и дяньфа (приемы точечных мазков), бифа (приемы работы кистью) и мофа (приемы использования туши), и разнообразные методы «письма по канонам» (фанфа) или «письма с натуры» (сеишэнфа) и т. п., встречающиеся почти во всех трактатах, включая известное учебное пособие «Цзецзыюань хуачжуань».

Здесь же (на страницах классических средневековых трактатов) мы находим высказывания, свидетельствующие о глубоком понимании роли и места канона, его природы и истоков. «Внутренний порядок, внутренняя закономерность вещей и явлений (ли), — пишет философ и литератор XIV в. Хао Цзин, — источник, начало канона (фа), канон же — форма выражения, способ проявления этой внутренней закономерности. Постигание закономерности — в прозрении истины дао-пути, овладение канонами — в освоении мастерства» [3, 270]. И далее: «Внутренняя закономерность — основа, стержень, корень литературы, канон — ее завершение, верхушка, колос. Коль скоро существует, нащупана, схвачена закономерность — есть и канон. А если нет закономерности — не может быть и канона» [3, 271]. Такое понимание природы канона позволяет Хао Цзину вслед за Су Ши [5, 22, 77] говорить о свободе творчества — вне канонов, взятых с поверхности, уже готовых, о свободе художника, постигшего сердцем «закономерности»-ли, а значит, и способного открывать каноны из глубины этих закономерностей, т. е. из самого их источника [3, 271, 272], в противовес принципу строгой подчиненности классическим канонам, провозглашенному Чжао Мэн-фу (XIV в.) и другими последователями направления «За возрождение классики» (фугунтай) и «академического стиля» (юаньти) в живописи [8, 31].

Подобное противостояние творческой и ортодоксальной позиций в отношении к канону находит наиболее яркое выражение в эстетической мысли XVII в., в высказываниях Ши Тао, Ши Си, Чжэн Се, Мэй Цина, с одной стороны, и Ван Ши-миня, Ван Цзяня, Ван Юань-ци, Ван Ши-гу — с другой [2, 1—8]. При различном отношении к вопросу о роли канона,

его месте в творческом процессе и ту и другую сторону объединяло понимание связующей функции канона в масштабе поколения, эпохи или школы, значения канона как начала, соединяющего «веточку»-художника с «древом»-традицией, как свидетельства о приобщении мастера к этой традиции и выражения подлинности, достоверности его искусства. «Канон — это не то, что можно использовать до конца, — и все. Соединяя меня с древними авторами, он может на наших примерах быть основой, источником познания для последующих поколений» — так пишет сторонник творческого отношения к канону Хао Цзин [3, 271]. Близкую мысль находим и у представителя ортодоксальной линии Ван Юань-ци: «Четыре корифея Юаньской эпохи принадлежали к школе северных сунцев. Прибегая к каноническим приемам кисти Да-чи (Хуан Гун-вана), используя каноны композиции Шань-цзяо (Ван Мэна), я достигаю звучания духа, настроения Цзин Хао и Гуань Туна (т. е. сунских мастеров. — С. С.). Следуя внешнему, оживляю внутреннее. Соединяющие нас каноны обладают емкостью, глубиной, многозначностью» [6, 211].

В самих средневековых трактатах, так же как, впрочем, и в современных научных трудах китайских и японских исследователей классического искусства, можно без труда подметить — в оценках, в построении биографического материала и т. д. — использование канонизированных «формул» в их «подтверждающей подлинность» функции «авторитетности», а также и в коммуникативной функции соединения, подключения к традиции. Нечего и говорить, что и та и другая функции канона играют ведущую роль в методе «письма по канонам».

Выступающая на первый план коммуникативная функция канона неизбежно соседствует и с противоположной ей — дифференцирующей функцией. Любое художественное произведение со всей своей канонической системой принадлежит той или иной эпохе, направлению, школе, мастеру. И коль скоро канон призван фиксировать, сохранять и передавать идеи, то, следовательно, в каждом случае эта каноническая система какой-то стороной, какой-то группой слагающих ее принципов, правил, приемов связана с ограниченным кругом идей, либо передающих общие законы художественного видения и характерных для данного явления (т. е. дальневосточной классической живописи) в целом, либо отражающих норму, стиль, дух той или иной эпохи, того или иного культурно-исторического периода, идей, выражающих принципы, эстетическую позицию, творческий метод художественного направления, или идей какой-то живописной школы с ее приемами и правилами, или, наконец, идей, определяющих цельность творческого облика отдельного художника, его манеру, его почерк.

В каждом конкретном случае, оказавшись перед определенной суммой канонизированных законов, норм, принципов, правил, приемов и проводя по этим каноническим знакам последовательную атрибуцию отдельной картины от принадлежности ее к дальневосточной живописи до имени мастера, мы тем самым одновременно соединяем, сравниваем эту картину с идентичными ей работами на разных уровнях, т. е. в рамках направления, школы, эпохи, творчества отдельного мастера или всей дальневосточной живописи в целом. В процессе такого анализа мы обнаруживаем, что внутри отдельной канонической структуры как неотъемлемые ее части действуют различные канонические группы, ряды, пласты, которые соответствуют названным выше кругам — явление, эпоха, направление, школа, мастер — и связываются последовательно с понятиями закона, нормы и стиля, принципа и метода, правила и приема, почерка и манеры.

Эти канонические группы, или, как мы их называем, канонические слои, следует воспринимать как отдельные планы, ракурсы целого — всей системы (которые нельзя представить себе вне этого целого, так же как целое не мыслится без какого-либо из них). В то же время условное выделение отдельного слоя, фокусировка внимания на различных группах канонов может помочь уловить многозначность этого сложного явления, точнее понять его характер и особенности, значение и роль в творческом процессе и в структуре художественного произведения.

Практическая целесообразность подобного анализа подтверждается хотя бы и таким моментом, как возможность точно нацеленного изучения отдельных аспектов художественного явления, когда особенности общего плана не будут восприниматься в качестве исключительных признаков более узкой частности: скажем, особенностей направления, закрепленных соответствующим рядом канонических принципов в значении частной, дифференцирующей характеристики почерка, манеры какого-то отдельного мастера и т. п.

В своей основной схеме строение канонической структуры каждого произведения дальневосточной классической живописи может быть представлено следующим образом.

Первый коренной канонический слой, в рамках которого фиксируется, сохраняется и передается сумма общих принципов — законов, определяющих основу всей дальневосточной классической живописи как цельного явления в русле мирового искусства. К таким общим, незыблемым принципам можно отнести:

а) направленное на раскрытие «идеального» деление на три жанра: «горы — воды», «цветы — птицы», «люди», отражающие характер образного строя (т. е. «сферы идеального мира»);

б) каллиграфическое построение формы на основе условного выразительного языка «кисти — туши» (*бимо*), открывающее возможность разработки различных приемов, методов и правил его использования (например, «контурный рисунок» — *баймяо*, «многотональная тушь» — *помо*, «штриховка» — *цунь* и т. д.);

в) организацию композиции вне законов линейной перспективы, с помощью многокулисного расположения рисунка на плоскости картины (свитка как наиболее типичной ее формы) с вариантами в рамках метода «трех далей» (*саньюань* — «высокие, ровные, глубокие»).

Закрепленные этим каноническим слоем признаки объединяют все произведения, написанные на языке дальневосточной классической живописи, и отличают каждое из них от любой «иноязычной» картины западного или восточного художника. Если проблема становления этого канонического слоя должна быть связана с изучением культуры данного ареала в целом, то вопрос о развитии его, по-видимому, в своей основе сводится к тому, что всякое нововведение, если оно не ограничивается рамками одной эпохи или одного направления (или, тем более, школы или мастера), становится частью канона, вырастает в корневую основу живописного языка только в том случае, если не противоречит внутренним его законам. Примерами такого «конкретизирующего развития» данного слоя являются уже названные нами метод *цуньфа* («штриховки») и метод *саньюань* («трех далей»), «открытые» в X—XI вв. и ставшие общими в искусстве последующих культурных периодов.

В плане «корневого слоя» четко просматриваются функции канона, направленные на фиксацию, закрепление общего «порядка, закона», охранение этого закона и его передачу в самом широком диапазоне.

Второй канонический слой — фиксирующий, сохраняющий и передающий признаки стиля, нормы в пределах отдельного культурно-исторического периода.

Сюда входят внешние признаки (как правило, общего плана): материалы (сорт бумаги, шелка, туши и красок — например, серая бумага второй половины Минской эпохи, крупнозернистый шелк периода пяти династий или конца цинской династии, белила Минской эпохи или киноварь начала XX в. и т. п.), форматы (разумеется, связанные, как, впрочем, и материалы, с особенностями того или иного образного строя, например, створчатые веера характерны для минской живописи, а круглые — для периода Сун, для которого типичны и большие горизонтальные свитки), оформление картины (входящее в образный строй произведения и одновременно, как и формат, являющееся внешним признаком эпохи и страны).

Наряду с внешними признаками характер эпохи отра-

жаются, разумеется, и в целом ряде более или менее общих стилистических, канонизированных эпохой признаков, которые уточняются, корректируются в сфере отдельных направлений и школ, например тот или иной тип каллиграфических надписей на картине (оторванная от изображения обильная каллиграфия на юаньских свитках, короткая подпись и поздние приписки по краям в сунской живописи, большое количество надписей или расположенных по боковым полям картины в минской живописи, или сливающихся с изображением — особенно в русле «независимого направления» — на работах цинского времени).

Эти признаки отражают системы канонического хода эстетической мысли, который соответственно фиксирует идеи данной эпохи — главные (ведущий стиль) и периферийные, господствующие и оппозиционные, явные, лежащие на поверхности, и скрытые, подспудные, уходящие и нарождающиеся. Например, прием «письма пальцем» (*цжитоухуа*), являясь «периферийным» канонизированным оформлением в период Танской эпохи (школа Чжан Цзао), становится типичным, одним из главных в цинское время и воспринимается как анахронизм в наши дни. Или другой пример: тема «бамбук и орхидеи» появилась в конце сунской династии как канонизированное оформление оппозиционных идей. Она достигает уровня «ведущего канона» в период юаньской династии и продолжает быть таковым и в XVII и в XVIII вв., в то время как канонизированная тема «изображение лошадей», выдвигаясь в качестве господствующей при монголах, теряет свою роль в последующие эпохи и т. п.

Воспринимая канонизированные признаки одного периода в общем плане как «произношение, орфографию» кисти — туши вообще, мы можем говорить о единой «орфографии» работ Чоу Ина и Сюй Вэя, объединенных «многословно-камерной» манерой литературного слога минской живописи XVI в., которая отличает их и от «торжественно-помпезного» говора живописи X в. (Хуан Цюань, Сюй Си), и от «просторечья» мастеров XX в. (Сюй Линь-лу, Ван Чжу-цзю, Ли Кэ-жань, Гэ Сян-лань и др.), и от «повышенной интеллектуальности» произведений XVII—XVIII вв. (Ши Тао, Мэй Цин, Ван Цзянь, Ван Юань-ци).

Естественно, что в орбите этого слоя начинают раскрываться и дифференцироваться признаки национальных школ (Китай, Корея, Япония); здесь внешние и общие, они также конкретизируются в сфере двух последующих слоев — канонических направлений и школ.

Третий канонический слой соответственно фиксирует, охраняет и передает принципы и творческие методы, призванные выражать специфику различных художественных направлений.

Канонические принципы и методы выступают здесь одновременно в дифференцирующей (внутри монолита дальневосточной классической живописи) и коммуникативной функциях (вокруг того или иного направления) и являются своеобразными «регуляторами» образов и идей, которые объединяют (вне рамок эпохи и школы) Сюй Вэя, Сюй Линь-лу, Ван Чжу-цзю, Ли Кэ-жаня и Тессая, отделяя их от связанных общими принципами Чоу Ина, Чжао Мэн-фу, Хуан Цюаня, Гэ Сян-ланя.

Это две важнейшие, противостоящие друг другу группы: акцент на «отклики души» (*циюнь*) или на «биение жизни» (*шэндун*) в плане первого принципа Се Хэ; метод «выражения сути» (*сеи*), с одной стороны, и метод «тщательной кисти» — с другой, и соответственно — принцип «саморадости» (*цзыюй*) или принцип «следования классике» (*шигу*) в качестве основы творчества.

Это два главных направления в живописи: «северное, академическое» (*бэйцзун*, *юаньти*) и «южное, независимое» (*наньцзун*, *цзай'е*). В своих крайних выражениях они представляют два «полюса притяжения» всего многообразия живописных школ и творческих индивидуальностей.

Такое деление, сложившееся внутри глубоких процессов в области духовной культуры, по существу отражает две основные линии философской и эстетической мысли: интуитивизм (независимое направление) и позитивизм (академическое направление), в своей внутренней направленности выражающиеся в гуманизме (независимое) и догматизме (академическое), в своих методах — в персонификации (независимое) и типизации (академическое). На конкретном историческом примере — это позиция сунских гуманистов XI в. Су Ши и Лу Сян-шаня («Когда начнут болтать о сходстве внешних форм — становятся похожими на детей», «Вселенная — сердце мое, сердце мое — Вселенная») и противоположная ей позиция Ван Ань-ши («Внешняя форма — корень, основа живого»). В пределах этого слоя происходит формирование эстетического канона — истока всей художественной системы.

Характер направления (или тяготения к тому или иному направлению) сказывается и в отношении к канону, в развитии той или иной его функции. Соотношение функций — преобладание либо «фиксирующего», либо «сохраняющего» начала — проявляется и в характере канона, и в творческом процессе, и в произведении. Соответственно у «позитивистов» больше зафиксированного, а у «интуитивистов» — невысказанного, скрытого под охраной канона-символа.

Внутренние ресурсы данного слоя определяют жизнедеятельность питающихся от него школ. В условиях того или иного культурно-исторического периода в соотношении с внеш-

ней средой канонические установки выделенных нами двух направлений дают развитие различным тенденциям в художественной жизни, стимулируют или заглушают развитие тех или иных школ (например, подъем «независимой живописи» в период реакции XIV и XVII вв., расцвет «академического стиля» в XI и XV—XVI вв., развитие школы Ши Тао в начале XX в. и т. д.).

В плоскости данного канонического слоя принципы и методы «независимого направления» находят интерпретации в работах Сюй Вэя, Ли Кэ-жэня, Хуан Бинь-хуана, Ши Тао, Сюй Линь-лу, Ван Чжу-цзю, а принципы и методы «академического направления» варьируются в произведениях Чоу Ина, Хуан Цюаня, Гэ Сян-лани.

Четвертый канонический слой несет в себе те же дифференцирующую и объединяющую функции в плане художественной школы. Это область фиксации, сохранения и передачи системы канонических приемов и правил отдельных школ, конкретизация, реализация, осуществление правил общего (корневого) слоя в русле принципов того или иного направления, разработка определенной колее художественных «заканонизированных» идей, приемов и сюжетов.

Если выделить какой-то один аспект, одно звено канонической системы, то это: для школы Чжао Бо-цзюя (картина Чоу Ина) — узорчатая декоративность поэтического пейзажа в традициях живописи «синезеленой» гаммы («цинлюй шаньшуй»), ювелирная тонкопись «тщательной кисти» («гунби»); для школы У Чан-ши (картины Сюй Линь-лу и Ван Чжу-цзю) — взаимораскрытие туши и полихромной гаммы в экспрессивных диагональных композициях в жанре «цветы — птицы», использование выразительных возможностей многоцветного цвета, а также единство живописи и каллиграфии на основе метода «выражения сути» (сеи); для школы Хуан Бинь-хуна — гармоническая целостность сложной полифонии тонированных композиций в жанре «горы — воды» на основе принципа «всеединого мазка» («ихуа»).

Пятый канонический слой связывается с почерком, манерой отдельного мастера. Творчество рассматривается в ракурсе исполнения, наполнения жизнью канонических правил и приемов путем соединения их с идеями, принципами направления через индивидуальность, личность художника.

В лаборатории мастера реализуются, воплощаются, живут правила и приемы той или иной школы. Отношение художника к канонам школы определяет во многом характер его живописи. Так, например, за отточенностью несколько засушенного подробностями «светского» языка, отличающего пейзаж Чоу Ина, стоит эклектическое соединение тщательно перенесенных в свое искусство канонов школ Чжао Бо-цзюя, Чжоу Чэня, Тан Иня; полная своеобразия живопись Ча Ши-

бяо (XVII в.) разительно отличается от подражательных пейзажей Шэнь Тана (XX в.), хотя бы они и относятся к одной школе Ни Цзяня, но первый разрабатывает каноны классика творчески, а второй подчиняет себя этим канонам и теряет собственное лицо. Выработанный художником канонический (т. е. устойчивый, твердо принятый для себя) почерк, индивидуальный стиль в его канонизированных единицах несет коммуникативную функцию — частное, личное, свое тянется к общему (школа, направление, традиция в целом), и общее его питает, оплодотворяет, само в нем распускаясь.

Можно выделить два творческих типа: художник, в котором преобладает школа, и художник, в котором доминирует индивидуальность. Подчиненность школе — у первого (пример этого типа — Шэнь Тан, Ван Цзянь, многочисленные ортодоксы школы Чоу Ина XIX в.), творческое развитие школы из ресурсов направления, ведущее к созданию новой школы, — у второго. В качестве примера назовем развивающуюся цепочку пейзажных школ: Хуан Гун-ван и Ни Цзянь (XIV в.) вышли из школы Дун Юаня (X в.); Ши Тао (XVII в.) — из школы Хуан Гун-вана; Хуан Бинь-хун (XIX—XX вв.) — из школы Ши Тао, а Ли Кэ-жэнь (современный художник) — из школы Хуан Бинь-хуна.

Акцентированное внимание художника к развитию «индивидуального канона» и к каноническому ряду третьего слоя приводит к неожиданно разительному сближению стиля у мастеров разных школ, объединенных одним направлением и внутренней конгенитальностью. Такое сходство мы обнаруживаем в тонированных пейзажах Мокубэя (XVII в.), Сяо Юнь-цзюна (XVII в.), Тессая (XX в.) и Хуан Бинь-хуна (XX в.), в монохромных композициях Мэй Цина (XVII в.), Гэн Сэна (XVIII в.) и Гекудо (XVII в.), в работах в жанре «цветы — птицы» Чжу Да (XVII в.), Сэкадо (XVI в.) и Ци Бай-ши (XX в.).

В то же время в плане данного строя (и только тут) проявляются индивидуальные, отличительные черты в живописи похожих друг на друга мастеров одной школы (например, современных последователей школы У Чан-ши: Сюй Линь-лу и Ван Чжу-цзю, развивающих соответственно «эмоциональную» и «интеллектуальную» линии канонизированных правил и приемов этой школы).

О канонической природе, вернее, о потенциальной каноничности почерка отдельного мастера (тут, конечно, решающую роль играет величина его творческой личности) убедительно говорит метод «письма по канонам», в основе которого лежит «исполнение» именно группы канонов 5-го слоя.

В сфере этого метода с наибольшей четкостью проявляется механизм, движение «канонических слоев», жизнь канона, с наибольшей остротой — связь канона и индивидуальности.

Переведенный нами суммарным термином «письмо по канонам», этот метод (*фан моцзя чжи фа, сы моцзя чжи фа*) в различных своих оттенках может переводиться как «в стиле такого-то мастера», «в подражание», «по образцам», «в настрое», «в манере», «в созвучии» или «в поисках сходства» с таким-то мастером.

Можно выделить два типа «письма по канонам». Говоря словами танского историка Лю Чжи-цзи, это «либо достижение единства в облике при внутреннем различии, либо, наоборот, — внутреннего единства при внешнем различии» [3, 98].

Для понимания этого явления следует вспомнить, что метод «письма по канонам» получает наибольшее распространение в XVII—XVIII вв. в сфере направления «живопись интеллектуалов», которое в ту пору уже было разделено на две ветви — с тяготением к «позитивизму, догматике» или к «интуитивизму, новаторству».

Для первых, «архаистов», работавших в русле «возрождения классики» («фугупай»), «письмо по канонам» представлялось главным творческим методом (Ван Цань, Ван Юань-ци, Ван Ши-гу и др.), в то время как для «новаторов» (Ши Тао, Мэй Цин, Сяо Юнь-цун) — лишь вспомогательным. Вспомним хотя бы полемику Ши Тао с «Четырьмя Ванями» [2, 1—8].

У архаистов (которые, естественно, преобладают в «письме по канонам») акцент делается на коммуникативной и авторитетной функциях канонической системы исполняемого художника, у новаторов же канонический прием исполняемого мастера воспринимается как знак, жест к настрою, тропинка к общему. На первый план выступает функция вхождения, интродукции, оставляя сзади коммуникативную и тем более авторитетную функцию канона.

Более «точное», документальное следование канону у архаистов (главное — признак) оказывается менее точным, чем интерпретации новаторов, сосредоточенные на сущности, душе исполняемого (главное — суть).

В конечном счете в живописи архаистов проявляются прежде всего их собственные школы, их каноны. Для новаторов же и здесь главное — связь с 3-м слоем, с направлением. Новатор ведет беседу с исполняемым «на равных», встречаясь с ним «в лоне» общего направления, в обсуждении общих идей, и для него важнее всего — личность исполнителя и идея исполняемой композиции в их связях с направлением. В лучших образцах воплощения этого метода рамки канона «преодолеваются» не уничтожением канона, а уходом от простого повторения либо в сторону развития, фиксации новой грани, нового участка зафиксированной классиком идеи (рядом с ним) — у новаторов, либо путем раскрытия новых оттенков, новой интонации той же грани через свое пе-

реживание, через себя, свою школу — у архаистов. За почерком исполнителей угадывается различная реакция на каноническую систему, «чувство» разных канонических слоев: у архаистов — эпохи, у новаторов — направления.

Интерпретации архаистов могут быть изящны, оригинальны, но неизбежно — «на слабом творческом дыхании», интерпретации новаторов — творчество «в полную силу».

В качестве не раскрываемого нами подтверждения, иллюстрации сказанного относительно метода «письма по канонам» назовем два альбома, посвященных исполнению пейзажей Ми Фэя, Цзюй Жэня, Дун Юаня, Ван Мэна, Хуан Гунвана, Ни Цзяня и других классиков этого жанра.

Один из них принадлежит кисти новатора Мэй Цина [4], другой — архаиста Ван Цзяня [1]. Основное отличие интерпретаций одних и тех же классиков заключается в том, что первый художник берет в канонической системе исполняемого что-то одно, развивает «общую идею», собой ее обогащая, а второй все вспоминает, стремится к воссозданию эпохи, в результате чего проявляется его эклектическая школа.

Подчиняясь общему закону, личность исполнителя (творческого или ортодоксального склада) накладывается на личность исполняемого и либо «идет» рядом с ней (Мэй Цин), либо «отводит ее» в границы своей школы (Ван Цзянь).

* * *

Изложенные выше положения следует рассматривать скорее как размышления о каноне. В своей конкретной, только обозначенной части они в большей степени адресованы к специалистам, которым нетрудно воспроизвести соответствующий исторический контекст. Многие из сказанного нами спорно, многое требует коррекций, а возможно, будет отвергнуто. По существу это лишь приглашение сообщество поразмыслить над определенным кругом выдвинутых положений. Однако предложенная постановка проблемы представляется заслуживающей внимания для последующего развертывания на конкретном материале.

Несомненно, что каноническую систему нельзя рассматривать как аморфное соединение принципов и правил. Выделяя канонические слои и намечая главные их функции, мы бы хотели подчеркнуть связь творческого начала, характера творческого мировосприятия с различными гранями этой функциональности и существование различных градаций этой функциональности не только в различных слоях канонической структуры, но и в каждом канонизированном принципе, методе, правиле, приеме в отдельности.

Преобладание «охранной» функции, как правило, указывает на большую емкость, на большую неиспользованность этико-эстетической идеи, скрывающейся за этим каноном, и,

напротив, доминирование «авторитетной» и «фиксирующей» функций может быть показателем исчерпанности «зашифрованной» каноном, подвластной ему и питающей его идеи.

Хотелось бы выделить также особое значение связанности художника с каноническим рядом 3-го слоя, каноном эстетическим, и в этом плане сказать об очевидной перспективности «независимого» направления по сравнению с «академическим», ибо идеалы первого позволяют с большим успехом преодолевать «соблазн» повтора-подражания, подчиненности школе, эпохе, внешнему.

В качестве опять-таки лишь названного примера приведем имена представителей «независимого» направления дальневосточной классической живописи нашего времени: Ци Бай-ши, У Чан-ши, Ли Кэ-жань, Пань Тянь-шоу, Томиока Тессай. Перечислим также некоторых современных мастеров, тяготеющих к «академическому» направлению: Гэ Сян-лань, Лю Дань-чжай, Линь Сюэ-янь, Хуан Цзюнь, У Гуан-юй, Кимура Сэйун, Канасима Кэйка, Уэмура Сээн. Такое сопоставление для знающих творчество этих мастеров, думается, само собой аргументирует высказанное нами выше.

Закончим наши «размышления о каноне» предположением, что качественное различие канонических структур прежде всего отражает качественное различие идей, с ними связанных, и что изучение художественного канона необходимо вести в русле изучения этико-эстетического канона и в плане окружающей его культурно-исторической среды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Цзянь фангу шаньшуй хуацэ (Альбом пейзажей Ван Цзяня в подражание классике), Шанхай, [б. г.] (Серия фотолитографических изданий Шанхайского музея, № 2).
2. «Вэньу» («Культура и литература»), 1965, № 8.
3. Го Шао-юй, Чжунго вэньсюэ пипинши (История китайской литературной критики), Шанхай, 1955.
4. Мэй Цин фангу шаньшуй хуацэ (Альбом пейзажей Мэй Цина в подражание классике), Шанхай, [б. г.] (Серия фотолитографических изданий Шанхайского музея, № 7).
5. Су Дун-по цзи (Собрание сочинений Су Дун-по), изд. 2, Шанхай, 1958.
6. Хуалунь цунькань (Собрание рассуждений о живописи), под ред. Юй Ань-лани, Пекин, 1960.
7. Чжан Янь-юань, Лидаимин хуа цзи (Собрание сочинений знаменитых живописцев), — в кн.: «Чжунго хуалунь зэйпянь» («Собрание древних китайских трактатов о живописи»), Пекин, 1954.
8. Юй Цзянь-хуа, Чжунго хуйхуаши (История китайской живописи), т. I, Пекин, 1959.

Н. С. НИКОЛАЕВА

КАНОНИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ЯПОНСКОГО САДА (на примере «сухого» дзэнского сада)

Первое знакомство с искусством японских садов, сформировавшимся в основном в период средневековья, наводит на мысль о свойственной всему восточному искусству типологичности форм, традиционной повторяемости одной и той же художественной идеи, ее бесконечном варьировании. Но желание обнаружить конкретное проявление этой повторяемости приводит к открытию необычайного разнообразия форм, особого стремления к оригинальным решениям.

Внутренне ощущаемая строгость и каноничность этого искусства сочетается с раскованностью и органичностью конкретных произведений.

В развитии садового искусства в Японии четко прослеживаются три этапа. Первый из них связан с установлением правил; второй — с кристаллизацией их в каноническую систему; третий — с формализацией канонических черт, создающей возможность сохранения жанра в условиях иной исторической эпохи.

Первый этап можно выводить из зарождения пространственных символов в древней, добуддийской Японии, связанного с обожествлением гор, скал, камней. Сюда же можно отнести первоначальную форму сада эпохи Хэйан (X—XII вв.). Второй этап — развитая форма символического сада в буддийских монастырях секты Дзэн в XIV—XVI вв.: сложение канонической формы дзэнского сада¹. Третий этап — средневековые сады и декоративные сады современности.

Первые сады, упоминающиеся в древних книгах, относятся к эпохе Нара (VII—VIII вв.), т. е. периоду интенсивного воздействия культуры континента — Китая и Кореи. Искусство садов также было воспринято с континента, но, как и многое другое, было не только усвоено и ассимилировано, а и в значительной мере переработано.

¹ Так называемые чайные сады и их особенности не разбираются специально — они являются одной из модификаций дзэнского сада, хотя и имеют ряд собственных качеств.

Хэйанские сады (X—XII вв.) интересны с точки зрения сложения определенных образцов, выражавших типологические представления о красоте природы. Их изображения встречаются на свитках живописи, а подробные описания — в хэйанских романах.

Период Хэйан был временем сложения определенного типа светской архитектуры, так называемого *синдэн*. Каждый ансамбль состоял из главного дома и группы дополнительных помещений, соединявшихся с ним крытыми коридорами. Перед южным фасадом обычно располагался большой пейзажный сад. Главное место в таком саду занимало озеро со скалами — островами; за озером располагался холм с искусственным водопадом. Сады типа *синдэн* были важным этапом осмысления садового искусства как жанра — с целой системой условностей и определенным построением. И хотя главные составные элементы такого сада были восприняты из Китая, они получили совершенно новое художественное переосмысление в соответствии с архитектурными и общеэстетическими концепциями времени. Помимо пейзажных садов в архитектуре типа *синдэн* большая роль принадлежит двору, засыпанному галькой. Генетически восходящий к древнему синтоистскому алтарю, такой двор был как бы продолжением интерьера дома, его важным пространственным компонентом.

Таким образом, в период Хэйан, с одной стороны, садовое искусство оформляется как специфический жанр, что получает выражение в пейзажных садах, с другой — сохраняется идущий от древности принцип символизма, передающийся через пространственную форму.

Второй этап в развитии садового искусства как жанра — сложение формы символического и философского сада XIV—XVI вв., связанного с дзэнским буддизмом, с религиозным и эстетическим переживанием природы.

Начиная с XIII в. буддизм Дзэн стал играть важнейшую роль в процессе развития всей японской средневековой культуры. В течение нескольких веков под его воздействием находились архитектура, живопись, поэзия, театр, декоративные искусства.

Следствием дзэнского влияния явилась и повседневная практика общения с природой как важный момент постижения мира и своего места в нем. В известной мере буддизм Дзэн был учением пантеистическим. В нем соединились некоторые аспекты китайского даосизма, зародившаяся в Индии концепция природы как «космического тела Будды», а также переработанные влияния древнеяпонской религии синто. Признание духовности природы, тождественной духовности человека, а самого человека — лишь частью природного мира, равнозначной всему другому, определило отношение Дзэн к окружающему. Природа не противостоит человеку как враж-

дебная сила, он един с ней, он — часть ее. Иными словами, человек ощущает себя не вне мира, а внутри него. Познание истины мира и познание самого себя становятся синонимами. В созерцании природы главное — слияние субъекта и объекта, ощущение человеческой природы как части своего внутреннего мира, познание ее красоты через ощущение своего естественного бытия. Уважение к природе, будь то объективный мир или внутренняя природа человека, но не подавление и угнетение — из этого исходит Дзэн и в своем аскетизме и в своих эстетических положениях.

Дзэн утверждает, что для постижения и объяснения скрытой сути вещей непригодны понятия, слова, непригодно логическое мышление, построенное на постепенном движении от незнания к знанию. Эта скрытая суть вещей может быть постигнута лишь интуитивно, в момент особого просветления сознания. Не отрицая полностью интеллект, Дзэн признает его лишь в той мере, в какой он совпадает с интуицией.

Постепенное выработка способности интуиции, ее тренировка и необходимая для этого перестройка всего сознания — важнейший аспект дзэнской доктрины, имеющий непосредственное отношение к искусству.

Отвергая возможность выразить суть явлений в понятиях, логических категориях, Дзэн требует от своих адептов особого, поэтически-метафорического способа мышления, так как лишь образ-символ, образ-знак может стать путеводной нитью для иррационального, интуитивного постижения истины мира. Картина, сад, букет цветов заключают в себе нечто таинственно прекрасное, необъяснимое, но выражающее суть, истину вещей и явлений. Утверждение художественно-образного постижения мира как главного и даже единственного и создавало предпосылку для возникновения системы эстетических представлений, определивших развитие искусства на протяжении целой эпохи.

Метафорический и ассоциативный тип художественного мышления, сформировавшийся в японском искусстве под влиянием Дзэн, оказался важнейшим фактором канонической системы, свойственной этому искусству, определил самую структуру канона в таком, в частности, жанре, как сады.

Восходя генетически к древним синтоистским представлениям (камень как символ божества и пространство засыпанного галькой двора как символ божества), искусство дзэнских садов смыкается с метафорически иносказательным методом поучений, свойственным дзэнским коанам². Передача

² Парадоксы, употреблявшиеся наставниками Дзэн в беседах с учениками, часто рассматривались как значительная часть диалога. Например, на вопрос: «Что есть Будда?» — следовал ответ: «Кошка, вспрыгивающая на столб» [6, 67—68].

религиозной идеи путем рафинированного философского или эстетического намека — основа дзэнских проповедей, а один из главных методов обучения адептов Дзэн — переход от обычного мышления к поэтически-ассоциативному [2, 187]. Ученика постепенно готовят к замене понятий метафорами, рационального мышления — интуицией. При этом каждый предмет воспринимается и сам по себе как знак чего-то большего и значительного, но не вполне определенного. Утверждая невозможность однозначного ответа на любой вопрос, дзэнская доктрина предоставляет свободу индивидуального ассоциативного ряда для каждого субъекта. Так знак, символ превращается в образ — «преображается» — в сознании воспринимающего в соответствии с его внутренней настроенностью в данный момент, его внутренними потенциальными возможностями.

Это обстоятельство чрезвычайно важно не только для уяснения смысла садового искусства Японии, но и для анализа композиции каждого сада, понимания значения его деталей и их роли.

Самая древняя книга, посвященная садовому искусству, — «Сэндзай Хисё» относится к эпохе Хэйан (X—XII вв.) и содержит развернутые описания разнообразных приемов устройства садов (по образцу китайских). Другое знаменитое руководство — «Цукияма сансуи дэн» приписывается Соами, художнику конца XV—начала XVI в.

Все без исключения трактаты и руководства отмечают, что главные составные элементы сада — это вода и скалы (или камни). Устройство водоемов позволяет воспроизвести в миниатюре песчаные и каменные берега, заливы, полуострова и острова. Иногда водоем может изображать реку — широкий, спокойный поток или же бурный и стремительный с порогами и водопадом. Многочисленные водопады в горах Японии с древности были местом поклонения и паломничества. Знаменитые водопады считались национальной гордостью и святыней. Поэту и в искусственных садах водопад был самым любимым элементом. Место для него выбиралось очень тщательно — вдали от дома, но так, чтобы слышен был звук воды. Обрамлением ему должны служить две скалы, олицетворяющие горы, а фоном — деревья. Уже в книге «Сэндзай Хисё» говорилось об устройстве водопада как ансамбля — сложной композиции из различных элементов. Позднейшие руководства описывают десять различных форм водопадов [4, 26].

Большое значение придается островам, расположенным в бассейне, — их размеру, форме, пропорциям. Для каждого типа острова есть свое название — «скальный», «плоский» и т. п. Самая древняя традиционная форма сада обязательно включает водоем с группой островов, соединенных мостиками

с основной территорией. Мостики, ровные или изогнутые, также подробно описываются в руководствах: каменные (*исибаси*), деревянные (*кибаси*) и земляные (*добаси*). Каждый из этих видов имеет множество вариантов в зависимости от общей композиции сада. Так, например, если по берегу водоема растут ирисы, то обязательно делают зигзагообразный мостик из восьми досок — *хацу-хаси*.

Такая же подробная классификация существует по отношению к другим деталям сада — каменным фонарям, дорожкам и т. п.

По характеру почвы сады подразделяют на плоские (*хиранива*) и с возвышенностями (*цукияма*). В больших садах оба вида могут соседствовать, но принципы общего построения сохраняются неизменно.

Центральная группа элементов («главный камень») — основа сада. Она может включать и растения и водопад. Вторая, вспомогательная группа должна подчиняться центральной и подчеркивать ее основную идею. Третья группа («гостевая») устанавливается несколько поодаль, не подчиняясь главной, а контрастируя с ней и уравнивая ее. Роль четвертой группы — связать сад с домом, с архитектурной формой. Наконец, пятая группа образует фон для всей композиции (чаще всего это высокие деревья, иногда — естественная природа за пределами сада, силуэт гор или леса). Помимо основных групп может быть значительное число добавочных в зависимости от величины и типа сада. Точно так же и внутри каждой группы варьируется количество элементов, образующих ее ансамбль.

Для обозначения садов, как и всех видов японского искусства, существуют три формы — полная (*син*), полусокращенная (*гё*) и сокращенная (*со*). В каллиграфии *син* — полная форма иероглифа, четкая и ясная; в *гё* какие-то элементы иероглифа сокращены и упрощены; *со* — скорописная форма, лаконичная, до предела упрощенная, но все-таки выразительная и читаемая. В садах процесс обобщения формы заключается не только в уменьшении количества элементов, но и в замене изобразительности символикой (песок — водоем). Если пейзажный сад соответствует *син*, то «сухой сад» — это *со*.

Сутэ-иси — искусство расстановки камней считалось главным в работе художника сада. Камни подбирались по форме, цвету, фактуре, а также в соответствии всех этих качеств с общим характером сада, его стилем и всеми другими его компонентами. По форме их делят на пять разновидностей: «статуя», «низкая вертикаль», «плоский», «лежащий» и «изогнутый». Из них составляли группы. Определял композицию выбранный «главный камень». С двумя меньшими по размеру он образовывал «триаду» (по аналогии с триадой божеств в

буддийском храме). В руководствах по садовому искусству рекомендуется отобранные для сада камни тщательно рассмотреть, отыскивая в каждом его «позу», «лицо», динамическую тенденцию формы: «Среди различных типов камней есть такие, которые имеют тенденцию убегать, и другие, которые преследуют; одни прислоняются, другие поддерживают; смотрят вверх и смотрят вниз; одни лежат, другие стоят», — говорится в книге «Сэндзай Хисё» [5, 86]. Иными словами, художник должен почувствовать пластические возможности каждого камня, чтобы сгруппировать их наиболее выразительно. Его задача — найти точное соотношение камней и таким образом организовать пространство сада. В соответствии с формой «главного камня» подбираются растения в саду, определяется высота холмов и величина водоема.

Будучи единым художественным явлением в истории японского искусства и выражая одни и те же художественные идеалы, дзэнские сады весьма разнообразны. Почти все они сосредоточены в Киото, в монастырях основной секты дзэнского буддизма — Риндзай. Но подобно тому как внутри секты Риндзай существовало несколько школ, группировавшихся вокруг одного из монастырей, в садовом искусстве возникли некоторые различия (школы Дайтокудзи, Тэнрюдзи, Нандзэндзи и Тофукудзи). Некоторые особенности композиции садов, связанные и с временной эволюцией этого искусства и с творческой индивидуальностью художников садов, создают лишь вариантность, не выходя из общей типологической структуры дзэнского сада.

К школе Тэнрюдзи помимо нескольких садов основного монастыря относят сад мхов Сайходзи, сад воды Тодзи-ин, «сухие воды» Мёсиндзи и Рёандзи. Первоначальная планировка первых трех принадлежит известному художнику Мусо Кокуси (1275—1351).

Сад типа Тэнрюдзи — дзэнская «модель» Вселенной как «космического тела Будды», живой, одухотворенной, значительной в каждом своем проявлении. Человек, созерцающий такой сад, должен почувствовать себя в лоне природы, частью ее и через это ощущение слиться с природой, открыть ее божественную сущность. Ощущение равенства с миром природы и должно вызываться садом как произведением, созданным художником.

Центральную часть сада Тэнрюдзи занимает водоем в форме китайского иероглифа «сердце», а поднимающиеся за ним деревья переходят в естественный лес на склоне горы Арасияма, образующей фон для всей панорамы. Сад может восприниматься и целиком, и в виде отдельных фрагментов.

Естественные материалы самой природы, послужившие для создания сада, были специально отобраны человеком.

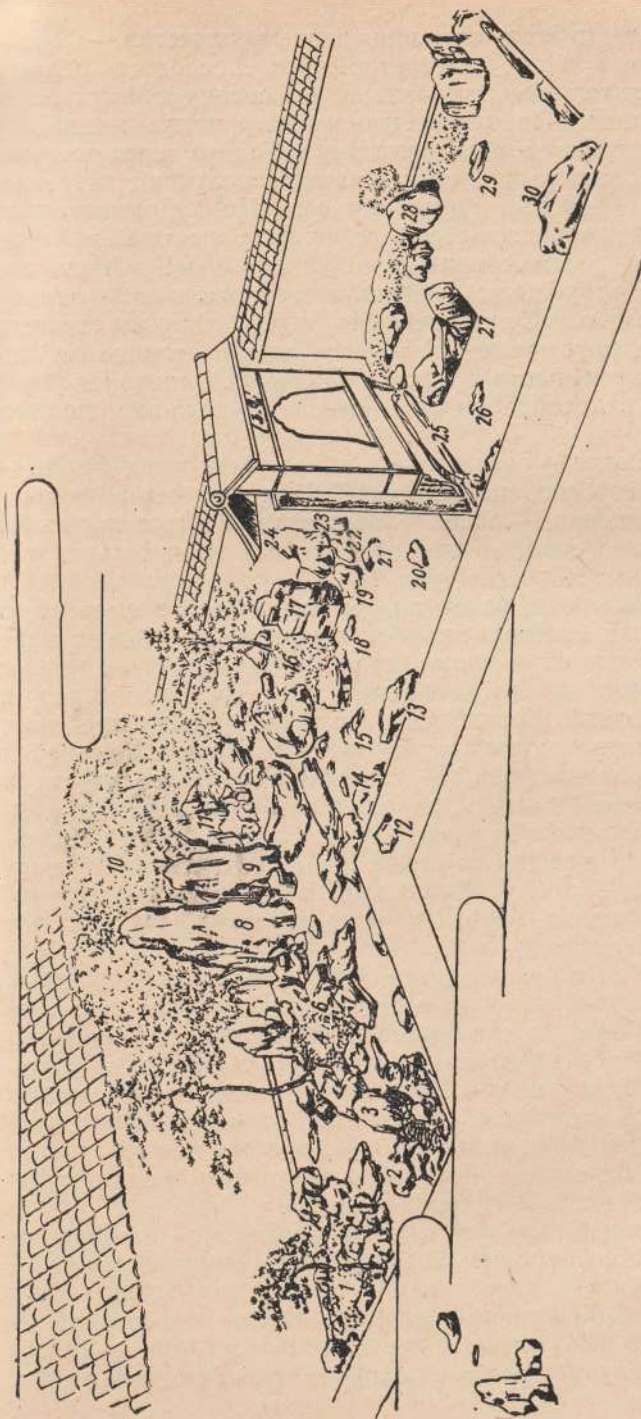


Рис. 1. Схематическое изображение сада Дайсэин-ин монастыря Дайтокудзи.

1 — камень «Остров черепахи-детеныша»; 2 — камень «Отпечаток ступни Будды»; 3 — камень «Жизненный опыт»; 4 — «Остров Черепахи»; 5 — камень «Голова черепахи»; 6 — камень «Да-дзэн»; 7 — камень «Седло»; 8 — «Неподвижный камень»; 9 — камень «Богиня милосердия Каннон»; 10 — «Гора Хорай, или Гора Сокрытия»; 11 — «Волонга»; 12 — камень «Кисть монаха»; 13 — «дерево алоэ»; 14 — камень «Брызги воды»; 15 — «Звучащая раковина»; 16 — «Остров Журавля»; 17 — камень «Дарума»; 18 — «Светлое зеркало»; 19 — камень «Голова отшельника»; 20 — камень «Голова тигра»; 21 — камень «Тэнгу»; 22 — камень «Корабль сокровищ»; 23 — камень «Силенье для старика»; 24 — камень «Белое облако»; 25 — «Запруда»; 26 — камень «Черепаха»; 27 — камень «Корабль сокровищ»; 28 — «Гора Хиэн»; 29 — камень «Жемчужина»; 30 — камень «Спящий буйвол».

Критерием для отбора служили разные качества — форма, фактура, цвет, а также их сочетания, их способность образовывать выразительные композиции, по своему облику близкие к природным. По отношению к «натурному» материалу художник выступает в роли режиссера. Только через построенные, смонтированные им «мизансцены», получают эстетическое значение деревья, камни, водоем. Но художественные качества сада определяются его рукотворностью, печатью творческого переосмысления природных форм. Ощущение грани между искусством и неискусством входило в задачу автора Тэнрюдзи. «Сухой пейзаж» перед главным храмом как бы декларирует условность всего сада в отличие от безусловной естественности природы. Иначе сад сливался бы с окружением, в которое он, по замыслу художника, должен переходить.

Если Тэнрюдзи — развернутая, полная жанровая форма — син, то один из садов монастыря Дайтокудзи, северо-восточный сад Дайсэн-ин, — более обобщенная, абстрагированная форма дзэнского сада, но еще обладающая значительной мерой «повествовательности» (рис. 1).

Расположенный на узкой полосе земли (его размер всего 120 кв. м), он представляет собой изображение в миниатюре дикой, необузданной стихии, грандиозного мира природы с поднимающимися к небу обрывистыми громадами гор и шумными потоками. Только камни и гравий передают каскад с водопадом, перекинутый через пропасть мост, плывущий к «райским островам» корабль. Слияние изобразительности и символики в этой композиции наиболее наглядно. Это сад-картина, выполняющий отчасти ту же функцию, что и пейзажный свиток, висящий на стене. Все средства используются художником для того, чтобы создать иллюзию далекого пространства природы и передать через композицию ощущение беспредельности мира.

Связанная с дзэнской доктриной символика сада очень многослойна. Это и природа в ее единстве противоборствующих сил Ян и Инь, и потенциальные возможности человеческого духа (образ черепахи и журавля), и этапы человеческой жизни (образ потока). На схеме композиции сада можно проследить это сочетание отвлеченной и более конкретной символики. Почти все камни или группы камней имеют смысловое назначение, а некоторые несут как бы две функции одновременно.

В центральной группе дерево магнолии изображает Хораи-сан — гору сокровищ. Основа группы — самый высокий, «главный» камень, рядом с ним — «богиня милосердия Каннон», а следующий камень — водопад. Слева от центральной группы расположен «остров черепахи», а справа — «остров журавля». Морская черепаха, которая стремится достичь дна

океана, символизирует глубину человеческого духа, а журавль в полете — высоты, к которым человеческий дух может воспарить. Черепаха и журавль устремляются к горе сокровищ, олицетворяющей союз Неба и Земли. Водопадом начинается поток, переданный белым гравием. Узкий и стремительный, с завихрениями водоворотов, он огибает скалы и устремляется к порогам. Поток, видоизменяющийся по мере своего течения, олицетворяет жизнь человека с импульсивной энергией его юности и мудрым спокойствием старости. Порог сомнений и разочарований, разделяющий две половины жизни, преодолевается, поток становится широким и несет корабль, нагруженный сокровищами жизненного опыта. Камень рядом с кораблем должен изображать маленькую черепаху, которая безуспешно пытается плыть против течения. Эта черепаха символизирует тщетность попыток человека вернуть прошедшее.

Следующий сад Дайсэн-ин называется Центральным морем, а самый большой, с двумя горками чистого гравия, — океаном Пустоты. Этот сад олицетворяет также созерцание, духовную сферу человеческого опыта, в то время как сад камней — материальную, внешнесобытийную сторону бытия.

Композиция Дайсэн-ин, как и других дзэнских садов XIV—XV вв., свидетельствует о полном самоопределении жанра, сложении его признаков, разработанности его деталей.

Символические сады камней такого типа, как Дайсэн-ин, с развернутой композицией, но в значительной мере абстрагированные, можно рассматривать как промежуточную, полусокращенную форму — гё. «Сухой сад» монастыря Рёандзи еще более лаконичен (рис. 2), «скорописен», если проводить аналогию с каллиграфией. Форма этого сада, подобно облаженной конструкции, лишённой всяких второстепенных напластований, концентрирует в себе суть и смысл сада как произведения искусства.

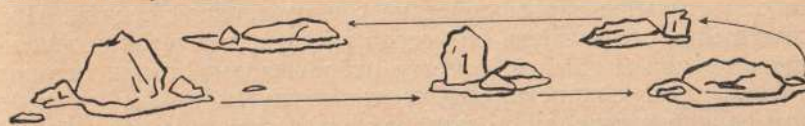


Рис. 2. Схематическое изображение сада Рёандзи

Этот удивительный сад обладает какой-то почти гипнотической силой воздействия, хотя в нем «почти ничего нет». Он представляет собой сравнительно небольшую по размерам (30×10 м) плоскую прямоугольную площадку, засыпанную белым гравием с расставленными в группы пятнадцатью камнями. Вокруг каждой группы как обрамление посажен зеленый мох. Поверхность гравия «расчесана» граблями на

тонкие бороздки, напоминающие легкую рябь на воде. И это все.

Сад обнесен невысокой глинобитной изгородью, за которой поднимаются зеленой стеной деревья, подчеркивая цветовую строгость и графичность сада. Такой сад способен вызвать множество ассоциаций — с волнами моря, омывающими скалистые острова, или белой пеленой облаков, над которой поднимаются вершины горных пиков. По существу в задачу художника и не входила определенность ассоциаций, напротив, их множественность давала простор воображению зрителя, его собственному «сотворчеству» с автором.

Главное впечатление — покой, тишина, строгая чистота. Равновесие, гармония композиции дает возможность сосредоточиться и обрести ту внутреннюю гармонию духа, при которой возможно созерцание, направленное не только вовне, но и внутрь себя.

В саду нет ничего изменяющегося — растущего и увядающего, ничего от времени. Материалы художника взяты из самой природы — ее вечные и непрменные компоненты. Их обыденная простота оставляет глаз незаинтересованным и усугубляет сосредоточенность на главном — на переживании пространства. Подобно тому как несколькими пятнами туши живописец превращает лист бумаги в художественно организованную плоскость, художник сада особой аранжировкой камней, соотношением их друг с другом в размере, форме, фактуре превращает небольшой кусочек земли, место перед верандой храма в пространство, дающее бесчисленное множество тончайших эмоций. И подобно тому как белое поле бумаги в живописи тушью ощущается как сфера жизни предмета, его естественная среда, так и засыпанная гравием площадка с расставленными камнями превращается художником в живое, эмоционально насыщенное единство, постоянно дающее свежие ощущения.

Расположенный под открытым небом, такой сад рассчитан на обязательное взаимодействие с окружающей средой. При кажущейся статичности он всегда разный: меняется освещенность гравия и камней, густота отбрасываемой тени, оттенок и фактура поверхности. Сад неодинаков при ярком полуденном солнце и вечером, в лунную ночь и туманный пасмурный день. Его красота каждый раз раскрывается по-новому, явная, но неопределенная, постоянная и ускользающая.

Композиция сада не рассчитана на какую-то одну фиксированную точку зрения наблюдателя. Напротив, таких точек предполагается множество (при этом существует одна постоянная величина — уровень глаз сидящего на веранде человека): как бы ни перемещался наблюдатель вправо или влево по веранде, он видит всегда лишь четырнадцать из пятнадцати камней. Один камень всегда оказывается скрытым.

Это лишний раз подчеркивает точную рассчитанность композиции сада.

Спрашивается, как могло возникнуть это необычное произведение? В чем предпосылки его концентрированной духовности и абсолютной точности его формы?

Несомненно, что это вершина длительного и интенсивного развития, шедшего одновременно и по линии кристаллизации идеи и по линии кристаллизации формы, ее очищения и совершенствования. Поэтому важно проанализировать как можно более тщательно композицию этого сада, его образную структуру. Предельный лаконизм выразительных средств скорее затрудняет, чем облегчает, задачу.

Даже самое поверхностное впечатление отмечает контрастность построения сада. Строгий геометризм площадки, окруженной невысокой белой стеной, контрастирует со свободным расположением «кольцом» обрамления вокруг каждой группы. Идея борьбы, идея взаимопроникновения и единства содержится также в сопоставлении двух его компонентов: камней, символизирующих горы и, следовательно, позитивное начало — Ян, и песка, олицетворяющего воду, негативное начало — Инь. Группы состоят из пяти, двух, трех камней, а расстояние между ними такое, что они воспринимаются и каждая в отдельности и все вместе, как целое. Композиция их разомкнутая, но уравновешенная. Видимость фрагментарности сочетается с ощущением гармонической законченности. Спокойствие проистекает не из статичности, а из особой сбалансированной внутренней динамики асимметричного построения.

Подобная сбалансированность и асимметрия характерны и для каждой отдельной группы. Крайняя левая, состоящая из пяти камней, включает в себя самый крупный в саду «главный» камень пирамидальной формы, два совсем плоских и отстоящих от него и два небольших, смыкающихся с ним и объединенных «подстилкой» из мха. Господствующая вертикальность основного камня уравновешивается, гасится двумя плоскими, а промежуточные небольшие камни сдерживают их «разлет», увеличивают массивную устойчивость центра. Следующая группа — длинный горизонтальный камень, заостряющийся с одного конца, и примыкающий к нему небольшой, кругло-компактный, обкатанный, почти гладкий. Контрастные по форме и фактуре, они плотно сгруппированы и почти сливаются в силуэте на фоне ограждающей стены. Эти первые две группы визуально уравновешиваются остальными тремя, расположенными в правой части сада. Они также построены по принципу единства и контраста, точного соответствия массивной тяжести предметной формы и длины «рычага весов», эту тяжесть удерживающих. Пластичность

каждой из групп возникает из сложного взаимодействия неоднородных элементов (высота и ширина каждого камня, соотношение их силуэтов, расстояния между ними).

Точность композиции сада наводит на мысль о ее каноничности не только философской, но и математической. Как известно, в истории искусства все канонические системы имели то или иное математическое выражение.

В отличие от универсально-космического канона (как в древнем Египте), антропометрического античного канона здесь можно говорить о своеобразном «пантеистическом» каноне дзэнского сада. Здесь каноническое построение исходит из динамической неопределенности природы, где сама изменчивость и движение есть ее постоянный принцип. В руководствах по садовому искусству упоминаются три главных правила композиции сада: 1) ни одна из воображаемых линий, соединяющих два предмета, не должна быть такой же длины, как другая; 2) эти две воображаемые линии не должны быть параллельны; 3) два предмета не должны быть одного размера. В этих правилах можно видеть и математическую формулировку канонической композиции. В ее основе лежит принцип неопределенности. Знаки «больше» или «меньше» — такие же математические символы, как «плюс» и «минус».

Таким образом, интуитивно найденная точность художественного решения японского сада, всякий раз индивидуального, основана на детерминированности такого решения общими эстетическими и философскими принципами эпохи (математическую иррациональность канона в искусстве садов можно рассматривать как выражение философской иррациональности буддизма Дзэн).

Если принцип неопределенности стал основой канонического построения, то подразумевается отсутствие точного числового выражения, утверждение не абсолютности, а относительности каждого конкретного построения, отсутствие четкого геометризма форм и любой симметрии в композиции.

Ритмическая структура сада, непосредственно связанная с его конструкцией, дает ключ к ее пониманию. Исследование ритмической структуры позволяет вскрыть метод воздействия этого искусства, как бы присутствовать у начала «потока чувств» зрителя, созерцающего сад (или «потока сознания», возможной цепи ассоциаций и т. п.).

Как известно, простейшее ритмическое построение основано на равномерном повторении какого-то элемента — музыкального, орнаментального, архитектурного. Более сложное — повторение не равномерное, что отнюдь не исключает ритма, как такового.

В японской поэзии, поэзии силлабической, где нет рифмы, но есть определенное метрическое чередование слогов (в

трехстишиях хайку — это 5—7—5), ритмическая организация стиха, как правило, не совпадает с метром:

Фурункэ я
Кавадзу тобикому
Мидзу-но ото.

Старый пруд!
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине [3, 50].

Лаконизм, образная емкость трехстишия, а также его ритмическое построение в значительной мере аналогичны композиции и смыслу сада Рёандзи. И подобно тому как в стихах важно не только то, что сказано, обозначено словами, а то — и, может быть, это еще важнее, — что за ними стоит, — построение, общая атмосфера, так и в созерцании сада важно не только то, что явно для глаза, но и то, что предназначено для «внутреннего слуха». Важна каждая группа камней в своей пластической организации, но не менее существенны и интервалы между ними (подобно паузам в музыке). Иными словами, содержательность целого создается соотношением всех формальных элементов, а соотношение это и образует ритм. Но в отличие от архитектуры или орнамента, где одна и та же ритмическая фигура может повторяться многократно, здесь она существует изолированно, образуя гармонически сбалансированное построение. Самое главное в нем — асимметрия.

Асимметрия как характерная особенность композиции всех японских садов, а также живописи, росписи предметов декоративно-прикладного искусства требует специального рассмотрения. Она связана и с общей пространственной концепцией японского средневекового искусства, вытекавшей в свою очередь из философских категорий буддизма Дзэн.

Асимметрия, сложность ритма присущи композиции всех без исключения дзэнских садов. Сад Рёандзи, может быть, наиболее классичен в абсолютной точности и завершенности своей композиции, но отнюдь не уникален. Близки ему по смыслу такие сады, как главный сад Дайсэн-ин, сад Синдзюан, восточный сад Токудзэндзи, песчаный сад Серебряного павильона, главный сад Нандзэндзи и др.

Асимметрия, вытекающая из принципа неопределенности, одно из основных правил канонического построения японского сада.

Прямые аналогии таким решениям мы встречаем в японской живописи тушью. Тушевая линия, ее направление, динамика организуют плоскость белой бумаги, превращая ее в пространственную сферу жизни изображенного предмета.

Монохромный пейзаж не имеет ни малейшего отношения к виду какой-либо местности, но выражает стремление найти графический эквивалент ощущению природы. Как и дзэнский сад, этот пейзаж — конструкция, состоящая из определенного набора элементов (как в саду — камней, мхов и т. п.), совокупность которых передает внутреннее состояние и самой природы и созерцающего ее человека. Асимметричная композиция часто становится при этом одним из способов передачи пространства в картине — сдвинутое к краю и занимающее сравнительно небольшую площадь изображение зрительно уравнивается значительным полем свободного фона, тем самым превращенным в образ беспредельного мира.

Сад как модель мира, как знак чего-то более значительного, требующий активного эстетического сознания для того, чтобы стать образом, имеет почти полную аналогию в таком жанре, как дзэнская живопись тушью.

Асимметричная композиция требует от зрителя большей затраты энергии, чем симметричная. Она обязательно предполагает сопереживание, включение зрителя в некое единство с произведением искусства. Тогда образ складывается как бы из двух слагаемых: точно рассчитанной, сконструированной художником композиции и круга ассоциаций, возникающих в сознании зрителя. Специально натренированное в духе Дзэн, подготовленное сознание может воссоздать наиболее глубоко, адекватно замыслу содержание произведения. Таким образом, дзэнский сад подобен нотной записи мелодии, которая сама по себе еще не есть музыка. В этом расчете на восприятие, зависящее от внутренних возможностей, подготовленности, настроения созерцающего человека, заключена значительная степень неопределенности. Иначе говоря, философский сад, рассчитанный на активное сознание и множественность ассоциаций, уже в своей композиции имеет заранее запрограммированную образную неопределенность.

Анализируя проблему пространства в искусстве, мы приходим к необходимости анализировать и другую диалектически связанную с ним величину — время. Как известно, пространство имеет как математическую, так и философскую функциональную зависимость от времени. Двуединство проблемы пространства и времени в искусстве также очевидно.

Уже отмечалось, что композиция большинства дзэнских садов для созерцания предполагает возможность перемещения зрителя (при соблюдении лишь одного, для японца само собой разумеющегося условия — уровня глаз сидящего на циновке человека). Уместно будет напомнить, что на множественность точек зрения рассчитана и живопись Дальнего Востока, в частности живопись тушью, где отсутствие линейной перспективы подразумевает неопределенность, незафиксированность положения зрителя и одна картина совмещает не-

сколько точек зрения. Такое невыделение индивидуальной, единственной точки зрения создает ощущение особого восприятия, отличающегося от повседневного жизненного опыта и обычной способности человеческого зрения фиксировать какую-то сумму предметов. Так проблема времени вырастает уже внутри самой проблемы пространства, влияя на сложение художественного образа, его тип.

В дзэнской доктрине проблема времени была одним из важнейших пунктов, если учесть, что даже разделение на школы произошло в Дзэн по поводу разногласия о достижении «просветления» — мгновенном или путем длительного созерцания. В своей философской концепции дзэнский сад, как и дзэнская живопись, ориентированный на «просветление», мгновенное озарение, раскрывающее суть вещей, заключает в себе и противоположное качество: расчет на длительное созерцание, «вживание» и переживание произведения. При внешней статичности такой сад полон «эмоционального движения»³, его образ заключает в себе сложный и внутренне противоречивый временной аспект, непосредственно связанный с пространственной композицией. Построение сада Рёандзи гармонически сбалансировано, но внутренне динамично. Разное расстояние между группами камней, разный ритмический интервал (подобно неравномерному чередованию сильной и слабой доли музыкального ритма) образуют и соответствующий временной аспект восприятия композиции.

Принцип асимметричного построения композиции, характерный для японского средневекового искусства и связанный с выражением пространственно-временной концепции эпохи, надо принять как одно из выражений канона. Каноническая форма искусства всегда связана с его включенностью в определенную художественно-философскую систему, создающую единственную возможность восприятия. Понимание символического и семиотического смысла произведения, его своеобразная «дешифровка» могут быть произведены зрителем только при условии знакомства с каноном как системой «шифра». В противном случае будет иметь место чисто внешнее восприятие формы, вне смысла художественного явления (как это особенно часто бывает по отношению к восточному искусству со стороны европейского зрителя).

Постоянной величиной, составляющей основу канонической системы дзэнских садов, как это ни парадоксально, оказывается неопределенность образного смысла, его зависимость от восприятия и расчет на активное взаимодействие с субъектом. На основе этого формируются законы композиции садов, возникает специфическая структура образа.

³ Об «эмоциональном движении» в готике писал Б. Р. Виппер [1].

Итак, изучение канона дзэнских садов дает возможность говорить о его значительной структурной сложности. Он един в своей противоречивости: большая свобода внутри канона — это свобода варьирования тщательно разработанных и классифицированных деталей композиции; стандартность слагаемых компонентов сада предполагает индивидуальность их формы в каждом отдельном случае, особенно если эта форма природная. Все это гарантирует практически беспредельное разнообразие в рамках единой устойчивой типологической схемы сада.

На основе анализа дзэнских садов можно говорить о том, что становление канона совпадает со становлением жанра. Когда развитие жанра заканчивается, канон формализуется. А временная эволюция формы сада должна рассматриваться как развитие категории стиля.

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Виппер Б. Р. Проблема времени в изобразительном искусстве, — сб. «50 лет Государственному музею изобразительных искусств имени А. С. Пушкина», М., 1962.
2. Померанц Г. С. Дзэн и его наследие, — «Народы Азии и Африки», 1964, № 4.
3. Японские трехстишия, пер. В. Марковой, М., 1960.
4. Nagata Y. The Gardens of Japan, London, 1920.
5. «The Japan Architect», 1960, № 9.
6. Zen Dictionary, New York, 1962.

Н. А. ВИНОГРАДОВА

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ КАНОНЫ ЯПОНСКОЙ КОСМОГОНИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ ВСЕЛЕННОЙ — МАНДАЛА

Поиски художественного выражения идеи Вселенной уходят корнями в глубокую древность. Однако наиболее цельно, последовательно и ярко они воплотились в изобразительном искусстве и архитектуре средневековья. Стремление к универсальному охвату всех жизненных явлений, к установлению их взаимодействия и взаимосвязанности характерно именно для этого периода развития культуры. Важнейшим этапом познания мира человеком становится желание представить мироздание как гармоническое стройное целое.

Искусство, неразрывно связанное с характерной для средневекового мировосприятия направленностью мысли, также тяготело к синтетическому охвату жизненных явлений.

Художественное воображение человека впервые попыталось воспроизвести в образной форме стройную картину Вселенной. В каждой стране, на каждом этапе развития средневековой культуры возникали и складывались свои образные системы, правила и нормативы. Вместе с тем при всех различиях конечная цель эстетических поисков была во многом общей. Будь то готический собор или православная церковь, индуистский скальный монастырь или храм дальневосточного комплекса — все они представляли малое подобие Вселенной, а каждая, даже незначительная их часть служила конкретному воплощению этой идеи, являясь ее символом или тяготая к выражению в тех или иных формах органической жизни природы.

В Японии, как и в других странах дальневосточного комплекса, в связи с особенностями весьма яркого и своеобразного пантеистического мировосприятия эта идея приобрела в искусстве свою, во многом неповторимую образность. Тяга к осмыслению всеобщих законов мироздания превратилась здесь в сложную, тонко и детально разработанную эстетическую систему, создала целый свод многообразных правил и норм, которыми руководствовались зодчие, скульпторы и живописцы на протяжении многих столетий.

Идея свободно развивающегося вширь пространства, влюбом ансамбле тяготеющего к микрокосмосу, зародившаяся в Китае и Японии еще в древности, в средние века получила еще более очищенное и завершенное воплощение. Каждое творение человеческих рук, начиная от планировки города, храма, связанного воедино с пространством сада, пейзажной картины в интерьере и кончая керамическим сосудом, тяготеет в средневековом искусстве Японии к выражению не чего-либо частного, а единых законов бытия. Соответственно этому даже функционально различные виды искусства оказываются подчиненными общим законам и нормам построения, отличаются известным универсализмом, тождественны между собой по замыслу.

Однако эта тождественность в пору расцвета средневекового искусства отнюдь не порождала застылости норм и правил, мертвящей унификации образов. Несмотря на то что любые из видов искусства средневековой Японии несут в себе тот же идейный смысл и оказываются подчиненными общим законам, правила их создания становятся как бы отправным пунктом и видоизменяются и совершенствуются на протяжении истории.

Присутствующая всегда в японском искусстве широкая ассоциативность, желание найти всё более совершенные пути для воплощения космогонической идеи позволили создать бесчисленное множество вариаций в пределах одного и того же вида искусства. Сама эта космогоническая идея также далеко не оставалась неизменной. Стремление к наиболее осязаемому и концентрированному воплощению в зримых образах в достаточной степени абстрактной концепции мироздания, жажда закрепить мысль о величии и вечности законов Вселенной отразились на протяжении развития японского средневекового искусства в сложной эволюции поисков разнообразных художественных решений.

Зародившиеся как разрозненная сумма символов или привнесенные извне подчас в виде схемы, образы и нормы отбирались и приспособлялись к местным условиям, расширялись и видоизменялись иногда до неузнаваемости на протяжении веков, совершенствовались в опыте многих поколений, подчиняясь общей пантеистической концепции. Сама схема становилась как бы предпосылкой для более широких выводов, руслом, направляющим поиски художников. Однако она неизменно присутствовала в искусстве, организуя мысль автора.

В искусстве средневековой Японии, хотя в основу канонных и легли законы естественной изменчивой природы, они были всегда строго продуманы и подчинены типологическим принципам, выработанным в течение веков. Свобода и асимметрия сада сочетались всегда с рациональностью и почти с математической ясностью конструктивных элементов дома, стандар-

тизацией его деталей. Пространственная стихия оказывалась всегда подчиненной строгой системе. Таким образом, в японском средневековом искусстве рациональное и стихийное начала оказывались всегда сплетенными в единое целое. Отсюда и диалектический смысл и своеобразие его канонных.

Эта емкость норм искусства, их непрерывное диалектическое взаимодополнение проявились и в столь же контрастных сочетаниях строгой логики и рационализма, покоя и тишины почти ничем не заполненного пространства храмового интерьера, наполненного сладостным запахом курений, с повышенной динамикой, чувственной красотой и гедонистической прелестью его скульптурного декора, пышностью храмового убранства и одежд служителей. Столь же необычным и острым было и сочетание включенной в убранство храма иконы «мандала» — четкой и предельно рациональной по структуре космогонической схемы Вселенной — с просторами окружающего храм вольного пространства живой природы, задуманного всегда, однако, в открывающихся взгляду видах также как некий космический необъятный ландшафт.

Подобные вариации на одну и ту же тему, сводящиеся к изображению мироздания в его разных аспектах в искусстве садов и ландшафтов, окружающих священное место, равно как и эстетические нормы и каноны космогонической иконы «мандала», были разработаны и утверждены как определенные догмы на протяжении многих веков раннего и зрелого этапов средневековья.

Вопрос о сложении в искусстве Японии подобной схемы мироздания интересен тем, что пример ее эволюции дает возможность проследить изменения и общих эстетических идеалов и норм, совершавшиеся в художественной культуре Японии, а также увидеть ту грандиозную трансформацию, которую на протяжении периода средневековья претерпела религиозная живопись. На примере иконы «мандала» возможно восстановить итоги тех сложных изменений, которые совершались на протяжении многих веков, — от первобытных примитивных, первоначально разрозненных культов природы, воплощенных в символике древних орнаментальных мотивов, до осмысления мироздания как стройного целого, подчиненного единым законам. Этот длительный и сложный процесс, характерный для сложения эстетических и религиозных представлений почти у всех народов, в Японии приобрел определенные особенности.

Космогонические мифы получили воплощение в искусстве Японии еще в глубокой древности. Культы Солнца, Луны и других планет, равно как и культы природных явлений, нашли выражение не только в устных преданиях, но и в ритуальных предметах, в частности в орнаменте древних керамических сосудов IV—II тысячелетий до н. э. Они, отражая представ-

ления людей о силах Вселенной, вместе с тем не составляли единой картины взаимодействия этих сил. Как и орнамент любой древнейшей культуры расписной керамики, узор древних японских сосудов представлял лишь сумму разрозненных символов природы, сгруппированных на теле сосуда. Здесь, в узоре этих ритуальных и магических предметов, на раннем этапе эстетического осмысления действительности как бы были еще без строгой системы сконцентрированы и собраны воедино все представления о мироздании, о силах природы, о добре и зле.

Со временем символика орнамента этих сосудов усложнилась, приобретая все более всеобъемлющий характер, а сам сосуд этап за этапом превращался в своего рода микрокосмос, несущий на себе всю сумму анимистических верований и мифологических представлений о таинственных силах, населяющих Вселенную. Сосуд как священный и магический предмет служил в человеческом жилище оберегом, т. е. как бы охранял жизнь людей от напастей, отгонял от них силой магического волшебства своего узора злобных духов и, напротив, привлекал добрые силы природы — тепло, солнечный свет, благоприятные дожди и ветры. Многообразный язык орнамента, подсказанный изменчивостью и пластичностью форм окружающей людей своеобразной природы Японских островов, должен был быть особенно красноречивым. Мотивы природы, отбирившиеся в течение веков и получившие разработанное символическое значение, постепенно заняли в сосудах собственное прочное иерархическое место, способствуя в свою очередь сложению определенной системы ритма и правил тектонического соотношения частей.

Сосуды древней Японии при первом знакомстве почти ошеломляют своей фантастикой, динамикой орнамента. От них веет каким-то диким величием, в них ощущается присутствие неразгаданной тайны. Они сами словно порождение необузданных стихий природы гористой, полной тайн страны, окруженной со всех сторон морями и необъятным океаном. Их асимметрия сродни органической жизни тех вулканических островов, которые на заре цивилизации осваивались людьми, создавшими эти сосуды, людьми, поклонявшимися морям и горам как божествам, владеющим их жизнью.

Вместе с тем, несмотря на многообразие узоров и форм керамики, можно проследить и их строгую повторяемость, определенную закономерность в расположении и построении. Узкий книзу сосуд, как правило, конусообразно расширялся к горловине, где сосредоточивались основные орнаментальные мотивы. Орнамент, вылепленный из тонких жгутов глины, наложенных на поверхность сосуда, приобретал все более пластичный и динамический смысл, подчас отделяясь от тулова и извиваясь вокруг него, подобно вьющимся растениям.

И все же в этом кажущемся безудержном хаосе гибких линии нетрудно выделить основные символические компоненты. Это повторяющиеся в виде кругов, полукружий, треугольников, зигзагообразных или волнистых линий знаки луны, солнца, гор или женского плодоношения, молний и прибрежных волн. Симметрия и асимметрия, дикарская необузданность и логика сочетаются уже и в этих ранних сосудах. Подобно древней книге преданий, рассказывают они обо всех наблюдениях людей над жизнью властвующей над ними природы, одновременно вероломной и благостной. В большой степени именно здесь была заложена база той органической взаимосвязи всех человеческих чувств с природой, которая впоследствии составила основу эстетического кодекса человеческой жизни в искусстве Японии.

Дальнейшие этапы развития японской культуры показывают, как постепенно расширялись и обогащались представления людей о мироздании. В раннем японском государстве, сформировавшемся в первых веках нашей эры, складывались уже иные принципы искусства. Символика его еще оставалась связанной с ранними анимистическими представлениями, но уже появилась целая система новых правил и законов, к тому же многие из традиций и символических представлений отчасти опирались уже и на зрелый художественный опыт континентальной культуры.

Образ божества, как и в древности, не получил на этой стадии искусства Японии антропоморфного воплощения. Вместо очеловеченного изображения богов развивается культ природных явлений в целом, т. е. обожествляются горы и камни, моря и водопады. Богами Японии становятся все, что было главенствующим и выдающимся в самой природе и в мироздании. Верховным божеством считается солнце, обожествляются и все созвездия.

Это древнее поклонение природным стихиям положило в Японии начало и первой религиозной системе, названной уже позднее, в средние века, «синто» — путь богов. Синтоизм, не разработавший своей иконографии, в то же время создал грандиозный пантеон богов, разработал многие легенды, в которых солнце, луна и грозы занимали центральное место. Считалось, что невидимые божества обитают не только в камнях, скалах, прибрежных волнах, но и населяют большие долины между скалами. Подобный пантеизм породил весьма оригинальную идею обожествления самого пространства. Большие, ничем не заполненные засыпанные прибрежной галькой площади — сики, окруженные лесами и скалами, стали первыми символами Вселенной.

Воспринятые из Китая представления о взаимодействии пяти основных элементов, составляющих основу всего мироздания (огня, воды, дерева, металла и земли), а также учение

о двух противостоящих друг другу началах, диалектически сочетающихся в природе, — положительном Ян и отрицательном Инь — послужили также основой для утверждения системы изобразительных законов в искусстве. Ян олицетворяло солнечный свет, мужское, активное начало и в то же время горы или скалы. Инь олицетворяло луну, женское, пассивное начало, мягкую и текучую воду, ночь, темные и таинственные силы земли. Всякий архитектурный ансамбль, живописное произведение, предмет декоративного искусства, погребальный комплекс или сад должны были строиться по этим установленным законам взаимодействия сил Вселенной, отражать в себе борьбу и единство этих двух начал.

В начале нашей эры в Японии постепенно складывается на основе этих учений уже новая, более развитая и устойчивая иконография Вселенной. Эта иконография свидетельствовала и о сложении новых канонов и норм.

Раскопки древних погребальных курганов родо-племенных вождей (III—VI вв.) раскрывают всю сложную систему символических представлений о Вселенной. Курганы, или огромные, покрытые лесом и окруженные водной гладью искусственные острова, имели в плане либо правильный круг, либо напоминали по очертанию замочную скважину, соединяя в себе формы круга и квадрата. Эта форма ассоциировалась с солнцем, с которым непосредственно связывался и образ самого захороненного вождя, считавшегося потомком божественного светила. Курганы, высящиеся в виде высокого холма, в сочетании с окружающей их водой также воспроизводили взаимодействие мужского и женского начал — Ян и Инь. Строгая ориентация курганов по странам света, расположение всех частей в соответствии с движением солнца, луны, Полярной звезды и других небесных светил как бы делали курган символическим центром мироздания. Правила размещения погребальных скульптур внутри холма являлись в свою очередь нормативной системой, в которой воплощались образные представления древнеяпонского общества о мироздании. *Ханива* — глиняные скульптуры, изображавшие гигантский эскорт покойного в загробном царстве, — не только располагались в отчетливо установленном порядке, но и ориентировались по странам света. Так, петух и конь обращались к востоку, жрицы с чарой вина предстояли перед божеством Солнца и т. д.

О том, насколько важным считалось положение ритуальных скульптур, свидетельствует разработанность устойчивых изобразительных канонов. Само же оформление погребального холма, совершавшееся в течение многих лет, было сложным ритуалом. Окрестные леса и горы, водные пространства взаимодействовали и так или иначе перекликались с формой, растительностью и окружением погребения, создавая необхо-

димую магическую среду взаимодействия природных сил на огромном пространственном протяжении.

Отчетливость планировки погребения, в которой всегда чрезвычайно ясно сочетались круг и квадрат, соответствующие символическому обозначению Неба и Земли, как бы подготовила и определенную структуру схемы Вселенной, развитую последующими поколениями во многих других видах искусства.

Постепенно отбиралось и фиксировалось, систематизировалось и утверждалось все то, что наиболее прочно связывалось с идеей вечности, неизбежности сил природы. С приходом буддизма в VI—VII вв., принесшего с континента свою, отличную от уже сложившейся в Японии, иконографию, ранние верования и первобытные культы Солнца, Луны и природных стихий не отмерли, но приобрели в искусстве двойное символическое значение — воплотились, с одной стороны, в антропоморфный облик буддийских божеств, с другой — приобрели более сложный философско-религиозный пантеистический характер, отличающийся широкими обобщениями. Отдельные явления природы стали восприниматься уже не столько в единичном и конкретном значении, сколько в их сложной диалектической взаимосвязи, во взаимном переплетении и подчинении космогоническим законам Вселенной. В иконе, изображающей Вселенную, сочетаются как древнейшие символы природы, осмысляемые по-новому буддийской философией, так и обширный пантеон буддийских божеств, причем предпринимаются первые попытки отразить весь миропорядок с его сложной иерархией божеств и природных явлений. По всей видимости, созданию в живописи подобной схемы, сложной и жестко регламентированной в период средневековья, предшествовали попытки многих поколений связать воедино накопленные опытом представления о бесконечности и конечности мироздания и равновесии господствующих в нем сил.

Мандала — мистическая диаграмма Вселенной, или «платформа мироздания», — как определенный и весьма специфический вид иконы зародилась и была разработана за пределами Японии и привезена туда лишь в IX в. вместе с учением эзотерической (тайной) секты буддизма Сингон. Однако само название «мандала» существовало в Индии в глубокой древности, т. е. задолго до возникновения секты Сингон. Его можно найти уже в гимнах «Ригведы», которая разделялась на два цикла, или две части, именуемые «мандала». С приходом буддизма понятие «мандала» стало связываться с представлением о круге, сфере, а также алтаре, т. е. священном символическом месте, окружающем Будду подобно диску луны или солнца. Мандалой стали называться и солнечные диски-нимбы, окружающие головы высших божеств. В тибет-

ских и монгольских живописных мандалах зачастую также использовали и древнейшую китайскую космогоническую символику, сопоставляющую круги и квадраты — знаки Неба и Земли.

Со временем этот термин приобретал все более широкий и обобщающий смысл. В учении секты Сингон он получил уже несколько разнообразных значений. Одно из важнейших — «просветление» или «обладание сущностью» («манда» в переводе с санскр. — «сущность», «ла» или в японском звучании «ра» — «обладание»). Считалось, что живописное изображение этой сложной философской символической композиции было разработано на основе индийских, а затем удивившихся на китайской почве образцов, в которых уже были зафиксированы строгие канонические законы расположения и значения круга божеств буддийского пантеона, изображенных на иконе. Однако в Китае эзотерический буддизм процветал весьма короткое время и в изобразительном искусстве оставил незначительные следы. В Японии, Тибете и Монголии, где сложились свои, весьма специфические иконографические системы, идея мандалы воплотилась наиболее широко и разнообразно.

Мистическое учение секты Сингон, восходящее к индийским шиваитским культам и заклинательной магии тантризма, получило в Японии такой широкий размах потому, что оно во многом переплеталось с местной добуддийской шаманской магией синтоизма, с его пантеистической направленностью, еще более широко разрабатывая обрядово-зрелищные традиции. По существу это учение на японской почве превратилось в сложнейшую систему канонизированных ритуалов, в которых мандала, теперь уже не только икона, а целый свод правил и норм, становилась исходным пунктом. Ее имитировали позами и жестами, ее сложно толковали и расшифровывали для достижения мистического просветления.

Основой догмы секты Сингон было почитание космического божества, отождествлявшегося с «Великим солнцем», «Великим бесконечным светом» — центром Вселенной — Дайнити Нёрай (на санскр. Вайрочана). Считалось, что только в мире его света может быть постигнута истина, заключающаяся в мистическом единении слова, тела и духа, или экстатическом слиянии материального и духовного, или индивидуального начала с универсальным духом. Все земные слова, мысли и предметы считались проявлением космической сущности Дайнити Нёрай. Секта Сингон в высшем мистическом понимании отождествляла статуи или иконы с самим божеством, равно как магические заклинания и формулы, произносимые священнослужителем, — с иконой. Состояние мистического созерцания, система жестов, атрибутов и символов вошли в обиход при богослужении с приходом эзотерического буддизма и

превратили обряд в своеобразное театрализованное действие. Многие мандалы считались секретными и хранились в тайниках — их употребляли для мистических заклинаний при очищении святого места, молениях об урожае и т. д. Порой моления имели и узкоутилитарный смысл и сводились к просьбе о прекращении падежа скота, эпидемии, о том, чтобы пошел дождь или исчезли с деревьев гусеницы. Одним словом, сами заклинания восходили подчас к традициям гораздо более древних времен и культов и функция сложной и развитой схемы мироздания в таком случае почти не отличалась от магических функций древних ритуальных сосудов.

По канонам «мандалы» в это время не только строилась композиция храмовых икон, но и зачастую устанавливались расположение скульптур в основании алтаря, система размещения предметов церковного ритуала (в композиции *саммаэ* — мандалы символов), разложенных перед алтарем и порой заменяющих всю традиционную алтарную композицию, позы и жесты молящихся. Одним словом, мандала превратилась в целую систему организации храмового пространства, подчиненного идее космоса. Сама мандала также воплотила в себе целый свод правил и законов, на основе которых картина мироздания была превращена в наглядную символическую схему. Подобно ребусу, эта икона состояла из многослойной системы символов, передающих одни понятия через другие и сводящих все к единому знаку Дайнити Нёрай, или солнечной энергии, — главной духовной силы, управляющей Вселенной. В мандалу в зависимости от назначения и соответственно канонам включалось более ста божеств в строго зафиксированном иерархическом порядке, определяемом выполняемыми функциями. По идее в мандалу входили все объекты, существующие в мироздании, а также и формы многих верований, как относящихся ко времени ее создания, так и восходящих к более древним временам. Будды, бодхисаттвы, синтоистские божества, индийские боги и китайские святые могли быть зафиксированы в мандале и занимать соответствующее значение и рангу место. Однако каждый из них в конечном итоге символически воплощал силу, разум, милосердие, мудрость и мощь Дайнити Нёрай, а их атрибуты, восходившие подчас к далеким добуддийским верованиям, культам природы и культу Луны и Солнца, становились уже в свою очередь символами символов.

Мандала была как бы своеобразной энциклопедией буддийских и добуддийских представлений о мироздании, сводом идей о карающих и милосердных силах природы, воплощенных в персонифицированных образах божеств, духов и священных знаков. Все — начиная от ярусного построения иконы, разграничивающих ее на ячейки орнаментальных рамок и цветовых сочетаний каждой части — было строго узаконено

в масштабных соотношениях и зафиксировано в специальных книгах, связывалось с учениями о странах света, расположении светил и т. д.

По регулярности и отчетливости структуры космогоническая схема имела много общих черт и с регулярной планировкой и расположением средневековых китайского и японского городов. Прямоугольный в плане, пересекаемый вдоль и поперек прямыми осями город с древнейших времен неизменно включал в себя ряд обязательных общественных сооружений, занимающих свои строго зафиксированные места. Планировка подобного стройного ансамбля с главным святилищем и дворцом в центре или северной части столицы, ассоциирующимися с вершиной Вселенной, ориентированного по странам света и исполненного символики, находящейся всегда в строгом соответствии с космогоническими учениями о членении на нижнюю и верхнюю зоны, о благоприятном расположении гор, ветров и вод, была весьма далека от случайности или хаотичности застройки. По-видимому, как в создании города, так и в написании иконы «мандала» средневековые мастера исходили из общей канонизированной системы символов и законов, утвержденных опытом многих поколений. Недаром в средневековых городах Японии и Китая такое значение придавалось символике цветовых сочетаний и их акцентированию в разных строениях, стенах, башнях, дворцах и храмах, а также пропорциям зданий и их взаимоподчинению. И в мандале, и в восточном городе все части подчинены главной структурной идее. Каждый дом вместе с окружающим его пространством сада и подсобных помещений составлял небольшой, прямоугольный по очертаниям, замкнутый комплекс, повторяя в малых масштабах план всего города и неся ту же смысловую нагрузку, что и весь регулярный городской ансамбль.

Тот же принцип расположения частей был положен и в основу планировки храмовых ансамблей, построенных в честь годовой жатвы. Подобные круглые в плане постройки, отделенно восходящие к типу погребальных курганов и жертвенных древних алтарей, имеются как в Японии, так и во многих других странах дальневосточного комплекса.

Но построение мандалы в пору расцвета средневекового искусства отнюдь не было окостеневшей схемой. И в гармонии цветов, и в логике построения мастера ее стремились не только к рациональному, но и к эмоциональному отражению красоты мироздания, его единства и взаимосвязанности всех его проявлений. Поэтому ранние мандалы по композиции напоминали своеобразный ковер, сияющий золотом и серебром, сочетаниями глубоких синих, белых, зеленых и красных тонов. Как правило, мандалы писались на специально загрунтованных прямоугольных полотняных свитках плотными гуашными

красками и помещались на стены по обеим сторонам алтаря или в пространстве между колоннами. Отличающаяся яркостью, тщательностью прорисовки, ювелирной тонкостью орнамента и ритмом узора, мандала великолепно вписывалась в интерьер храма. Длительные сеансы созерцания мандалы считались одним из важных путей постижения истины. В этих сеансах зрителя подчиняло и захватывало величие идей, положенных в основу композиции иконы, отточенная система их выражения. Несмотря на то что большинство божеств, изображенных на мандале, были антропоморфными, личное, персональное начало человека никак не было выражено. Человеческая фигура здесь всегда присутствовала только как символ, соподчиненный общей идее, растворенный в ней.

Классической композицией мандалы считается Даймандала, т. е. великая двухчастная, или рёогай-мандала, состоящая из действительности из двух частей или двух прямоугольных по форме симметричных по композиции свитков, заполненных изображениями божеств, группирующихся в каждом из свитков по своей системе вокруг Дайнити Нёрай. Мандала по смыслу является иконой всеобъемлющей, содержащей в себе все, что есть в мироздании. Она также живописное изображение сложной теории о взаимодействии пяти элементов и трех таинств (тела, слова и духа Дайнити Нёрай), которые составляют активные творческие силы мироздания. Мандала выражает символически и соединение двух частей: материальной и духовной, из которых складывается все в мироздании. Канонизированный жест рук, или мудра, центрального божества как бы раскрывает в свою очередь основную сущность иконы, символизируя союз духовного и материального начал, соответствующий двухчастному делению мандалы. Указательный палец левой руки Дайнити Нёрай, зажатый в кулак правой, означает алмазный элемент, соответствующий духовному миру, или мудрости, тогда как пять пальцев символизируют пять элементов, составляющих в учении Сингон материальный мир, т. е. землю, воду, огонь, воздух и эфир. Соответственно этому же делению строится и символика обеих частей мандалы. Одна из этих частей, носящая название Тайдзокай (рис. 3), показывает Дайнити Нёрай в его земных связях — его тело. Отсюда она называется циклом чрева (материнского лона). Она включает в себя первые пять элементов, отображая святых материального мира. Тайдзокай называется также «ренге» — «мандала лотоса», так как лотос является символом «Ри» («Ли») материального аспекта.

Вторая часть — Конгокай (рис. 4) — показывает Дайнити Нёрай в царстве духовном. Поэтому ее также называют «мандала души». Все сгруппированные в строгом геометрическом порядке божества являются так или иначе проявлением сил Дайнити Нёрай, разветвленно выражая его качества.

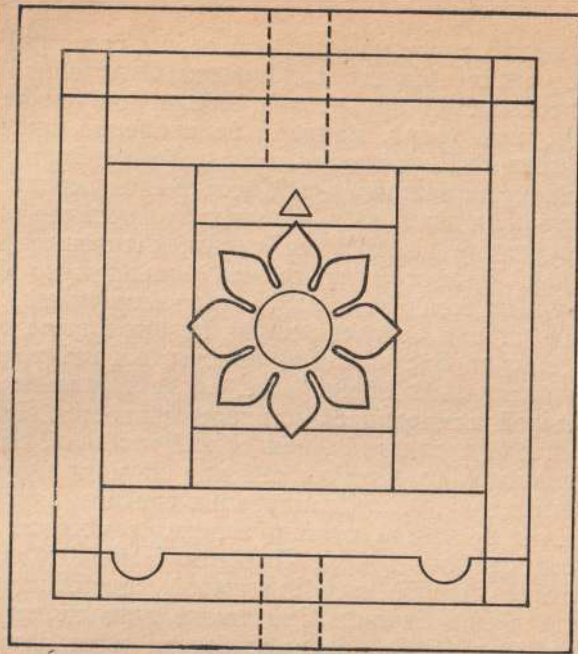


Рис. 3. Мандала Тайдзокай. Схема центральной части

Мандала Конгокай разделена на три фриза, составляющие в целом девять квадратов, связанных в свою очередь с мистическим цифровым значением тройного знака. В каждый из квадратов вписаны пять больших и четыре малых лунных круга — знаки просветления, в свою очередь заключенные в сферы, образующие как бы малые миры. Восемь квадратов, окружающих центр, означают не только геометрическую схему распределения божеств. Это символ восьми лепестков священного лотоса буддийского символа материального аспекта и чистоты. Центром всей системы, как уже было сказано, является Дайнити Нёрай, воспроизведенный в верхнем ряду как знак просветления. Он изображен сидящим на лотосе, помещенном в диск луны. Поскольку луна — символ аспекта духовного, а лотос — материального, это изображение расшифровывалось как знак того, что все материальное в мире исходит из разума. Таким образом, Вайрочана мыслится здесь при всей многогранности символики и множественности ассоциаций как центр планетарной системы, вокруг которого будды группируются как созвездия, заключенные в свои круги и квадраты. Прямоугольная форма мандалы, ориентированной по условно распределенным, а отнюдь не реальным

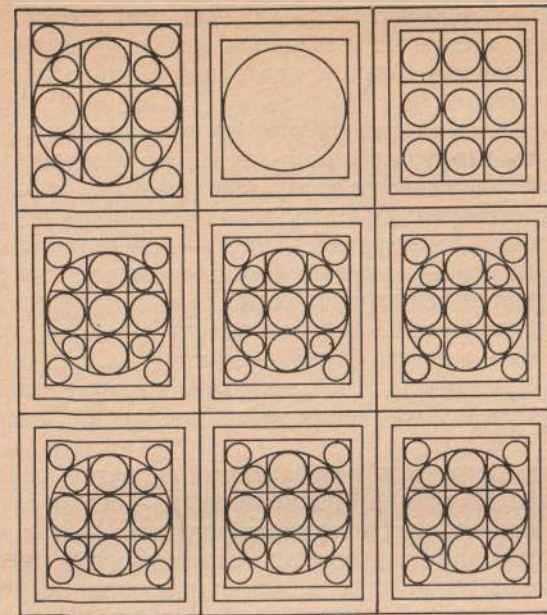


Рис. 4. Мандала Конгокай. Схема центральной части

направлениям стран света, также символизирует границы материального мира или небесной и земной тверди.

В центре такой же прямоугольной по форме диаграммы Тайдзокай помещался восьмилепестковый цветок лотоса, изображающий сердце всего сущего. Слово «Тайдзо» означает «материнское чрево» и связывается с понятиями «сохранять», «владеть». Лотос ассоциируется с цветком, растущим из грязи незапятнанным. Это, по учению Сингон, те семена в нашем сознании, которые созревают подобно младенцу в чреве матери, превращаясь в человека, и путем милосердия ведут людей к великому просветлению. Это в то же время солнечная материя, мистическое святилище, или лоно, куда солнце возвращается каждую ночь для возрождения. Центром лотоса, его соцветием, является фигура Дайнити Нёрай, рассматриваемая как источник всей органической жизни, как сердце лотоса. «Дайнити Нёрай» переводится как «Великий всеобъемлющий свет», или «Великое солнце».

В то же время учение Сингон проповедует, что Дайнити отличен от физического понятия солнца, так как он сияет не только в дневное время, но и во все времена и во всех местах Вселенной и дает свет, необходимый не только для жизни, но и для просветления души. Однако подобно тому как солнце

закрывается облаками, так и свет Дайнити Нёрай заволакивается подчас облаками неведения, но как облака на небе разгоняются свежим ветром, так в итоге торжествует и свет «Великого солнца».

Изображение Дайнити Нёрай по традиции наносится золотом, так как золото ассоциируется с твердостью и устойчивостью. Цвет золота — это также цвет солнечного света. Пять цветов, соответствующих пяти основным божествам, составляющим лепестки и соцветие лотоса, — белый, синий, желтый, красный и зеленый — считаются соответствующими пяти элементам из шести, воспроизводимых в символике мандалы (синий соответствует воздуху, зеленый — воде, красный — огню, желтый — земле, белый — эфиру). Символика этих пяти цветов применялась не только в иконографии мандалы, но и в колористической гамме ансамбля города, в императорской одежде и т. д.

Все восемь лепестков, окружающих соцветие, связываются также с четырьмя дхиани-бодхисаттвами — создателями четырех миров, или четырех сторон мироздания, — и с четырьмя дхиани-буддами, или духовными отцами всего сущего. Все божества имеют свои строго канонизированные атрибуты, цвета, жесты и позы. И вместе с тем они так бесконечно канонизированы, так сведены к единой схеме и похожи друг на друга, что воспринимаются скорее как орнамент, сплетенный из фигур, нежели как персонифицированные образы святых. Поэтому выразительность лиц весьма незначительна, и посвященные в смысл иконы молящиеся определяют включенных в нее действующих лиц по местоположению, прическе, жестике, куляции и цвету.

Все вплоть до орнамента имеет определенное значение.

Над цветком лотоса в верхнем реестре помещен знак, изображающий сущность Дайнити Нёрай уже не в персонифицированном антропоморфном виде, а как окруженный сиянием равнобедренный треугольник — символ мироздания, материальной основы мира. Геометрический смысл и распределение всех элементов схемы восходят к весьма отдаленным по времени символам природы: круг — к знакам солнца, квадрат — земли, треугольник — гор или плодородия и т. д. Однако грандиозное наложение символов превратило их первоначальный смысл в космологической иконе в многослойную и зачастую по-разному толкуемую систему загадок. Бесчисленные сонмы божеств — охранителей мира, расположенных по четко выделенному бордюру, окаймляющему всю мандалу, уходят корнями в культы и верования разных стран как буддийского, так и добуддийского происхождения. Бессистемность их расположения сравнительно с другими божествами свидетельствует об их второстепенной роли, а также об их вольном полете в небесных мирах. Она тождественна бессистем-

ности окраинных переулков восточного города, обрамляющих четкий ансамбль центральных районов. В этой системе господствует идея о том, что все в мироздании построено на приведении хаоса к логическому завершению. Центр или вершина ассоциируются с делами небесными, очищением от скверны, окраина — с делами земными, миром грехов.

Таким образом, Даймандала — это попытка классифицировать и распределить по рангам и значимости все явления Вселенной, использовав весь арсенал предшествующих космогонических и пантеистических представлений, включенных буддизмом в свою иконографическую систему.

Однако появление в Японии на протяжении X—XI вв. вместе с волной новых, более доступных широким кругам вероучений и многих новых, подчас гораздо более конкретных по символике мандал, их все возрастающее сюжетное многообразие свидетельствовало о том, что космогонические верования приобретали все более сложный и разветвленный характер в связи с усложняющимся и обогащающимся пантеистическим мировосприятием. В соответствии с этим сложились более разнообразные новые иконографические каноны. Развился, например, тип иконы «хоси-мандала» (образец которой хранится в храме Хорюдзи в Нара), отличающийся тем, что в ней в середине круглого небосвода, разделенного на сферы концентрическими окружностями, центральное божество изображалось в виде Полярной звезды (с которой и ранее ассоциировался будда Вайрочана), окруженной персонифицированными божествами планет и знаками Зодиака, выполненными уже в более свободной манере. Изображения были уже далеки от строго канонизированных: жесты и позы изображались в жанровом аспекте. Божества одеты в костюмы чиновников, словно собравшихся для еселога кутежа, — они размахивают руками, приплясывают. Их лица — это уже не лики идеальных божеств, а земные, изборожденные морщинами физиономии. Все святые словно низведены с того незыблемого пьедестала, на котором они неподвижно восседали ранее.

Да и сама схема во многом утратила строгую графичность и иерархическую регламентацию, а, следовательно, отчасти и свой тайный мистический зашифрованный характер. Изменился и характер композиции — она стала свободнее. Сохранилась без изменения лишь основа ее, т. е. расположение главного божества в центре Вселенной, а вокруг него — святых, так или иначе связанных с идеей космоса. Кстати, идея эта также стала менее отвлеченной — в ней появилось более конкретное начало.

Последующие этапы истории культуры Японии, связанные с утверждением и развитием новой пантеистической эстетики, с восприятием природы уже в более широком и свободном

художественно-философском аспекте, принесли и существенные изменения в восприятие Вселенной, а следовательно, и в построение космогонических икон.

Эзотерический сложный обрядовый буддизм, проникнутый мистицизмом, не мог длительное время существовать в Японии в качестве ведущего направления при том интенсивном развитии светской городской культуры, которым ознаменовалось это время. Требовались более простые и массовые формы, указывающие путь к спасению. Оттесненный на второй план более доступным и понятным учением секты «Чистой земли» и новой волной верований в милосердного будду Амиду, помогающего людям достичь рая, соединивших синтоистские культы природы с буддизмом, а также учением Дзэн, культ Дайнити Нёрай перестал диктовать и свои законы написания мандал.

Новые мандалы, создававшиеся в период Камакура (XIII—начало XIV в.), не имели уже, по существу, ничего общего с классической мандалой «рёгай». В них передавалась уже не застывшая схема структуры мироздания, а реальная картина мира, воплощенная в развернутом на длинном вертикальном свитке и показанном с птичьего полета условном пейзаже, в центре которого место главного божества занимало канонизированное изображение храма с синтоистскими символами оленя и вполне реального огромного солнца, восходящего над зелеными холмами. Несмотря на известную схематичность и строгую типологизацию этих ранних японских пейзажей-икон, по смыслу и структуре композиции еще связанных со старыми иконами, отношение к реальному миру в них резко изменилось. Вселенная предстала перед взором молящихся уже в совершенно новом виде — даже символы передаются теперь элементами реальной природы, хотя и сгруппированными всегда в определенном стройном условном порядке, несущими, по существу, все ту же смысловую нагрузку: горы и реки, солнце и храмы воспринимаются как круги и квадраты старых мандал; солнце ассоциируется с главным божеством, соединившим в себе образы будды и синтоистской богини солнца Аматэрасу-омиками; небо, земля и вода — с единением пассивных и активных, материальных и духовных начал. Однако суть канонов стала уже другой — они опирались теперь на живые наблюдения самой природы.

Тип подобных мандал, названных Касуга или Кумано-мандала (по имени знаменитых синтоистских святилищ), сложился вместе с системой новых иконографических приемов, соответствующих исканиям времени. Необъятный мир, развертывающийся на длинном свитке перед глазами зрителя и поражающий его взгляд системой многих открывающихся горизонтов, радостностью и свежестью красок, великолепием

рек и зеленых холмов, также оказался подвластным законам типологизации. Но при этом варианты новых космогонических схем все же оказались бесконечно многообразнее и шире старых вариантов. Недаром этот тип икон постепенно породил уже непосредственно пейзажные мандалы, а параллельно с этим и пейзажные светские картины, увековечивающие духовные силы природы, ее «ками», — горы, солнце и знаменитые водопады.

Для новых пейзажных мандал стало характерным и изменение пространственного восприятия, приближающее икону к пейзажной картине. Новое, характерное для светской пейзажной живописи перспективное построение сменило прежнюю линейную плоскостную схему, наполнило картину природы воздухом, создало ощущение бесконечного простора, необозримых далей. Это в корне иное художественное и живописное осмысление пространства положило непреодолимую преграду между двумя типами изображения Вселенной — схематической иконой мандала и попыткой передать взаимодействие и единство ее сил через поэтизацию мира живой природы.

Толкование Вселенной приобрело уже новый, философско-поэтический смысл взамен рационально-символического в прошлом. Новый круг канонов, связанных с гораздо более живым и гуманистическим восприятием, как бы расширил рамки законов прошлого.

Однако становление новых норм отнюдь не означало исчезновения раз найденных и разработанных. Рёгай-мандала, создаваемая из века в век по старым образцам и руководствам, продолжала и продолжает существовать до сих пор. Но, утратив первоначальный живой смысл, она превратилась в мертвую схему, грубую оболочку, лишенную духовного художественного начала.

Таким образом, развитие иконографических канонов японской космогонической иконы — мандала — пошло по двум путям, каждый из которых на определенном этапе развития средневекового искусства дал мощный расцвет обобщающим поискам выражения идеи Вселенной.

Е. В. ЗАВАДСКАЯ

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КАНОН ЖИЗНИ ХУДОЖНИКА —
ФЭНЛЮ
(ветер и поток)

Когда пытаешься употребить слово в роли термина, приходится считаться с реальным многообразием его значения. Слово «канон» существует в разных смыслах, в разных функциях, на разных семантических уровнях в структуре текстов по эстетике. В самом глубинном, истинном значении слово «канон» употребляется в единственном числе, однако возможно применить его и во множественном — в собирательном значении. В последнем случае оно может означать, например, канон пейзажной живописи, канон изображения камней, деревьев и воды, канон архитектурной живописи, физиогномический канон и т. д. Правда, здесь понятие «канон пейзажной живописи» можно заменить понятием «морфология пейзажной живописи» [1]; канон технических норм живописи (виды штрихов и т. п.) — понятием «модель» [1].

В настоящей статье понятие «канон» рассматривается как употребляемое в единственном числе, т. е. в самом глубинном, истинном смысле. Канон обычно определяется как система четких параметров и атрибутов, которые характеризуют определенный феномен, а в сфере искусства — определенный эстетический феномен. Здесь мы коснемся несколько неожиданной сферы применения канона, а именно канона жизни художника (*фэнлю*).

Эстетический канон жизни художника — *фэнлю* — был разработан в IV—VI вв. учением чань-буддизма, основным постулатом которого считается стирание граней и иерархий человеческой деятельности. Применительно к учению чань-он может быть рассмотрен как канон жизни человека вообще, поскольку творить и воспринимать, согласно чань-буддизму, по существу, одно и то же, так как восприятие есть сотворчество. В контексте этой философской системы понятие «жизнь человека» выступает как синоним понятия «канон». Этот канон жизни человеческой предстает как парабола, проходящая через две нулевые точки на горизонтальной оси. Каждая жизнь проходит через эти две точки, но все, что

ниже горизонтальной черты, имеет знак минус (небытие, ничто), все, что выше, — знак плюс (бытие, феномен). Такое целостное осознание бытия человека и его творческой жизни во многом предопределяло как характер канона *фэнлю*, так и особенности искусства, созданного в его рамках.

Воплощением норм *фэнлю* в китайской культурной традиции считалась жизнь некоего Юань Ци, жившего при вэйской династии (V в.). Юань Ци обретал непринужденность в вине и опрошении. Он никогда не покрывал головы, носил простую одежду, спал прямо на земле [10, 120—121]. Юань Ци служил примером для многих поэтов и художников, как современных ему, так и живших в последующие века. Совершенным человеком почитался в те века тот, кто подчинялся потоку жизни, как движению ветра, забывал о различиях, сливался и становился единым с вещами, отождествлял себя с ними. Анализ поэтического и живописного творчества великих танских и сунских поэтов и художников, следовавших канону *фэнлю*, не раз был предметом специального исследования; теперь же мне хочется сказать о том, какими они стремились быть людьми, как хотели жить.

При анализе канона *фэнлю* очень важно помнить, что его более характеризуют «векторные» величины, т. е. путь, направление деяний, чем четкие «скалярные» нормы. Жить согласно принципам *фэнлю* означает скорее стремление к чему-либо, становление, чем четко определенное состояние или достижение чего-либо.

Чрезвычайно показательна этимология понятия *фэнлю* (ветер и поток), которая достаточно убедительно раскрывается в традициях даосской онтологии, воспринятой в ходе китаизации буддизма и сложения философии чань-буддизма.

Философия воды, этико-эстетический смысл ее раскрыты в даосском трактате «Даодэцзин» [«О пути (дао) и его манифестациях (дэ)»] [3, 360—369]. В восьмой главе трактата утверждается, что «высшая добродетель подобна воде. Вода приносит пользу всем существам и не борется. Она находится там, где люди не желали бы быть. Поэтому она похожа на дао» [7, 71].

Значимость пейзажной живописи, этимология понятия «пейзаж» как горы и воды были предопределены этим осмыслением образа воды как символа, олицетворения дао.

В другой главе (56) трактата раскрывается еще одна существенная грань этого символа-образа: «Реки и моря потому могут властвовать над равнинами, что они способны стекать вниз» [7, 132]. Приниженность, отсутствие патетики даже в самых возвышенных образах отличают искусство, созданное в рамках канона *фэнлю*. И наконец, через природу воды в трактате «Даодэцзин» раскрывается еще один очень важный постулат канона *фэнлю*: «Вода — это самое мягкое

и самое слабое существо в мире, но в преодолении твердого и крепкого она непобедима, и на свете нет ей равного» [7, 152—153]. Нежность и слабость в контексте этики жизни в рамках канона *фэнлю* осознаются в традициях Лао-цзы как всепобеждающие качества: они, как все новое, нарождающееся, противостоят твердому и крепкому и одолевают их.

Понятие «фэн» (ветер) также связано с даосской традицией в чань-буддизме, но раскрытие философского смысла понятия «фэн» дано не в «Даодэцзине», а в другом памятнике даосской мысли — в трактате «Чжуанцзы». Спонтанность, неуправляемость и практически непредсказуемость характера движения ветра выступают в тексте «Чжуанцзы» сообразно с дао как высшая форма выражения движения и деяния человека.

Внутренняя связь понятий «вода» и «ветер» отмечена еще в древнейшем дошедшем до нас памятнике философской мысли в Китае — в «Ицзин» («Книга перемен») [4, 154].

В конце IV и особенно в V в. в синкретической философии эпохи наибольший вес начинает получать буддизм, который включил в свой канон «Ицзин», «Даодэцзин» и «Чжуанцзы». Разница между китайской и индийской традицией сказывалась в нескольких планах, и прежде всего в отношении к личности, в понимании «канона жизни». Именно чань-буддизм привнес в китайскую философию психологическое и онтологическое осмысление личности, резко отличавшееся от принятого конфуцианской традицией (акцентация прежде всего социологического момента).

Философской основой этического канона *фэнлю* была чаньская концепция Единого, Абсолюта, осмысляемого как ничто, всепроникающая пустота. Единое не имеет специального знака выражения, оно не может быть объектом познания. Явлено Единое в двух ипостасях, т. е. феноменальный, знаковый Мир обладает дуальной структурой — пустого и заполненного, темного и светлого, истинного и иллюзорного, «я» и «другие» [9, 19—32].

Эстетический канон *фэнлю* предполагает стремление преодолеть эту двойственность путем включения себя в вихревой поток бытия и сознания. Для каждого человека этот путь индивидуален, поскольку канон *фэнлю* разрушает барьер между всеобщим, близким, и личностью. Отправным началом в каноне жизни художника (*фэнлю*) является постулат о тождестве названных трех ипостасей: Абсолюта, личности и явленного мира. Согласно этому канону, личность призвана преодолеть дуализм Абсолюта и феноменального мира. Таким путем в каноне *фэнлю* происходит естественное, спонтанное слияние с миром, установление тождества субъекта и объекта.

Для достижения этой цели художники, живущие согласно

нормам канона *фэнлю*, бежали от чиновничьей карьеры, от суетной жизни городов, довольствовались «Садом с горчицное зерно», тихой, неторопливой беседой с соседом и о делах обыденных, и о вечных проблемах.

Особую структуру обретает и искусство, призванное выразить это тождество объекта и субъекта, эти «диалоги» с природой и людьми. В каноне *фэнлю*, таким образом, постулируется характер взаимосвязи между элементами триады — Абсолютом, личностью и феноменальным миром. Личность, «я» осмысляется как точка отсчета в этой этико-эстетической системе. Искусство же выступает как форма связи, язык коммуникации личности с Абсолютом и с реальным, бытийным миром. Таким назначением искусства в каноне *фэнлю* предопределены его эстетический феномен, т. е. структура художественного образа, характер символики и даже особенности техники.

Эстетический канон *фэнлю* утверждает необычайную ограниченность в средствах выражения. Единое, Абсолют, истина в рамках этого канона выражаются просто белым листом бумаги, так называемым «белым драконом» (байлун). Как только на этом листе появляется хотя бы одна линия — она разделяет мир на Небо и Землю. Роль «творца мира» отводится человеку, проводящему линию по белой, нетронутой поверхности листа. Поэтому в *фэнлю* основное внимание сосредоточено на формировании личности, на выковывании духа творца всего — художника.

В системе канона *фэнлю* личность подлинного художника осознается как истинное «я», избавленное от тягот своего профанического, эмпирического «я».

Ю. М. Лотманом высказана очень важная и интересная мысль о том, что в структуре культуры существует лишь один истинный, глубокий текст, по отношению к которому все остальные играют роль комментария. И художник, находясь в русле, в потоке, в движении этого текста, осознается как исполнитель, импровизатор на заданную тему [2]. Наиболее важным становится воспитание личности такого типа, который позволил бы проступить, зазвучать этому Единому. Поэтому в рамках канона *фэнлю* деятельность такой личности определяется как «недеяние» (*увэй*).

Теснейшим образом с атрибутом *увэй* связана категория *цзыжань* (естественность). В русском языке и в традиции русско-европейской культуры «естественность» — это «непосредственность», «натуральность». Но чаньский мастер, пишущий деревья, говорит об этой категории так: «Чтоб написать дерево, надо почувствовать себя деревом, одеревенеть; для этого надо встать с ног на голову [ибо волосы подобны корням дерева]. Вот что такое „естественность“ в живописи деревьев» [6, цз. 12, 4в]. Отсюда ясно, что представляет собой

естественность, спонтанность творчества. Вот как описана она традицией.

В 335 году, в третий день третьего месяца, в царствование императора Му (341—361), пятого властителя Восточной Цзинь, вокруг прославленного каллиграфа Ван Си-чжи объединились сорок один каллиграф и художник. Они часто собирались в Павильоне орхидей (Ланьтин), где проводили время в дружеских беседах. Павильон возвышался на островке, омываемом речушкой. Как-то на берегу реки гости этого романтического места с удовольствием ловили кубки вина, которые плавали по воде на листьях лотоса. Те, кто был достаточно ловким, чтобы выловить полные кубки, опустошали их под пение стихов. Когда наступил вечер, друзьям захотелось запечатлеть воспоминание об этих счастливых минутах, и каждый из них написал стихотворение. Но шестнадцать человек из собравшихся были слишком опьянены и написали незавершенные стихи. Лишь Ван Си-чжи, как повествует житие, не только первым завершил стихи, но и написал еще предисловие в 28 строк, состоящее из 324 иероглифов. Каллиграфия этого предисловия Ван Си-чжи из Павильона орхидей является общепризнанным величайшим шедевром — воплощением эстетического канона *фэнлю*.

Сунские художники и каллиграфы особенно ценили у Ван Си-чжи и его друзей силу души и спокойствие. По убеждению традиционных китайских теоретиков, дурного человека можно узнать по тембру голоса, злодея выдает штрих. Они охотно цитировали меткое замечание известного философа периода Хань — Ян Сюна (53 г. до н. э. — 18 г. н. э.): «Слово — это голос духа, письмо — его графическое выражение. По голосу и линии распознается благородный и ничтожный» [8, т. I, 191].

Историки каллиграфии полагали, что через автограф воля учителя сообщается ученику. Именно поэтому каллиграфы вырабатывали не столько технику письма, сколько эстетику жизни.

Объединившиеся в Павильоне орхидей художники и каллиграфы жили в эпоху насилия и гнета кочевников, которые оккупировали огромную часть территории Китая, вплоть до Янцзы. Многие китайцы переселились на юг, и переселенцы очень страдали от разорения страны. Интеллигенция пыталась разными способами абстрагироваться от трудной ситуации и сохранить твердость духа: упражнялась в игре в шахматы, искала уединения в красивых уголках природы, погружалась в искусство или религиозную медитацию.

Интеллигенция, живущая в рамках эстетического канона *фэнлю*, довольно быстро стала осознавать все как игру и праздник, а не как серьезное занятие делом: прогулки, песни, каллиграфию, живопись и диалог. В этой среде осо-

бенно ценились состязания в диалектике, темы для которых брались из области философии и мистической литературы.

Участники этих состязаний-игр вопрошали друг друга о существовании или несуществовании чувственного мира, об универсальной пустоте, стремились определить, в чем состоит истинное счастье. Этический канон *фэнлю* требовал от человека очищения от позорных мыслей и чувств. Жонглируя вневременными понятиями и ведя свой дух по сложным путям диалектики к незапятнанным вершинам мысли, эти люди тем самым надеялись сохранить стойкость духа. Они боролись против инертности и тупости. Эти беседы известны под названием «цзинтань» («чистые беседы»). Чистые, свободные беседы были своего рода духовной гигиеной, которая имела задачей утончить дух и рассеять отравленную атмосферу века.

Популярная притча о вэйском князе, который проиграл сражение, заглядевшись на журавлей, может быть в определенной мере понята как символическое выражение сути эстетического канона *фэнлю*. Правда, эта притча и рассказы об обитателях Павильона орхидей воспринимались весьма по-разному людьми различных эпох. Например, известный мыслитель Лю Цзу-цян (1137—1181) возмущался тем, что Ван Си-чжи развлекался с друзьями, в то время когда его родину топтали захватчики, а вэйского князя он упрекал в легкомыслии: «Право, эти люди, претендующие считаться мудрецами, по сути своей отличаются ли от журавлей?». Суровый критик и не подозревал, что он очень метко выразился: журавль, по представлению даосов, бессмертная птица, сопровождающая души мертвых в эмпиреи.

Во времена же Ван Си-чжи люди следовали советам, приведенным в «Чжуанцзы». Ван Си-чжи и его друзья стремились подражать танцу птиц, когда они расправляют свои крылья. И в тренировке души и тела, чтобы добиться долголетия, согласно «Чжуанцзы», надо подражать дыханию птиц. Ван Си-чжи и его друзья, наблюдая журавлей, пытались подражать им, стать, как и они, более небесными, чем земными. Танский поэт Ду Фу так воспел красоту этой птицы: «Как дракон, которого не удержит никакая привязь, или желтый журавль, который свободно поднимается в небеса, достойные люди и мудрецы с древности не соглашались отказать от своей свободы под воздействием обстоятельств» [10, 13].

Для Ван Си-чжи и его друзей образ журавля был символом такой же естественной, как поток и ветер, красоты. Они любовались красотой журавлей, диких гусей и лебедей. В житии Ван Си-чжи повествуется о том, что великий каллиграф променял один из своих шедевров на дикого гуся, так как стремился постоянно наблюдать грациозные движения

шеи птицы и перенести естественную грацию этих движений в каллиграфию [5, цз. 3, 28—29].

Отличительной чертой философствования в рамках канона *фэнлю* было стремление сочетать метафизику с философией жизни и судьбы. Любимым сочинением Ван Си-чжи и его друзей была «Ицзин», которую они вслед за Ван Би комментировали по-новому. Они полагали, что судьба, смысл бытия отдельной личности заложены в человеке «небесным законом» (тяньдао), который сродни закону полета птицы в небе. Достаточно согласоваться с этим вечным порядком, чтобы обрести счастье и безмятежность в полном осуществлении своего назначения. Довольствоваться тем малым, что отпущено судьбой, жить в своей собственной сфере—это и значит обрести свободу в причастности к мистическому могуществу, которое определяется формулой *фэнлю*. Этот дух подчинения «ветру и потоку» получил самое сильное выражение в новом стиле каллиграфии—в скорописи *цаошу* (букв. «травянистое письмо»). Даже в названии этого стиля подчеркиваются простота и естественность его, которые необычайно сильно сказались на характере живописи и каллиграфии последующих веков.

Постулируя растворенность, подчиненность личности Единому и Абсолюту, канон *фэнлю* тем самым отрицал тенденциозность, целенаправленность действий художника. Произведение искусства создавалось как бы само собой, и художника при этом не волновали проблемы нужности, полезности и эффективности его работ. Не внешняя тенденциозность, а импровизационная самодостаточность утверждается в каноне *фэнлю*.

С названной гранью канона *фэнлю* связано еще одно его свойство, которое определяет глубокое осмысление диалектики памяти и забвения как движущих сил творчества и проблемы бессмертия. Модификация понятий «память» и «забвение» выступает в той двуединой цельности, которая вообще отличает канон *фэнлю*, вобравший в себя классическую китайскую и индийскую философские традиции. Память, понимаемая в традициях конфуцианства как приверженность чему-то внешнему, отчужденному от «я», и отсюда стремление художников, мыслящих в рамках конфуцианства, оставить след в памяти людей отрицаются в системе *фэнлю*. В этом каноне не уделяется внимания заботе о памяти и бессмертии. «Забвение» как отбрасывание того, о чем нужно еще помнить, что еще не стало частью тебя самого и пребывает вовне, почитается вслед за «Чжуанцзы» нормой отношения к жизни и смерти. Глубокий смысл этой категории помогает понять, например, русское слово «забыться», которое, разумеется, и означает «вспомнить», «погрузиться в то, что с тобой нерасторжимо». В каноне *фэнлю* отвергается твор-

чество в расчете на потомков: художник творит как дышит. Очень точно характеризуют эту грань *фэнлю* строки из стихов Марины Цветаевой:

И может высшая победа
Пройти и не оставить следа.

Включение своего «я» в бесконечный, вечно меняющийся поток, стремление стереть любые знаки особенного и отличного от других, отрицание иерархии действий и отношения к памяти, к посмертной славе личности как к иллюзорной и ошибочной сосредоточенности живого человека не на жизни, а на смерти—важнейшая этическая норма в рамках канона *фэнлю*.

Как четкая система жизни канон *фэнлю* существовал в Китае в IV—VI вв., но позднее в других канонах и стилях, например в нормах жизни так называемых «художников-литераторов» (*вэньжэньхуа*), в живописи стиля *сеи* (писать первообраз, идею), развивались различные свойства этого канона. Можно, пожалуй, сказать, что канон жизни китайского художника всей классической поры развития искусства (вплоть до начала нашего века) был в той или иной степени предопределен каноном «ветер и поток».

ЛИТЕРАТУРА

1. Е. В. Завадская, Морфология китайской живописи,— «Китай: государство и общество», М., 1973.
2. Ю. М. Лотман, Предисловие,— сб. «Семиотика и искусствознание», М., 1972.
3. Т. А. Миллер, Образы моря в письмах каппадокийцев и Иоанна Златоуста (Опыт сопоставительного анализа),— сб. «Античность и современность», М., 1972.
4. Л. З. Эйдлиг, Тао Юань-мин и его стихотворения, М., 1967.
5. Ван Си-чжи чжуань (Биография Ван Си-чжи),— «Пэйвэньчжай шухуа пу» (Собрание текстов о живописи и каллиграфии из павильона «Пэйвэньчжай»), Шанхай, 1934—1936.
6. Чжун-жэнь, Мэйпу (Книга [живописи] сливы мэй),— «Пэйвэньчжай шухуа пу».
7. Ян Хин-шун, Древнекитайский философ Лао-цзы и его учение, М., 1950.
8. W. Hung, Tu Fu, China's Greatest Poet, Cambridge, 1952, t. I, стр. 191.
9. D. T. Suzuki, Zen-buddhism, New York, 1961.
10. N. Vandier-Nicolas, Art et Sagesse en Chine, Paris, 1963.

ТИБЕТСКИЙ КАНОН ПРОПОРЦИЙ

О ранних тибетских сочинениях по теории искусства не сохранилось каких-либо определенных сведений, кроме общих указаний в трудах тибетских богословов на то, что в Тибете на основе индийских источников по иконометрии возникло много комментаторских сочинений в период VIII—XIV вв.

Те памятники, которыми мы располагаем в тибетских фондах научных учреждений СССР, относятся в основном к официальной традиции желтошапочной церкви Тибета. В Тибете, судя по «Списку некоторых редких книг» Акуринбоче Шейраб-чжамцо (1803—1875) [18], в числе девяти сочинений по искусству указаны трактаты тех авторов, которые по справочнику Лондол-ламы (1710—?) [20] считаются основоположниками тибетской литературы по иконометрии, а в каталоге современного Tibet House Museum в Дели и в тибетской учебной хрестоматии [16], изданной тибетскими ламами в Индии в 1967 г., названы основоположниками главных тибетских художественных школ Центрального и Восточного Тибета. Первый из них — Манла-Дондуб, уроженец местности Лхобрат-Мантхан, основатель центрально-тибетской школы. Его трактат «Чинтамани метрики» называется авторами XVIII в. из Амдо и авторами XIX в. из Халха-Монголии.

К восточнотибетской школе, по всей вероятности, относились художники из монастырей области Дагбо, в частности называемые Лондол-ламой четыре перерожденца. Трактат четвертого из них, Балдан-Лодоя, по прозвищу Прэнгхаба, назван в «Списке редких книг» и в сборнике монгольского богослова XIX в. Агван-Лобсан-Хайдуба, точнее, в приложении к отдельной публикации [7] иконометрического трактата знаменитого тибетского историка Таранатхи (1575—?), который также числился в списке Акуринбоче Шейраб-чжамцо.

Оригинальные тибетские сочинения по теории искусства стали появляться в период XIII—XV вв., когда основные тексты из индийской буддийской «Трипитаки» были переведены на тибетский язык, систематизированы и освоены местными богословами.

В XI в. были основаны главные секты тибетского ламаизма — сакьяпа, гарчжудба, гадамба. Первые две секты играли значительную роль и в религиозной и политической жизни страны до возвышения и победы секты гелугба. В монастырях сект сакьяпа и гарчжудба в XII—XIII вв. усиленно изучалась литература разрядов йогатантры и ануттарайогатантры, писались комментарии, систематизировалась и реформировалась тантрийская обрядность. Наряду с канонизацией тантрийского ритуала высших разрядов была предпринята и попытка иконометрической систематизации тантрийского пантеона. В недрах этих сект возникли первые тибетские сочинения по теории искусства и сложились национальные художественные школы.

Формирование оригинальной тибетской литературы по теории искусства прошло ряд последовательных этапов: 1) изучение и перевод индийских первоисточников; 2) составление комментариев к ним; 3) составление сводных компилятивных справочников; 4) критическое осмысление индийских источников и составление собственных руководств, отвечающих особенностям тибетского ламаизма.

В тибетской литературе по теории искусства есть две группы памятников: первая из них состоит из индийских первоисточников, сакральных текстов, канонизированных в «Ганчжуре» и «Данчжуре», вторая — это оригинальные трактаты тибетских авторов, находящиеся в их сумбумах, т. е. в собраниях сочинений, или перепечатанные, или переписанные в виде отдельных брошюр.

Оригинальная тибетская литература по теории искусства возникла в процессе критической переработки индийских первоисточников и приспособления их к той системе пантеона, которая соответствовала тибетскому буддизму.

Индийские и тибетские трактаты по иконометрии и композиции не идентичны по содержанию, поскольку они возникли и применялись в различные периоды формирования махаянистского, в частности ваджраянистского, буддизма в Индии и Тибете. Иконометрическая классификация пантеона не могла завершиться раньше, чем определены принципы в целом или установились определенные принципы иерархии и взаимосвязи многочисленных культовых образов.

Индийские источники даже в определении высоты тела Будды давали неодинаковые рекомендации. «Читралакшана» [11] трактовала пропорции тела чакравартина по системе *наватала* (9 ладоней), «Пратимаманалакшана» [2; 10] и 30-я иконометрическая глава «Самварудайи» [2, л. 304б] описывали пропорции будд (нирванической и тантрийской форм) по системе *дашатала* (10 ладоней) при модуле в 12 *ангула*. «Пратималакшана» Шарипутры [3, л. 5] и ее комментарий, иконометрические разделы комментария к

тантре Калачакры [4], «Ваджракриясамуччай» [5, лл. 350—356] и 30-й главы комментария Ратнаракшиты на «Самварудайю» моделировали тело Будды по системе *дашатала* с модулем в 12,5 *ангула*, но отличались друг от друга в схеме пропорций.

У каждого из этих индийских источников был свой час славы и забвения. В период расцвета деятельности сект сакьяпа и гарчжудба чрезвычайно популярной была «Самварудайя» — основной ритуальный текст из разряда *ma-gyuud* (*Mother tantras*) «Анuttарайогатантры», а из индийских сутр — «Пратималакшана» Шарипутры и комментаторские сочинения из отдела тантр «Данчжура»; комментарий Ратнаракшиты на «Самварудайю» и «Ваджракриясамуччая» Джагадарпаны.

Цзонхава (1357—1419) — основатель секты гелугба — в иконометрическом трактате [8] хотя и ссылаясь на «Самварудайю», но в основу своей классификации положил тантру Калачакры. Его ученик Кхайдуб (1385—1438), говоря об источниках по искусству [15], называет в первую очередь сутру Шарипутры, а в XVII в. Таранатха осуждает «нынешних мудрецов, которые хором порицают ее» как ошибочное руководство по иконометрии [1]. Сам же Таранатха считает комментарий Ратнаракшиты и «Ваджракриясамуччаю» не подходящими для метода его времени, основанного на ультраправильной системе Калачакры.

В трактатах XVIII в. из Амдо говорится о том, что буддийская иконометрия берет начало не от «Читралакшаны», «Пратимаманалакшаны», восходящей к «Атрейятилаке», и «Пратималакшаны» Шарипутры, а от тантрийских источников [1].

В XVII в. секта гелугба добилась духовной и светской власти над Тибетом, господствующая желтошапочная церковь утверждала свою традицию, подвергая изъятию «неортодоксальную» литературу других сект.

Деление индийских первоисточников на истинные и неистинные неправомочно, так как ни один из названных источников не мог быть универсальным справочником по всем иконометрическим системам, необходимым для живописного и скульптурного изображения иконографических групп ламаистского пантеона. Художнику они могли служить только в совокупности.

Тибетские оригинальные сочинения по иконометрии представляют собой уже систематизированный свод иконометрических правил для всех групп ламаистского пантеона, в котором учтено все необходимое из классического наследия индийской эстетики. Общие моменты в индийских и тибетских памятниках по иконометрии: единицы измерения, модульность и общая классификация иконометрических систем,

принципы антропометрии и критерии совершенства произведения искусства.

Тибетская иконометрия отличается от индийской стабильностью модуля — 12,5 *ангула* для высшей подгруппы системы 10 ладоней, 12 *ангула* для средней подгруппы 10 ладоней и всех других применявшихся в тибетском ламаистском искусстве систем 9, 8, 7, 6 и 5 ладоней. Для тибетского канона пропорций характерна строгая модульность систем, унифицированная стабильность антропометрических и иконометрических терминов, антропологическая достоверность моделирования различных типов телосложения, применявшихся в изображении разрядов пантеона.

В индо-тибетской системе средневековых наук трактаты по иконометрии и композиции относились к технике, которая подразделялась на три отдела высших и низших разрядов: «искусства тела», «искусства речи», «искусства мысли». Культовая живопись, скульптура и архитектура входили в высший разряд — «искусства тела».

Трактаты по иконометрии и композиции знакомят нас не столько с техникой, сколько с теорией искусства, так как предметом их рассмотрения является структурный анализ количественно-качественной определенности иконографического образа. Критерии художественного совершенства произведения культового искусства трактуются в аспекте эстетической категории меры.

Основными условиями профессии художника считались физическая и нравственная чистота художника, владение материалами и инструментами и соответствующими техническими навыками, знание трактатов о правилах освящения и построения изображений [16, 244]. Во всех индийских и тибетских сочинениях есть краткие и пространные рассуждения о том, каким должно быть искусство, каково его назначение, какими качествами должны обладать художник и заказчик — потребитель искусства. Авторы этих трактатов не признают искусства ради личной прихоти и корысти и даже ради самого искусства. Искусство должно служить высокой цели — учить людей добродетели и мудрости и тем самым способствовать благу народа. Общественно полезным искусством считались культовая живопись, скульптура и архитектура при условии правильности и высокого мастерства исполнения.

Правильным и, следовательно, красивым, а потому и священным считалось только такое произведение искусства, которое отвечало всем правилам соответствия формы, эмоции, идеи и цели изображения. Кратко эти требования определялись понятием «мера» — *tshad*. Слово «мера» употреблялось в значениях «размер», «величина», «измерение», «сорт», «вид», «инструмент для измерения», «количество», «пропорция», а с частицей — показателем женского рода — как «со-

размерность», «правило», «образец», «масштаб», «эталон», «неоспоримый авторитет», «доказательство», «логика», «диалектика». Не все признаки красоты или формы считались равноценными: одни из них являлись нормативными, структурными, другие — описательными, атрибутивными.

К числу нормативных относились следующие характерные признаки: размеры всех частей тела в длину, ширину и в окружности, форма лица и глаз как проявление определенного эмоционального состояния, стереотипные знаковые позиции тела, ног и рук. Эти признаки группировались, создавая тот или иной тип внешности, который в свою очередь был связан с определенной эмоциональной и функциональной характеристикой божеств того или иного разряда пантеона.

Ко второму ряду признаков относились особенности облачения, причесок, украшений, культовые атрибуты, характер постаментов и нимба. Несмотря на свою знаковую, эти признаки были не структурными, а атрибутивными и в тибетских трактатах XVIII в. не рассматривались. Авторы отсылают читателей к другим источникам, даже не называя их. В упомянутых сочинениях на первый план выступают цифровые системы пропорций и геометрические построения основных вариантов знаковых поз. Однако этим их содержание не исчерпывается — в них всегда кратко и обобщенно постулируются основные условия красоты и совершенства произведения искусства.

И в этих выводах мы ощущаем влияние индийской традиции. В комментарии Ясодхары на «Камасутру» Ватсьяны, в «Вишнудхармоттаре» [14] и «Самаранганасутрадхаре» [17] перечисляются шесть правил техники искусства: характерность формы, размеры, эмоциональная выразительность, красота, подобие, или соответствие, и цветовая выразительность. Формулировка этих правил варьируется в названных памятниках. В «Вишнудхармоттаре» говорится о необходимости правильных пропорций, позиций тела, уравновешенности пространственных построений, грации и выразительности, подобия и правильности масштабов (сокращения и увеличения).

Аналогично формулируются эти правила и в тибетских текстах, но в последних они синтезируются в главном требовании соблюдения меры. Если перевести этот термин на язык современных понятий, то в тибетских иконометрических трактатах мера означает единство формы и содержания. Она может означать и просто «измеренность» или размер, определенную взаимообусловленную совокупность признаков, количественных и качественных, характеризующих как единичное индивидуальное бытие явления, так и обозначающих его связь с другими явлениями, т. е. родовое сущностное единство.

Системное эстетическое значение меры включает в опре-

деление нормы прекрасного, идеала совершенства не только внешние, физические качества, но и социально-этические. Красивое должно быть истинным, т. е. соответствующим нормам религиозного миропонимания, традиционной морали и представлениям о правильном порядке в обществе и природе. Эстетическая мера тесно связана с онтологической, социально-этической, биологической, гносеологической — короче, со всей системой мировоззрения данной эпохи.

Об этом говорит и семантика тибетских терминов, дающих языковое выражение понятий «красота» и «прекрасное».

Тибетские термины «красота» и «прекрасное» — полисемантичны. Мы приведем три группы слов, в которых как бы обнаруживается и само происхождение понятия «красота».

В первой группе слов: *dpe, byad, dpe byad*, — это понятие восходит к следующим значениям: «размер», «пропорция», «симметрия», «гармония», «форма», «вид». В данном случае красота — это измеренность, количественная определенность, организованность, т. е. пропорциональность, это пространственная организованность, уравновешенность, или симметрия и гармония. Качество определяется измеренностью, количеством.

Вторая группа слов: *bzang-ba, legs-pa, bde-ba*, — дает системное определение красоты и прекрасного, в котором на первый план выступает значение «добрый, хороший, благополучный», в свою очередь восходящее к ряду понятий:

- 1) хорошо, правильно, точно, в соответствии с определенной мерой сделанная вещь; вещь не только искусно сделанная, но и полезная;
- 2) устойчивость, сила, хороший порядок, обеспечивающий прочность и длительность нормального бытия; безопасность, спокойствие;
- 3) благосостояние, довольство, радость и удовлетворенность благополучного бытия;
- 4) доброе, доброжелательное, благочестивое, набожное, благословенное, освященное; не противоречащее нормам религиозной морали;
- 5) обладающее названными качествами является приятным и красивым.

Таким образом, красота — это измеренное и соразмерно устроенное, хорошо сделанное, полезное, традиционное или соответствующее «истинному», объективному порядку вещей и явлений, связанное с благополучием и материальной удовлетворенностью, духовно возвышенное или соответствующее идеалу добра и святости.

Третья группа слов: *mdzes, bkra*, — возводит красоту к значениям «пестрый», «украшенный», «наряженный», «убраный». Здесь красота определяется не как внутреннее свойст-

во, а как нечто добавленное, присовокупленное или внешнее, атрибутивное, а не сущностное.

В тибетском художественном каноне количественная и качественная характеристики неотделимы. Они выступают как единое понятие меры, или взаимообусловленного единства формы и содержания.

Каждое божество ламаистского пантеона относится к определенной группе божеств, однотипных по внешности и однородных по значению. Пантеон представляет собой иерархическую систему таких групп или разрядов. У каждого разряда своя мера, или комплекс количественных и качественных признаков, которые должны строго соответствовать его положению в иерархической системе пантеона.

Каждый разряд имеет свой комплекс физических данных — определенные размеры и форму тела, лица, глаз, бровей, носа, рта. Телесные формы являются знаковым признаком — они указывают на принадлежность к тому или иному рангу пантеона. Высшие разряды богов наделены высоким ростом, стройным и легким телосложением по системе 10 ладоней, низшие классы пантеона изображаются по системам 8, 6 и 5 ладоней.

Система 8 ладоней, предназначенная для «героического» типа, рисует богатырское телосложение, коренастую фигуру с тяжелым торсом, большим животом, короткими и толстыми конечностями, короткой и толстой шеей, большой головой, с квадратным или круглым лицом, с круглыми глазами навыкате, мясистым носом и широко разинутым ртом с хищно удлиненными острыми клыками. По этой схеме изображаются гневные, воинственные божества — дхармапала, или хранители веры.

Система 6 и 5 ладоней утрирует предыдущий тип, еще больше укорачивая ноги, увеличивая живот (его изображают уже висющим до колен). Эта схема предназначена для гневных божеств низших разрядов — посыльных, исполнителей воли дхармапала более высокого ранга.

Кроме того, в комплекс типичных признаков входила эмоциональная характеристика, которая передавалась определенными стереотипными позициями рук, ног, головы, корпуса тела, формой лица и глаз.

Знание геометрических схем построения стереотипных поз входило в науку композиции, основной задачей которой было понимание законов статического и динамического равновесия тела в покое и движении.

У каждого ранга божеств была своя композиционная схема симметричного или асимметричного построения, или сбалансированного равновесия частей тела относительно оси центра тяжести, перпендикулярной к площади опоры.

Фигура сидящего или стоящего будды построена по

принципу зеркальной симметрии, которая дает впечатление неподвижности, устойчивости, репрезентативности и гармонической успокоенности. Зеркально-симметричная композиция использовалась для изображения буддийской мудрости — нирванической отрешенности от обыденной жизни, ощущения неизменного покоя, свободы духа от земных волнений.

В асимметричной позиции тела могут быть линейные доминанты — диагональ и зигзаг. Диагональ создается направлением поднятой и вытянутой руки и отставленной вытянутой ноги при глубоком выпаде на другую ногу. Левая, «трудная» диагональ (с левого верхнего угла фронтальной плоскости до ее нижнего правого угла) создает ощущение монументальной напряженности. Эта стереотипная знаковая поза демонстрирует угрозу, силу, устрашение и подавление. Построение по правой диагонали создавало впечатление более легкой динамичности, без драматической напряженности. Схема зигзага использовалась для изображения танца, исступленной пляски.

Мерой изображения небесных воинствующих защитников буддизма была *аштата* — система 8 ладоней, или модель «героического» телосложения, композиционная схема левой диагонали, или знаковая поза угрозы. Эти формальные, внешние признаки служили выражением действенного могущества, неутомимой и устрашающей энергии кровавых карателей — дхармапала.

Используя в композиционном построении доминанту вертикали, диагонали, зигзага, треугольника, круга, художник добивался нужного впечатления: бесстрастного покоя, величия, устрашающего напряжения, открытого или экстатически отрешенного, легкой живости движения и т. д. В свою очередь эмоционально-действенное состояние указывало на характерную функцию того или иного разряда божества.

Итак, для любой категории пантеона есть своя мера — комплекс количественных, качественных и сущностных признаков. Любая определенность формы здесь содержательна: будда не может быть изображен как докшит, докшит — как идам, шакти и дакини — как мелкое локальное божество и т. д.

Тибетские художники сознательно и целеустремленно разрабатывали задачу единства формы и содержания культового искусства, хорошо понимая законы изобразительных средств. Именно это трезвое рациональное знание, а не мистическое посвящение в духовное звание и таинство священного ремесла давало художнику возможность добиваться требуемого впечатления в соответствии с задачей изображения. Таким образом, тибетский художественный канон нельзя ограничить системой пропорций и количественным измерением. В его основе лежит эстетическая системная мера, которая формулирует сущность красоты не описательно, а структурно с при-

менением точных наук своего времени. Тибетская эстетическая мера дает комплекс характерных признаков, обуславливающих формальную и сущностную определенность иконографических образов. Эта определенность раскрывается как закономерное единство формы и содержания.

Для тибетских трактатов по искусству характерны реалистичность точного технического мышления и достаточно высокая формализованность и отвлеченность понимания законов художественного изображения и восприятия.

Роль канона в художественной культуре двойственна и противоречива. Прежде всего, не всякую традицию, обычай, общепотребительные нормы можно назвать каноном или сводом обязательных правил. Нужно учитывать, какова степень непреложности этих правил и с чем она связана. Мы полагаем, что понятие художественного канона ограничено социально-историческими рамками, эпохой средневековья, когда церковная идеология была универсальной санкцией существующего строя.

Главной особенностью канона культового искусства является его связь с религиозной идеологией, в результате чего он приобрел мистифицированное значение божественной истины, а нарушение его стереотипных правил расценивалось как преступление перед богом, церковью и обществом.

С другой стороны, для того чтобы канон мог служить высшей эстетической нормой своего времени, он должен был вобрать в свои установления наиболее авторитетные истины, которые определяли уровень культуры данного общества. И христианский и буддийский каноны вобрали в себя наследие античной культуры Европы и древней Индии. В тибетском живописном и скульптурном каноне зафиксированы достижения древнеиндийской антропологии, познания человеком своей биологической и социально-духовной природы. Трактаты по иконометрии и композиции — это определенные итоги изучения закономерностей строения человеческого тела (табл. 1), познания физических законов равновесия тела в покое и движении, на понимании которых базируется и теория, и практика композиционного построения фигуры в живописи и скульптуре, это классификация физических типов людей в антропометрии, на основе которой сложились иконометрические системы [12], это, наконец, эстетика как философское учение о критериях истинного и прекрасного и практическое учение о законах зрительного и художественного восприятия. Формирование художественного канона предполагает достаточно высокий уровень развития культуры вообще и гуманистической в первую очередь. И эта струя античного гуманизма не угасала в средневековом культовом искусстве на Западе и Востоке. Древнеиндийское наследие знания человеческого тела и прославление одухотворенной

Таблица I

СХЕМЫ КАНОНА ПРОПОРЦИЙ ПО ИНДИЙСКИМ И ТИБЕТСКИМ ИСТОЧНИКАМ.

1. Измерения длины тела. Система 10 ладоней (в *ангула*)

Части тела	ПА	ПШ	ТС	ТК	КС	КР	Т	Ц
Ушниша	4	4		ушниша-урна = 12,5	4	4	4	4
Череп		4	4		4	4	4,5	4,5
Лицо:	12	12,5	12		12,5	12,5	12,5	12,5
1) лоб				урна-шея = 12,5			4	4
2) нос					4	4	4	4
3) рот					4,5	4,5	4,5	4,5
Шея	4	4	4		4	4	4	4
Торс:								
1) сердце	1)	12,5	1) 2 ла-	12,5	12,5	12,5	пядь	ладонь
2) пупок	3) 36	12,5	2) дони	12,5	12,5	12,5	пядь	ладонь
3) лобок	3)	12,5	ладонь	12,5	12,5	12,5	пядь	ладонь
1) вертел	4		4	4			4	4
2) бедро	36*	25	2 меры	25	25	25	2 меры	2 меры
3) колено	5	4	4		6	7	4	4
4) голень	36*	25	2 меры	25	25	25	2 меры	2 ладони
5) стопа			4				4,5	4,5
6) лодыжка	2	3			2	2		
7) пятка	5	4			4	4		

* Бедро и голень — 36 — явная ошибка в тексте, в первом случае это скорее мера объема для бедра (12 *ангула* ширины бедра × 3 = 36), но для объема голени эта величина не подходит.

Пояснение к таблице: ПА — «Пратимаманалакшана»; ПШ — «Пратималакшана» Шарипутры; ТС — тантра Самвары; ТК — тантра Калачакры; КС — «Криясамуччая»; КР — комментарий Ратнаракшиты; Т — Таранатха; Ц — Цзонхава.

Таблица составлена по тибетским текстам.

2. Измерения длины тела. Система 9 ладоней (в *ангула*)

Части тела	ПА	ЧЛ	Т	Ц	БС*	Ш*	ГР*
Ушниша	4	4					
Череп	4,5		3	3			
Лицо:	лицо	12	б. мера**	б. мера	12	12	12
1) лоб							
2) нос							
3) рот						4	4
Шея	4	4	3	3			
Торс:							
1) сердце	1)	2 лица	лицо	б. мера	б. мера	12	12
2) пупок	2)		лицо	б. мера	б. мера	12	12
3) лобок		лицо	лицо	б. мера	б. мера	12	12

Части тела	ПА	ЧЛ	Т	Ц	БС*	Ш*	ГР
Нога:							
1) вертел			4				
2) бедро	2 пяди	25	22	2 меры	24	24	24
3) колено	4	4	3	3	4	4	4
4) голень	2 лица	2 лица	22	2 меры	24	24	24
5) стопа			3	3	4	4	4
6) сустав***	2	4					
7) пятка***	4	5					

* Измерения из «Брихат самгиты» и «Шукранити» даны по «Таламана» Гопинатха Рао.

** Б. мера — большая мера.

*** Сустав, пятка — эти термины приводятся в тех случаях, когда в тексте нет прямого указания на размер высоты стопы.

Пояснение к таблице: ПА — «Пратимаманалакшана»; ЧЛ — «Читралакшана»; Т — Таранатха; Ц — Цзонхава; БС — «Брихат самгита»; Ш — «Шукранити» (108 *ангула*); ГР — «Таламана» Гопинатха Рао (112 *ангула*).

3. Измерения длины тела. Система 8 ладоней (в *ангула* и *ява*)

Части тела	ПА	Ш	ГР	Т	Ц
Череп			2 + 4 <i>ява</i>	4	4
Лицо	12		10 + 6 <i>ява</i>	12	12
Шея		4	3 + 4 <i>ява</i>		2
Торс:					
1) сердце	1) 22	10	10 + 6 <i>ява</i>	12	12
2) пупок	2) 22	10	10 + 6 <i>ява</i>	12	12
3) лобок		10	10 + 6 <i>ява</i>	12	12
Нога:					
1) бедро	22	21	21 + 4 <i>ява</i>	18	18
2) колено	3	3	3 + 4 <i>ява</i>	4	4
3) голень	18	21	21 + 4 <i>ява</i>	18	18
4) стопа		4	3 + 4 <i>ява</i>	4	4
5) сустав	2				

Пояснение к таблице: ПА — «Пратимаманалакшана»; Ш — «Шукранити»; ГР — «Таламана» Гопинатха Рао; Т — Таранатха; Ц — Цзонхава.

4. Измерения длины тела. Система 7 и 6 ладоней (в *ангула*)

Части тела	ПА-7	Ш-7	ГР-7	Т-6
Череп	2			3
Лицо	12	12	8	12
Шея	2	3	4	3

Части тела	ПА-7	Ш-7	ГР-7	Т-6
Торс:				
1) сердце	1) 20	9	7	«тело» = 2 меры
2) пупок	2) 20	9	9	
3) лобок		9	9	
Нога:				
1) бедро	14	18	20	12
2) колено	2	3	2	3
3) голень	12	18	20	12
4) стопа	1	3	2	3
5) лодыжка	1			
6) пятка	3			

Пояснение к таблице: ПА-7 — «Пратимаманалакшана», система 7 ладоней; Ш-7 — «Шукранити», система 7 ладоней; ГР-7 — «Таламана» Гопинатха Рао, система 7 ладоней; Т-6 — Таранатха, система 6 ладоней.

земной красоты прослеживается в художественных памятниках Беграма [9], Кучи [13], Тибета [19], тангутского государства (Хара-Хото) [6], Амдо, Монголии (творчество Дзанабазара) и Бурятии.

Канон прогрессивен до тех пор, пока он в состоянии выражать ведущую тенденцию культурного развития и не исчерпал себя в качестве самых авторитетных истин в области художественного мышления. Но как составная часть церковной догматики канон не мог изменяться радикально, поспевать за изменением художественного метода и самого характера миропонимания. Поэтому он становился консервативной силой, сковывающей развитие искусства непреложными догмами культовой идеологии.

Особая консервативность формы культового искусства объяснялась также и древним отношением к изображению как магическому действию. В индийских и тибетских сочинениях по иконометрии есть специальные разделы, в которых описываются последствия соблюдения и нарушения правил культового искусства: от правильного и неправильного изображения божеств зависело материальное и физическое благополучие и художника, и заказчика. Но в более поздних тибетских трактатах польза и вред соблюдения и нарушения канона трактуются в категориях духовного порядка. Иными словами, стереотипы раннего религиозного мышления участвуют в формировании норм культового искусства, но не могут быть названы каноном, который относится к иному ряду исторических форм культуры. Определение значения этого термина требует конкретной исторической постановки вопроса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герасимова К. М. Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций, Улан-Удэ.
2. Данчжур дергеского издания, т. «mkha».
3. Данчжур нартанского издания. Отдел комментариев к сутрам, т. «go».
4. Данчжур пекинского издания. Отдел комментариев к тантрам, т. «mkha».
5. Данчжур пекинского издания. Отдел тантр, т. «u».
6. Ольденбург С. Ф. Материалы по буддийской иконографии Хара-Хото, — «Материалы по этнографии России», т. 2, СПб., 1917.
7. Рукописный отдел ЛО ИВАН, Тибетский фонд, № В 2719.
8. Рукописный отдел ЛО ИВАН, Тибетский фонд Сиб $\frac{XI}{24}$ Собрание сочинений Цзонхавы, т. «da».
9. Aubyer J. Afghanistan und seine Kunst, Prag, 1968.
10. Banerjea G. N. The Development of Hindu Iconography, Calcutta, 1965.
11. Das Citralakshana nach dem tibetischen Tanjur, herausg. und übers. von B. Laufer, Leipzig, 1913 («Dokumente der indischen Kunst», H. 1. Malerei).
12. Gerasimova K. M. The Anthropometrical Foundation of the Tibetan Canon of Proportion, Moscow, 1968 [(VIII International Congress of Anthropological and Ethnographical Sciences (Tokio, September 1968)].
13. Grunwedel A. Alt-Kutscha, Berlin, 1920.
14. Kramrisch St. The Vishnudharmottaram, Calcutta, 1924.
15. Mkhas-grub-rjes Fundamentals of the Buddhist Tantras, Mouton, 1968.
16. Poetical Composition and Grammar. I. Reader 9, Kangra, 1967.
17. Samaranganasutradhara by King Bhojadeva, vol. I—II, Baroda, 1924 («Gaekwad's Oriental Series», XXV, XXXII).
18. Indo-Asian Literature, New Delhi, 1963 («Sata-Pitaka-Series», vol. 30).
19. Tucci J. The Tibetan Painted Scrolls, vol. III, Roma, 1949.
20. Bzo dang gsog skar rtsis rnam las bybyung-ba'i ming-gi grangs bzhugs-so, т. «ma».

Е. Д. ОГНЕВА

СТРУКТУРА ТИБЕТСКОЙ ИКОНЫ

Среди бесконечно большого количества канонических изображений божеств тибетского буддизма особое внимание привлекают к себе иконы, называемые «цокшин» (древо собрания). Внешне, на взгляд верующего, они представляют нечто вроде апофеоза славы буддийской религии. Внутренне же, эзотерически, в них вложено множество идей, касающихся миропонимания с точки зрения философии Ваджраяны. В Тибете очень распространены цокшины Будды Шакьямуни и Цзонхавы, тибетского вероучителя, реформатора желтой секты, которого его последователи почитают за второго Будду.

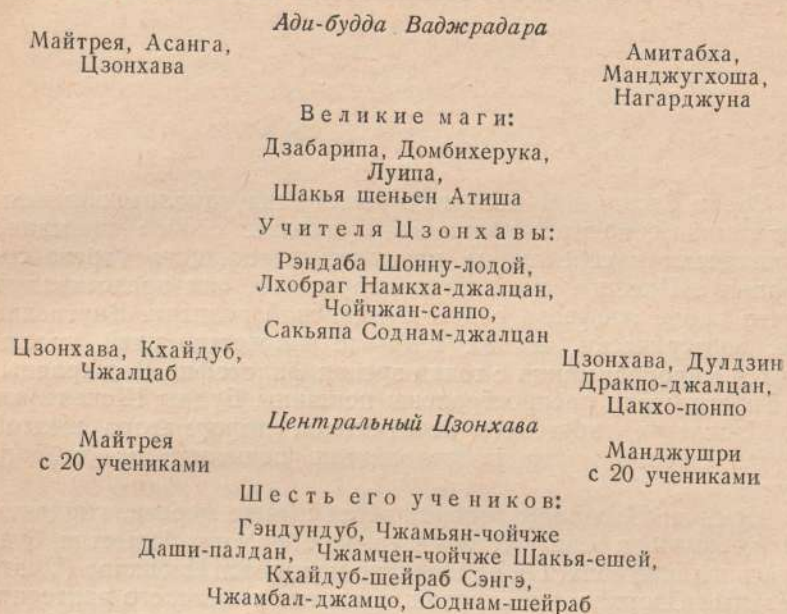
Цокшин Цзонхавы изображается в виде дерева, уходящего корнями в воду. Крону дерева образуют божества буддийского пантеона. На ее вершине находится Цзонхава (Центральный Цзонхава) в окружении святых тибетского пантеона. Порядок расположения фигур на иконе сверху вниз соответствует порядку в альбоме 300 бурханов, в котором собраны все божества из цокшина Будды Шакьямуни [2; 8, 11].

Икона членится на три части: 1) верхняя часть иконы, где изображены Ади-будда, бодхисаттвы Майтрея, Манджушри и Цзонхава с иерархами церкви; 2) средняя часть иконы, изображающая ряды божеств в соответствии с классом божества в пантеоне; 3) нижняя часть иконы, в которой находятся изображения буддийских жертвенных даров, а также помещен монах с послушниками. Обрамляют крону дерева стражи четырех сторон света. Икона ориентирована на восток, так как в центре ствола у начала кроны находится страж востока.

Приведенное выше описание — это план выражения. Однако в семиотике довольно часто одному плану выражения соответствует несколько разных планов содержания, что обосновывается В. Н. Топоровым при разборе буддийских изображений [3, 101].

Первый канонический план содержания цокшина — иконографический. Цзонхава изображается в традиции желтошапочной секты, которая почитает его за перевоплощение бод-

хисаттвы Мудрости Манджушри, поэтому его атрибуты — атрибуты Манджушри, а именно: слева от Цзонхавы — на лотосе меч, уничтожающий невежество, справа — на лотосе книга, символизирующая мудрость. Ниже приводится схема верхней части иконы.



В самом верху иконы, над Центральным Цзонхавой, находится Ади-будда, согласно учению Ваджраяны, изначальный Будда, от которого исходят все остальные будды. Слева от него изображен грядущий будда Майтрея со своими духовными сыновьями — Асангой и Цзонхавой, а справа — будда Амитабха с бодхисаттвой Манджугхошей и учителем Нагарджуной.

Ниже следуют: Атиша, буддийский проповедник XI в., а по сторонам четыре «великих мага» — учителя Ваджраяны. Далее идут учителя Цзонхавы, преподававшие ему основы буддийского учения, а слева и справа от центральной группы изображены две триады — Цзонхава с ближайшими учениками. Эти триады называются по-тибетски «отец с сыновьями» (духовный учитель и его ученики), причем Цзонхава находится в центре. В первой триаде Цзонхава изображен с атрибутами бодхисаттвы Манджушри, а так как два его ученика, Чжалцаб Дарма-ринчен (1364—1432) и Кхайдуб (1385—1438), почитаются за перевоплощение бодхисаттв Авалокитешвары и Ваджрапани, то вся триада символизирует Мудрость, Милосердие, Силу [4, 337]. Во второй триаде помещены Цзонхава с учениками Дулдзин Дракпо-джалцан

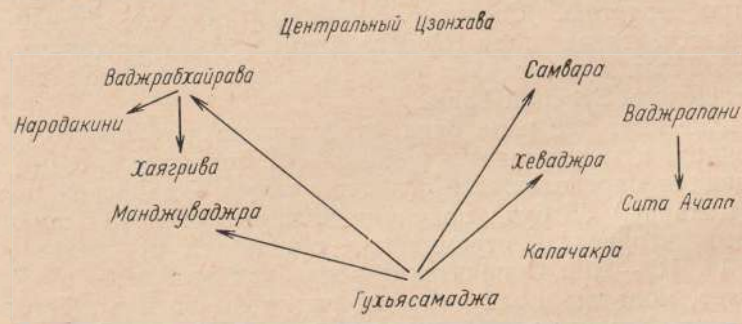
(1374—1434) и Цакхо-понпо (?—?). Кроме этих учеников на иконе ниже центрального образа Цзонхавы находятся еще шесть учеников [12, 1а²].

В верхней части иконы изображены еще бодхисаттвы: слева от Цзонхавы — Майтрея, а справа — Манджушри, каждый в его традиционном облике и в окружении 20 учеников.

Средняя часть иконы, которая располагается под Центральным Цзонхавой, — это собрание 117 божеств, располагающихся по вертикали согласно порядку божеств в альбоме 300 бурханов, а по горизонтали в соответствии с определенными иконографическими группами, т. е. группами божеств, устойчивость которых зафиксирована в иконографических текстах и подтверждается изобразительным материалом.

Согласно правилам, данным в «Манджушримулатантре», необходимо защищать внутренний мир богов от вторжений извне. На иконе эту функцию выполняют иконографическая группа «покровителей буддийского учения», начинающая среднюю часть иконы, и иконографическая группа «защитников религии», которая заканчивает среднюю часть иконы. В первую группу входят собственно буддийские божества, возникшие в процессе развития и становления буддизма. Вторую группу составляют локальные божества, вошедшие в буддийский пантеон.

В иконографической группе «покровителей буддийского учения» изображено десять фигур. В центре находится Гухьясамаджа. Гухьясамаджа представляет собой проекцию неявленного Ади-будды в мир явлений, его конкретизацию. Гухьясамаджа, Ваджрабхайрава, Самвара, Калачакра, Ваджрапани — все являются персонификациями тантрических циклов под теми же названиями. Хаягрива, Народакини, Сита Ачала присутствуют здесь, так как они входят в иконографические группы Ваджрабхайравы и Ваджрапани, Манджуваджра и Хеваджра — как принадлежащие к семье Гухьясамаджа. Схематически на иконе «покровители буддийского учения» располагаются следующим образом:



Следующая иконографическая группа (по вертикали вниз) изображает Вайрочану, который согласно учению желтошапочной секты почитается за первого дхиани-будду, в окружении восьми божеств, соответствующих четырем бодхисаттвам, которые создали четыре мира, и четырем дхиани-буддам — их духовным отцам. Числовое сочетание этой группы «1 + 8» соответствует диаграмме восьмилепесткового лотоса [1, 30—31; 6, 147]:

	Амитабха запад	
Ратнасамбхава юг	Вайрочана центр	север Амогхасиддхи
	восток Акшобхья	

Группа, изображенная на иконе вслед за группой Вайрочаны, имеет то же числовое сочетание «1 + 8». В центре изображен будда Амитабха, а вокруг восемь великих бодхисаттв согласно тибетскому списку [6]: 1) Майтрея, 2) Манджугхоса, 3) Авалокитешвара, 4) Кшитигарбха, 5) Вишвакамбхин, 6) Акашагарбха, 7) Самантабhadра, 8) Ваджрапани.

Ниже этой группы находится иконографическая группа Амитаюса с тем же числовым сочетанием «1 + 8» [10, 76]. В центре Амитаюс, далее божества, которые входят в его окружение: одиннадцатиликий Авалокитешвара, за ним четырехрукий Манджушри, женское божество Парнашабари — эманация Акшобхьи и воплощение посвященного ей текста, Ваджравидарани — эманация Акшобхьи. Еще изображены специализированные формы женского божества Тары: Белозонтичная Тара, считающаяся манифестацией одиннадцатиликого Авалокитешвары; Ушинишавиджая — эманация Вайрочаны; Белая Тара — спутница Авалокитешвары, символизирующая исключительную чистоту и трансцендентную мудрость; Зеленая Тара — шакти будды Амогхасиддхи, шакти бодхисаттвы Авалокитешвары, символизирующая божественную энергию. Согласно тибетской легенде, китайская принцесса, жена царя Сронцзангамбо, была воплощением Белой Тары, а его вторая супруга, непальская принцесса, — воплощением Зеленой Тары.

Ниже идут два ряда будд, относящихся к группе 35 будд покаяния, а между этими рядами — 11 божеств, которые не поддаются определению. Согласно учению буддийской церкви (махаяны) 35 будд покаяния являются первыми помощниками верующих, стремящихся очиститься от грехов [15, 353; 14, 16²—26¹]. О почитании этих будд говорится в «Ратнакуте», молитвы к этим буддам включены во все тибетские требники. В центре этой группы Будда Шакьямуни, вокруг

которого располагаются остальные будды, занимая места согласно пространственным координатам [7]. Числовое сочетание этой группы «1 + 28».

Обычно 35 будд изображаются в сопровождении 16 архатов, образуя единую иконографическую группу. На данной иконе ниже ряда будд помещаются 16 архатов, которые располагаются согласно тибетскому списку [13], только вместо Канакабхарадхваджа (он восьмой в тибетском списке) помещен Хэшан — семнадцатый из группы 18 архатов, которая пришла в Тибет из Китая.

Количество женских божеств, изображенных на иконе в группе, следующей за архатами, соответствует группе богинь жертвоприношений, атрибуты которых: зонтик, зеркало, лютня, сосуд с нектаром, цветок, знамя, курильница, флейта [10, 135] или, по другому списку, зеркало, лютня, четки, танцующая поза, курильница, лампа, раковина с благовониями, цветок [15, 366]. Какие именно атрибуты у богинь на данной иконе, определить не удалось, потому что часть атрибутов покрыта нимбами следующих ниже божеств.

Как уже упоминалось, согласно «Манджушримулатантре», следует защищать внутренний мир от вторжений, поэтому на иконе последними в средней части изображены «защитники религии». К ним принадлежат божества, заимствованные махаянистами из индуизма, к которым тибетцы добавили несколько богов из своего добуддийского пантеона. В соответствии с обязанностями защитники держат оружие, которым уничтожают противников учения; изображаются свирепыми. Группа «защитников религии» хорошо изучена, поэтому довольно легко опознать божества, входящие в нее. Числовое сочетание этой группы: «1 + 14».

В центре находится Шестирукий Махакала — одно из главных божеств-покровителей Тибета. На иконе его высокое положение определяется центральным местом в ряду «защитников религии». Кроме Шестирукого Махакалы на иконе изображены еще пять махакала — они составляют группу шести махакала, которые стали основными защитниками желтошапочной секты [11, 67—98].

Далее, здесь же присутствует одна из форм бога богатства — Махапита Вайшравана, который занял в пантеоне место тибетского бога богатства Норлха. Кроме того, в этой же группе представлена одна из манифестаций Львиноголовой Дакини, которая входит в группу «дакини трех мест», являющихся специальными покровительницами богословских школ в монастырях [10, 108]. Как Шестирукий Махакала — главный «защитник», так Львиноголовая Дакини — главная Дакини.

В группе «защитников религии» представлены три аспекта владыки смерти Ямы: 1) внутренняя форма; 2) тайная

форма; 3) внешняя форма. Он повелитель всех живых существ, перерождающихся в аду [11, 82—83].

Кроме перечисленных божеств на иконе изображены: Шри-дэви, которая считается главной защитницей желтошапочной секты; Бэкцэ, которого в тибетских текстах называют индийским богом войны, религиозным стражем Хотана; тибетский бог войны; Шанлон-дордже, бог синего цвета, в тибетском одеянии.

Группой «защитников религии» заканчивается средняя часть иконы, которую поддерживают фигуры львов. Возможно, их присутствие следует объяснить тем, что Цзонхава является воплощением бодхисаттвы Мудрости Манджушри — в одном из воплощений тот изображается сидящим на льве.

На третьей, нижней части иконы изображены всевозможные дары, приносимые при поклонении. Комель дерева, уходящий корнями в воду, символизирует связь между верхним и нижним мирами. Он делит нижнюю часть иконы на две части. Слева от него изображены следующие группы символов: 1) группа семи драгоценностей, которые являются атрибутами Чакравартин — Владыки мира, согласно индийской мифологии: колесо (на иконе его нет); драгоценность, исполняющая все желания; супруга, обмахивающая своего повелителя во время сна веером; министр царской казны; белый слон — символ верховной власти; конь — символ неутомимости солнца; военачальник, который победил всех врагов [15, 389—390]; 2) группа семи персональных драгоценностей: меч, дарующий непобедимость; шкура змеи, которую не смачивает вода, не свертывает ветер; дворец; сад; шелковые ткани; сиденье; обувь — на иконе ее нет [15, 391].

Далее изображены материи, которые согласно буддийской космологии плавают в мировом океане. У ствола дерева помещена группа из семи царских драгоценностей: драгоценный дворец; царская одежда (ее на иконе нет); украшенные сапоги (их нет на иконе); слоновий клык; серьги царицы; серьги царя; драгоценность [15, 391].

Справа от ствола расположена группа из восьми эмблем счастья (одна за другой): лотос, мистическая диаграмма, две золотые рыбы, колесо, драгоценность, исполняющая все желания, зонтик, ваза, раковина [15, 392]. Кроме вышеперечисленных предметов в нижней части изображены монах и четыре послушника. Все они находятся у стола, на котором стоят: сосуд, светильник, раковина, сосуд с плодами, ступа. В руках у монаха хадак — церемониальный шелковый плат, подносимый в знак уважения. Этот монах может быть заказчиком, для которого была выполнена эта икона. Либо данное изображение воспроизводит личность монаха, впервые увидевшего Цзонхаву в окружении сонма божеств. В биографии Цзонхавы, написанной его учеником Кхайдубом, сообщается,

что последний видел учителя в различных обликах в сопровождении божеств [1].

Поскольку центральный персонаж данной иконы — реальное историческое лицо, то следующий план содержания — биографический. Тибетский проповедник Лобзан Дракпа, по прозвищу Цзонхава (1357—1419), основатель желтошапочной секты, родился в Амдо, обучался у представителей почти всех религиозных сект, существовавших тогда в Тибете. Учение созданной им секты окончательно утвердилось и стало государственной религией Тибета в XVII в.

На груди центрального образа Цзонхавы — изображение Будды, в центре которого также находится изображение Будды. В биографическом плане три тела, изображенных на иконе одно в другом, представляют триаду: Цзонхава как воплощение Манджушри, который слушал наставления Будды Шакьямуни, в свою очередь считавшегося воплощением Будды Индракетудхаджа [3, 100, 333]. Центральное изображение Цзонхавы соединено золотыми лучами с группами Майтреи и Манджушри в окружении 20 учеников.

Состав учителей, изображенных на иконе, отчетливо иллюстрирует, каким образом Цзонхава получил образование и как формировалось его религиозное мировоззрение. Рэндаба Шонну-лодой (1349—1412) — сакьяский ученый, наставник Цзонхавы. Под его руководством Цзонхава изучал логику, философскую систему мадхьямики, а также был посвящен в таинства «Гухьясамаджатантры». Лхобраг Намкха-джалцан (1326—1401), другой учитель Цзонхавы, преподавал ему основы «широкой действенной традиции» [1, 294]. Сакьяпа Соднам-джалцан (1312—1357), пятый из великих сакьяских лам, ввел Цзонхаву в мистерии культа Махакала, божества, особо почитаемого сектой, и обучил искусству живописи.

На иконе изображены ближайшие ученики Цзонхавы. Самым близким его учеником был Кхайдуб, который пришел к Цзонхаве из секты сакьяпа. Главными среди учеников Цзонхавы были Чжалцаб и Дулдзин-дракпа из секты бригунпа. Закрепляя позиции учения желтошапочной секты, Цзонхава и его ученики строят монастыри, создавая тем самым базу для дальнейшего распространения своей доктрины. Первый монастырь Цзонхавы основал сам в 1409 г. Его ученик Чжамьян-чойчже Даши-палдан в 1416 г. построил монастырь Брайбун — самый большой и вместительный монастырь желтошапочной секты. В год смерти Цзонхавы Чжамчен-чойчже Шакья-ешей основал монастырь Сэра. В 1447 г. Гэндундуб строит монастырь Ташилхунпо [4, XXXI—XXXIII].

Согласно преданиям желтошапочной секты, некоторые божества являлись Цзонхаве в течение его жизни, присутствие других на иконе объясняется их принадлежностью

к тем иконографическим группам, главных божеств которых видел Цзонхава. Наиболее часто Цзонхаве являлся Манджушри, который преподавал ему основы философии махаяны. Далее, по тибетским легендам, Шестирукий Махакала разъяснил Цзонхаве смысл основных тантр. Поэтому на иконе также изображены «покровители буддийского учения», являющиеся персонификациями тантрических циклов под теми же названиями [12]. Цзонхава завершил систему «Аннутага-тантры» в Тибете и написал несколько трактатов по тантрическим циклам. В биографиях Цзонхавы сообщается, что современные ему иконописцы не знали, как изображать на иконах 35 будд покаяния, и попросили Цзонхаву помочь им. Цзонхава помолился, и ему было видение, в котором предстали перед его взором 35 будд. После этого он смог написать подробное наставление для художников [14, 16²—26¹].

После того как изображенные на иконе фигуры определены и установлена их роль в жизни Цзонхавы, можно перейти к анализу историко-буддийского плана содержания. Икона дает зримое воплощение схемы распространения буддийской доктрины, поэтапность становления основ буддизма, воплощение живой преемственности, важности передачи личного опыта от учителя к ученику.

Расположение фигур учителей на иконе сопоставимо с традицией передачи буддийского учения, восходящей к Цзонхаве [1, 294]. Будда считается основоположником учения о «степенях пути просветления». Существуют две традиции передачи этого учения: от бодхисаттвы Майтреи — «широкая действенная традиция» и от бодхисаттвы Манджугхоси — «глубокая созерцательная традиция». «Три потока знаний» исходят от Будды и через реальных учителей Асангу и Нагарджуну сливаются в Атише. Распространяясь в Тибете тремя разными путями, они вновь сливаются в Цзонхаве. Учителя Цзонхавы передали ему учение в соответствии с тибетской традицией [1, 294]: Лхобраг Намкха-джалцан изложил Цзонхаве основы «широкой действенной традиции»; Чойчжан-санпо обучил своего ученика «глубокой созерцательной традиции». После смерти Цзонхавы сумма знаний делится опять на три потока. Взаимосвязанность учения на иконе передается облаками и золотыми лучами, которые соединяют как группы предшественников и учителей, так и группы последователей и учеников.

Цзонхава, помимо того что занимался изучением сутр, изучал также тантры под руководством учителя Умапа (на иконе он не опознан). Уже известный Рэндаба Шонну-лодой хотя и рекомендовал Цзонхаве заниматься только сутрами, тем не менее преподавал ему основы «Гухьясамаджатантры», которая является одним из первых и главных текстов Ваджраяны. На иконе изображен учитель Ваджраяны Домби Херука

(777 г.). Он числится восьмым в списке учителей, передававших из уст в уста учение Гухьясамаджи; кроме того, он писал о теории «высшего блаженства» (Самвара) [5, LX—LXII]. На иконе также присутствует Луипа (669 г.), четвертый в списке учителей, по «Самваратантре» [15, XLIII]. Изображенные на иконе Гухьясамаджа, Самвара, Ваджрабхайрава образуют группу особой важности в секте Цзонхавы, называются «три таинства», и каждый покровительствует одному из трех тантрических циклов, которые вместе с Ваджрапани образуют «Аннутага-тантру», высшую из четырех систем [10, 73].

Таким образом, анализ историко-буддийского плана содержания иконы показывает, что изображение традиции в передаче учения живописными средствами вполне возможно. На иконе каждый из исторических персонажей занимает положение ученика по отношению к предыдущему лицу и по отношению учителя — к последующему.

Формальное членение иконы на три части помогает выявлению структуры иконы. Каждая из частей (в результате проведенного анализа) соответствует трем мирам буддийской космологии. В верхней части иконы, где передается трехчленность буддийской доктрины, фиксируется сфера высшей духовной деятельности, чистое знание, которое соответствует высшей сфере Вселенной, месту пребывания Ади-будды. Это мир высших существ, «бесформенный мир». Средняя часть иконы образует «сферу форм», куда проецируется неявиленный Ади-будда. Возможно, фигуры львов, которыми заканчивается средняя часть иконы, не только атрибуты Цзонхавы как воплощения Манджушри. Изображение львов символизирует сферу космических вод, которые разграничивают план духовной чистоты от материального мира. Нижняя часть иконы символизирует «сферу желаний», низшую из трех сфер, которая включает в себя и землю.

Все три мира соединяются при помощи дерева, которое совпадает с центральной осью симметрии иконы. Центральные фигуры иконографических групп находятся на оси симметрии. Числовые сочетания групп указывают на определенную ориентированность иконы типа цокшин. Она ориентирована на восток, так как в центре ствола находится страж востока. Числовые сочетания «1 + 4», «1 + 8» — это координаты иконы по сторонам света; «1 + 6», «1 + 10» — это координаты иконы в пространстве; «1 + 14», «1 + 28» — это числовое выражение временных категорий (лунные фазы, лунные зодиакальные созвездия). Поэтому координаты иконы те же, что и у буддийской космологии: верх, низ, передняя грань, задняя грань, правая, левая стороны; одновременно это соответствует и «мировому дереву», которое соединяет космические миры. Соединение всех этих координат образует центр

мирового пространства и три основные оси — одну вертикальную и две горизонтальные, образующие в сумме четырехчленную структуру. Вертикальная линия (на иконе — ось симметрии, дерево) — символ оси жизни, центр космоса.

Икона типа цокшин представляет собой вертикальный срез устройства Вселенной, что подтверждается проведенным космологическим анализом и позволяет судить о ее восприятии как о зеркальном отражении мира. Икона в микрокосмосе воспроизводит все явления макрокосмоса, являясь сама одновременно макрокосмическим явлением: нарисованная поверхность иконы называется зеркалом (*мелон*), отражающим все происходящее в мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Востриков А. И. Тибетская историческая литература, М., 1962.
2. Ольденбург С. Ф. Изображения 300 бурханов, — «Bibliotheca Buddhica», vol. 5, СПб., 1903.
3. Топоров В. Н. К реконструкции некоторых мифологических представлений, — «Народы Азии и Африки», 1964, № 3.
4. Цыбиков Г. Лам-рим-чэн-по, Владивосток, 1910, 1913.
5. Bhattacharya B. Sadhanamala, Baroda, 1925 («Gaekwad's Oriental Series», II).
6. Chos-mdzad blo-bzang-bstan-skyong. t. «kha», chos-tshan-thor-thor-bahi nang gi thub-dbang-ne-sras brgyad dang bcas-pahi phyang-mchod-du hdon-rgyuhi lha-dgu-so-sohi-mtshan brgyad-pahi-bstod-parname.
7. Dkon-mchog bstan-pahi sgro-nme, Sangs-rgyas sum-cu-so-lngahi sgrub-thabs kyi cho-ga ltung-bahi mun-sel.
8. Getty A. The Gods of Northern Buddhism, Oxford, 1914.
9. Kaschewsky R. Das Leben des lamaischen Heiligen Tsong-kha-pa, Bonn, 1967.
10. Lessing F. Yun-Ho-Kung, Stockholm, 1942.
11. Nebesky-Vojkowitz R. Oracles and Demons of Tibet, Mouton, 1956.
12. Ngag-dbang-brtson-hgrus, t. «gna», Rje-btsun tson-kha-pai-rnam-thar ras-bris-kyi-tshul brgyad-gsum-pa-cinta-mani-phreng-ba-thub-bstan-rgyas-byed-phan-bdei-rol-mtso-chen-po.
13. Roerich G. Tibetan paintings, Paris, 1925.
14. Tsong-kha-pa blo-bzang-grags-pa, t. «da», Sangs-rgyas-so-lngahi-rtogsdang lha-skuhi-phyag-tshad.
15. Waddell G. Buddhism of Tibet, or Lamaism, Cambridge, 1939.

С. И. ТЮЛЯЕВ

КАНОНЫ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ПЛАСТИКЕ ИНДИИ И В СОВРЕМЕННОЙ НАРОДНОЙ СКУЛЬПТУРЕ

Под канонами в средневековом индийском искусстве следует подразумевать особые, наиболее условные и строго предписанные конкретные художественные правила, применяемые при изображениях божеств и их аватар и распространяющиеся также на изображения святых, аскетов, вероучителей, героев великого эпоса, членов правящих династий и вообще людей высшего общественного ранга. Канон был зафиксирован в особых трактатах — шастрах, в основу которых положены древнейшие устные народные традиции искусства, в письменных версиях подвергшиеся обработке ученой кастой брахманов и получившие после этого религиозную, условную окраску.

Канон особенно строго осуществляется в иконографии божеств. Однако понятие «канон» безусловно шире понятия «иконография». Канонизируются многие сюжеты и композиции, пропорциональные соотношения частей тела, атрибуты изображений, украшения и пр.

Каноны возникли на основе правил и приемов, широко применяемых в народном искусстве. Они не были отделены резкой гранью от художественных правил вообще. Скорее они как бы закрепляли идеалы красоты, сначала — созданные народным представлением, а позже — выработанные на основе религиозных установлений.

Однако само понятие «канон» несет смысловую нагрузку условности хотя бы уже потому, что канон представляет собой выражение неизменного, стандартного идеала красоты. Стремясь закрепить за изображением определенные, символически осмысленные признаки, канон выражает не только стандартность этого изображения, но и его исключительность по отношению к другим изображениям, имеющим иную шкалу измерения и символического прочтения.

Следовательно, значение и роль канонов диалектически двойки: исторически явившись результатом определенных художественных достижений, закреплением правил художественного творчества, выражением красоты, канон таит в себе ограничивающее, мертвящее начало, сначала незаметное, но постепенно обнаруживающееся все явственнее.

Канон отчетливо проявляется в тот момент, когда кривая подъема искусства останавливается и переходит в горизонтальную плоскость. Канон как бы стремится удержать искусство на данном высоком уровне, закрепляя выработанные правила и приемы изобразительной выразительности, причем именно в этот период появляются письменные версии трактатов, получающих канонический характер. Начинается период развития утонченного искусства, шлифовка найденных приемов, разработка изящества форм и богатства деталей.

Поэтому канон, с одной стороны, помогает художнику, с другой — знаменует известный застой искусства, его стандартизацию, ибо на этом последнем этапе кончается вдохновенное творчество нового. Устная народная художественная традиция и приемы творчества, передававшиеся в Индии от отца к сыну, приобретают на этом этапе характер зафиксированных канонов. И если первое время и в пределах канонов поддерживается высокий уровень художественных качеств, то позже канон постепенно начинает все больше довлеть над подлинным творчеством и тем самым способствовать развитию ремесленничества.

В индийской скульптуре различаются три вида канонов. К первому виду относятся каноны, идущие от природы и закрепленные как чисто художественные правила, например поза *трибханга* («три изгиба»). Этот вид канона претерпевает изменения вместе с общей эволюцией индийского искусства. Ко второму виду относятся каноны хотя и созданные на основе жизненных наблюдений, но закрепленные уже не как художественные приемы и качества, а лишь как условные знаки передачи мысли, например условные жесты рук и положения пальцев — *мудра*. Отсюда их поясняющая роль. К третьему виду относятся каноны, созданные уже только как совершенно условные, несущие чисто символическую нагрузку признаки (оттянутые мочки ушей, *урна* между бровями — своеобразный символический знак мудрости, имеющий определенный смысл: *урна* указывает на высокое состояние активно сосредоточенной мысли, глубокое внутреннее самосозерцание Будды).

Каноны второго и третьего видов мало эволюционировали, поскольку они с самого начала выражали только иконографические признаки чисто условного характера.

Для практического изучения и понимания канонов необходимо проследить их историческое развитие на конкретных произведениях одного и того же вида искусства, скажем скульптуры Индии на всем протяжении ее развития. Причем особый интерес, естественно, представляют каноны первого вида.

История зарождения канонов приходится примерно на первые века до нашей эры — именно в это время искусство рабовладельческого общества в Индии достигло полного расцвета.

Первые сохранившиеся произведения индийской скульпту-

ры относятся к периоду господства в Северной Индии династии Маурьев (IV—II вв. до н. э.). Непрерывный хронологический ряд памятников начинается со времени Ашоки Маурья (III в. до н. э.). Отдельные редкие находки монументальной скульптуры могут считаться несколько более ранними. Кроме того, раскопано довольно много терракотовых головок и статуэток этого же времени.

В терракотах еще нет и намека на канонизацию художественных правил и символических элементов.

В музеях Калькутты, Патны и других городов собран ряд превосходно моделированных терракотовых головок, отличающихся весьма конкретным и живым выражением лица. Разнообразие этнических типов и индивидуальный характер образов, значительное развитие реалистических черт — все свидетельствует о свободе творчества народных мастеров, профессиональные навыки у которых, конечно, были очень развиты. По-видимому, большое стремление древних скульпторов к портретности и передаче этнографических черт в ряде случаев можно объяснить тем, что они изображали жертвователей.

Около III в. до н. э. характер трактовки образа несколько меняется. Особенно наглядно это изменение проявилось в известнейшей монументальной скульптуре якшини из Дидарганджа (район Патны). Богиня производительных сил природы изображена как предстоящая (перед высшим божеством или Буддой) с традиционным опахалом («чаури») из хвоста яка на плече.

В скульптуре якшини сливаются образы богини (низшего ранга) и простой женщины-служанки, охраняющей покой своего господина. Ее молодое округлое лицо, простое и радостное, оживлено сдержанной улыбкой. Мощные, тяжеловатые формы тела указывают на преемственную связь с изображениями богини плодородия, матери природы и человеческого рода. В остальном — это правдивый и глубоко жизненный образ человека.

Согласно древнеиндийскому идеалу красоты женщина должна быть сложена «как оса», т. е. иметь тонкую талию и широкие бедра. В Индии идеал женщины — земное подобие богини-матери. Отсюда и общенародный идеал женской красоты — ее подчеркнутая женственность, выразившаяся в некоторой утрировке форм. И простая женщина, и богиня изображались одинаково.

В скульптуре якшини из Дидарганджа этот идеал женской красоты выражен естественно и свободно. Здесь можно говорить лишь о зарождении канона.

То же можно сказать и о самом совершенном изображении божества в древнеиндийской скульптуре — изображении Шивы из Гудималлама (Северный Аркот, штат Мадрас, II—I вв. до н. э. [1, рис. 19]).

Условность, символика и воплощение отвлеченных космических идей, так характерные для более позднего времени (например, в изображении Шивы на о-ве Элефанта, VIII в. [1, рис. 20—22]), здесь отсутствуют.

Если же рассматривать памятники I в. до н. э., например рельефы буддийского пещерного храма в Карли (близ Бомбея), то в них уже обнаруживаются конкретные художественные правила изображения, закрепленные позже как каноны, например поза *трибханга*.

На фасаде и боковых стенах частично сохранившегося вестибюля в высоком рельефе высечены пары мощных фигур мужчин и женщин. Мужчин отличают могучий разворот плеч и тонкая талия, так называемый львиный корпус. Постановка корпуса фронтальная. Женщины изображены или в бурном танце, или стоящими в динамично трактованных позах *трибханга*. *Трибханга* — самый распространенный в это время и типичный для него прием передачи стоящей или танцующей фигуры. Голова, туловище и ноги в позе *трибханга* наклонены в противоположные стороны. В скульптурах Карли *трибханга* выражена еще ярко и смело, но определенный зафиксированный художественный прием здесь налицо (в пластике II в. н. э. он уже делается несколько искусственным).

В это же время появляются и другие, явно условные канонизированные правила изображения женского тела. Показательна в этом отношении вришакка [2] — богиня растительного царства (группы якшинь) — на воротах (*торана*) буддийской ступы в Санчи (I в. до н. э.). Ухватившись руками за ветви мангового дерева, сильно изогнув обнаженное тело (поза *трибханга*), вришакка свободно раскачивается на ветвях. Формы рук и особенно ног (икры) вришакки сглажены, бюст и бедра, как обычно, подчеркнуты, но лицо не лишено конкретных этнических черт — оно монголоидного типа.

Прием изображения рук и ног, сглаживание одних анатомических деталей и преувеличение других — это разные стороны одного явления: начинающейся канонизации художественных приемов. Особенно отчетливо этот процесс выявляется в скульптуре Матхуры, Амаравати и других центров. Здесь, например в Амаравати, образ Будды ко II в. уже довольно условен и канонизирован. Это и понятно: в это время Будда уже обожествлен и потому иконографические черты его подверглись канонизации. Фигура Будды и его лицо трактованы очень обобщенно. Да и во всей скульптуре Амаравати чувствуется, что приемы изображения фигур четко разработаны и приобретают характер канонов. Правда, они не подавляют еще верно изображения природы, свободного и творческого отражения окружающего мира.

Окончательно канонизация образа Будды оформляется в эпоху Гуптов. В основе ее — требования условной духовной

красоты. Именно в эпоху Гуптов вырабатывается выразительный и необыкновенно изящный язык жестов (*мудра* и *хаста*). Однако при этом сохраняются и специальные признаки Будды: *урна* и *ушнисиша* (возвышение на темени), удлиненные мочки ушей.

К этому же времени оформляются и первые письменные версии трактатов по искусству. Классифицируются основные позы скульптур (*асана*), положения рук (*хаста*) и кистей рук (*мудра*).

Выделяются позы четырех основных типов: *самабханга*, *абханга*, *трибханга*, *атибханга*.

В положении *самабханга* — правая половина изображения (стоящая или сидящая фигуры) является зеркальным отражением левой. Вся фигура находится в полном равновесии и помещена перпендикулярно к пьедесталу.

В положении *абханга* — верхняя часть фигуры слегка склонена вправо или влево, а ее нижняя часть поставлена вертикально.

В положении *трибханга* — ноги, включая бедра, наклонены вправо, корпус и плечи — влево, голова и шея — опять вправо. Все наклоны могут быть сделаны и в обратном направлении.

Положение *атибханга* предполагает чередование наклонов, так же как и в положении *трибханга*, но выраженное особенно стремительно и энергично.

Так же подробно разработаны и все другие позы для стоящих и, правда встречающихся реже, лежащих фигур. Детально описаны в шастрах и положения руки, называемые *хаста*.

Создаваясь веками, каноны жестов, пропорций и иконографические признаки получили в индийском искусстве со времен Гуптов большое художественное и смысловое значение, придавая богатство выражения, высшее изящество и завершенность скульптурным и живописным изображениям соответствующих персонажей религиозного пантеона. Для передачи этических идеалов буддизма художественными средствами *мудра* и *хаста* имеют выдающееся значение. По выражению Рёскина, это «жесты души», переносящие чистую моральную красоту в свой прямой эстетический эквивалент [4, 131, 132]. Справедливо мнение и Ренэ Груссе, что главная идея буддизма символизируется в жесте самосозерцательного размышления — *дхиани-мудре*, вся сила доброты и благоволения — в *абхайя-мудре*, спокойная уверенность — в жесте *бхумиспарша-мудра* и высшее изящество разума — в мудрах *витарка* (обсуждения) и *дхармачакра* (поучения Закону) [4, 146, 147].

Тщательно разработаны и правила пропорций и измерений [9, 10].

Общая высота фигуры названа *мана*. Она делится на большую, среднюю и меньшую. *Прамана* — это размеры фигуры по

ширине, или горизонтальная протяженность скульптуры. *Унмана* — измерение скульптуры в глубину. *Паримана* — размер разных частей статуи по окружности. *Упмана* — относительные размеры (пропорции) и расстояние от вертикальной оси. *Ламбамана* — высота возвышающихся над общей поверхностью деталей изображения и т. д.

Для статуй божеств, героев и демонов были установлены точные пропорции высоты. За единицу измерения была принята ширина пальца — *ангула*, равная у взрослого человека восьми ячменным зернам. Из 12 *ангула* образуется *тала* — высота лица, считаемая от нижнего края подбородка до линии волос над лбом. *Тала* берется единицей измерения пропорций всей фигуры. Рост взрослого человека принимается за 8 *тала*, т. е. *аштатала*, у детей — 6 *тала*. Изображения высших божеств в спокойном и приятном аспекте большей частью имеют высоту в 10 *тала* — *дашатала*, младших божеств и богинь — 9 *тала* (*наватала*). Но если божества изображаются в героическом действии, их рост увеличивается до 12 *тала*, а в яростном аспекте — до 14.

Высота фигур в 9 и 10 *тала* может изменяться в зависимости от ранга божества на высший, средний или низший варианты: *уттама*, *мадхиама* и *адхама*. Так, в случае высоты в 10 *тала* ($10 \times 12 = 120$ *ангула*) высший вариант (*уттама*) равен 124 *ангула*, средний (*мадхиама*) — 120 *ангула* и низший (*адхама*) — 116 *ангула*.

Эмблемы, атрибуты, прически и украшения тоже были строго установлены, хотя их трактовка зависела от способностей автора скульптуры.

Эмблемы и ювелирные украшения, воспроизводимые в скульптуре и живописи, играют большую роль для определения персонажа и понимания его мифологического, а также символического смысла. Их классификация тоже была очень строго разработана и носила весьма устойчивый характер.

Так же как эмблемы и атрибуты, в шильпа-шастрах точно разработаны и описаны форма и местоположение всех предметов ювелирных украшений.

Строго канонизированным признаком божеств являются и их *ваханы* — перевозчики и спутники: животные, птицы, рептилии, змеи. Бык Нанди — перевозчик Шивы, птица Гаруда — Вишну, лебедь — вахан Брахмы и его супруги Сарасвати, лев — вахан Дурги, баран — бога огня Агни, олень — бога ветра Вайю, павлин — Картিকেи, попугай — Камы. Белый слон Айравата перевозит Индру, на колеснице с семью конями мчится бог Солнца Сурья. А Варуну, Владыку Океана, несет на себе *макара* — чудовище с рыбьим туловищем, головой оленя и ногами антилопы (иногда *макара* — нечто среднее между крокодилом и драконом). Космический Змей Вечно-

сти — Ананта, или Сеша, связан в символике с Вишну, хранителем мира.

Главная цель канонов — создать теистически правильное изображение божества (индуистского, буддийского или джайнского). Нарушение канонов, по учению жрецов, грозило бедствиями. Оговорены и последствия всевозможных изъянов изображения, а также необходимость реставрации или замены испорченных фигур божеств. Такая зависимость от качеств изображения зиждилась на том, что в эпоху средневековья статуя считалась как бы подлинным божеством.

В первую половину средневековья (V—VIII вв.) роль канонов усилилась, но в их пределах еще допускалась свобода творчества. Особенно наглядно это в скульптуре Будды из Султанганджа (V в.) и Шивы Махешварамурти (VIII в.) на о-ве Элефанта.

В образе Будды из Султанганджа отчетливо видно сочетание вдохновенного своеобразия творчества со строгим применением канонов и соблюдением признаков красоты, присвоенных изображениям Будды.

Отвлеченно трактованное тело, покрытое едва заметной прозрачной тканью, кажется «дематериализованным». Облик Будды выражает мощь духа, которому полностью подчинено тело, и потому оно аскетически утончено, с совершенно сглаженной мускулатурой, с тонкой талией при широких плечах («львиный корпус»). Позади почти до лодыжек свисает монашеский плащ — «сангхати», напоминающий опущенные вниз крылья, что делает фигуру еще более неземной и вдохновенной. Несмотря на общую отвлеченность форм, создается впечатление жизненности и внутренней освобожденности, что в буддийской традиции неизменно связывается с понятием достигнутой нирваны.

Но канонические признаки иконографии Будды здесь уже сильно стилизованы, их формализация шагнула далеко вперед: *ушниша* образована из неестественно курчавых волос, мочки ушей сильно оттянуты вниз.

Аналогично и исполнение сидящего Будды из Сарнатха (V в., камень).

В VIII в. происходит бурное возрождение брахманизма в форме индуизма. Новая идеология, связанная с усилением значения философии веданты, принесла свои плоды и в искусстве. Индуизм все более развивал учение о Брахмане (Абсолюте) и о Махамайе — материи, или великой иллюзии.

Естественно, что эти мощные течения в религиозной идеологии не могли не отразиться на храмовом искусстве и больше всего на характере изображения высших божеств, представляющих в наглядной форме главные идеи индуизма. Усиливаются символизм и отвлеченность образа божества, и само божество воспринимается уже не как обоготворенный человек,

а как грозный и могучий небожитель. Эти новые черты трактовки образа божества отчетливо выступают в гигантском бюсте трехликого Шивы в пещерном храме Шивы на о-ве Элефанта [1, рис. 20—22].

Символика и отвлеченность в культовой скульптуре увеличиваются в период династии Чола. Именно в скульптуре этого периода наиболее полно выражается теистическая сторона индийского искусства, именно здесь традиция и эстетические идеалы претворяются только через каноны.

Наиболее наглядно черты нового выявились в скульптуре Шивы Натараджи [1, рис. 23].

В сложном образе Натараджи сочетались философские идеи индуизма и фольклорного творчества. При этом главная роль в создании художественного образа принадлежала канону. По сути дела, образ здесь представляет совокупность комплексов канонов. Каноны теперь — отточенный инструмент выражения космических идей.

Благородное достоинство, человечность и гармоничная сдержанность искусства времен Гуптов уже в VIII в. сменились динамизмом, сложной символикой. В образе Шивы Натараджи воплотилось новое понимание красоты в индийском искусстве, именно как гармоничного единства, выраженного в многообразии форм.

В эпоху кристаллизации кастового строя и усиления роли жречества в искусстве развивается теизм, а в результате этого — иконографичность и каноничность.

В истории мирового искусства нет образа, равного Шиве Натарадже по синтезу идей и яркости их воплощения.

Таким образом, в средневековой скульптуре Индии на основе развитой системы канонов был создан образный язык, обеспечивающий ясность и точность выражения философских основ индуизма.

Примерно после XIII в. скульптура начинает заметно приходить в упадок. Живое творчество заменяется бездушным ремесленничеством. Углубляется стандартизация канона. Лишь в изображении простых людей проявляется некоторая свобода творчества, живописцы и скульпторы стремятся создать земные образы. Конечно, обобщение форм присутствует и здесь, но в гораздо меньшей степени. Удаляя несущественное, художник подчеркивал этим самые основы реальных форм и никогда не впадал в натурализм. Он создавал подлинно художественный образ, представлявший собой благородный символ реальной действительности.

Если подобное изображение находится рядом с фигурой божества, то разница становится особенно наглядной (например, в каменной скульптуре Джнана-Дакшинамурти — Шива в аспекте Владыки Мудрости; Южная Индия, XIV—XV вв. [2, рис. 132, 133]). Изображение Шивы здесь — это воплоще-

ние канона. Иное дело, фигуры двух аскетов, сидящих у его ног. Они беседуют, жестикулируя. Особенно живо изображен правый аскет; никаких условностей, атрибутов или украшений — только скромный браслет на запястье правой руки и простой головной убор. Лицо с резкими дисгармоничными чертами очень выразительно.

Эта реалистическая линия в искусстве все время сосуществует наряду с основной, представленной омертвляющим каноном.

Влияние канона продолжает существовать и в более позднее время, вплоть до XX в. Лишь в последнее время в культовом искусстве произошел сдвиг, в него проникли элементы творчества, глубоко национального по содержанию и форме, но свободного от канонов. Правда, это не дает нам права сказать, что скульптура в целом поднялась на новую ступень и представляет собой подлинно художественное явление в современном индийском искусстве. Наоборот, в ней господствует ремесленничество и бездушное копирование оригиналов.

Но лучшие мастера и ныне создают интересные произведения, в которых прекрасно выявлены основные принципы индийского искусства.

Это искусство находится в руках кастовых наследственных скульпторов. Их деятельность принимает более широкий размах в годы больших реставрационных работ, когда происходит «обновление» храмов.

В комплексе храма в Алагар-Ковиле (близ Мадур), например, интересна высокорельефная группа Вишну, возлежащего на змее Сеша. Поза Вишну свободна, полна изящества и ритма. Улыбающееся лицо озарено светлой радостью. Видно, что мастер исходил лишь из самых общих положений традиции, указывающих, какова вообще должна быть поза лежащего Вишну. Но творил он не по канонам, а в соответствии с собственным пониманием красоты и изучением реальной окружающей его жизни.

Значительный интерес представляет и другая скульптура — изображение Шивы в храме Минакши и Сундарешвары в Мадуре. Этот храм в 1962 г. был реставрирован.

На огромных гопурах была ярко раскрашена скульптура, подновлена живопись на стенах и потолках галереи вокруг водоема Золотых лилий и т. п. К счастью, среди ремесленников-скульпторов нашлись достаточно талантливые мастера, сумевшие обновить, а возможно, и создать заново ряд скульптур, в частности в упомянутом святилище. Вероятно, для работы там были приглашены лучшие мастера, потому что их произведения в художественном отношении стоят действительно высоко и не идут ни в какое сравнение с подавляющим большинством подобных современных скульптур. Но самое главное в храме Мадур — изображение Шивы. Скульптор использо-

вал для создания изображения Шивы легенду о явлении Шивы в Мадуре. Поэтому Шива и предстает перед нами в образе простого, скромно одетого молодого человека; на нем изящное короткое дхоти вокруг бедер, оставляющее ноги голыми выше колен. Верхняя часть туловища обнажена. Грудь и руки украшают обычные драгоценные ожерелья и браслеты. Этот прекрасный юноша со светлым, улыбающимся лицом стоит под аркой около лингама, изображенного в виде цилиндра, утвержденного на пьедестале. Рядом деревце со стилизованной листвою. Все исполнено просто, но с большим тактом.

Скульптор создал образ человека — своего современника. Все в нем настолько естественно, свободно и просто и в то же время изящно, что зритель, неискушенный в признаках Шивы и вообще индуистских божеств, примет его за прекрасного юношу с красивыми лицом и фигурой, стоящего в грациозно-почтительной позе.

Канонические признаки выражены непринужденно и легко и кажутся взятыми из жизни. Скульптор стремился придать жестам полную естественность, и они никоим образом не создают впечатления условности и нарочитости.

Самое же главное, что произведение проникнуто глубокой человечностью, красотой и миром, оно подлинно и в высшей степени национально.

Именно народные мастера, подобные этому скульптору, смогли сохранить дух родного искусства, развить народную традицию, проявить творчество, ни в малейшей степени не подражая древности.

Едва ли можно найти в современной Индии среди скульпторов, прошедших европейскую и индийскую школы обучения, таких, которые, как эти безвестные ремесленники-шильпины, были бы способны создать в подобной же степени подлинно индийские по духу произведения. И правы некоторые храмовые скульптуры на юге Индии показали, что подлинное художественное творчество в индийском народе не совсем угасло в наши дни.

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Гюляев С. И. Развитие образа Шивы от древней к средневековой эпохе (II в. до н. э.— XII в.). — сб. «Искусство Индии», М., 1969.
2. De ne ch M. Indische Plastik, Prag, 1962.
3. Das Citralakshana nach dem tibetischen Tanjur, herausg. und übers. von B. Laufer, Leipzig, 1913 («Dokumente der indischen Kunst», H. 1. Malerei).
4. Grousset R. Les Civilisations de l'Orient, т. 2, Paris, 1930.
5. Mookerjee R. The Culture und Art of India, London, 1959.
6. Saraswati S. K. A Survey of India Sculpture, Calcutta, 1957.

В. В. ВЕРТОГРАДОВА

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О МОДЕЛИРОВКЕ В ДРЕВНЕИНДИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

Определение древнеиндийской живописной формы кроме контура и цвета включало понятие моделировки, в поздних текстах называвшейся śyāmojjvalabheda — «различение темного и светлого», а в ранних — передававшейся термином *vartanā*.

Такая моделировка предназначалась для выявления отвлеченного пластического объема, по терминологии древних текстов — выпуклостей и впадин (*nimnonnata*). Осуществление ее было различным в разные периоды истории индийского искусства. При этом тип моделировки влиял на всю систему колорита, и с изменением характера моделировки связаны наиболее существенные изменения, происходившие в древнеиндийской живописи.

Упоминания о моделировке нередко встречаются в древних и средневековых текстах по искусству. Но, пожалуй, ключевым для понимания этого явления в ранний период может служить толкование одного отрывка из третьей части «Вишнудхармттара-пураны». Этот чрезвычайно интересный текст VI—VII вв., как и большинство санскритских текстов по искусству, дошел до нас в довольно плохом состоянии вследствие многочисленных ошибок переписчиков.

Приводим текст из «Вишнудхармттара» [11, 41, 5—6]:

tisraśca vartanāḥ proktāḥ patrāhairikabindujāḥ ||5||
patrākṛtibhī rekhābhīḥ kathitā patravartanā |
atīva kathitā sūksmā tathāhairikavartanā ||6||
tathā ca stambhānāyuktā kathitā binduvartanā |

Приведенный отрывок подвергался неоднократному обсуждению ученых А. Кумарасвами [5, 146], Ст. Крамриш [8, 34], С. Гунасингхе [6, 48] и др., но тем не менее остается достаточно темным. Это и дает нам право обратиться к нему еще раз.

Первая строка отрывка содержит перечисление трех видов

моделировки¹. Следующие три строки являются комментарием к каждому из этих видов.

Первый вид моделировки *patravartanā* комментируется словами: *patrākṛtibhī rekhābhiḥ*. Это выражение трактовалось по-разному. А. Кумарасвами [5, 149] понимает его как «линии, напоминающие прожилки листьев», Ст. Крамриш [8, 20] — как «линии в форме листьев», подразумевая, что эти линии перекрещиваются, как листья. М. Чандра [4, 46] указывает на линии в виде черточек. С. Гунасингхе [6, 54] понимает под словом *patra* не лист растения, а лист бумаги или железа, а под словом *rekha* — «черта, штрих» и переводит эту строку как: «моделировка штрихами кисти, как листы металла», имея в виду повторяющиеся слои одного цвета.

При толковании этого выражения следует прежде всего помнить о грамматической связи *patra* и *bindu* и противопоставлении их третьему виду моделировки *āhairika*. В противопоставлении *patra* — *bindu* «лист — точка» имеется в виду технический прием в живописи, который часто указывается в различных руководствах, — характер мазка. В случае *patravartanā*, по-видимому, имеется в виду широкий мазок, как лист растения, производящий широкие линии моделировки. Слово сочетание *patrākṛtibhī rekhābhiḥ* — обычный анаколупф — следует понимать: «линиями, производимыми ударами кисти, подобными листьям». *Binduvartanā* означает «моделировка точками». Если за мазком кисти, как лист, ведется непрерывная линия, то моделировка точками определяется как *stambhanāyuktā*. Слово *stambhanā*², которое в текстах по живописи имеет несколько значений, употребляется здесь в обычном значении «задержка, остановка». В данном случае *stambhanā* несомненно противопоставляется понятию непрерывной линии, характеризующей первый вид моделировки. *Stambhanā* следует понимать как остановку (задержку) кисти при нанесении точек. Видеть в этом термине задержку цветового тона, как считает С. Гунасингхе [6, 65], а под словом *bindu* «точка» понимать каплю белого пигмента в краске, которой осуществляется моделировка, нет никаких оснований. Кроме того, в росписях Аджанты встречается не-

¹ Сложное слово *patrāhairikabindujāḥ*, передающее три вида моделировки, было, по-видимому, непонятно и переписчикам, и издателям. Рукописи В.С.У. дают чтение: *patrāhaivikabindujāḥ*. Это сложное слово плохо построено с точки зрения санскритской грамматики. Оно содержит два однородных элемента — *patra* — «лист» и *bindu* — «точка», объединенные элементом *jāḥ* «производимые», но второй член этого слова — *āhairika* есть прилагательное, что делает его сочетание с *jāḥ* излишним, причем прилагательное, образованное по среднеиндийской модели от санскр. *āhāya* с метатезой *gu>ug*. По-видимому, слово *āhairika* есть более позднее добавление к известной ранее формуле: *patrābindujāḥ vartanāḥ*.

² Нередко это слово употребляется в применении к разбавителю, как «задержка» цветового тона.

мало примеров точечной моделировки, как и точечного нанесения красочного слоя, например композиция «Рождение Будды» в пещере XVII [7, 1, табл. 24].

Таким образом, в этих двух терминах представлены два вида моделировки, характеризующиеся способом нанесения краски. По-видимому, это два наиболее ранних способа, которыми осуществлялась моделировка, связанная с тональными различиями.

Этим двум видам моделировки противостоит третий — *āhairikavartanā*. А. Кумарасвами [5, 152], реконструируя это слово как *āhāya*, производит его от *āhāg* — «пища» и переводит «питательная» моделировка в смысле повторяющихся слоев одного и того же цвета. Как *āhāya* реконструирует эту форму и Гунасингхе [6, 61], возводя ее к глаголу *ā-hṛ*, и предлагает переводить как «то, что введено более или сверх», имея в виду другой цвет.

Определяя значение термина *āhairikavartanā*, следует, по-видимому, исходить не из этимологии этого слова, а из связи его с санскритским театральным термином *āhāya*, который встречается в «Сутре о танце» [11, 27, 1] из «Вишну-дхармоттары» и в «Натьяшастре» Бхараты [2, I, 8, 6]. В понятие *āhāya* в танцевальном и театральном искусстве входили бутафория, грим, костюмы и маски. При чем в главе «Сутра о танце», названной *āhāyābhinaya*, большая часть текста посвящена гриму. По-видимому, основы теории цвета вообще впервые были сформулированы на основе практики грима в танцевальном искусстве. В связи с этим есть основания считать, что в применении к моделировке термин *āhairika* следует понимать как «гримовая» или «искусственная» моделировка и что это есть моделировка другим цветом, т. е. модуляция.

Интересно отметить, что сам термин *vartanā* — «моделировка», употреблявшийся в ранних текстах, также был, по-видимому, заимствован из танцевального искусства и также происходит от грима. В «Натьяшастре» слово *vartanā*, восходящее к корню *vṛt* — «вертеть», означало нанесение краски на округлую поверхность членов человеческого тела, т. е. грим.

«Следует знать, — говорится в „Натьяшастре“, — что покрытие гримом (*vartanā*) формы, лишенной собственной одежды, есть неотъемлемое правило театрального искусства» [2, III, 21, 87].

Понятие *vartanā*, перенесенное в живопись, получило новое значение: передача живописными средствами эффекта округлости человеческого тела. Первоначально этот эффект достигался лишь затенением по контуру. Таким образом, с точки зрения технической моделировка *vartanā* указывает лишь на то, как должно осуществляться затенение по кон-

туру, передающее вогнутости и противопоставленное основному красочному слою как светлому. Не может быть сомнений, что эта моделировка была выработана для монохромной живописи и вначале была связана только с тональными различиями. Эта техника засвидетельствована уже в первые века до нашей эры в ранних росписях Аджанты [10].

Таким образом, характеристика основных видов моделировки *vartanā* есть описание способов нанесения краски, создающей затенение по контуру. Таких способов было первоначально два: *patravartanā* и *binduvartanā*.

Моделировка *āhairikavartanā*, определяемая как очень искусная, — это, по-видимому, новый прием моделировки, появившийся значительно позже и возникший также под влиянием грима, переняв на сей раз идею разных цветов, использовавшихся главным образом при раскраске театральных масок и человеческого лица. Этот прием использовал другой термин — *āhāya*.

Подобное заимствование приемов и технических терминов у танцевального искусства и театра вполне согласуется с общим пафосом «Вишнудхармоттары», неоднократно предписывавшей живописи заимствовать некоторые правила из искусства танца. Так, в заключительных словах «Сутры о живописи» говорится: «То, о чем здесь не рассказано, должно быть известно из [искусства] танца. А то, что не указано в [правилах] танца, не следует добавлять к правилам живописи» [11, 37, 43].

Таким образом, *āhairikavartanā* есть модуляция, т. е. моделировка, осуществляемая затенением по контуру иным цветом, чем основной красочный слой.

Теперь, возвращаясь к приведенному выше тексту, можно предложить следующий перевод:

«Известны три вида моделировки: производимая листьями, производимая точками и гримовая.

[Моделировка] линиями, [производимыми ударами кисти], подобными листьям, называется моделировкой листьями.

Гримовая моделировка определяется как очень искусная.

[Моделировка], связанная с остановкой кисти, называется точечной моделировкой».

Следует заметить, что на моделировку *vartanā* нельзя механически переносить те рекомендации, которые содержатся в поздних текстах, как это делают почти все исследователи нового времени.

Как уже говорилось, техника *vartanā* указывает лишь на то, как должны передаваться вогнутости (*pimpa*) на живописной поверхности. В V в. н. э. у Буддхатхоши [3, 204] встречается специальный термин для обработки выпуклой поверхности — *ujjotana* — «высветление», который противопоставляется технике *vartanā*. Именно на основе этих двух техник

возникло новое понятие моделировки *śyāmojjvalabheda* «распределение светлого и темного», вытеснившее прежний термин *vartanā*.

В отличие от техники *vartanā* моделировка *śyāmojjvalabheda* ставила своей целью организацию всей живописной поверхности, т. е. правила этой моделировки определяли, какими тональными и хроматическими противопоставлениями осуществляется контраст темных и светлых зон, создающий пластическую и цветовую организацию живописной поверхности. Подобные рекомендации в изобилии содержатся в поздних текстах по искусству: «Абхилашитартхачинтамани» [1], «Шильпаратне» [9] и др.

Гримовая моделировка, или модуляция *āhairikavartanā*, включенная в систему моделировки *vartanā* и логически плохо связанная с первыми двумя видами моделировки, по существу является переходом к новой системе — *śyāmojjvalabheda*. Осуществление этой моделировки было связано с условным противопоставлением хроматических цветов, подробно описанным в поздних руководствах по искусству.

«Согласно традиции, — говорится в „Шильпаратне“, — темное и светлое указывают иногда разными цветами» [9, 46, 12—14].

«Там, где желтый цвет есть светлый, там красный есть цвет темный» [9, 46, 12—14].

Это противопоставление красного и желтого часто встречается в Аджанте. Например, у окрашенной в желтый цвет женской фигуры затенение контуров передано красным.

Другой часто встречающийся вид моделировки — использование температуры цвета (холодные и теплые цвета) для передачи отвлеченного пластического объема. В Аджанте, например, красновато-коричневый цвет служит светлым в противопоставлении голубому как темному. Так, в композиции с оленями (пещера XVII), которые окрашены в красновато-коричневый цвет, темные зоны переданы голубым.

Для передачи светлой и темной сторон кубического объема горок в Аджанте используются различные пары цветов, трактуемые как пара «темный — светлый»: красный — желтый, красный — зеленый, голубой — желтый.

Модуляция появляется в Аджанте около V в. н. э. По-видимому, к этому времени, в эпоху расцвета театра, идея моделировки другим цветом появилась в живописи под влиянием театрального искусства, а в VI—VII вв. была уже фиксирована в «Вишнудхармоттаре».

Во всяком случае, это существенный перелом, который происходит в живописи Аджанты в V в., в значительной мере обязан появлению модуляции. В это время перестраивается вся система колорита в сторону большего использования цветовых контрастов, появляются элементы световой

композиции и передачи пространства цветом, осуществляемые с помощью различных видов модуляции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Abhilashitarthachintamani of Someswara Deva, ed. by R. Sharma Sastry, Mysore, 1926.
2. Bharata. Nāṭyaśāstra, with the commentary of Abhinavagupta, Baroda, 1930.
3. Buddhaghosa. Atthasalinī, London, 1897.
4. Chandra M. The Technique of Mughal Painting, Lucknow, 1949.
5. Coomaraswamy A. Viṣṇudharmottaram,—«Journal of the American Oriental Society», vol. 52, 1932.
6. Gunasinghe S. La technique de la peinture indienne, Paris, 1957.
7. Jazdani G. Ajanta, Oxford, 1964.
8. Kramrisch St. The Viṣṇudharmottaram,—«Calcutta Review», v. X, № 2 (цит. по: Gunasinghe S. La technique de la peinture indienne, Paris, 1957).
9. Silparatna of Sri-Kumāra. ed. by T. Gaṇapati Sāstrī, Trivandrum, 1922.
10. Singh M. Ajanta, New York, 1965.
11. Viṣṇudharmottara-purāṇa, tṛtiya-khaṇḍah, ed. by Dr. Priyabala Shah, Baroda, 1958 («Gaekwad's Oriental Series, CXXX»).

И. Ф. МУРИАН

КАНОН В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ БОРОБУДУРА

Канон — метрическая система, канон — иконография.

Таковы наиболее часто встречающиеся определения, закономерны и естественно выводимые из преимущественных форм бытования канона в изобразительном искусстве. Канон легко расшифровывается знанием той или иной системы символики и иконографии, измеряется известной или необходимой системой соотношения частей. Такой канон можно вычлени из образной системы художественного произведения — без ущерба и без пользы для раскрытия художественной неповторимости того или иного явления искусства.

Термин «канон» употребляется одновременно как в положительном, так и в отрицательном значении. Говорят: «Это сделано по канону», понимая под этим некоторую скованность произведения, его ограниченность, «серединность». В то же время, определяя произведение как каноническое, образцовое, имеют в виду его высочайшую ценность, воспринимая почти как воплотившийся эстетический идеал.

Естественно, что «каноническое произведение» выше и потому в художественном плане богаче среднего произведения, «сделанного по канону». Канон творящий, совпадающий с сутью самой художественной идеи, может содержать в себе канон-измеритель, канон-схему, который в средних произведениях выступает часто как сопутствующий момент, более или менее связанный с внутренней идеей, исчерпывающий эту идею или, наоборот, выпадающий из нее. Выпадая из общей художественной ткани произведения, канон выявляет себя как «канон», но при этом добавление слова «художественный» становится спорным.

В первом случае канон выступает как правило, участвующее в создании художественного произведения наряду со всеми внехудожественными формами сознания, бытующими в данную эпоху. Во втором случае канон становится художественным, он живет и формируется интуитивно, по законам художественного творчества. Такой канон воздействует на глубинное эмоциональное сознание человека и потому неис-

черпаем при любой попытке анализировать его — исчислением ли, определением или вычленением из общей образной ткани. Вот почему можно одновременно говорить о канонических признаках и о воплощении канона в искусстве.

Каноничность — не постоянное качество искусства, хотя и характерное для высоких взлетов культур древности и средневековья. В периоды упадка общая каноничность искусства изменяется в пользу сковывающих канонов, однако в периоды расцвета любое значительное явление древнего или средневекового искусства несет в себе канонические структуры, рожденные эстетическим идеалом времени. Эти канонические структуры включают в себя общие представления людей о мире, зафиксированные в различных общественных символах — мифологических, космологических, религиозных, философских и др. Они выражаются в системах цифр и пропорций, сочетании цветов и геометрических фигур, в определенном символическом наполнении знаков-предметов и знаков-изображений. Художественный канон в целом, сросшийся с самой образной системой искусства, выступает как результат переработки общих канонических представлений эпохи в процессе создания уникального художественного произведения.

Индонезийский памятник буддийского зодчества Боробудур создан в VIII—IX вв., т. е. в период бурного расцвета искусства в центральных государствах о-ва Ява. Тесные торговые и культурные связи с Индией определили характер и направление развития искусства Индонезии, как и большинства стран Юго-Восточной Азии того времени.

Если рассматривать Боробудур в ряду буддийских памятников стран Юго-Восточной Азии, то его можно отнести к характерному типу поздних ступ, идущих от некоторых форм южноиндийской архитектуры и сооружавшихся главным образом за пределами Индии, например на Цейлоне (Тупарамадагоба, III в. до н. э.) или в Бирме (Швезигон, XI в.; Мингалазеди, XIII в.). Отличие их от первоначальных классических ступ Индии, например знаменитой ступы в Санчи (III в. до н. э.), — в форме основной части храма, которая вместо правильной полусферы приобрела форму колокола, получив при этом название «дагоба». Кроме того, пьедестал в постройках Юго-Восточной Азии и на Цейлоне стал играть главенствующую роль, превратившись в основную массу храма. Что же касается места Боробудура в истории собственно индонезийской архитектуры, то, следуя непосредственно за небольшими шиваитскими храмами VII—VIII вв. н. э., Боробудур, естественно, вобрал в себя формы и этих культовых построек, тем более что они создавались не в абсолютной изоляции от храмового строительства близлежащих стран Юго-Восточной Азии. Таким образом, строительные идеи и формы

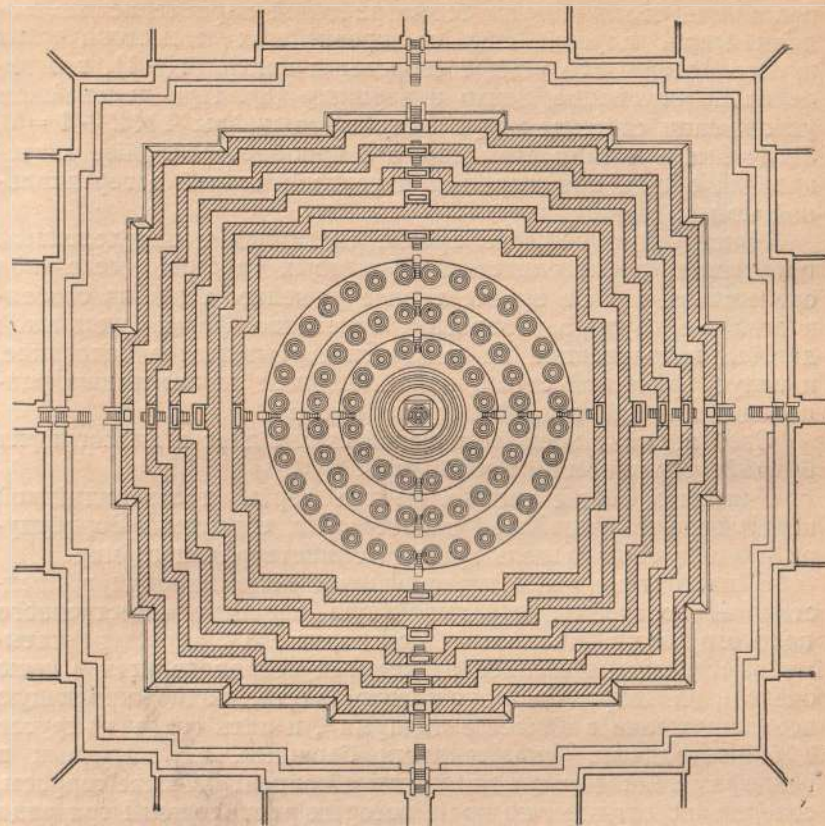


Рис. 5. Боробудур. План

Боробудура имеют обширные связи со всей архитектурой Индии и Юго-Восточной Азии.

Связь эта прослеживается в первую очередь в общей конструкции храма (рис. 5): Боробудур покоится на высоком, квадратном в плане основании (квадрат — символ земли), которое переходит в круглую верхнюю часть (круг — символ неба) и завершается острроверхой круглой башней (дагоба в буддизме — символ самого Будды). Каждая сторона многоступенчатого пирамидального основания прорезана лестницей, позволяющей подняться к подножию центральной дагобы с четырех сторон. Конструкция храма по вертикали также символизирует мироздание — деление мира на три сферы.

В основу конструкции храма помимо сочетания простых геометрических форм (квадрат с кругом в центре) положены многие цифровые символические сочетания. Эти сочетания могут варьироваться, складываться и умножаться, но в

целом они соответствуют геометрической характеристике модели мира, идущей еще от древнейших космогонических представлений: это четыре стороны и центр (4 + 1), это деление на основание, центр и вершину (3). При дальнейшем усложнении системы могут получаться цифры $4 \times 2 + 1 = 9$, $3 \times 3 = 9$ и т. д. При этом цифра 9 приобретает особое значение как общая для выражения горизонтальной и вертикальной модели мира.

Конструкция каждого храма, связанная с определенным прочтением космогонических культовых текстов, имеет свои особенности и свое архитектурное решение. Одна из особенностей Боробудура, например, сочетание форм буддийской дагобы, поставленной на квадратное ступенчатое основание, и полусферической ступы, напоминающей по очертанию раннеиндийские классические ступы (рис. 6).

Свой вариант космологической схемы дает и иконография буддийского пантеона Боробудура.

Учитывая общие типологические черты древнеиндийской космологии и буддийской иконографии, строители Боробудура создали свою модель храма¹, олицетворяющего мир.

В настоящем реконструированном виде Боробудур представляет постройку, охватывающую вершину естественного пологого холма. Квадратное основание его с двухступенчатыми выступами на каждой из четырех сторон делится в свою очередь на широкую монолитную часть, поддерживающую все сооружение в качестве подиума², и пять ступеней-ярусов с балюстрадами, украшенными башнями, скульптурами и рельефами. Далее идут три круглые концентрические террасы, совершенно гладкие, по краю которых расположены три ряда круглых башен — дагоб с решетчатыми стенками. В центре находится большая дагоба с глухими стенами, полая внутри. Предполагают, что центральная башня завершалась тремя символическими буддийскими зонтами. Общая высота сооружения — 31,5 м (или 42 м, если учитывать разрушенное и невосстановленное наверху). Длина каждой стороны основа-

¹ Термин «храм» употребляется здесь условно. На Яве большинство храмов связаны с погребальным культом (независимо от исповедуемого буддизма или шиваизма) и носят название «чанди». Боробудур, не имеющий ни одной внутренней клетки, является по существу памятником-монументом для совершения буддийского обряда прадакшины (обхода) и поэтому справедливо относится к разряду ступ, тем более что и общая его форма приближается к полусфере.

² Археологические исследования показали, что первоначальное основание (с рельефами на стенах) в ходе строительства было заложено толстым слоем каменных плит. Де Каспарис считает, что этот акт был вызван культовыми соображениями [1]. Большинство ученых считают, что памятник, запланированный, видимо, более высоким, был подвергнут вынужденной перестройке (не только основание, но и весь храм). Перестройка могла быть вызвана начавшимися оползнями вдоль пологих склонов холма из-за непомерной тяжести строящегося сооружения.

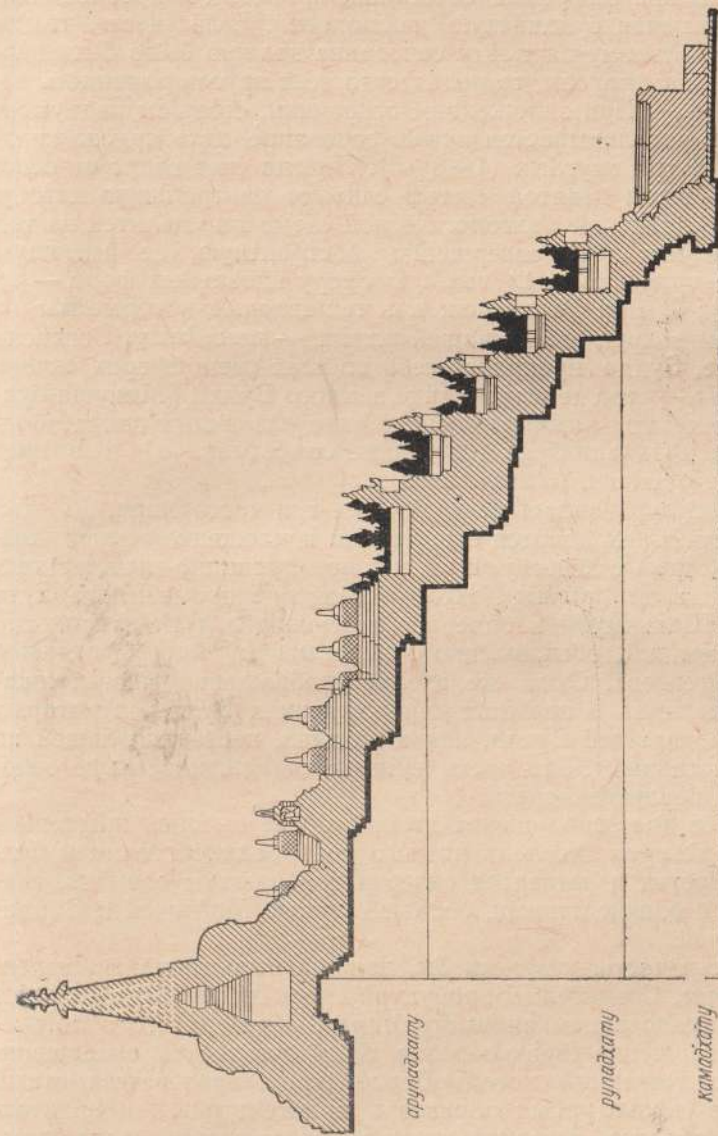


Рис. 6. Боробудур. Разрез по вертикали.

ния — 123 м. Диаметр центральной башни — 9,9 м, высота ее без навершия — 7 м.

Построение Боробудура дает широкие возможности для варьирования цифровых сочетаний, принятых в древнеиндийской (включая буддийскую) космологии. Если учесть, что по первоначальному варианту основание должно было быть первым нижним ярусом, то количество всех ярусов равнялось девяти (6+3). При заложенном основании, ставшем подиумом, цифра 9 раскладывается иначе: основание, пять ярусов квадратных и три круглых (1+5+3). Иногда счет ведут от основания — тогда девятой частью считают центральную дагобу.

По буддийской космологической схеме мир делится на три главные части: 1) совершенно абстрактную, не имеющую форм — *арупадхату*; 2) высшую сферу идеальных форм — *рупадхату*; 3) мир феноменов, т. е. тех явлений, которые мы наблюдаем вокруг себя в нашей жизни, — *камадхату*. Согласно махаяне, Будда проявляет себя во всех трех сферах жизни (*трикайя* — «три тела»): в виде земного Будды (Мануши-будды в состоянии *нирманакайя*), в виде различных дхиани-бодхисаттв и дхиани-будд (состояние *самбхогакайя*) и в виде всеобщего закона (*дхармакайя*).

Боробудур воплощает в себе все три части мира, но каждая часть в нем делится еще на три: воплощение земной жизни (*самсары*) с действующим законом причинно-следственных перерождений (*кармы*), затем жизнеописание земного пути Будды Шакьямуни и описание возможного пути избавления от кармы для обыкновенного человека (принца Судханы и других героев). Сюда же входят изображения многих джатак и авадана о прежних перерождениях Будды, в которых проповедовавший Будда, как в притчах, наставлял людей на «путь истинный». Эта часть занимает заложенное ныне основание и первую галерею.

Далее идет воплощение второй, более высокой жизненной сферы, которая заселена разного рода бодхисаттвами и буддами. Третья и четвертая галереи изображают события, связанные с бодхисаттвами, большей частью Майтреей и Самантабхадрой.

Третья часть, казалось бы, должна быть лишена жизненных форм. Создатели Боробудура очень деликатно обошлись и с «исчезновением видимого мира», переведя его в логическое завершение своих образов. Этим логическим завершением художественной системы Боробудура оказался незаметный переход скульптурных образов в архитектурные, а архитектурных образов в геометрическую конструкцию, воплощающую математические соотношения и закономерности, связанные с буддийскими абстрактными символами.

Одновременно с трехчленной вертикальной космологической схемой в Боробудуре учитывается пятизначная горизон-

тальная схема с обозначением центра и четырех сторон. Это проявляется в первую очередь в распределении разных будд по сторонам храма.

В нижней сфере мира (*камадхату*), а именно в башнях-нишах на балюстраде первой галереи расположены сидящие фигуры четырех Мануши-будд: Канакамуни (восточная сторона), Кашьяпа (южная сторона), Шакьямуни (западная сторона), Майтрея (северная сторона)³.

Следующие три галереи отданы средней сфере (*рупадхату*), представленной четырьмя дхиани-буддами, сидящими в таких же башнях-нишах, по четырем сторонам: три восточные галереи — Акшобхия-будда; три северные галереи — Амогасидха-будда; три западные галереи — Амиабха-будда; три южные галереи — Ратнасамбхава-будда.

В центре четырех дхиани-будд должен находиться пятый, Вайрочана. В системе Боробудура он занимает четвертую квадратную галерею — все четыре ее стороны⁴.

Подчеркивание центра в конструкции Боробудура и в схеме расположения скульптур происходит трижды: центральный дхиани-будда Вайрочана, шестой будда (обычно олицетворяющий невидимого высшего Ади-будду) Ваджрасаттва и центральная ступа-дагоба с зонтичным шпилем как завершение всей системы буддийских космогонических символов.

При этом в системе символов и будд Боробудура существуют неясности, отчасти вследствие невозможности установить факт наличия или отсутствия статуи в центральной ступе-дагобе. Если допустить, что центральная дагоба задумана была полой, тогда роль Ади-будды мог играть Ваджрасаттва, наполовину скрытый от глаз под решетчатыми стенами 72 дагоб на верхних круглых ярусах. В таком случае именно этот будда, не обладающий в отличие от дхиани-будд ни пятью чувствами, ни пятью элементами, связывающими дхиани-будд

³ На первой же галерее с внутренней стороны расположены лучшие и главные рельефы Боробудура, посвященные жизнеописанию Мануши-будды настоящего периода — Гаутамы Шакьямуни.

⁴ В отношении пятого (как и шестого) дхиани-будды существуют значительные разногласия, поскольку положение рук пятого будды не соответствует положению рук Вайрочаны (витарка-мудра вместо дхармачакра-мудра), а положение рук Вайрочаны принадлежит шестому будде, сидящему под решетчатыми дагобами на трех круглых террасах. Можно назвать по крайней мере несколько гипотез. Наиболее распространенная точка зрения (В. Гумбольдт, А. Фуше, П. Мюс, В. Стуттерхайм) признает Вайрочану пятым дхиани-буддой, несмотря на измененное положение рук. Одна из последних точек зрения, высказанная Лохейзен де Леу в 1965 г., усматривает в изменении мудр пятого и шестого будды более раннее влияние цейлонского буддизма, где культ Самантабхадры соперничал с культом Вайрочаны. Лохейзен де Леу предлагает видеть в пятом дхиани-будде Самантабхадру, который из центрального дхиани-бодхисаттвы возвысился до центрального дхиани-будды, в то время как Вайрочана встал на место Ади-будды.

и бодхисаттв с земным миром, представлял высшую невидимую сферу — *арупадхату*. Если же, однако, в центральной дагобе все-таки находилась не дошедшая до нас статуя будды, то, согласно поздней непальско-тибетской системе, седьмым буддой мог быть Ваджрадхара, а шестой будда Ваджрасаттва занимал промежуточное положение и своей полускрытостью символизировал постепенность в исчезновении видимого мира⁵.

Если рассматривать систему дхиани-будд сверху вниз, то она будет выглядеть следующим образом: Ади-будда, стоящий над дхиани-буддами, никак не связан с миром, он ничего не творит, у него нет деяний. Его отражением и идеальным воплощением являются дхиани-будды. Они также бездейственны, но являются непосредственным и ближайшим образцом для бодхисаттв. Бодхисаттвы в отличие от будд связаны с миром, они помогают осуществиться так называемому дхиани каждого желающего достичь святости. Пяти дхиани-буддам соответствуют пять дхиани-бодхисаттв.

В структуре Боробудура эта система выразилась таким образом, что между крайними полюсами (мир людей — рельефы заложеного основания; мир высшего будды — круглые башни с полускрытыми скульптурами, центральная ступа) расположился обширный мир бодхисаттв и дхиани-будд. Поскольку будды не связаны непосредственно с человеческим миром, скульптуры их вынесены на наружную сторону балюстрад, помещены на большой высоте и спрятаны в ниши. Бодхисаттвы обращены к миру, поэтому рельефы с поучительными историями из жизни бодхисаттв расположены на внутренней стороне балюстрад, на уровне глаза зрителя.

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

Внутренняя обязательность и соразмерность частей памятника подчиняется общей художественной идее. Цифровые, геометрические, иконографические символы выливаются в символы художественные. В целом вся каноническая характеристика в едином организме Боробудура становится высо-

⁵ Эзотеричность двух высших будд, по системе семи будд, совпадает с их полускрытостью и скрытостью в дагобах Боробудура.

ким художественным каноном, и в свете этого канона по-иному воспринимаются все образы памятника, их абстрактно-символическая значимость растворяется в живой плоти искусства. И тогда противопоставление земного и небесного, низкого и высокого, тяжелого и легкого, темного и светлого приобретает характер заинтересованной духовной борьбы, в которой человеческие эмоции находят выход в катарсисе, в разрешении противоречий путем внутренней художественной упорядоченности их.

Особый порядок в организации канонических схем, «овеществление (или воплощение) их в художественной ткани произведения» и составляет суть художественного канона данного памятника, имеющего целью эмоциональное воздействие на зрителя.

В системе Боробудура характеристики круглого небесного мира и квадратного земного различны, и различие это построено на обращении к разным сторонам воображения и расценка зрителя.

На самом верху подножие центральной дагобы заключено в три кольца ярусов, спускающихся вниз, как три пологих ступени. Семьдесят две маленькие дагобы, рядами расположенные по краю каждого кольца, придают концентрической круговой композиции особую динамичность. Их невысокие шпили тянутся вверх и вместе с тем зрительно стягиваются к середине. Создается ощущение вращательного движения, которое отсчитывается спицами шпилей и градусами маленьких дагоб, расположенных близко друг к другу на равном расстоянии. Движение вверх и вниз, от центра и к центру, по кругу вправо и влево — и вместе с тем полная замкнутость, покой, завершенность. Все движение только в предчувствии, в зрительном восприятии и в конце концов только в уме человека. Такова круглая вершина Боробудура, символически представляющая небо. Не просто круг, а целая система колец, диаметральных и радиальных пересечений, шпилей, уходящих ввысь.

Небольшая, четко и аскетично построенная верхняя часть храма покоится на основании, приближающемся к квадрату. Гораздо более круто, чем пологие верхние террасы, квадратное основание храма спускается ярусами к подножию храма — к тем злым и мрачным силам, на которых замешена вся земная жизнь, тянущаяся к очищению, к небу.

В пяти квадратных ярусах, воплощающих и символизирующих не столько землю, сколько ступени очищения, созерцания и медитации, почти нет аскетичности. Маленькие башенки с нишами, в которых сидят каменные будды, — это только островки, окруженные богатым декором архитектурных деталей, арок, пилястр, резным узором и рельефными изображениями. Тени, таящиеся в глубине ниш, падающие от резких

углов, накладывающие дополнительный узор на рисунок рельефных изображений, играют совершенно обратную роль, нежели та, которая им отведена в верхних трех ярусах. Там — это всегда логичное и однозначное продолжение скупых заданных линий, здесь — кажущийся хаос, покрывающий поверхность большого, тяжелого, хотя в основе своей и простого тела, символизирующего землю, точнее, переход земного начала в небесное.

По существу храм построен так, что его общая идея познается на практике, в длительном процессе осмотра всего памятника в целом. Чтобы достичь вершины в прямом и переносном смысле, надо пройти последовательно все ступени буквально ощупью и «на собственном опыте» познать все ступени возвышения человеческого духа.

Правда, на верхние ярусы ведут и прямые пути — четыре лестницы в центре каждой стороны храма. Но в основном Боробудур рассчитан на обозрение его последовательно по всем галереям, — только при этом он раскрывает все свои богатства и впечатляет своей художественной значимостью.

С основания одной из лестниц, а точнее, с восточного входа начинается обход памятника⁶. Заложенные рельефы на стене общего, широкого основания храма посвящены собственно жизни человека — самсаре. Глядя на сцены земной жизни, на изображенные нравственные подвиги и преступления, на сцены фая или адского наказания (предусматривающие также удачные и неудачные перерождения), зритель проходит через все круги собственного земного существования — со знакомыми горестями и общей безысходностью.

Заложенные рельефы, как позволяют судить несколько десятков сцен, открытых при реставрационных работах, обладают большой пластичностью и довольно глубокой и мягкой моделировкой полуобнаженных тел. Отдельные особенно драматические сцены решены экспрессивно, но в сочетании с просветленностью и успокоенностью других сцен они создают свой замкнутый круг, где именно бесконечное чередование напряжения и расслабления заставляет воспринимать изображаемый мир так безысходно и безнадежно.

После знакомства с первыми рельефными сценами самсары наступает пауза: внешняя стена первого яруса с высокой балюстрадой на ней дает изображения только отдельно стоящих фигур — видимо, небожителей, небесных танцовщиц, музыкантов.

Поднимаясь по лестнице от основания на первый ярус, зритель попадает на открытую галерею, зажатую между вы-

⁶ Как всякая буддийская ступа, Боробудур, видимо, был рассчитан на церемониальный обход памятника — прадакшину. Обход всегда начинается от восточных ворот вокруг храма по часовой стрелке.

сокой балюстрадой с башнями-нишами по верхнему краю и стеной следующего яруса. Отдохнув и очистившись в душе от впечатлений, навеванных самсарой, логично перейти к сюжетно известным сценам из земной жизни Будды, явившегося миру в облике чистого и душевно сильного царевича Сидхартхи Гаутамы из рода Шакьев.

По пластической ясности, пластическому совершенству и возвышенности переданных чувств эти рельефы превосходят не только все индонезийские рельефы, но и рельефы всего индийского круга искусства. Древние греки испытывали счастливую гордость за человека, за царственную красоту его духа и тела. Такую же гордость за счастливого, умиротворенного, телесно и духовно чистого человека могли чувствовать и индонезийские художники. Образы царевича Гаутамы, ставшего буддой, решены мастерами Боробудура с такой незамутненной просветленностью, что все сто двадцать рельефов с жизнеописанием Будды заполнены этим светом, пронизывающим и освящающим земную плоть человеческого тела.

Сочетание единого ритма композиции с индивидуальным движением каждой фигуры, каноничности общих форм со свободой в изображении деталей отличает высокий стиль рельефов Боробудура. При этом ритм играет совершенно особую роль. Он никогда не выступает как самодовлеющее художественное средство. В рельефах Боробудура красота ритма кажется естественным свойством материи, без которого немислимы ни движение, ни взаимоотношения живых существ. От ритма зависит содержание той или иной сцены. Вот почему столько замкнутости и таинственности в Будде на небе Тушита, столько земной царственности в царице Майе, направляющейся в парк Лумбини, столько мягкой гармоничности в сцене омовения Будды Шакьямуни.

Рельеф «Омовение Будды» плохо сохранился — отпали части фигур в верхнем ряду, что создает несколько сбивчивое представление обо всем рельефе в целом. Но даже фрагментов этой сцены достаточно, чтобы ощутить единую слитность божественного и земного начала, разлитую и в фигуре стоящего в воде Будды, и в коленопреклоненных водяных богах нага, и в овце с ягненком, щиплющим листву кустарника, и в общей пасторальной веселости ипрушечных скал, круглых крон деревьев, цветов, падающих с неба. Будда — сын человеческий и божественный, он чист, хотя и телесен, и близок всему живому, хотя суть его божественна.

Идея близости бога, его доступности и понятности — привлекающее начало всей сложной религиозно-иерархической системы Боробудура. Она должна привести человека, созерцающего памятник, в состояние божественной прострации, за которым начинается Великое Ничто. И нужно отдать должное индонезийским художникам — они это сделали с убедит-

тельностью и полнотой самой жизни. Не желая лишать зрителя радости созерцания природы, прекрасных тел и совершенных движений, скульпторы Боробудура создали целую галерею прекрасных образов, живущих и действующих в рамках земной жизни.

Не только фигура совершенного Будды, но и любая другая фигура, особенно юношеская или женская, выступает во всей многогранности своих достоинств. Прекрасны женщины в сцене выбора невесты для царевича Сидхартхи Шакьямуни, когда царевич дарит кольцо своей избраннице. Но не менее привлекательны они и в сцене ночного сна, хотя смысл сцены заключается в обратном: глядя на уснувших женщин, принц Шакьямуни понял, что и красота быстротечна. Один из наиболее полнокровных и простых образов — образ крестьянской девушки Суджаты, подносящей сосуд с едой Шакьямуни-монаху. В этой сцене с небольшим количеством действующих лиц художник сосредоточил все внимание на пластичности, завершенности и замкнутости каждой отдельной фигуры.

Трудно отдать предпочтение какой-либо из женских фигур на рельефе, изображающем преподношение еды. Все они одинаково прекрасны. Суджату выделяет лишь отведенное ей скульптором место: это она, круглолицая и статная, цветущая, исполненная зрелой женственности и скромной гордости, преподносит круглый накрытый сосуд будущему Будде. Усилиями сотен женщин была приготовлена вкуснейшая в мире еда — чистейший рис, заваренный на сливках с молока десяти тысяч лучших коров.

Женщины стоящие, сидящие, коленопреклоненные, танцующие, фигуры во всевозможных поворотах — бесценная галерея образов, наполняющих сердца зрителей и благодарностью и трепетной радостью. Вместе с тем в движениях женщины столько очищенного благородства и спокойной уверенности, что радость созерцания их незаметно переходит в благостное созерцание всей гармонии мира.

Таким образом, жизнеописание Будды на рельефах Боробудура — это рождение веры человека в недрах его глубоко чувственных эмоций. Переход принца Шакьямуни к состоянию будды — это формирование человека-философа, удаляющегося от жизни, чтобы лучше понять и осмыслить ее. Этому «удалению» посвящен весь Боробудур.

Понятно, что для пластического искусства скульптуры ближе первая половина такого «удаления». Воплотить прекрасную гармонию так, чтобы она была независима от воли созерцающего и сама подчинила его, уводя от чувственно-разрушительных желаний ко все более очищенному и пассивному отношению к миру, — такая задача еще выполнима для скульптуры. Но чрезмерное удаление от земли лишает ее, как Антея, силы и действенности. Поэтому не удивительно, что

пластическое совершенство воплощения образов Боробудура связано с наиболее земными и человеческими темами.

Вторая, третья и четвертая галереи отведены рельефам, изображающим сцены из жизни бодхисаттв. В этих рельефах нет такой красоты пластических форм, как в расположенных на первой галерее. Пластическое решение рельефов становится суше, графичнее, а композиционное — рациональнее и геометричнее. Вместо сюжетных повествовательных сцен изображается бесконечное количество сцен проповедей, диспутов, бесед с учениками.

Рельефы четвертой, последней галереи самые плоские, графичные и схематичные. Рационализм построения доходит даже до того, что второстепенные фигуры даются меньшего размера, персонажам отводятся строго очерченные ячейки, изображения деревьев, цветов, животных геометризуются вплоть до абстрактного рисунка. Выразительность линии — последнее, что остается от живой пульсации плоти, привязанной к земле, к стене храма, символизирующего в этой своей части землю. Мысли о Самантабхадре (герое четвертой галереи), который в яванской версии махаяны выполнял миссию последнего будды будущего [2, 35], все дальше уходили от земной судьбы живого Будды Шакьямуни.

Выходя из галерей с высокими стенами на круглые открытые платформы с решетчатыми башнями-дагобами, зритель как бы поднимается в самую высокую сферу, в которой все реальные формы теряют какое бы то ни было значение, они исчезают.

Восхождение человека в высший мир идей происходит через восприятие им сюжетных сцен, выполненных в рельефе и постепенно (на верхних галереях) теряющих пластическую чувственную привлекательность и живость. Рельефы в основном связаны с изображением земной жизни и деяний, направленных на помощь людям в их движении к самоспасению. Слегка выступая из камня, из которого сложено «земное», квадратное основание храма, рельефы как будто вылеплены из того же материала, что и все живое на земле. Это видения, которые могут исчезнуть так же, как они появились. Рельефы — это почти что театральное представление для зрителей, представление с сюжетом, действиями и разными героями. Воспринимая и переживая рельефные сцены, зритель не замечает, как подчиняется пружине скрытого в них канона. В этом смысле можно сказать, что художественный канон — это пережитый канон.

Однако помимо рельефов Боробудур украшен и круглой скульптурой. Обе системы разной скульптуры как бы дополняют друг друга: рельефы доходят до пятой галереи, т. е. почти до самого верха храма, а круглая скульптура начинается уже с первой галереи. Взаимопрокиновение двух систем

держится не только на их слиянии друг с другом, но и на противопоставлении.

Рельефы лишь наполовину выступают из камня, как будто они только временно вызваны из небытия — для передачи времени, движения, развития. Круглая скульптура более незыблема. Она завершена в пространстве и замкнута сама в себе. Недаром даже «в гуще земной жизни» — на самых нижних галереях — скульптуры сидящих будд заключены в ниши с башнеобразным навершием. Это как бы островки святости и непоколебимого духа в изменчивом мире земных страстей и духовных поисков.

Круглая скульптура, по сравнению с рельефами, воплощает более высокое состояние духа, оторвавшегося от земной юдоли, от всего хаотического и преходящего. Этот духовно просветленный мир существует наряду и одновременно с земным миром, но не смешивается с ним, хотя и проникает в него, — таков смысл соотношения рельефов и круглой скульптуры в Боробудуре.

Стремление к полной замкнутости и вместе с тем к предельной разомкнутости, слиянию со всем и исчезновению в этом всем характерны для буддийского учения. Боробудур всей своей массой и очень четкой конструкцией, ярус за ярусом вплоть до кончика шпиля центральной дагобы, воплощает это философское миропонимание буддизма. Здесь в единой системе конкретно-чувственных образов и абстрактно-логических схем и символов соединяются два противоположных начала мироздания. От тяжелого основания идет медленный переход к легкому кончику иглы шпиля, который как бы совсем растворяется в воздухе.

Итак, сложная конструкция Боробудура с взаимопереплетающимися самостоятельными системами прочитывается как определенный канонический текст, состоящий из оригинального сочетания общепринятых, предписанных и постоянно повторяющихся элементов.

Однако уникальность и эстетическая значимость Боробудура заключена не в его конечном и обобщающем символе — символе истинного познания мира, а в том, как формируется внутри его процесс образно-эмоционального вживания в эту истину. Система чувств и эмоций, а главное, поступательное их развитие и изменение призваны подвести зрителя к такому внутреннему душевному состоянию, когда мудрость мира (в данном случае буддийского) становится легко обозримой, расшифрованной, глубоко пережитой.

Канон, который кажется вначале лежащим на поверхности, легко вычленимым и прочитываемым как космогоническая схема, приобретает значимость художественного канона лишь в формах самого искусства — в архитектурной конструкции, в декоре, в характере рельефов, в их сочетании с круглой

скульптурой, в изменении их стиля и содержания и т. д.

По космогоническому и иконографическому буддийскому канону происходит развитие органической жизни взаимопроникающих художественных образов Боробудура. Канон становится художественным, образы — каноническими. Художественный канон как бы задается канонической конструкцией, пришедшей из других областей интеллектуального восприятия мира, но именно он делает памятник поистине грандиозным.

Художественный канон строится как неповторимое открытие совершенной гармонии, воплощающей высокую каноническую идею. Являясь образцом, каноническое произведение искусства тем не менее не допускает прямого повторения себя в других произведениях. Художественный канон демонстрирует лишь один из вариантов искомой гармонии, координаты которой заранее заданы художественным идеалом эпохи.

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Casparis J. G. Prasasti Indonesia, t. II, [б. м.], 1956.
2. Soediman A. Glimpses of the Borobudur, Jogjakarta, 1968.

Г. А. ПУГАЧЕНКОВА

ОБРАЗ БУДДЫ В АНТИЧНОМ И РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ КАНОНЕ

Будды похожи друг на друга и лишены индивидуальности, их золота свежа, их длинные улыбки не выражают никакой идеи; они ждут своего воплощения, и это может произойти лишь тогда, когда в мире появится какое-нибудь новое понятие, требующее пластического воплощения.

В. Катаев. «Трава забвения»

Литература о буддийском искусстве огромна — один лишь обзор ее мог бы заполнить целый том. Но сам предмет далеко не исчерпан, и многое еще остается в дискуссионном плане, в частности неоднократно поднимавшиеся вопросы: когда, где и как складывается в изобразительном искусстве канон Будды и в чем его эстетическая сущность? Новые исследования на территории Узбекистана позволяют внести в эту дискуссию некоторые позитивные материалы.

Когда? Темы сказаний о жизни Будды Гуатамы легли в буддийском искусстве в основу обширного изобразительного цикла. Но, как известно, главного персонажа в этих изображениях джатак долгое время не было — его присутствие условно передавалось каким-либо символом или атрибутом: священным колесом дхармы, тюрбаном, следами босых ног, реликварием и др.

Появление иконографии Будды исследователи связывают с той ветвью буддийского вероучения, которая называется махаяна, и хронологически относят к эпохе Великих Кушан или еще более решительно — ко времени царя Канишки, формирование же самого образа Будды связывают со скульптурными школами Гандхары и Матхуры.

Проблема абсолютных дат возникновения иконографии Будды затруднена неутихающей дискуссией по поводу так называемой эры Канишки, благодаря чему амплитуда датировок получает более чем двухвековые колебания. Большинство исследователей указывают время воцарения Канишки в пределах от 78 г. до середины II в. н. э., к чему мы также

склоняемся, основываясь на сумме археологических и художественно-стилистических данных.

Но утверждение, что изобразительная концепция Будды является во время Канишки, требует, на наш взгляд, пересмотра. Сторонники этой точки зрения исходят прежде всего из признания Канишки ортодоксальным буддистом, ссылаясь при этом на показания поздней индийской традиции, на созыв при нем IV всебуддийского собора, где были сформулированы основные положения махаяны, и на появление изображения Будды в его монетном чекане. Однако утверждение об исповедании Канишкой буддизма, которое содержится в явно тенденциозных письменных источниках, отстоящих на несколько столетий от эпохи Кушан, не может быть принято на веру. Что же касается созыва собора, то это лишь свидетельствует о подчеркнутой религиозной толерантности Канишки, продиктованной чисто государственными соображениями, но еще не является свидетельством исповедания им буддизма. Проявляя в рамках своей огромной империи широкую веротерпимость, Канишка разрешил организацию этого собора, проходившего при благосклонном покровительстве царской власти (быть может, и в присутствии самого царя) и открыл возможности к распространению буддийских общин и бурному строительству буддийских сооружений, что засвидетельствовано многочисленными памятниками, обнаруженными в Индии, Пакистане, Афганистане, на юге Узбекистана. Но все это еще не дает оснований к признанию его самого буддистом. Исследователи уже отмечалась уникальность монет с изображением Будды в огромном составе монетных эмиссий Канишки, где преобладают божества среднеазиатско-иранского пантеона. Возможно, что они были выбиты по его распоряжению в связи с IV всебуддийским собором, хотя вообще выпуск монетных знаков с образом Будды для рыночного обращения противоречил самому духу буддизма с его призывом к устранению от суетности житейских дел.

Изображения Будды на этих монетах в свете нашей темы представляют значительный интерес в том отношении, что на них переданы оба канонических типа Будды — стоящего и сидящего. А так как оба, несомненно, были заимствованы монетариями с монументальных, притом уже общепризнанных буддистами статуарных образцов, то, следовательно, передают ранее разработанную и закрепившуюся ко времени Канишки иконографию Будды.

Подтверждение этого вывода дают недавние раскопки Узбекостанской искусствоведческой экспедиции на Дальверзинтепе в Южном Узбекистане. Это обширное городище являет остатки очень крупного античного города, расцвет которого падает на время Великих Кушан. В пригородной части его нами исследованы руины небольшого буддийского святилища,

некогда оформленного скульптурными композициями, включавшими изображения будд, бодхисаттв, деватов и знатных дарителей — в том числе и представителей местного правящего дома. Датировка памятника определяется на основе археологических (в частности, нумизматических) данных временем Кадфиза II.

Дальверзинская скульптура, таким образом, удостоверяет существование разработанной иконографии Будды и бодхисаттв уже при предшественнике Канишки. Но именно разработанность ее в скульптурных композициях одного из тех северных районов Кушанского царства, куда буддизм был занесен из областей Северо-Западной Индии, свидетельствует, что в этих областях она определилась еще раньше — может быть, еще в пору вхождения Гандхары в индо-парфянское царство, когда, как показали раскопки Таксилы, здесь уже велось строительство буддийских архитектурных комплексов.

Где и как протекало формирование статуарной концепции Будды? Еще в прошлом столетии, в связи с открытием и сбором коллекций скульптур из Гандхары, эта область была признана местом ее зарождения и последующего развития типологии. В начале нашего века А. Фуше обосновал и на протяжении всего своего долгого научного пути отстаивал тезис о возникновении иконографического канона Будды под непосредственным влиянием эллинистического искусства, проводником которого он считал греков — потомков тех, что оседали в Гандхаре после походов Александра и Селевкидов и во время греко-бактрийской колонизации Индии. По мнению Фуше, ваятели приняли за основу образа Будды облик греческого Аполлона с его прекрасным, холодно-правильным лицом, придав ему вместе с тем индианизированные черты: уширенный овал лица, миндалевидного очерка полужакрытые глаза, теменную выпуклость — ушнишу, прикрытую шиньоном, удлиненные мочки ушей, родимый знак — урну, а также чисто индийскую сидячую «позу йога».

Иная точка зрения содержится в публикациях группы английских и американских ученых (М. Уилер, Б. Роуланд и др.), по мнению которых определяющим в формировании образа Будды было римское влияние, проникшее в Индию в связи с возросшими при Кушанах политическими и коммерческими контактами с Римской империей.

Возникновение статуарного канона Будды ставится ими в связь с прямым участием ваятелей из восточноримских художественных центров. Образ Будды вбирает черты, заимствованные, с одной стороны, с римских копий эллинистических статуй Аполлона, а с другой — с репрезентативных фигур стоящего императора в тоге и паллиуме, начиная со статуй Августа (по Х. Бэтчелу и Б. Роуланду) или Адриана и Антонина (по А. Соперу и Дж. Маршаллу).

Проф. А. Кумарасвами выдвигалась и совершенно иная точка зрения о возникновении канонического образа Будды в чисто индийском центре ваяния — Матхуре, откуда он якобы приходит в Гандхару, где обретает эклектичные, индо-греческие черты.

Эта последняя точка зрения представляется весьма тенденциозной и бездоказательной. В Матхуре статуи Будды появляются со II в. н. э., причем в том застылом изобразительном качестве, которое знаменует уже сложившийся канон.

Что касается дискуссии о греческой или римской изобразительной подоснове канона Будды, то в своей аргументации сторонники той или иной точки зрения правы и неправы. Отмеченная А. Фуше взаимосвязь раннегандхарских будд с Аполлоном вполне очевидна: классическая правильность черт лица, волнистые волосы, подхваченные на темени пучком, восходят к бельведерскому шедевру Леохара, а поза и мягко струящееся дхоти шествующего Будды — к задрапированному в мантию Аполлону Музагету. Но этот статуарный тип в какой-то мере сопоставим и с традиционными в римском искусстве репрезентативными статуями облаченных в тогу консулов, сенаторов и императоров. Однако идентичности в обоих случаях нет.

В объяснении как греко-буддийского, так и римско-буддийского тенежиса канона Будды ошибочно, на наш взгляд, отнесение его к деятельности греческих либо римских мастеров. Ко времени вхождения Гандхары в состав индо-парфянских и кушанских владений греческий элемент там уже растворился в местной азиатской среде. Что касается притока в первых веках нашей эры произведений римского искусства малых форм, засвидетельствованного археологическими находками (особенно в Беграме, где найдены римские металлические изделия, стекло, гипсовые муляжи), то это лишь доказательство оживления при Кушанах внешних торговых связей, но отнюдь не присутствия в кушанских центрах самих приезжих римских мастеров.

Мы полагаем, что в действительности в эпоху индо-парфян и Кушан проводниками эллинизированных форм пластического искусства, внимательно изучавшими и доступными им произведения искусства римского, были сами местные мастера — бактрийские в приамударьинских областях, панджабские — в Кабулистане, Нагарахаре, Гандхаре, индийские — в той же Гандхаре и в Матхуре. В Гандхаре, занимавшей в этом историко-культурном регионе центральное положение, сложилась наиболее благоприятная атмосфера для синтеза художественных тенденций этих локальных школ, в частности при выработке изобразительного канона Будды.

Канон этот передает три основные статуарные концепции, причем все они связаны с теми поворотными пунктами в жиз-

ни Будды Гаутамы, которые отражают его «просветление» и приобщение к познанию высшей истины, последовавшую после того пропаганду этой истины и наконец успение, уход в нирвану. Это Будда, сидящий в так называемой позе йога, т. е. сосредоточенного размышления, и Будда-проповедник, неспешно шествующий вперед, неся в народ обретенную истину, и Будда на смертном ложе.

В статуарном каноне Будды — многое от ритуала, особенно в жесте рук, в положении пальцев — *мудра*, таящих символически определенных понятий, доныне сохранившихся в системе индийского танца. Но искусство было бы мертво, если бы лишь выполняло задания жречества и передавало выработанные им аллегории. При разработке облика Будды скульпторы вносят в него присущий самому ваянию образный элемент.

Исследователи кушанского искусства постоянно выделяют в качестве ведущей его черты фронтальность, хотя она отнюдь не была его неизменной стилиевой чертой. Фигуры будд в каноне действительно фронтальны. И однако это не застывшая фронтальность древневосточного искусства. Будда сидящий неподвижен, но он не оцепенел, Будда идущий — в движении, хотя как бы приостановленном фронтальностью позиции и условной рамой той ниши или панно, где размещена статуя. В основном же преодоление оцепенелости достигается той внутренней духовностью, которая проступает сквозь внешнюю личину. Передавая все положенные жесты и атрибуты, мастера не на этом концентрируют внимание зрителя, а на образном воплощении идеальной сущности и величайшего нравственного совершенства Будды.

В литературе прочно закрепилось мнение о том, что буддийское ваяние развивается при Великих Кушанах в I—II вв. в камне, а в позднекушанское время, в III—IV вв., переходит в сферу глиняной и гипсовой скульптуры (Дж. Маршалл, Б. Роуланд и др.). Этот традиционный взгляд опять-таки поколеблен благодаря раскопкам.

В греко-бактрийском храме на городище Ай-Ханум в Северном Афганистане французским археологом П. Бернаром обнаружены фрагменты мраморных, гипсовых и глиняных статуй III—II вв. до н. э. Скульптура из Халчаянского дворца в Южном Узбекистане, созданная около рубежа нашей эры и посвященная прославлению ранних Кушан, выполнена из глины. Созданные примерно столетие спустя буддийские настенные статуи из Дальверзин-тепе выполнены на глиняных болванках с растительным каркасом, поверх которых осуществлена обмазка гипсом в несколько слоев с их постепенной моделировкой и тщательной обработкой наружного слоя. Раскопки афганского археолога Ш. Мустаминди в Хадде выявили слагавшийся с I по IV в. н. э. ансамбль буддийского святилища и ступ, украшенных скульптурными изображениями

будд, дарителей и целых сцен, причем как ранние, так и поздние образы будд исполнены из глины или из гипса. Все эти памятники вкупе с произведениями раннегандхарской каменной скульптуры свидетельствуют о сосуществовании приемов пластического искусства, основанного на применении как глины и гипса, так и камня, начиная с греко-бактрийской эпохи, в период ранних и Великих Кушан.

Таким образом, тезис об обращении к глине и гипсу в буддийской скульптуре якобы лишь в позднекушанском ваянии ошибочен. На наш взгляд, правомерно говорить о почти параллельном развитии обеих техник — ваяния и лепки, которые использовались мастерами в зависимости от преобладания на местах той или иной традиции. В скульптуре индийских областей — Гандхаре, Матхуре — господствовала работа на камне, поскольку уже с III в. до н. э. он был здесь основным материалом монументального искусства. В Восточном же Панджабе и в приамударьинских областях преобладала лепка в глине и формовка в гипсе. С распространением сюда из Индии буддизма местными мастерами при передаче буддийских изобразительных сюжетов по-прежнему используются глина и гипс, хотя под влиянием гандхарского ваяния (а иногда, очевидно, и при участии гандхарских мастеров) применяется и камень (Хадда, Сурх-Котал, Айртам, Термез).

Проблема применения в буддийском ваянии камня, гипса или глины имеет значение не только для уточнения датировок. Свойства различных материалов и принципы их пластической обработки определяют многие стилиевые черты, сыгравшие существенную роль и в формировании канона будд. Ибо лепка в гипсе позволяла перейти от индивидуальной обработки объекта к применению матриц для массовой формовки пластических изображений. Вначале в этом была своя положительная сторона, ибо исполнителями тех подлинников, с которых делались отливки, были наиболее искусные, высокоодаренные ваятели и копирование их шедевров снимало возможность профанации возвышенного образа Будды созданием грубых ремесленных поделок. Именно потому, несмотря на многочисленность статуй будд из Хадды, большинство их пленяет совершенством пластического мастерства, глубокой одухотворенностью образа. Но всякое копирование таит опасность тех массовых, шаблонных повторений, в которых утрачивается вдохновение подлинника. Так оно со временем и произошло.

Возвращаясь к характеристике канона Будды, следует остановиться на его пропорциях. Будда стоящий обычно плотен, коренаст, с широкими, покатыми плечами. Голова с шиньоном составляет от одной пятой до одной четвертой высоты всей статуи. Насколько же эти фигуры массивнее даже выполненных Поликлетом, тяжеловесность которых побудила

Праксителя и Лиссипа к разработке более стройных пропорциональных соотношений для идеального мужского тела! Коренастость несвойственна была и индийской традиции — напомним раннебуддийскую пластику Бхархута и Санчи (еще не знавшую изображений Будды), где мужские фигуры тонки и как бы бескостно-пластичны. Может быть, вполне земная плотность возмужалого мужского тела должна была, по мысли буддийских ваятелей, контрастно подчеркнуть высокую одухотворенность его лица. Во всяком случае, эти пропорции составляют неотъемлемую черту пластического канона Будды первых веков нашей эры.

Скульптура эпохи Кушан в лучших своих образцах иллюстрирует, как оттачивался этот канон. Иконография Будды эволюционирует от изысканных «аполлонических» образов (будды из Хоти-Мардан, из коллекции Гэй в Пешаваре) к более зрелым образцам гандхарской скульптуры (будды из Тахти-Бахай, из Таксилы), которые знаменуют уже установившийся канон. Отныне он принимается за исходное, хотя и претерпевает определенные видоизменения по месту созидания, главным образом в этническом плане. Так, в кушанскую пору лицо его сильно индианизируется в Матхуре, а в более поздний период оно крайне монголизируется в статуях вэйского Китая (Юньган, Лунмэнь).

Но смена веков накладывает иную, более существенную печать. Меняется эстетический идеал, меняется стиль — как сумма формальных приемов, выражающих духовную сущность и художественные запросы своей эпохи. И даже образы, канонизированные религией, претерпевают существенные видоизменения при сохранении регламентированных ею поз, жестов и атрибутов. Так было и с каноном Будды.

Для иллюстрации достаточно привлечь статуи будд, созданные в VII в. на землях бывшего кушанского царства и открытые археологами в буддийских монастырях Фундукистана (Центральный Афганистан), Аджина-тепе (Южный Таджикистан), Тумчука (Восточный Туркестан). При сопоставлении их с кушанским каноном в скульптуре Гандхары и Хадды взаимосвязь бесспорна, но стилевые интерпретации канона абсолютно иные, отвечающие духу и запросам иной эпохи, иной общественной среды. В выражении лиц былую сосредоточенную самопогруженность сменяет благостная умиленность, прежнее раздумье, затаенное в глубине полуприкрытых век, — томность удлинённых глаз. Головы невелики, лица кукольно изящны, пропорции тела подчеркнута стройны, а талии удлинены. Позы почти жеманны, одежды прозрачны и иногда усеяны драгоценностями, складки не струятся, а змеятся, перекрученные волосы разработаны то наподобие парика в улитках завитков, то ниспадающими на плечи мелкопленеными прядями.

Обзор эволюции образа Будды показывает, что зарождение, формирование и закрепление его канонической иконографии было связано с наиболее зрелой фазой местной античной культуры, которая приходится на время Кушан. Но акт окончательного утверждения этого образа обозначал и его канонизацию в пластическом искусстве, скрывающую дальнейшее развитие художественной темы. Ее обновление стало возможным лишь на основе разрушения старого канона, что и происходит в период раннего средневековья, когда формируется новый канон. И хотя само буддийское вероучение уже не претерпевает каких-либо принципиальных видоизменений, хотя оно на тысячелетия консервирует представления и сказания о Будде, его иконография в VI—VII вв. претерпевает существенные трансформации. И в этом находят свое отражение принципиальные отличия между требованиями, выдвигаемыми перед искусством религией, и законами самого искусства: церковные догматы недвижимы, они консервируются на века, художественная же интерпретация их находится в развитии. Ибо при всей скованности предначертаниями священных текстов, установлений и обрядов искусство даже в культовые образы и темы всегда вкладывало духовный идеал и эстетические представления своей эпохи.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ КАНОН И СТИЛИСТИКА ФОРМ НА СРЕДНЕМ ВОСТОКЕ

Некоторым понятиям из области истории и теории искусств на каких-то этапах социального бытия свойственно исчезать, чтобы потом вновь появляться и вновь возбуждать к себе интерес. К таким понятиям относятся стиль и канон.

В искусстве нового времени понятие «стиль» (как форма выражения художественных идей) снова входит в обиход в связи с изучением разных художественных течений. Вслед за стилем всплывает на поверхность и изобразительный канон. Это понятие призвано связать исторические стили с традицией и тем определить общие законы развития искусства в прошлом и настоящем. Конечно, понятие «изобразительный канон», как и понятие «стиль», выпало из нашего словоупотребления не случайно. «Это старая история: вначале всегда из-за содержания не обращают внимания на форму», — писал Ф. Энгельс [2, 84].

Вместе с тем похоже, что и само изобразительное искусство нового времени потеряло веру во всякие каноны вообще, почему и вспоминало о них чаще с оттенком неприязни. Эта потеря веры в каноны — прямой результат упований на интуицию художника, стремления дать простор самовыражению.

Интерес, проявляемый в наши дни к проблемам изобразительного канона, показывает, что назрела потребность осмыслить искусство прошлого и настоящего со стороны не только содержания, но и формы. И в том, что этот интерес так велик, — не отклик на зов предков, а живое стремление современника познать законы искусства каждой из эпох, найти в хаосе современных художественных исканий некую прочную основу, имеющую силу физического и нравственного закона.

Понятию «канон» в наши дни придают два разных и как будто несхожих значения: канон — как образец для подражания и канон — как правило фиксации образа и строения формы. Но так как правило, выраженное в каноне, не беспредметно и его относят именно к образцу, в котором художественный идеал находит свое выражение, то оба эти толкования означают, собственно, одно и то же. Только в одном

случае канон предстает извне, как бы с фасада, в другом — изнутри, как бы в разрезе его сущности.

Отношение изобразительного канона к историческим стилям и традиции вытекает из механизма действия канона. Речь идет о присущей канону строгой зафиксированности образов и строения формы как главной вековой черты искусства вообще, восточного искусства разных эпох особенно.

Зафиксированность эта имеет свои хорошую и дурную стороны. Она подводит итог свершениям и тем приводит стиль и метод в одну систему. Она придает этой системе силу закона и тем способствует движению искусства вперед. В этом отношении канон выступает как кодекс изобразительных правил и эстетический идеал одновременно.

Вместе с тем зафиксированность структуры образов и разных областей строения форм предполагает в качестве следствия сковывающую роль канона в развитии искусства в целом, реалистических его тенденций в частности.

Здесь проявляется отрицательная сторона канона, порождающая шаблон, стилизацию, архаизирующие тенденции, ретроспективизм и т. д. Такое противоречие в функциях канона связано с тремя этапами его развития. Он утверждает нормы и правила, но при этом разрушает неповторимость, лежащую в самой природе художественного творчества. Со временем основной поток развития искусства минует устоявшиеся каноны, обходит их, размывает и сносит с пути.

И все же значение канонов велико. Их утверждение было такой же необходимой формой развития, как и разрушение.

В искусстве древности и средневековья канонам свойственна больше роль направляющая и фиксирующая, со времен Ренессанса — по преимуществу сковывающая. По этой, видимо, причине в само понятие «канон» европейская литература, в том числе и по искусству Востока, вкладывает значение стесняющей регламентации. Между тем регламентация распространялась только на отдельные, особо почитаемые образы. Каноны же выходили за пределы иконографии, охватывая структуру образа и строение формы в целом. Обобщая, можно сказать словами Ф. Шиллера, что канон, как и стиль, есть «совершенный подъем от случайного ко всеобщему и необходимому». Изобразительный канон — это общая закономерность сложившейся художественной системы, это закон структуры образов и строения формы одновременно.

Этим определяется также и роль канона относительно традиции. Если верно, что традиция проявляет себя как известное повторение приемов или следование образцу, вне системы, стихийно, по обычаю, то канон проявляет себя как традиция, возведенная в правило и систему.

Отношение между каноном и стилем проистекает из того,

что, хотя канон фиксирует структуру образа и связанное с ним строение формы, развитие стиля как носителя формы продолжается в сфере канона по собственной орбите. Развитие стиля меняет строение формы и тем, в конечном счете, взламывает и рушит прежний канон. Это «самодвижение» стиля имеет прочную социально-историческую основу, и в этом секрет периодического воздействия стиля на канон.

Как бы ни менялись черты канона на разных стадиях его развития, изобразительный канон в каждую из эпох составляет своего рода Конституцию искусства, его Основной закон.

Канон в широком понимании вмещает в себя всю структуру и все закономерности искусства эпохи в целом, взятые в смысле полноты художественного идеала и его воплощения.

Канонам Среднего Востока поры античности и раннего средневековья присущи свои особенности. Для их рассмотрения возьмем три изобразительных канона, действие которых протекало в пределах центральноазиатского и ирано-месопотамского региона: парфяно-кушанский канон (III в. до н. э. — III в. н. э. в Парфии, I в. до н. э. — IV в. н. э. в царстве Кушан), ирано-сасанидский и согдийский канон (III—VII и VII—VIII вв.), общехалифатский канон (созданный в IX—X вв., развитый уже после падения власти халифата в XI—XII вв. во всех странах ислама и донесенный в художественном ремесле этих стран едва ли не до наших дней).

Парфяно-кушанский канон возник в недрах эллинизма, после падения и разложения государства Селевкидов в Передней Азии и разрушения Греко-Бактрийского царства в центральной части Азии, когда одна за другой три могучих волны кочевников хлынули из глубин Азии на юг. Первая волна кочевых племен из Парфии положила начало империи парфян, возглавляемой династией Аршакидов (250 г. до н. э. — 224 г. н. э.). В состав ее вошли старые земли ираноязычных и семитоязычных племен (от Маргианы на востоке до Фарса и Месопотамии на западе). Вторая волна — кочевников саков — около 140 г. до н. э. сокрушила Греко-Бактрийское царство и прорвалась в Дрангиану (Сакистан) и Северо-Западную Индию. Третья волна — кочевников юэджей и других племен, близких по культуре сарматам, — пришла в конце II в. до н. э. и положила начало индо-среднеазиатской империи, возглавляемой династией Кушан.

На почве этой империи выросли такие сейчас уже широко известные памятники культуры Центральной Азии, как Таксила в Пакистане, Беграм и Хадда в Афганистане, Айртам, Халчаян и Дальверзин-тепе на юге Узбекистана.

В результате в историю искусств Среднего Востока вошла целая серия памятников, сначала примыкавших к восточному эллинизму, а затем порвавших с ним. Насколько искусство эллинизма представляло цельно выраженную художественную

систему, настолько искусство Парфии и царства Кушан, этих двух могучих империй, как бы зажатых между Римом и Китаем эпохи Хань, не знало общей программы действия и было предоставлено каждое собственной участи. И тем не менее эти два искусства нашли общий язык, проникали взаимно одно в другое и, как это установлено с полной очевидностью, предрешили во многом последующее развитие искусства в римской Сирии и на всем христианском Востоке, включая прежде всего коптский Египет и Византию.

Было сделано уже немало различных попыток определить сущность того нового, по сравнению с эллинизмом, что таит в себе парфяно-кушанское искусство и искусство Кушан и что вошло, следовательно, в общий парфяно-кушанский изобразительный канон.

Предложенное когда-то М. Ростовцевым определение принципов парфяно-кушанского искусства: фронтальность, спиритуальность, статичность, линейность и веризм (т. е. мелочная детализация) [5, 157] — и последовавшая затем обширная дискуссия по этому поводу привели к довольно скептическим выводам. Оказалось, что ни линейность, ни веризм (как на то указал, в частности, Д. Шлюмберже [6, 1—4; 7]) не являются исключительно парфяно-кушанскими.

Нельзя также назвать всеобщим признаком этого искусства и его спиритуализм. Но не случайно сущность парфяно-кушанского искусства ищут прежде всего в религиозно-философских системах эпохи и в структуре образов культового и династического искусства. Это направление поиска и сейчас главное.

Уже на закате эллинизма вся культовая иконография Среднего Востока обнаруживает общие линии развития. Гелиос — Шамаш, Афина — Аллат, Ваал — Шамин-Бел, Гадес — Нергал из парфянской Хатры (Месопотамия) — это сплавы близких между собой божеств: греко-римских с сирийскими, месопотамскими или арабскими. Ахура-Мазда — Зевс Магистос, Митра — Аполлон — Гелиос, Анахита — Артемида, имена которых упомянуты в надписях храма огня в Персеполе, — также разнородные сплавы схожих божеств Востока и Средиземноморья, все более чуждые по содержанию античной первооснове.

В росписях Кух-и-Ходжа I в. н. э. мы также находим целое собрание греко-римских, индийских и иранских божеств. Здесь изображены сообща греческий Гермес, римский Нептун, индийский Шива, а также иранское лунное божество Мах.

Черты Аполлона, Геракла, Гермеса — Меркурия, Диониса — Вакха проступают в пантеоне кушанских божеств в канонических изображениях то Рамы и Кришны, то Будды, то Куберы, то Митры. Однако дух греческого искусства оставался для кушанских, как и для парфяно-кушанских мастеров чуждым,

и даже в формы, усвоенные извне, они вносили собственное содержание.

В культовом искусстве эпохи Кушан особое внимание привлекают образы Шивы и Будды. В них концентрируются основные идеи древней религии брахманизма-индуизма и религии нравственного совершенства — буддизма.

Иконография Шивы принадлежит главному и наиболее древнему течению индийской художественной традиции, обнаруживая все богатство индийской мифологии, эпоса и фольклора [3].

Эстетика шиваизма дает ключ к эстетике индуизма в целом. Шиваизм эпохи Кушан олицетворял растворение личности в верховном божестве, оттеснившем двух других членов триады (Брахму и Вишну).

Символика, условность и отвлеченность форм, строго разработанные атрибуты Шивы — все это отражает божественный смысл образа. Но значение образа Шивы для художественной культуры древней и средневековой Индии более широко. Давно замечено, что сквозь образ Шивы просвечивают древнейшие религиозные ритуалы, восходящие к тотемизму и культам животных. От анимизма идут образы злых и добрых духов и связанные с ними шаманские действия и представления. За ними встают элементы образного эпического повествования, мимические подражания, преобразования в масках, маскарадные шествия и ранний мистериальный театр. Древние ведические божества (Агни, Варуна, Сурья и др.) оттесняются в них главными богами брахманизма (Брахмой, Шивой, Вишну) и их воплощениями — аватарами.

Музыкально-танцевальные драмы на сюжеты древнеиндийского эпоса были зрелищем, но также и воспроизведением актов творчества божества, выраженных в играх, обрядах, песнях, имевших фольклорную основу. Танцы и пантомимы в честь главных воплощений Вишну-Кришны в «Махабхарате» и Рамы в «Рамаяне» рисуют целый мир образов, в которых трудно отделить религию, философию и искусство.

И хотя традиционные сцены и представления подвергались обработке в духе религиозной литературы брахман, все же пантомимические танцы в богатых и ярких костюмах и фантастических масках были подсказаны больше всего различными национальными формами народного творчества. На их основе была разработана мимика и канонические жесты, движения, позы, служившие выражению самых сложных понятий, чувств и ситуаций.

Шиваитская литература описывает 64 из 108 танцев Шивы. Каждому жесту многорукого Шивы, творящего мир в танце, придавался глубоко символический смысл, присущий религиозной символике брахман. Но танец Шивы включает в себе также и момент собственно философский: танец выражает

движение как источник творческой энергии. Образная сущность танца Шивы — в идее созидания, формообразования, материализации, одухотворения и распада как сущности жизни. Брахманы дали этому образному представлению значительную религиозную окраску и перенесли его в план символики космической деятельности божества. Но художественная идея, отраженная в мифе, была зафиксирована канонами и тем спасена от угрозы ее разрушения.

Древнеиндийская философия, отражая кастовый строй с его регламентациями и ограничениями, подвергла тщательному анализу, классификации и фиксации все типические формы физического и душевного состояния человека. Этим была подготовлена строгая фиксация этих состояний и в искусстве.

Различного рода сутры, шастры — прозаические и стихотворные — содержали нормы и законы, касавшиеся всех сторон религиозной и светской жизни. Они насыщали собой мифологию, эпос и фольклор, пронизывали произведения описательного и философского характера. Согласно этим трактатам и установлениям душевный мир человека складывается из состояний, переживаний и настроений. В них для каждого состояния определены его типические формы (деятельная жизнь, инертное состояние чувств, утрата сознания — погружение в брахму, чистое сознание в смысле единения личности с божеством). Такими же типическими формами выражены душевные переживания: стойкие (любовь, ненависть, гнев, страх и т. д.), неустойчивые (беспокойство, волнение, радость), внешние (наступившее оцепенение, проступающий пот, дрожание, слезы).

Настроения также имеют свою классификацию: любовь как род эротического «настроения», «смешное», жалость, сочувствие, вызывающее гнев, героическое «настроение» и т. д. Нет надобности приводить специальную терминологию этих канонов, в данном случае не обязательную и вообще громоздкую.

Все состояния, переживания и настроения передавались системой жестов, составлявших канон эмоций. По «Натьяшастре», написанной в первые века нашей эры, каждая группа движений отвечала определенному значению. Трактаты предписывали основные положения танца и статуарных поз: тройной изгиб тела при передаче движения ног и головы, спокойную позу с легким изгибом тела и перенесением центра тяжести на правую или левую ногу, уравновешенное положение в состоянии покоя и созерцания.

В свое время Ананда Кумарасвами проследил соответствие языка жестов в индийской пластике языку жестов и мимики, зафиксированному трактатами, и показал их тождество. Специальный трактат устанавливал общие вошедшие

в канон признаки художественности в живописи. Признаки эти таковы: следование определенным типам форм, соблюдение пропорций, настроение, очарование, изящество, соответствующие идеи произведения натуре, гармония цветов. Определенная символика цвета ассоциировала светло-зеленый с любовным чувством, черный — с ужасом, красный и желтый — с яростью.

Видеть в фиксации жеста, мимики или цвета только религиозную символику было бы, видимо, неправильно. Канон был нормой религиозного сознания, актом принуждения и ограничения, но также нормой художественного мышления и воображения вообще.

Буддийское искусство имело своим отправным пунктом Гандхару, где в конце I в. до н. э. образ Будды сложился в канон. Известно, что старая эстетическая концепция буддизма (хинаяна), существовавшая до Кушан, покоилась на растворении личности в небытии (нирвана). Будда-учитель представлялся символом света и не имел зримых черт. Новая эстетическая концепция (махаяна), возникшая при Кушанах и получившая их поддержку, представила Будду вместителем всех человеческих страданий и отождествила погружение в нирвану с растворением человеческой личности в Будде. Он — Спаситель. Его облик получает черты, делающие его пластически близким богу света эллинов (Будда — Аполлон). Прежний моральный аспект аскетического учения был вытеснен идеей «спасения» масс простых верующих. Буддийские монастыри стали вмешиваться в мирские дела. Цель искусства, в согласии с буддизмом, трактовалась как утверждение вечного — только вечное истинно. Потому и черты Будды представлялись постоянными, вечными. Сквозь физический облик Будды просвечивает неземная и потому отвлеченная от земной юдоли духовная красота человека. Она-то, эта духовная красота, и есть закон, или канон, в котором нравственный идеал находит свою абсолютную форму.

Уже в первые века нашей эры канон Будды теряет прямую связь с иконографией греческих и римских божеств. У Будды в каждой стране, куда проникал буддизм, своя иконография: Будда индеец, бактриец, тибетец, китаец, японец. И только структура образа, в которой выражен нравственный идеал человека, сохраняет некое единство.

Развитие структуры образа протекает сначала в рамках буддийского канона. Однако строение формы не остается неизменным. Стиль изображений как носитель художественной идеи продолжает свое движение. Живая эмоциональность и душевная теплота, заложенные в человеке, нисходят; типизирующее начало и теистический смысл образа, рождающий символику, условность и отвлеченность форм, в конечном счете усиливаются. Развитие стиля подтачивает канон, оставляет

его позади и выносит связанные с ним формы в общий поток искусства, уже не связанный с Буддой и буддизмом.

Бодхисаттвы менее каноничны: они как бы дополняют образ носителя идеальной человеческой сущности мягкой, застенчивой или горестной полуулыбкой, которая должна отзываться в сердцах униженных и возмущенных как сочувствие людским страданиям, как увещание. Сладкая мечтательность и истома в облике тенев зовут к умиротворению.

Задача психологического соответствия образа бодхисаттвы переживаниям молящегося — задача обоюдоострая. Она вносит элемент душевного движения в образы прекрасных юношей и девушек — небожителей — и отзывается психологическим соответствием в образах донаторов. Здесь искусство художника выходит за пределы канона и устремляется к живым людям, в среду заказчиков, воинов, слуг, людей, толпы. В показе людских пороков культовое искусство, не связанное требованиями идеализации, находя простор для реалистического искусства, обнаруживало огромную силу и энергию.

В скульптурных рельефах Гандхары, Бхархута, Сарнатха, в росписях Аджанты немало реальных сцен с участием простых людей. Однако острота буддийского искусства было направлено как раз против самой «правды жизни», питавшей это искусство. И тем буддийское искусство возвращало страждущих к утешительной непогрешимости идеала, выраженного в Будде.

Глубокая интеллектуальность религиозно-философских учений Индии позволяет считать, что изобразительный канон кушанского времени, каким он проявил себя в культовых образах индуизма и буддизма, имел древнеиндийскую основу. И эта основа была в эпоху Кушан общей от Окса до Ганга. Канон этот распространился как на буддийскую, так и на индуистскую иконографию и при всем их различии имел общие правила. Вся жизнь древнеиндийского общества была связана строгой регламентацией и правилами обрядности. В сфере духовной эта регламентация носила характер учений, получивших значение закона. В индийских владениях Кушан главную роль сохраняли старинные верования (особенно шиваизм), в пределах Бактрии и Кабулистана — иранские по преимуществу.

Таким образом, ни в Парфии, ни в царстве Кушан греческие и римские элементы не создали своей системы. Они растворились в культовых канонах искусства Востока.

Разрыв с эллинизмом был всеобщим. Он захватил и династическое искусство. В самой Парфии к моменту подъема империи Кушан (I—III вв.) греко-римские элементы были уже оттеснены. При Вологесе I (51—78 гг.) греческие надписи на монетах были заменены пехлевийскими; собственно парфянский стиль складывается и в искусстве.

Каноническое требование изображения фигуры в фас, полная скованность, неестественность жестов, отсутствие всякого движения и свободы в позах, потеря портретности дают в совокупности полное представление об основных принципах новоявленного канона.

От драхм Митридата I (171—138 гг. до н. э.) и тетрадрахм Деметрия II (189 г. до н. э.) веет еще живым дыханием эллинизма. Канон вторгается сначала на реверсы монет с изображением символической фигуры парфянского лучника, а затем и в аверсы драхм и тетрадрахм с изображением головы царя Митридата III (57—54 гг. до н. э.) и особенно голов Орода II (54—37 гг. до н. э.) и Фраата IV (37—32 гг. до н. э.). С рубежа нашей эры профильные портреты царей упрощаются и типизируются, преобладают портреты-символы, исполненные линиями выпуклых валиков. Стиль этих условно-портретных изображений, почти без вспышек живой пластики, сохраняется от драхм Ванона II (8/9—11/12 гг.) до драхм Вологеса V (207/8—211/12 гг.) и позже.

Характерно, что в иконографии парфянских монет формирование нового канона падает на время победы Орода над римлянами и наибольшего могущества Парфии. Этому моменту и отвечает пробуждение с наибольшей силой нового, чуждого эллинизму эстетического идеала.

Изобразительный канон династийного искусства Парфии преднамеренно ригористичен и строг. В его программу вошло: «отрицание природы, победа символа над формой, духа над телом, рода над личностью». Застылые пристенные статуи дворца в Хатре (II в.) — принцесса Вашфари, статуя «генерала», статуя царя Санатрука, Утала, тронная сцена с летящими над божеством Никами и, как последний штрих, драгоценные камни, вставленные в углубления зрачков, и условная раскраска, усиливающая эффект плоскостности, линейности форм, — таковы главные, сознательно выраженные проявления нарождавшегося канона.

Уже в первые века нашей эры парфянский канон отверг мягкость движений, свойственную искусству эллинов, у которых жизнь одухотворенной материи проявляется как высшее средоточие. Отверг он и несколько рафинированное, полное утонченной роскоши и блеска искусство римской Сирии. Вместе с трезвой позой, чинностью и символической значимостью кумира как предмета поклонения приходит грубая, но сильная материальность форм камня и металла. Каждое движение или жест обретают смысл иносказания, а с ним и собственное содержание. Само иносказание как метод художественного мышления и поэтического творчества служит источником обретенного вдохновения.

Кушаны появились почти на два столетия позже парфян. В династийном искусстве они взяли то же направление, что и

правители Парфии. Еще на греко-бактрийских монетах Диодота, Евтидема I, Евтидема II и Агафокла художник возводит личность царя к идеальному типу, следуя, быть может, известному в ту пору статуарному образцу какого-то божества. Именно это русло художественного течения бактрийского искусства находит параллель на монетах Парфии (Аршак Филлелин), Сирии и Понта. Дальше, в самой державе Кушан, монетный чекан проделал известную эволюцию — от подражания греко-бактрийским монетам к собственному чекану, близкому по иконографии и стилю к изображениям кушанских царей в монументальной скульптуре той же эпохи.

Каменные и глиняные изваяния из династийного храма Канишки в Сурх-Котале (I в.) рисуют образ царя, унаследовавшего облик предка кочевников и наделенного атрибутами частью индийского, частью эллинистического, но главным образом иранского (зороастрийского) божества. Грубая энергия лиц и фигур отражает необузданную власть и силу.

Статуя сидящего Вимы Кадфиза, портретная статуя Канишки, как и все другие статуи из Матхуры I—II вв., дают наиболее полное выражение династийного искусства Великих Кушан¹. «Индо-скифские» типы предстают строго канонически: идя от древнеиндийских традиций, они принимают формы, близкие западнопарфянским, — та же фронтальность, иератизм, застылость улыбки. Династийное искусство Кушан несет здесь окраску буддизма и само воздействует на его иконографию. И все же признак фронтальности не распространяется на многие произведения искусства — памятники восточнопарфянской Нисы, дворцовую скульптуру Халчаяна, рельефы Гандхары.

Общий характер изображений царя и царицы на тронах в окружении членов семьи и приближенных и с парящими над ними божествами-покровителями — Никой, Гераклом и Митрой — в скульптуре Халчаяна тот же, что и в тронных сценах римской Сирии и парфянской Месопотамии. Но в последних процесс канонизации уже в I—II вв. зашел дальше, чем в Халчаяне. Скульптура Халчаяна полна реалистической экспрессии. Она вполне земная и чувственная. Только известная жесткость складок одежды и «отсутствующий» взгляд на серьезных лицах говорят о рождении нового, чуждого эллинизму канона.

Позже, в скульптурном изваянии головы хорезмийца из Гяур-калы (II—III вв.) и особенно в скульптуре из Топрак-калы (III в. н. э.), процесс отрешенности нарастает.

Обобщая, можно сказать, что кушано-парфянский династийный канон, как мы представляем его по живописи и

¹ Наиболее полная сводка материалов по династийному искусству Кушан дана в исследовании Дж. Розенфилда [4].

скульптуре Дура-Европас, Хатры, Ашура, а также кушанская монументальная пластика — царские статуи из Сурх-Котала в Бактрии, Шотарака в Кабулистане, Мата в Матхуре, Халчаяна на юге Узбекистана и Топрак-калы в Хорезме — отражают общий процесс распада канонов эллинизма и утверждения нового общего кушано-парфянского канона.

В то время, когда миссия эллинизма на Востоке закончилась, а догматика жрецов-магов и брахманов грозила перенести художественное творчество из плана мифологии в русло отвлеченных космических вероучений, роль канонов, фиксировавших структуру образов, донесенных искусством прошлого, синтезированных и выработанных вновь, была общественно полезной и необходимой.

Синкретизм божеств ставил на место древневосточной иконографии образы собирательные: в сферу идеального был внесен момент нравственно-этический, философский. И это расширение интеллектуальной сферы искусства несло ему духовное обогащение. Однако типизация чувств ставила известные пределы. Это приводило к абстрактности их выражения. Жесты, позы, движения получали символическое значение. Изобразительное начало уступало магической силе символа. Изобразительность приобретала все более декорационный смысл и искала пригодную для своего выражения форму.

Ирано-сасанидский канон. Этот канон сложился и вырос в условиях «упорядоченной империи Сасанидов» (226—651 гг.). Распространившись на весь Ближний Восток и придя в соприкосновение со многими другими канонами, слагавшимися в ту же пору в Европе и Азии, он оказал на них определенное влияние.

Сущность ирано-сасанидского канона складывается из совокупности его идей, структуры образа и строения формы. Развитие сасанидского искусства проходит три основных этапа. Первый этап — время восхождения феодальной империи Сасанидов (от воцарения Сасанидов до середины IV в.) — отмечен монументальной стилизацией индивидуальных черт царя и выработкой типического идеала «царя царей»; второй этап (от середины IV в. до конца V в.) — закреплением черт искусства в определенном каноне; третий (с VI в. до падения власти Сасанидов в середине VII в.) — признаками разрушения созданного ранее канона (утратой не только индивидуальных, но и типических черт природы, потерей объема, преобладанием плоского, отчасти узорного рисунка).

Главная идея ирано-сасанидского канона — показ величия обожествленной власти. На скальных рельефах в Накш-и-Рустаме, Накш-и-Раджабе, Так-и-Бустане, Фирузабаде и Бишапуре мощно звучит одна тема — триумф царя (Ардашира I, Шапура I, Бахрама I, Бахрама II, Нарсе, Шапура II, Ардашира II, Шапура III, Пероза). Она варьируется как инвести-

тура, победа над коленапреклоненным или поверженным соперником, тронная сцена с участием членов семьи или как царская охота, где звери и животные приведены в стремительное движение и только массивная фигура правителя строго канонична. Действие канона становится особо ощутимым в VI—VII вв., когда суровое, сверхчеловеческое величие власти лишает образ царя значения конкретно-исторической личности. Портрет царя превращается в зримый знак отвлеченной идеи. В результате иконография царей Сасанидов этой поры устанавливается с наибольшей полнотой не по лицам, а по коронам и другим регалиям.

Не раз указывалось, что раннесасанидские скальные рельефы III—IV вв. сохраняют черты античной пластики, более поздние (Так-и-Бустан) — условно обобщены. Но и там, где фронтальность отсутствует (как в сценах, где Ардашир I ударом копыя сбрасывает с лошади Артабана или Шапур I тем же приемом выбивает из седла парфянского визиря), дух строгой торжественности сохраняет все то же чувство возвышенной праздничности и триумфа, возвращенное еще эпохой парфян.

Выражению той же идеи служит и сасанидская посуда из драгоценных материалов. При всем разнообразии сцен и здесь присутствует ряд избранных композиций, имевших значение канона. Всадник, как правило, стреляет на скаку, но это уже новый вариант «летающего галопа» — правой рукой всадник натягивает тетиву лука, а все четыре ноги лошади находятся на общей прямой. Так изображались на чашах Шапура II (310—379 гг.), Хусрав II (590—628 гг.). Или царь все в том же движении — будь он пеший (Шапур III, 383—388 гг.) или верхом на олене (Шапур II, 310—379 гг.) — поражает зверя кинжалом. Так же каноничны тронные сцены, где расположение фигур, стоящих «стеной» лицом к зрителю, создает впечатление строгой фронтальности.

Ирано-сасанидский канон исключает реалистическую экспрессию, подавляет ее, стирает всякое выражение личных чувств, состояний и эмоций. Он ставит превыше всего культ «царя царей».

В изображении зверей, животных, птиц, растений и фантастических существ смешанного естества точно выверенная и регламентированная фантазия находит свой идеал. Складываются сасанидские типы льва, тигра, собако-птицы, дракона и т. д. В них древневосточная, сако-парфянская и собственно иранская фольклорная традиции выступают разом как отложившийся в едином сплаве художественный тип.

Весь торжественно-церемониальный ритм, в котором проявляет себя жизнь сасанидского двора, эти строго построенные «стеной» пахлаваны, специально украшенные звери создают сообщая тот мир идей и форм, который принято именовать,

где бы он ни проявлялся, «сасанидским стилем». Под ним скрывается великолепно организованный и художественно выверенный опытом многих мастеров канон.

Механизм действия ирано-сасанидского канона таков, что им фиксируется определенно найденный подход к явлениям жизни. Им руководит со стороны содержания кодекс правил придворного этикета и феодально-рыцарской морали.

Исходный пункт стилистики канона и поэтики форм ирано-сасанидского искусства — героический эпос Ирана и присутствующий ему момент идеализации и обобщения. Его поэтика насыщена астральной символикой и вращается в кругу хорошо усвоенных и освященных традицией формул.

В строении формы решающей была репрезентативность и сгармонированность элементов пластики на неглубоком фоне. Ирано-сасанидским каноном усвоена и развита восточная декоративность и взращенный в недрах прежнего «парфяно-кушанского» (и «греко-персидского») канона иератизм. Принцип фронтальности используется в нем как необязательный и подчиненный. Декорационный момент входит в канон искусства сасанидского Ирана как род художественной идеи. Декоративность насыщает композицию, рисунок, цвет собственным содержанием. Язык жестов уступает языку композиционных построений и сгармонированности форм, не знающих пространственной глубины и сильных ракурсов.

Художественные идеи ирано-сасанидского искусства выражены в его каноне с удивительным лаконизмом, силой и энергией. Это сделало его особенно властным относительно художественного ремесла, для которого каноны имели практическое значение правил и норм. Они открывали в традиционных формах и сюжетах на заданную тему относительный простор искусству композиции и мастерству исполнения.

Согдийский изобразительный канон можно рассматривать как продолжение и развитие ирано-сасанидского (империя Сасанидов прекращает существование в середине VII в.; расцвет согдийского искусства падает на VII—VIII вв.).

Однако в ирано-сасанидском искусстве значительную роль сыграли ирано-месопотамские элементы. Реакция против греко-римской культуры была в сасанидском Иране особенно значительна. В составе же согдийского искусства большое место занимали бактрийско-кушанское наследие и переданная парфяно-кушанским каноном греко-иранская основа.

Живопись Пенджикента донесла до нас соразмерность пропорций и гуманистические тенденции также и позднеантичной Индии эпохи Гупта, особенно века Калидасы, Шудраки, Бхасы. Быть может, в творениях индийских писателей и черпала она пример, достойный вдохновения и претворения на местной почве.

Культура Согда заключала в себе еще и значительный пласт степных культур: искусство былого античного Кангюя (пока еще слабо изученное), а также современное раннефеодалному Согду искусство оседавших тюрков. Все эти элементы составили единый сплав, из которого уже в VII—VIII вв. был отлит новый сплав — согдийско-тюркский. Заметим, что струя позднеантичного искусства в Согде долго не иссякала. Искусство согдийских мастеров постоянно перекликалось с искусством Византии.

Взаимовлияния в искусстве Согда и Византии прямые и через сасанидский Иран прослеживаются в настенной живописи и посуде, в художественных тканях и монетах. Они объяснимы общим прошлым принятых здесь канонов и их предрасположением к схожим образам и построениям.

Поразительные примеры позднего осмысления скульптуры эпохи эллинизма дают некоторые группы терракот Самарканда VI—VII вв., сохранившие близость к образам Аполлона, Диониса — Сабазия, Пана или Силеня.

Среднюю Азию иногда называют ретранслятором буддизма на восток. В такой же мере можно назвать ее и ретранслятором позднеантичного наследия, переданного из Бактрии и Согда еще в эпоху Кушан в оазисы Восточного Туркестана. Росписи Мирана (III—IV вв. н. э.) в долине Тарима можно рассматривать как зеркало, в котором нашли отражение художественные идеи эллинизма, вынесенные из Средней Азии, а потом опять вернувшиеся в Согд спустя несколько веков.

Основное содержание изобразительного искусства Согда — предание. Даже исторические эпизоды близкого времени, не успев уйти в прошлое, рисовались былинной. Таковы сцены прибытия послов из Чаганиана ко двору царя Самарканда в росписях дворца на Афрасиабе. Так же и церемониал светской жизни (включая обряды и обычаи, установленные традицией, в том числе и культовые). В нем проявлял себя кодекс правил поведения и пафос искусства. Идеал человеческой личности мог представляться только в образе царя-мага и мудрого и справедливого дикхана, преданного своему царю.

Вместе с тем искусство Согда исключительно широко по охвату тем, особенно светских. Оно отражает разные стороны жизни общества. Вуаль предания или затейливость новеллы диктуют отбор сюжетов и действующих лиц из среды знати. Фон заполняют слуги, воины, музыканты, танцовщицы.

По тематике согдийское искусство не знает деления на культовое и светское. Культовые сцены входят в образ жизни знати и составляют неотъемлемую часть ее постоянных забот. Соответственно этому нет, в частности в живописи, и стиля живописи специально зороастрийского, манихейского

или иного. Но есть иконография отдельных популярных божеств, как-то: Нана — Анахита из пантеона местных и ирано-месопотамских божеств, Шива — Тримурти из пантеона Кушан.

По структуре образов и строению формы согдийское искусство проходит два этапа.

В живописи Пенджикента, например, отмечают по крайней мере две одновременные группы росписей. Более древняя — по глине. Фигуры в этих росписях переданы в сложных ракурсах и сильном движении, линии угловаты, сцены экспрессивны, свободны по композиции, не знают строгой симметрии, ритма фигур, геральдических схем (объект II). Более поздняя — роспись по алебастру. В последней еще М. М. Дьяконов усмотрел определенный канон человеческого изображения: фронтальное изображение фигуры, чаще всего сидящей скрестив ноги. Пропорции фигуры в этой росписи всегда оказываются строго одинаковы, независимо от масштаба.

Так же строго выдержанными оказываются и пропорции фигуры, сидящей на коленях, фигур, стоящих в рост и опирающихся на пятки, фигуры, сидящей на стуле (все отношения фиксируемых отрезков выражены здесь в простых кратных числах, как и пропорции головы, рук, ног, кистей со сжатыми и вытянутыми пальцами). Лица типизированы и приведены в соответствие с неким абсолютным идеалом красоты, сложившимся в среде феодальной знати. В росписях этой группы последовательно отвергнуты глубокое пространство, объем и светотень. Старательно избегаются ракурсы, и динамизм действия достигается за счет движения в неглубоком пространстве, преимущественно вдоль переднего его края; глубину замыкает глухой фон или поднятая стеной плоскость. Развитие действия в глубину осуществляется как бы аппликацией или кулисами — одна над другой, что в конечном счете приводит, как и в Византии (а через нее позднее во всех связанных с ней странах христианского Востока, Балкан, в древней Руси), к построению сцен ярусами.

Все эти приемы строения формы в согдийской живописи можно рассматривать как основу стиля всего последующего развития средневекового изобразительного искусства в Мавераннахре. Здесь впервые сочетаются вид спереди и вид сверху. Отвечая принципу действия, не развивающегося в глубину и как бы зажатого спереди и сзади невидимой стеной, вводится аксонометрия — условный наклон плоскости с параллельными сторонами без точек схода.

И в скульптуре Согда на первом этапе ее развития сохраняется взращенная эллинизмом мягкая лепка и пластичность складок одежды — они свободно ложатся по форме тела. На втором этапе элементы позднеантичной пластики вытесняются открытой декоративностью форм. Тот и другой

этап отмечен скульптурной резьбой Варахши — рельефом из обожженной глины и резным шtukом.

Согдийский изобразительный канон сложился в атмосфере разрушения канона, созданного в эпоху Кушан. Канон согдийского искусства подвел черту под наследием и сформировал главные идеи, структуру образов и стиль искусства раннего средневековья — широко, свежо и красочно.

В пору IX—X вв., когда запреты ислама стали на пути изобразительного искусства, произошла перестройка всех его видов и канонов. Ключевые позиции заняли декоративно-прикладное искусство и орнамент.

Новый изобразительный канон (назовем его халифатским) складывался на исторически уготованной ему почве, причем отправной пункт его — наследие ирано-сасанидского и согдийского канонов, а конечная цель — их разрушение и фиксация изобразительных приемов в системе декоративно-прикладных искусств.

Если исходить из задач, поставленных эпохой, то нельзя не признать, что успехи искусства в этом направлении были исключительны и в масштабах всеобщей истории искусств их историческое и художественное значение поистине мировое. Упрекать художников халифата в том, что они разрушили старые изобразительные каноны и противопоставили им каноны декоративного искусства, бессмысленно, но понять происшедшее необходимо.

Дворцы багдадских халифов в Самарре и местных династий в Самарканде, Бухаре, Газни знали настенную живопись, но в целом ареал ее распространения был сужен. Вместе с перемещением центра административной жизни в шахростаны и рабады происходила известная демократизация искусств, их приближение к массам.

Новый канон изобразительности стал в прямую зависимость от художественного ремесла. Запреты ислама сыграли свою роль, но она не была главной. Решала потеря веры в старые идеалы и — как следствие этого — высвобождение точных наук из-под власти религиозно-философских догм.

Изобразительное искусство также не могло повернуть вспять. «Что нам в иссохшем греческом ручье?» — восклицал Рудаки. Но оно не могло идти и вперед, не превращая художника, подобно математике, в вероотступника, «скидывающего с головы своей узду благочестия». Новый изобразительный канон был призван решить задачу исключительной сложности. И он решил ее единственно доступным в то время образом. Новый изобразительный канон складывается в интересах массового художественного ремесла, в союзе с прикладными науками вообще, путем сознательной переработки ирано-сасанидского (и согдийского) канона и сближения норм изобразительности с нормами каллиграфии и орнамента

как прикладных искусств. В нем нет ничего от религиозно-философской догматики, ставшей каноном ислама и изложенной тогда же в учении о «каламе» крупнейшим его идеологом Абу-ль-Хасаном аль-Ашари (873—935).

Новый изобразительный канон был призван сблизить науку и искусство, имея своей опорой планиметрию и письмо, а не учение богословов.

Основу искусства построения фигур на плоскости составили арабески двух типов: геометрические (*гирих*) и растительные (*ислими*). Основу художественного письма — каллиграфия. Теория построения арабесок излагалась не раз. Менее известна созданная на той же основе теория пространственных форм — система пропорционирования зданий по элементам плана, переложенная в практику конструирования форм и в прикладном искусстве. Наконец, как частная задача — построение системы сталактитов (*мукарнас*), на основе которой возводятся различные виды карнизов, сводов, куполов.

Здесь важно подчеркнуть, что все эти приемы построения формы и узора составляют с изобразительным каноном эпохи одно целое. Перед нами единая система, ставшая правилом. И эта система не религиозная, не отвлеченно-философская, а научно-художественная, хотя и ограниченная в своих целях.

Насколько миниатюра домонгольской эпохи, судя по редким ее ближневосточным образцам, сохраняла связь с позднеантичным наследием, настолько в прикладном искусстве X—XIII вв., наряду с отзвуками сасанидского канона, возрождалась каллиграфия и орнамент. На резных шtukовых панелях из Рея и Савэ (XII—XIII вв.) можно проследить судьбу ирано-сасанидского канона в послесасанидское время. В сцене рыцарского поединка (фрагмент из собрания Демонта) движение полностью замирает. Лошади даны в профиль, а всадники развернуты фронтально. Пропорции нарушены, и согнутые ноги лошадей (непонятый галоп) выглядят как выпуклые куфические письмена. На другой фигурной панели (из собрания Стора) рельеф уплощен, контуры заovalены, лица варьируются только наклоном маски, как на шарнире — вправо-влево. Человек выступает в роли заполнителя геометрической фигуры. Наконец, на резной панели из Рея (с именем Тугрула) узор обволакивает рельеф и растворяет его в своей стихии.

Настенная живопись также стала пленницей прикладного искусства и восприняла его идеи. Фрагмент настенной росписи XII—XIII вв. из Рея (в коллекции Келекиана) изображает лунообразные лица, причем губы на них начертаны легким взмахом привычной руки каллиграфа. Фигуры тонут в паутине узора, т. е. выглядят так, как они выглядели бы, если бы живопись велась по вышитой ткани.

Так же обстоит и с поливной керамикой этой эпохи. Одни виды керамики (скажем, чаши из Байлакана в Азербайджане) сохранили связь с сасанидской традицией, другие (скажем, керамика с люстровой росписью из Рея, Савэ, Кашана) эту связь утратили. Росписи и той и другой — это триумф каллиграфии, подчинившей себе рисунок, в том числе и портрет.

Но искусство может идти и в обход канона или обходить какую-нибудь одну его черту. Так и в керамике из Рея рядом с каллиграфией всплывает полихромная живопись, идущая, вероятно, от книжной миниатюры той же поры.

Развитие книжной миниатюры шло своим путем, отталкиваясь не столько от каллиграфии, сколько от традиций доисламской живописи. Общий характер поэтики всех искусств был при этом един.

Как Унсури (XII в.) сравнивал кипарис с куполом, украшенным золотыми рисунками, а пламя зажженного в праздник костра — с «зарослью тюльпанов», как Манучехри называл красные и желтые тюльпаны «всесжигающим пламенем», так в касье Фаррухи то же пламя сплетается, по словам поэта, как «чертеж Евклида».

Так в самой структуре образов, где за цветком прячется лик возлюбленной, а пламя напоминает чертеж, нам открывается сущность «цветочного стиля», его фольклорная основа, общая для канонов живописи, орнамента и поэтики века.

В ней проявили себя две главные тенденции нового канона — изобразительная (подчинившаяся каллиграфии) и орнаментальная. В основе одной лежали достижения прикладной геометрии, точных наук и особенно строительного искусства; в основе другой — поэтические картины природы, подобной раю, где всем страждущим и обремененным праведникам уготованы в утешение сады Эдема.

Поэтическое иносказание поглотило догмат веры, так что изображение сказочных цветов, растений стало мотивом близким и понятным каждому горожанину. Этим определялся и успех нового изобразительного канона, утвердившего свои принципы в искусстве всего мусульманского (да и не только мусульманского) мира на многие века.

Мы рассмотрели три изобразительных канона. Каждый из них последовательно представляет основной закон искусства трех разных эпох (восточной античности, раннего и начала зрелого средневековья). Мы могли заметить, что в каждую из них первый этап развития идет под знаком разрушения старого канона, его обветшания или подражания старому образцу. Второй этап — под знаком активного утверждения новой структуры образа и построения новой формы, фиксируемых как канон. Дальше идет канонизация, и в новую эпоху все повторялось снова: первый этап — разрушение ка-

нона, второй этап — созидание нового. И конечно, момент разрушения всегда совпадал с обострением противоречий между канонами, себя исчерпавшими, и ходом жизни, оставившим эти каноны позади. Таков естественный ход всякого развития. В общем виде он определен давно: «Если форма просуществовала в течение известного времени, она упрочивается как обычай и традиция, и, наконец, она санкционируется как положительный закон» [1, 357]. Да, положительный закон!

На Среднем Востоке, как это подсказывает сделанный обзор, изобразительные каноны отвечали исторической необходимости. Они проявили себя как закон жизни искусства. Здесь, как и всюду, каноны рождались и умирали, оставив каждой из эпох столько эстетических ценностей, сколько она смогла освоить и сохранить.

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Маркс К. Капитал, т. III, ч. 2.— К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 25, ч. II.
2. Энгельс Ф. Письмо Францу Мерингу.— К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 39.
3. Тюляев С. И. Развитие образа Шивы от древности к средневековью.— сб. «Искусство Индии», М., 1969.
4. Rosenfield J. M. The Dinastic Arts of the Kushans, Los Angeles, 1967.
5. Rostovtzeff M. Dura and Problem of Parthian Art, V, New Haven, 1935.
6. Schlumberger D. Descendants non-méditerranéens de l'art grec.— «Syria», t. 37, 1960.
7. Schlumberger D. Art parthe, art greco-roman.— «Atti del Settimo Congresso internazionale di archeologia classica», vol. 3, Roma, 1961.

В. А. МЕШКЕРИС

КАНОН И ПРОБЛЕМА СТИЛЯ В СОГДИЙСКОЙ КОРОПЛАСТИКЕ КУШАНСКОЙ ЭПОХИ

Определение канона, с помощью которого можно установить приметы согдийского стиля в искусстве Кушанской эпохи, имеет принципиально важное значение, так как помогает частично устранить существующий пробел в истории искусства доарабского Согда. Хронологические рамки этого этапа развития искусства охватывают первые века нашей эры и совпадают с периодом формирования и расцвета искусства эллинистического Востока.

О самобытной художественной культуре до Согда периода раннего средневековья можно составить представление только по материалам коропластики. В этом искусстве малых форм в силу его специфики (стихийной массовости, присущей художественному ремеслу) канон, естественно, не мог соблюдаться с такой строгостью, как в монументальном искусстве. Тем не менее мысль о согдийском каноне первых веков нашей эры возникла сразу же при классификации терракот как памятников искусства. Большое количество материала было сведено к ограниченному числу тематических групп и иконографических типов [8, 4—12]. Такая неизменная повторяемость сюжетов, традиционных образов и условных художественных приемов позволяла усмотреть тот нормативный характер творчества, который присущ канону вообще.

В согдийской коропластике канон проявился во всем: в стереотипном повторении строго выработанной иконографии, традиционных художественных приемов (в композиции, моделировке), в нарочито приземистых пропорциях и в определенной трактовке образа [8, 13; 5, 14; 9, 30].

КАНОН В ИКОНОГРАФИИ

В основе создания согдийского женского божества лежит единая иконографическая схема¹. Общность принципов структуры образа привела к устойчивости большинства ико-

¹ Это явление свойственно не только терракотам Согда. Оно типично и для иконографии женского божества других среднеазиатских областей. Именно в иконографии наиболее выражены локальные особенности [1, 260; 11, 182—183; 10, 75—82 или 52—64].

иконографических типов, повторяющих одни и те же позы, положения рук, сходные атрибуты. Видимо, поэтому статуэтки определенных тематических групп (например, женского божества) кажутся настолько друг на друга похожими, что очень трудно с первого взгляда установить между ними различия. Однако различия между ними есть. И как раз они-то и свидетельствуют о высшей степени канонизации художественного мышления, потому что само разделение на иконографические типы по дополнительным признакам (характеру костюма и атрибутам) строго ограничивалось. Подтверждает это положение тот факт, что сотни статуэток женского божества разделяются всего лишь на пять иконографических типов.

Каждый из них, выражая одну и ту же эстетическую концепцию, имеет свои характерные отличительные особенности и свои истоки [8, 5—11].

1. *Богиня в кафтане с плодами растения в руках.* При крайней упрощенности монолитного корпуса лицо ее отличается одухотворенностью, выражающей божественную сущность. Широко открытые глаза, устремленные в пространство, чуть тронутые улыбкой губы выражают полную отрешенность от всего земного. Утяжеленные пропорции, геометризация общего абриса и черт лица сближают терракотовые головки согдийской богини с монументальными памятниками греко-гандхарского круга [4, 154; 8, 5].

2. *Богиня с плодами в руках в платье с накидкой.* Она наиболее близка (по пышному убранству и богатому костюму) к образу авестийской Анахиты [8, 5—9]. Это самая многочисленная группа согдийских статуэток. По наиболее ярким и характерным деталям костюма, а иногда и атрибутам она при классификации разделяется на несколько иконографических разновидностей.

а) Богиня в повязке с бантом отличается вполне земным обликом. Она изображена в одном из типичных женских головных уборов кушанского времени [1, 213, табл. XXIX, 38, 40; 12, 215, рис. 131; 8, 6]. Это обобщенный тип молодой согдийки. Однако идеализированные черты лица выглядят утрированными — слишком широкое, эллипсоидное лицо с резкими чертами, подчеркнута густые брови, сведенные у переносья, большие глаза, оттененные плотными валиками рельефных век, тилака на лбу [15, 12]. В отличие от богинь других иконографических типов у этой богини правая рука опущена вниз, левая поднята к груди. Атрибуты — округлые плоды растения.

б) У богини в остроконечном колпаке тот же жест рук и те же черты лица, но облик богини по сравнению с богиней предыдущего типа более упрощен.

в) Богиня в высокой короне ближе всего к авестийской

Анахите — она обильно украшена драгоценностями, на ней узорчатое платье, поверх которого наброшена мантия-накидка [13, 5, 13, 14, рис. 7, 8; 14, IV, табл. 160 В]. В левой руке у груди — плод граната, в правой, опущенной — гроздь винограда с тремя листочками.

г) Богиня в задрапированном платье или в тюрбане, или без головного убора. Имеет один главный определяющий признак иконографии — костюм: задрапированное платье (переработанный на местный манер эллинистический хитон) и мантия-накидка, орнаментированная и отороченная мехом. Вторичный, но очень важный признак иконографии — символическое изображение ребенка у ног богини.

3. *Богиня с трилистником* отличается скупой обработкой. Воспринимается прежде всего крупная голова с правильными чертами лица и руки на гладком округлом торсе. В правой руке — крупный плод растения, в левой — трилистник [8, 23, рис. 4, табл. V, 44].

4. *Богиня с веткой* (или колесом) в левой опущенной руке; в правой руке богиня держит у груди округлый плод растения. Лицо почти прямоугольное, с мелкими чертами. Головной убор — род плотной шапки с низкой тульей. Длинное облегающее узкое платье из тонкой материи хорошо обрисовывает формы тела. Поверх платья наброшена накидка, скрепленная на груди круглой бляхой и опускающаяся до пят [8, 23, рис. 4, 2, табл. V, 48, 49, 51].

5. *Богиня в «египетском» парике, старческого облика.* В руках вместо цветка или плода растения (обычных атрибутов женского божества) богиня держит сосуд (8, табл. IV, 42, 124).

Анализируя иконографические типы и их разновидности, можно убедиться, как всякий раз вся совокупность иконографических элементов повторяется со скрупулезной точностью. Если это богиня с веткой, то никогда она не должна была изображаться в костюме богини с трилистником; богиня в кафтане никогда не изображалась в мантии-накидке; символическая фигура ребенка дополняет только один иконографический тип. Примеры эти можно умножить. Внутри каждого иконографического типа иногда допускались разновидности и варианты изображения, но главный признак всегда оставался неизменным. Например, богиня в задрапированном платье может быть и с ребенком и без него, и в громоздком тюрбане и без всякого головного убора, но в обоих вариантах сохраняется один и тот же костюм. Правда, есть примеры, когда в пределах одного иконографического типа допускаются незначительные отступления. Например, на одних изображениях богини с веткой имеется знак (тилака) посередине лба, на других его нет. На щеках богини с трилистником не всегда имеются знаки в виде кружков. Но имен-

но в определенных правилах изображения божеств, т. е. в их иконографии, неизменной и переходящей из века в век, и проявился канон.

КАНОН В КОМПОЗИЦИИ И МОДЕЛИРОВКЕ

Композиция статуэток (независимо от того, кого они изображают) строится на основе вытянутого прямоугольника. Статуэтки всегда фронтальны. Никогда голова или туловище не изображаются даже в легком повороте. Нарушает симметрию лишь положение рук: чаще всего одна из них поднята, а другая опущена. Если мысленно разделить фигуру по вертикали, то обе ее половины будут строго симметричны, за исключением рук.

Другая, не менее важная черта канона проявляется в том, что одни и те же композиционные схемы, одни и те же пластические приемы повторяются каждый раз со скрупулезной точностью в пределах одного иконографического типа. Например, фигурки богини в кафтане отличаются характерным только для них принципом общего пластического решения — голова угловатой формы отделена от прямого туловища небольшим перехватом, иногда вовсе исчезающим, т. е. голова в этом случае оказывается просто посаженной на плечи, без шеи. На монолитном плоском корпусе части тела обозначены условно.

Фигурки богини в короне отличаются от всех остальных выразительным силуэтом. Хорошо читается абрис фигуры: трапециевидная корона, повернутая срезанным конусом вниз, круглое лицо, довольно длинная шея, угловатый корпус, расширенный в плечах и суженный книзу.

Своеобразны фигурки богини с трилистником. Головы у них почти объемны, торсы узкие и округлые, напоминающие фигуры греческих кор. Крупные кисти рук с атрибутами, расположенные на одном уровне, выявлены четкими рельефами.

Головы фигурок богини с веткой посажены на довольно высокие шеи. Они относительно соразмерны верхней части фигурок. Такая особенность присуща только этому типу статуэток. Пластически подчеркнута динамика согнутых мощных рук и прямизна сомкнутых ног, вырисовывающихся под тканью платья.

Особенностью, присущей только статуэткам богини в «египетском» парике, является предельно компактная форма силуэта. Сплошная масса волос, спадающая на плечи, соединяет голову и туловище в одно целое.

Пластические приемы трактовки формы точно повторяются в пределах отдельного типа. Округлый торс богини с трилистником никогда не бывает таким широким и плоским,

как, например, корпус богини в задрапированном платье или богини в короне. Строго соблюдается схема расположения рук. В одном случае изображаются только кисти с началом рук, высывающихся из-под края накидки (как, например, у богини в повязке с бантом или в остроконечном колпаке), или крупные, изысканные, слегка вывернутые кисти, как у богини с трилистником, в другом — руки, обтянутые рукавами, изображены во всю длину (богиня в кафтане, с веткой или в короне). Ноги всегда стоят прямо, независимо от того, сомкнуты они или расставлены.

Заученные приемы в линейно-пластическом изображении одежды тоже были каноничны. Накидка обычно показана простыми рельефными полосками по бокам. Узоры ткани переданы в линейной манере. Складки, как правило, схематичны. На женских одеяниях отмечено лишь несколько вариантов рисунка складок. Платье из тонкой ткани располагается естественными полукруглыми складками на животе и продольными, расширяющимися книзу — на ногах (богиня в повязке с бантом). Иногда переданная рельефом тонкая ткань обрисовывает линии человеческой фигуры (богиня с веткой).

Можно констатировать также стремление мастеров передать естественный рисунок складок и фактуру тяжелой ткани. На фигурках богини в задрапированном платье обильные живописные складки расположены в строгой системе. Они лишь частично способствуют выявлению форм тела, так как их рисунок не продиктован постановкой фигуры и движением торса. Под этой тяжелой складчатой завесой фигура выглядит плоскостной.

Таким образом, каждый сложившийся иконографический тип ограничивает возможность пластической выразительности.

КАНОН В ПРОПОРЦИЯХ

В пропорциях канон выдерживался обязательно, хотя и не очень скрупулезно. Определенные правила в изображении человеческой фигуры рождались в процессе ремесленной практики и потом закреплялись опытом. Характер ремесленного массового производства сказался и в грубой приближенности самих правил, и в том, как ими пользовались. Выдерживался строго лишь один принцип, который основывался отнюдь не на изучении живого человеческого тела. Этот принцип заключался в нарочитой непропорциональности фигур. Как случилось, что искажение стало нормой, — в силу каких-то сложившихся представлений или просто из-за технических особенностей (крупный размер головы позволил более детально передать черты лица) — это неизвестно. Но

именно в этой условности, как ни в какой другой, проявилась вся искусственность согдийского канона.

Сохранившиеся полностью статуэтки (их всего десять) позволяют установить общий главный принцип канона — голова, как правило, делалась непропорционально большой по сравнению с туловищем. За единицу меры, на наш взгляд, правильнее принять длину лица — возможно, она была своеобразным модулем. Если, измеряя каждую сохранившуюся статуэтку, поделить высоту всей фигуры без головного убора на длину лица, то на одних статуэтках лицо составит $\frac{1}{4}$, на других — $\frac{1}{5}$, на третьих — $\frac{1}{6}$ часть всей фигуры. Цифровые данные колеблются от $\frac{1}{4}$ до $\frac{1}{6}$ (рис. 7—11). При этом (и это следует подчеркнуть) у согдийских культовых статуэток всегда укорочена нижняя часть. Если высоту фигуры от линии лба до кончиков пальцев мы поделим пополам, то окажется, что верхняя часть фигуры (от линии лба до пояса) равна будет нижней. Вспомним, что у нормальной человеческой фигуры нижняя часть туловища от талии до пят в полтора или почти в два раза больше верхней. А расстояние от плеч до пояса статуэтки укладывается в нижней ее части два раза, в то время как у нормальной человеческой фигуры — не меньше трех раз (рис. 9 и 10).

До сих пор шла речь об общих чертах канона, выраженных в пропорциях. Теперь несколько слов о частных различиях, проявляющихся в различной трактовке корпуса статуэток. У одних статуэток он условен и передан сплошным прямоугольным брусочком или столбиком, у других — слегка проработан, т. е. на нем есть рельефные обозначения форм и частей тела. На этих последних хорошо видно, что у одних фигур сильно укорочены ноги (они почти равны длине лица, как у фигурки богини в кафтане²), у других (статуэтки богини с веткой) — укорочена нижняя часть туловища. В последнем случае ноги выглядят значительно длиннее, чем вообще на согдийских статуэтках. Достаточно сказать, что длина лица богини с веткой укладывается в высоту ног более трех раз (рис. 11). Это, конечно, не пяти-, шестикратное соотношение, как бывает у нормальной человеческой фигуры, но все же это много для привычных норм согдийского канона.

Некоторые закономерности были установлены при анализе пропорций лиц (рис. 12).

Лица статуэток можно разделить на два типа: очень широкие эллипсовидные и квадратные (когда ширина больше высоты или равна ей) и узкие, нормальных пропорций. Лица первого типа отличаются нарочитой несоразмерностью от-

² Эта классификация соответствует проведенному А. М. Мандельштамом по антропологическому признаку делению на «широколиких» и «узколиких» [4, 155].

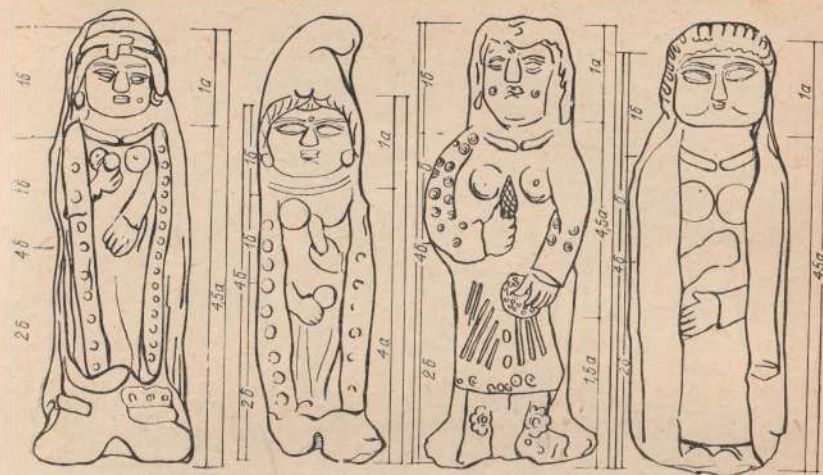


Рис. 7. Схема пропорциональных соотношений согдийского канона на примерах терракотовых статуэток женского божества



Рис. 8. Сравнение пропорций согдийского и хорезмийского канонов



Рис. 9. Сравнение пропорций согдийского канона с античными образцами на примере женских статуэток



Рис. 10. Сравнение пропорций согдийского канона с античным на примере мужских статуэток



Рис. 11. Пропорциональные соотношения в фигурах «богини с веткой» и «богини с трилистником»

дельных частей: преувеличенно утяжеленный подбородок (богиня в кафтане) или же необыкновенно крупные стилизованные глаза (богиня в повязке с бантом). Лица второго типа характеризуются уравновешенностью правильных черт лица (богиня с трилистником и богиня с веткой).

КАНОН В ТРАКТОВКЕ ОБРАЗА

В трактовке образа канон проявился и в самом замысле и в его осуществлении. Зрительные образы должны были отвечать общепринятым религиозным представлениям и вкусам согдийского общества.

Облачая своих богов в привычные одежды — платье и накидку, рубаху, кафтан, сапоги, художники столкнулись с известными трудностями в решении главной задачи. Она заключалась в том, чтобы передать в человеческом облике божественное начало. В связи с этим художники стремились подчеркнуть значительность изображения, т. е. надели его торжественной и неподвижной позой, бесстрастным и безучастным ко всему земному выражением лица, символами

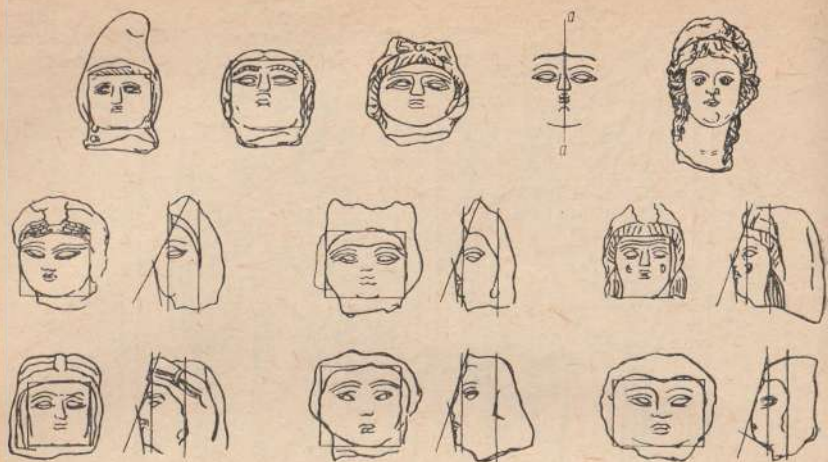


Рис. 12. Схема пропорций лиц согдийских статуэток и сравнение их с античным образцом

и жестах, несущими определенную смысловую нагрузку. Они стремились тем самым удовлетворить запросы среды, которая требовала, чтобы изображения богов непременно вызвали почтительность и преклонение. Боги должны были предстать лишенными возрастных примет, величественными, нарядными, в богатых пышных одеждах, с застывшими, невозмутимыми лицами. Лишь иногда лица оживлялись еле заметной улыбкой, но и она в сочетании с широко открытыми глазами, устремленными в пространство, придавала изображениям еще более иератический характер.

В процессе отображения вполне реальных черт действительности (этнические типы, характерные костюмы времени) был создан отвлеченный, ирреальный образ, выработались определенные правила в изображении богов, которые, как обязательные, не подлежащие изменению, постепенно закрепились традицией.

Не задаваясь целью раскрыть семантику изображений, подчеркнем, что природа самого образа, который несет абстрактную смысловую нагрузку, явно соответствует авестийскому мировоззрению.

Вспомним, что именно в этом мировоззрении отвлеченные понятия и идеи персонифицировались. Так появились и высшие божества авестийской религии — Ахура-Мазда, Ангро-Манью, и низшие — язаты, которые насчитываются тысячами. Они также представляют собой персонификацию абстрактных идей: победы, мира, истины, могущества и т. д.

И хотя согдийские терракоты вряд ли изображали представителей официального пантеона (авестийского Олимпа),

а скорее всего лишь духов домашнего очага, все же в каноне культовых фигурок отразился отвлеченный характер авестийского мировоззрения.

Согдийский канон, естественно, сложился не сразу. В типичных статуэтках богини-матери докушанского времени уже появились черты, превратившиеся в кушанское время в нерушимые правила [6, 46—49; 7, 10—29]: несоразмерность головы и корпуса статуэток, непременная фронтальность. Эти ранние статуэтки отличаются не просто изображением в фас, но строгой симметрией позы, скованностью, неподвижностью, иератической оцепенелостью, отсутствием внимания к человеческому телу (хотя среди них есть обнаженные). В кушанское время иконография божеств категорически запрещала изображать обнаженные тела. Несколько позднее в изображениях человеческих фигур были введены пропорции, превратившие их в необыкновенно приземистые.

Обращая внимание на художественность согдийского канона, следует подчеркнуть, что в каноничной пластике не все так однообразно и статично, как кажется на первый взгляд. Если всмотреться внимательно, то нельзя не увидеть в этих фигурках явные признаки вдохновения, живой фантазии и силы воображения, наблюдательности, с помощью которой художник сумел передать реальные человеческие типы. В рамках условного стиля наряду с посредственной, чисто ремесленной продукцией создаются произведения настоящего искусства, где условность превращается в средство художественной выразительности. Таков образ богини с трилистником. Это уже скульптура, несмотря на малые размеры, вполне монументальная. Для того чтобы сконцентрировать внимание на главном — тщательно выполненной во всех деталях красивой голове, — торс превращен в монолитный, гладкий, округлый столб. Это смело обобщенное решение корпуса лишь слегка нарушается реалистической трактовкой рук, держащих атрибуты: мягкие округлые кисти с тонкими, гибкими пальцами изображены академически правильно. Главным же предметом вдохновения талантливому художнику стало удивительно женственное, гармоничное по пропорциям лицо. При этом согдийские короoplastы проявили себя настоящими мастерами художественного преувеличения, выражавшегося то в декоративном оформлении голов, то в утрированной стилизации глаз, то в подчеркивании тяжелых пропорций, то в геометризации лиц.

Согдийский канон отражает определенное мировоззрение и стиль эпохи. Он — один из вариантов проявления всеобщего закона фронтальности, связанного с теми изменениями в искусстве, которые были вызваны реакцией против эллинизма в первые века нашей эры [2, 135—147; 3, 107—117].

Действительно, в согдийском искусстве этого времени ярко

проявляются основные качества, присущие закону фронтальности, идущему от парфянского искусства, — выражение внутренней структуры образа через иератическую оцепенелость, строгую симметрию, скованность и неподвижность. Таким образом, представляя в своеобразном варианте закон фронтальности, согдийский канон сближает терракоты Согда с терракотами Хорезма, Мерва и со скульптурой кушано-парфянского мира [8, 14—19].

Вместе с тем своеобразие иконографических типов и, конечно, пропорции заставляют говорить о принадлежности исследуемой коропластики только Согду. Хорезмский канон, например, в отличие от согдийского, выражен иными цифровыми данными. Длина лица фигурок по нормам хорезмского канона составляла $\frac{1}{5}$ часть фигуры. Причем приземистость фигурок достигается не искусственным укорочением ног, а сокращением длины верхней части фигуры (рис. 8) [1, 175].

Каково же значение согдийского канона, выявленного на материалах коропластики?

Во-первых, открытие канона в глубинных частях Средней Азии сыграет немаловажную роль в решении проблемы закона фронтальности, которая до сих пор является предметом научных дискуссий.

Во-вторых, для истории искусства крайне важно, что с такой ясностью определилась роль Согда в формировании антигреческого направления в искусстве Востока в первые века нашей эры.

В-третьих, в какой-то мере восполнен до сих пор существующий пробел в истории искусства Согда. Определены некоторые черты исторического стиля, который предшествовал блестящему искусству раннесредневекового Согда (Пянджикент, Афросиаб, Варахша).

В-четвертых, распространение канона на такую область творчества, как народно-культурная пластика, — факт весьма интересный для осмысления вопроса о каноне в общетеоретическом плане.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьева М. Г. Памятники искусства (раздел I), Кой-Крылганкала — памятник культуры древнего Хорезма IV в. до н. э. — IV в. н. э., М., 1967.
2. Кошеленко Г. А. О фронтальности в парфянском искусстве, — «Историко-археологический сборник, посвященный А. В. Арциховскому», М., 1962.
3. Кошеленко Г. А., Лисовская Н. Б., Мешкерис В. А. Краткое изложение концепции Д. Шлюмберже о несредиземноморских преемниках греческого искусства, — «Известия АН ТаджССР (отд. общ. наук)», вып. 2(52), Душанбе, 1968.
4. Мандельштам А. М. К вопросу о хронологической классификации древних терракот Согда, — сб. «Искусство таджикского народа», вып. 2, Душанбе, 1960.

5. Мешкерис В. А. Коропластика Согда, автореф. канд. дисс., Душанбе, 1964.
6. Мешкерис В. А. Ранние согдийские статуэтки богини-матери, — «Сообщения Государственного Эрмитажа», вып. XXV, Л., 1964.
7. Мешкерис В. А. Ранние терракоты Согда (К вопросу об истоках согдийской коропластики), — сб. «Искусство таджикского народа», вып. 3, Душанбе, 1963.
8. Мешкерис В. А. Согдийская школа коропластики в кушанскую эпоху, — «Известия АН ТаджССР (отд. общ. наук)», вып. 2(52).
9. Мешкерис В. А. Терракоты Самаркандского музея, Л., 1962.
10. Пугаченкова Г. А. Искусство Туркменистана, М., 1967.
11. Пугаченкова Г. А. Материалы по коропластике Бактрии — Тохористана. Эллинистический Ближний Восток. Византия и Иран, М., 1967.
12. Толстов С. П. По древним дельтам Окса и Яксарта, М., 1962.
13. Ringbom L. I. Zur Ikonographie der Göttin Ardivi Sura Anahita, — «Acta Academiae Aboensis Humaniora», т. XXIII, вып. 2, Abo, 1957.
14. A Survey of Persian Art, vol. IV, London, New York, 1938.
15. Trever C. Terracotas from Afrasiab, M.—L., 1935.

О СПЕЦИФИКЕ КАНОНА В ПЛАСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ ДРЕВНЕГО ВОСТОКА

Величественна и многообразна пластика древнего Востока. Это и изысканный египетский портрет эпохи Эхнатона, и колоссы Мемнона, и гигантские фигуры крылатых быков Шеду из дворцов ассирийских правителей, и персидские на скальные рельефы из Накш-и-Рустема, и грандиозные композиции ападаны Персеполя, и бесчисленное множество разных печатей Двуречья [5]. В одинаково сильное волнение приводит нас и небольшая фигурка богини — охранительницы саркофага Тутанхамона, и мощная фигура бога Хадада из хетского храма в Тель-Халфе, и крошечная ахеменидская гемма с изображением крылатых гениев, выполненная из твердого камня искусной рукой древнего мастера-виртуоза, и монументальная громада пирамиды Хуфу [5].

А кто не помнит знаменитый ассирийский рельеф с изображением раненой львицы или скульптурный портрет царицы Нефертити из Тель-Амарны [5]? Их нельзя забыть, они навсегда остаются с нами и становятся «нашими» после первого же знакомства с ними.

Многие из нас, очевидно, задумывались, в чем же та особая захватывающая сила, в чем неповторимая выразительность всех названных памятников. Многие века и тысячелетия люди наслаждаются их великолепием, любят их совершенной красотой. Яркое своеобразие, неповторимость, как принято говорить, «самобытность» отличают многочисленные образы древнего египетского, персидского, хетского и ассирийского искусства. Но вместе с тем все они составляют единый круг мощной и своеобразной ближневосточной культуры.

Конечно, они создавались в разное время и в разных странах, их содержание, характер образов, форма выражения были неоднородными, но тем не менее они восхищают нас, удерживают в сфере своего обаяния в силу каких-то особых качеств, которые нам важно понять не только для того, чтобы мы могли правдиво оценивать культуру прошлого, но и для того, чтобы научиться активно использовать ее достижения, «освоить» скрытое в них величайшее мастерство.

В этих древних произведениях мы сталкиваемся с очень интересной особенностью — большой емкостью и общечеловеческой значимостью древних художественных образов, а следовательно, и каких-то сторон того эстетического содержания, которое донесла до нас древняя пластика. Конечно, они воздействуют на нас не идейным религиозным содержанием — оно ушло в прошлое вместе с творцами и носителями этих произведений, а совсем иным, чисто художественным, эстетическим содержанием, которое передает нам и подлинно человеческие чувства, и мысли, и переживания людей прошлых эпох. А содержание это независимо от желания мастера или художника проявлялось через тот канон, который создавался в самом процессе аналитического обобщения многообразных явлений окружающего мира.

Образы древней пластики, часто сказочные, непривычные для нас, так отточены и совершенны, что восхищают и волнуют нас убедительностью сочиненной фантастической красоты, такой же далекой от обыденных, окружающих человека конкретных явлений жизни, как сама мечта о прекрасном. Вместе с тем при всей их вымышленности, сказочности они были воплощены в реальных, зримых, а иногда удивительно смелых и динамичных образах. И нам кажется, что именно такой способ обобщения изобразительной формы, насыщения ее вторым значением, символическим содержанием, наконец, умение с невероятной убедительностью сочетать конкретно-реальное с вымышленным, сочиненным и является одним из существеннейших моментов в оценке значимости этого наследия. Главное для нас в любом произведении искусства прошлых эпох не столько отражение конкретно-реальных событий истории того или иного периода жизни народа — это может сообщить и часто сообщает нам обычная летопись или находки археологов, — сколько выражение особенности его чувств, эмоций, конкретно-чувственных представлений о мире, мечты о прекрасном.

Совершенные профессиональные навыки и помогали древним художникам вдохнуть в своих богов и идолов значительные, глубокие и общечеловеческие чувства, понятия и идеи. В религиозных по содержанию памятниках они иногда прямо, иногда иносказательно, через изображение традиционных богов и мифологических героев, донесли до нас живые человеческие чувства, сокровенные мечты, высокие порывы человеческой души и безудержный полет фантазии.

Вместе с тем мы часто говорим о каноничности восточного искусства, подразумевая под этим термином иногда далеко не совершенные его качества и, если не сказать больше, его определенную скованность.

В связи со всем сказанным, как нам кажется, давно уже назрела необходимость в более правильной, глубокой и все-

сторонней оценке древних канонических форм искусства Востока. Такая оценка необходима еще и потому, что в современных странах Востока идет активный процесс формирования станкового и монументального изобразительного искусства нового времени. Поэтому так или иначе, прямо или опосредованно, но современные народы Ближнего Востока постоянно обращаются к своему наследию, к своим древним национальным изобразительным традициям. Тем более что сегодня величайшие цивилизации древнего Востока и Африки дают блестящую питательную среду для нынешних художников не только возрождающегося Востока, но и всего современного искусства в силу весьма существенных его особенностей, ярких и неповторимых средств его эмоциональной выразительности.

И одна из основных проблем, возникающих при оценке наследия, — это проблема канона, а в связи с ней глубоко принципиальный и кардинальный вопрос понимания реализма в восточном искусстве — и в древнем, и в современном.

Довольно часто в самых серьезных и глубоких исследованиях культуры и искусства народов Востока еще проскальзывает понимание реализма преимущественно как проявления внешнего правдоподобия в передаче человека и окружающей его среды (например, в работах Н. Д. Флитнер [6], М. Э. Матье [3; 4] и др.). Но в восточном искусстве — во всем или почти во всем — этого-то как раз и нет. Здесь по преимуществу живут, как уже говорилось выше, полубоги, полулюди, фантастические (с нашей точки зрения) чудовища, крылатые и многоликие существа, мифологические, сказочные герои и меньше всего простые, реальные люди. Они там довольно редкие «гости». Поэтому понимание реализма как внешнего правдоподобия здесь, безусловно, неприемлемо.

Как правило, нет в восточном искусстве древних эпох изображения реальной, конкретной среды, реальной обстановки, а зачастую и правдоподобных событий. Известные исторические события могут быть весьма вольно интерпретированы и обычно подаются довольно тенденциозно, в зависимости от конкретного заказа властелина-повелителя. И тем не менее эти фантастические образы восточного искусства, эта ирреальная, чаще всего вымышленная обстановка волнуют, захватывают нас.

Возьмем для примера хотя бы египетский портрет. И здесь мы увидим, что в нем жесткие рамки канона блестяще уживались с вполне реалистическими, весьма определенно выраженными индивидуальными чертами того или иного фараона. Особенно отчетливо это проявляется в памятниках эпохи Эхнатона. Там, как справедливо указывала известный египтолог М. Э. Матье во многих своих работах [3; 4], сама

индивидуальная неповторимость облика фараона становится каноническим портретным искусством того времени.

Отсюда следует, что свое выражение канон получает не только в иконографии отдельных образов и персоналий, но и в самих средствах их воплощения, и мы бы сказали — «овеществляется» в них. В противном случае канон был бы зависим не от художественного стиля эпохи и ее эстетических норм, а непосредственно от идеологии, мировоззрения времени. Дело же, как нам кажется, не в том, что художественный канон связан с иконографией [6] и пропорциями [2], а в том прежде всего, что он самым непосредственным образом связан с выразительно-изобразительными средствами, «языком» стиля, т. е. с теми самыми конкретными приемами пластической разработки формы, решением и отделкой ее деталей, в которых и проявляются характерные стилистические черты, особенности искусства той или иной эпохи, наряду, конечно, с пропорциями и иконографией.

В конкретном проявлении этих особенностей искусства народов Ближнего Востока огромную роль играл орнамент. Если мы обратимся, например, к искусству рельефа того же Египта, или Ассирии-Вавилонии, или древнего Ирана, то везде отметим весьма активную роль орнамента [3; 5; 7].

Но самое главное и интересное заключается в том, что орнамент выступает здесь не просто декоративным мотивом или обрамляющим бордюром, как, например, в классическом античном искусстве, а чаще всего как органическая часть самого изображения, как бы его зрительная материализация. Узор слит в древнем ближневосточном искусстве воедино с «чисто» изобразительными средствами. Если мы обратимся к конкретному материалу ассирийских или персидских, например, рельефов и посмотрим на встречающиеся там приемы изображения человека или человекоподобного божества, то увидим, насколько своеобразны и неповторимы были выразительные приемы древних художников и какого высокого совершенства они достигли именно в орнаментальной разработке изобразительно-пластической формы.

Возьмем, например, для анализа этой стороны искусства Ближнего Востока и понимания специфики его канона три однотипных рельефа — египетский, ассирийский и персидский. На всех трех рельефах — примерно один и тот же мотив: профильное изображение фараона, царя, местного правителя [1, рис. 17; 7, рис. 65; 8, рис. 77].

Они относятся к разному времени и различным историческим культурам, но все три в равной мере памятники монументального искусства и в то далекое время входили в убранство архитектурных сооружений. Материал и техника везде одни и те же — камень и резьба по нему.

Самый древний из названных рельефов — египетский. Он

относится к началу XIV в. до н. э. Это — изображение юного фараона Аменофиса III в царской короне [8, рис. 77]. Рельеф невысокий, с мягко подрезанным фоном. Лицо и сохранившаяся верхняя часть торса промоделированы очень тонко. Еле уловимые нюансы в обработке форм лица удивительно тонко передают мягкую округлость щек, подбородка, губ, нежную бархатистость кожи. Но торс по-прежнему развернут в фас при профильном изображении головы. Традиционный, канонический прием в изображении человека прекрасно существует здесь с тонкой портретной характеристикой, точной передачей неповторимо индивидуальных черт.

Профиль фараона очерчен вполне определенно, но очень изысканной контурной линией. Чуть капризное, совершенно спокойное лицо временами даже кажется улыбающимся — на губах как бы играет еле уловимая улыбка при совершенно спокойном, бесстрастном взгляде. От портрета веет утонченной изысканностью, уверенностью, покоем. Однако здесь нет того застылого, величественно-торжественного, безжизненного покоя, в каком изображались фараоны Древнего и даже Среднего царства. Облик фараона проникнут легким, мягким и каким-то особым личным волнением, привнесением в искусство эпохой Эхнатона.

Но вот взгляд перебегаем на царский головной убор. На мгновение все приходит в движение, оживает — все задвигалось, заговорило. Однако сильные, даже резкие линии нижней части короны снова смягчаются, становятся спокойнее в верхней ее части — они словно замирают, боясь нарушить покой этой «вековой» гармонии пластических форм и линий. Энергичная, резкая рельефная линия боковой грани головного убора уравнивается выступающим вперед железом. Жесткость этих двух прямых линий смягчается рельефными завитками урея. А главное — лицо фараона — находится в центре между этими тремя смелыми рельефными акцентами.

Энергичные, скульптурно выделенные завитки урея, закрученного на передней части короны, так же постепенно успокаиваются, сливаясь сверху с плавной, замкнутой линией общего контура короны, — спереди, уплощаясь, голова священной змеи почти сливается с фоном. Так каждый пластически или линейно резкий мотив в этом поразительном рельефе тут же смягчается, успокаивается, замолкает.

Но совершенно удивительную роль здесь играет орнамент. Лицо фараона заключено между двумя энергичными орнаментальными акцентами — ожерельем и короной, соединенными сзади развевающейся лентой царского головного убора. Сам ритм этих узоров сдержан, упруг и в целом не нарушает общей гармонии покоя. Все формы ритмически повторяющихся мотивов предельно просты и ясны по очертаниям. Это

обычные выполненные рельефом двойные кружки на короне и удлиненные овалы на ожерелье. Они и сами по себе округлы, «замкнуты» и по общему расположению также создают замкнутую вокруг лица композицию. Лишь спереди, перед лицом фараона, узоров нет. Здесь прорывается орнаментальная «рама», и взгляд попадает в «открытое пространство» гладкого фона.

Орнамент совершенно «не тронул» лица, художник расположил его с большой тактичностью лишь вокруг головы, усиливая этим звучание и красоту мягких, изысканных форм его пластической лепки.

В первый момент орнаментальное обрамление портрета бросается в глаза — кажется, что обрамления этого очень много и оно придает определенную приподнятость, нарядность, торжественность всему изображению. Но затем, когда глаз привыкает к спокойному, ритмичному повтору простых, совершенно ясных по рисунку и небольших по размерам кружочков орнамента, он словно пропадает, сливаясь в едином ритме с такими же мягкими, закругленными формами и линиями лица. Это достигается поразительной найденностью масштабного соотношения всего узора и отдельных его элементов с пластическими формами самого портретного изображения.

В этой своеобразной «растворяемости» узора, его слитности с изобразительными формами и заключается высокое мастерство древних художников, особенность стиля египетского искусства послеамарнского времени. В нем все едино, все подчинено общей идее, одной цели — раскрыть идеально прекрасный, но неповторимо индивидуальный образ фараона, сына и преемника верховного божества на земле.

Можно, однако, задать вопрос: зачем же понадобились древнему художнику эти простые, даже примитивные по формам и довольно элементарные по ритмам узоры? Оказывается, они были ему очень нужны и при этом для самого главного: передачи содержания, сложного — в одно и то же время неуловимого и определенного — настроения, передачи того созерцательного раздумья, которое так пленительно, так зачаровывает в этом удивительном памятнике древнеегипетской пластики.

Гармония духовного и физического, величественного и лирического, сдержанной строгости и мягкой, тонкой изысканности, интимного и официозно-торжественного, идеально-прекрасного и индивидуально-неповторимого составляет то своеобразие, которое присуще всем лучшим памятникам древнего египетского искусства послеамарнского времени. В нем заключена сила воздействия и неотразимое обаяние образов египетского искусства. Ведь изображения фараонов в Египте, даже при отчетливой, определенной передаче их портретных

черт, всегда были тем эталоном идеальной красоты, который определял развитие всего искусства конкретной исторической эпохи, которому следовали все без исключения, под который подгонялись даже явно портретные изображения других членов царской семьи и приближенных фараона.

Обратимся теперь к ассирийскому рельефу и на примере одного из наиболее интересных и характерных памятников рассмотрим его пластические средства и особенности художественного канона [7, рис. 65].

В современной литературе существует мнение, что ассирийский рельеф декоративен, что он далек от всякой психологической нагрузки, а его образы — от глубокого психологического содержания, что он лишен даже какого-либо намека на портрет. Конечно, портрета в его прямом смысле, как мы видели в пластике древнего Египта, здесь нет, и это было продиктовано особыми условиями развития искусства Двуречья, обусловлено совершенно иными задачами, которые стояли перед мастерами Ассирии.

Вот эти-то укоренившиеся представления об отсутствии глубокого психологического содержания, так же как о неумении ассирийских ваятелей передавать сильные душевные волнения и переживания, с нашей точки зрения, и следует пересмотреть. Однако вначале, очевидно, необходимо показать, насколько необоснованно, поверхностно подобное суждение. Прежде всего, почему могло возникнуть такое суждение? По-видимому, потому, что на ассирийских рельефах броннаментальная, узорная разработка форм, бесконечное ритмически-фризовое течение сюжетного повествования, также почти всегда основанного на орнаментализованных ритмах и повторах.

Большую роль в сложении подобного мнения об особенностях ассирийского рельефа в целом и отдельных его памятников в частности сыграли тематика и пафос их содержания. Действительно, бесконечные ленты рельефных фризов из многочисленных открытых археологами дворцовых комплексов ассирийских правителей обычно посвящены торжественным моментам победоносных царских походов на соседние государства либо царским охотам. И в том и в другом случаях общая патетическая настроенность и содержание этих фризов служат прославлению могущественного и непобедимого царя. Он велик и неприступен, он смел и силен, он всегда побеждает. Его образ величествен и идеально совершенен, о нем даже трудно сказать — «прекрасен» в обычном человеческом понимании этого слова. Он подавляет своим величием и совершенством все окружающее. Он сверхчеловек и в физическом и в духовном плане.

Утонченная духовная характеристика здесь, конечно, была

бы даже не уместна, ибо сама божественная суть царственной персоны не может, не должна вызывать на этот счет никаких раздумий и, тем более, сомнений. Однако для того, чтобы рельеф «заговорил» об этом, утвердил перед зрителем эти идеи, художник должен был вдохнуть в своих великих героев это значимое патетическое содержание. Ассирийские ваятели были наследниками пластического искусства всего древнего Двуречья. Они вобрали огромный тысячелетний опыт многих эпох и поколений. Тем не менее ассирийское искусство говорит с нами своим только ему присущим, своеобразным языком неповторимых форм и образов.

На примере конкретного памятника — рельефа, относящегося к последнему периоду расцвета ассирийского искусства (т. е. ко второй половине VII в. до н. э.) и изображающего традиционную сцену охоты на львов, — попытаемся определить, в чем же особенность этого изобразительного языка ассирийского пластического искусства.

Рельеф является частью огромного фриза, украшавшего грандиозный дворцовый комплекс Ашшурбанипала в Ниневии (сов. Куянджик) [1, рис. 62—65]. Значит, не только содержание изображенных сцен, но и «утилитарное» использование определяло их общую настроенность на патетическое прославление образа царя. Непосредственная связь с архитектурой также обуславливала некоторые специфические черты этих рельефов.

Ассирийские рельефы — это всегда сложные, многофигурные, многоступенчатые повествования, в которых последовательность расказа играла большую роль. И эту их особенность мастера-ваятели хорошо понимали и учитывали. Они располагали свои рельефы вовсе не по декоративному принципу в узком понимании этого слова, а развертывали в них действие от входа во дворец к центру его — тронному залу, где особое место занимало изображение самого правителя.

Если мы рассмотрим общие приемы композиционного решения рельефов, хотя бы на примере Балаватских ворот [7, рис. 138—144], то нас прежде всего поразит удивительная музыкальность, ритмичность, положенная в их основу. Четкие вертикали идущих фигур чередуются с энергичными «дугами» силуэтов стремительно мчащихся боевых колесниц. Это чередование создает определенный ритм и увлекает зрителя вперед по ходу развертывающегося сюжета, заставляя его вникать в повествование и вместе с тем более внимательно вглядываться в изображение, а следовательно, не только воспринимать общее впечатление от рельефа, но и прочувствовать его детали.

Вот эту удивительно простую особенность ассирийских рельефов все их исследователи почему-то или упускают из виду, или объясняют ее простым стремлением ваятелей к де-

коративной ритмизации. Тем самым они упускают из виду и столь повышенную активность орнаментальных форм в изобразительной монументальной пластике Ассирии.

Но для раскрытия этой особенности ассирийского рельефа вернемся к названному памятнику. Ассирийский царь Ашшурбанипал изображен стоящим на стремительно несущейся охотничьей колеснице и стреляющим из лука. Для изображения взят очень острый, напряженный момент — и сзади и спереди на колесницу нападают разъяренные хищники. Ашшурбанипал стоит рядом с возничим, заслоняя его собой; за ним видны два воина, отбивающие копьями набрасывающегося сзади льва, обезумевшего от боли, причиняемой торчащими в его теле стрелами.

Сам царь изображен в сильном рывке, в последний момент перед тем, как спустить стрелу в зверя, приближающегося спереди. Лук натянут до предела, мышцы рук напряжены, всем корпусом царь подался вперед. Контуры силуэта переданы мощными кривыми линиями. Вся сцена, ее напряжение, резко очерченные мускулы сильных рук царя и охотников, мощная фигура разъяренного зверя, разгоряченные кони — все передает ярко, живо и непосредственно происходящую словно перед нашими глазами острую сцену охоты на диких хищников.

Но вместе с тем сцена далека от непосредственно конкретной жанровой характеристики происходящего события. Она не иллюстративна, она парадно приподнята, торжественна. Движения царя и воинов спокойны, полны внутреннего достоинства, отваги и уверенности. И царь и воины даже величественны и торжественны. Лица их почти бесстрастны, хотя и не безразличны к происходящему, не пассивны. На их лицах можно прочесть, правда, не бросающиеся сразу в глаза, но при рассмотрении определенно улавливаемые нюансы различных выражений, раскрывающих их характеры, рассказывающие об их охотничьей сноровке, о воле и умении управлять своими чувствами.

Фигуры царя, воинов и животных обильно заполнены орнаментом. Он покрывает одежды, украшает головной убор царя и повязки воинов, детали конских сбруй; в узор превращены их волосы, особенно пышная прическа царя, шерсть зверей, гривы и хвосты коней. При совершенно гладком, нейтральном фоне именно узоры и придают рельефу эту пышную, «царскую» нарядность и торжественность.

Орнамент в ассирийском изобразительном рельефе более разнообразен, чем в египетском. Он варьируется в зависимости от характера и характеристики тех деталей и изображений, на которых он располагается. Но больше всего места занимают крупные спиральные завитки и волнообразные линии-штрихи, применяемые в разделке волос. Четко обозна-

ченные и превращенные в орнамент крупные спиралевидные завитки и ряды волнообразных прядей волос своими строгими, упругими ритмами как бы символизируют сильную волю, сдержанность, хорошо натренированное самообладание и рассчитанность каждого движения охотников.

Значит, эти красивые ритмизованные узоры могут не только характеризовать чисто внешние признаки героев, но и донести до нас их внутренние, духовные качества, представления о решительном, волевом характере, свойственном людям той эпохи, о совершенстве и красоте человека. Таким образом, через орнаментальные формы могут раскрываться не только внешние, декоративные мотивы, но и глубокие, идейные стороны искусства.

Выполняется орнамент то в высоком рельефе с резкими контурами, и тогда он создает сочную светотень, то почти сливается с основным изображением в единый пластический мотив. Иногда же он заполняет детали одежды и убранства фигур, и тогда намечен еле заметным низким рельефом, местами переходящим в контурную гравировку.

Подобное разнообразие орнаментальных форм и приемов их выполнения не только декоративно обогащает ассирийский рельеф, делает его многозначным, но и помогает нам составить представление об идеалах эпохи. Следовательно, мы можем говорить о «смысловом» применении орнамента в ассирийском сюжетном рельефе. При этом орнамент почти сливается с чисто изобразительной формой, которая в этом случае предельно обобщается и ритмизуется и порой доводится почти до орнамента. Два, казалось бы, различных стилистических принципа — собственно изобразительные формы и узорные мотивы — сближаются масштабно и превращаются в неразрывное единое целое.

Но вернемся к анализу рельефа. Как же изображается на нем царь? Он спокоен, торжествен, величав. Голова его увенчана высоким с коническим завершением царским головным убором, украшенным тремя широкими орнаментированными лентами. Одежда царя также украшена пышными узорами, состоящими, как и на орнаментированных лентах царского головного убора, преимущественно из кругов и розеток разных размеров, чередующихся в определенных ритмах.

Волосы, особенно концы пышной, завитой прически и бороды, превращены в высокие рельефные спиралевидные завитки, «развивающие» все ту же «тему» кругов и спиралей, но пластически решенные уже в более высоком рельефе. Эта разноплановость и создает ощущение многообразия декоративных форм, хотя сами мотивы узоров довольно однотипны (правда, намного богаче, чем в рассмотренном египетском рельефе). Крупный, весь состоящий из спиралей и завитков орнамент обрамляет спокойное, но резко и энергично

вылепленное лицо Ашшурбанипала. Окружающие его рельефные узоры расположены таким образом, что взгляд зрителя отовсюду «сбегает» по ним к лицу, строгому, спокойному и властному.

Этот образ далек от изысканно-утонченного, рафинированного облика египетского фараона. Здесь господствует физическая, даже жестокая деспотическая сила. Плотные сжатые губы, упругая, слегка перехваченная у переносицы линия носа переходит в округлую четкую линию ноздри, почти аналогичную по форме узорным завиткам бороды. Параллельные линии глаза и брови прекрасно сочетаются с рельефными круглыми узорами на короне и как бы вписываются в них. Крупные четкие завитки орнамента как бы говорят о жестокой силе и воле ассирийского правителя. Орнамент буйно вихрится, обступая лицо царя со всех сторон и почти не оставляя места собственно изобразительной пластике форм. И если при этом сравнить лицо царя и стоящих рядом с ним воинов, то мы увидим, насколько различны их выражения и как неповторимы их узорные обрамления.

В образе царя древний художник стремился воплотить само понятие красоты, свое представление о совершенном человеке, а в лицах соседних воинов лишь подчеркнуть определенные оттенки общего настроения изображаемой сцены.

Первоначально кажется, что мастер словно из рога изобилия выплескивает свои бесконечные узоры, заполняя ими все изобразительные формы, детали одежды, фигуры, почти ничего не оставляя свободным. Однако затем, присмотревшись, мы замечаем, что художник точно знал, что надо и что не надо заполнять орнаментом, что можно и что нельзя им выразить. Иными словами, в соотношении изобразительного и декоративного начал заложена определенная логика, хотя обычно именно из-за обилия орнамента ассирийский рельеф и считают односложным, декоративным.

Итак, в двух рассмотренных нами рельефах, ассирийском и египетском, орнамент — это не только декор, придающий приподнятое, праздничное настроение искусству Востока, это (что особенно важно в данном аспекте рассуждений) и мощное средство выражения более сложных, многогранных чувств и эмоций. Именно орнамент в искусстве древнего Востока часто является тем сильным выразительным средством не только декоративного, но и монументального изобразительного искусства, которое придает ему такое яркое своеобразие.

На примере третьего памятника — рельефа из Персеполя — мы увидим, как сами изобразительные формы превращаются в узор и выразительные орнаментальные ритмы. На рельефе изображена фигура «воина-данника», очевидно, какого-то местного правителя, с подношением очередных даров Шах-ин-шаху (царю царей) [1, рис. 17]. Фигура, как на

ассирийском и египетском рельефах, изображена в профиль на гладком нейтральном фоне. Она, по-видимому, тоже входила в общий ритм длинного рельефного фриза, составленного из множества идущих друг за другом фигур.

Однако здесь, во дворце великого Шах-ин-шаха в Персеполе, общая композиция рельефных фризов носила еще более обобщенный, торжественный характер. Фигуры в этих фризах, размещенных лентами друг над другом, по существу не были связаны развитием сюжетного повествования, как в ассирийских дворцовых фризах. В искусстве ахеменидского Ирана превалирует ритуально-обрядовая сторона, а не сюжетно-повествовательная, как в Ассирии, и не сюжетно-картинная, как в Египте. Эта особенность изобразительных рельефов древнего Ирана и обусловила совершенно иное взаимоотношение в них собственно изобразительной и орнаментальной форм.

В ахеменидских рельефах сами фигуры идущих данников превратились в четкие орнаментальные ряды, а каждый фриз — в своеобразный декоративный узор, украшавший пандус главного входа. Поэтому здесь значительно меньшую роль играет орнаментальная разделка деталей. Узору здесь нечего раскрывать. Собственно орнаментальных форм здесь почти совсем нет, за исключением еле заметной полоски узкого «бордюра», состоящего из тех же волнистых линий и завитков, имитирующих пряди волос, выпущенных из-под своеобразного головного убора «мага». Вся остальная пластика форм построена на сопоставлении тонкой моделировки сравнительно невысокого рельефа и певучих контуров криволинейных уступов, которые, пожалуй, еще более условно, чем в ассирийском и египетском рельефах, воспроизводят реальные драпировки одежды.

Пластические формы всей фигуры даются более обобщенно и условно, никаких узоров в решении скульптурных объемов всей фигуры и отдельных ее деталей мы не находим. Ритмические повторы крупных, смелых линий, следующих за естественным расположением складок широких персидских одежд, лепят всю фигуру данника. Ее контуры, линии драпировок удивительно ритмичны, певучи и, по существу, сами превращены древним ваятелем в орнамент. Особенно это видно в нижней части фигуры, где контуры мощных складок образуют своеобразный узор, и фигура здесь смотрится совсем плоско, словно растворяется в этих смелых, монументальных формах «орнамента».

Еще более строг и выразителен «узор» скупых пластических драпировок ниспадающей части головного убора. Они так же, как в египетском и ассирийском рельефах, словно рамой обрамляют красивые, строгие формы лица.

Суровая, сдерживаемая сила чувствуется во всем облике

данника, в его чуть склоненной, но гордой голове, в его спокойном, обтекаемом и одновременно замкнутом силуэте.

Лицо данника строго, сурово, сдержанно. Взгляд опущен. Лишь полоска мелкого волнистого «бордюра» обрамляет прекрасное, собранное и напряженное лицо. Эти мелкие линии и завитки небольшой узорной полоски на челе данника словно приоткрывают нам поток его беспокойных и тревожных мыслей. Но и они тут же останавливаются, словно отрезанные крупными, резкими складками головного убора. Чувство, мысль, прорвавшись, тут же сковываются, заключаются в строгие, суровые рамки крупных, ритмично замкнутых «официальных» складок, подчиняясь единому, замкнутому контуру всей фигуры.

Как и во всех рассмотренных рельефах, ритмизированные мотивы складок одежды и скромные узоры в фигуре данника вовсе не являются внешней или украшающей рельеф декорацией, а раскрывают нам глубокое и значительное содержание образа.

Именно они — основное выразительное средство в руках древнеперсидского ваятеля, с помощью которого он раскрывает перед нами всю глубину и значительность содержания. Он вкладывает в свои изображения подлинные, большие мысли, чувства и страсти, «зашифрованные» условным языком емких орнаментально-ритмических форм и узорных мотивов.

Итак, искусство древнего Востока канонично. Но канон в изобразительном искусстве Ближнего Востока проявлялся не столько в иконографии традиционных религиозно-мифологических или героических образов, как, скажем, у народов Дальнего Востока, и не в системе пропорций и мифологических персоналий, как у древних греков, а больше всего в своеобразной системе выразительных средств, своеобразной системе воплощения образов, характерных приемах ритмизации и орнаментализации форм.

Приведенные выше анализы рельефов показывают, что специфической чертой древнего ближневосточного канона в пластических искусствах была насыщенность изобразительных форм узором или их непосредственная и весьма ярко выраженная орнаментация. Мы сейчас не можем точно сказать, чем это было обусловлено, с какими процессами развития художественной культуры народов этого древнейшего очага мировой цивилизации было связано подобное явление. Можно только предполагать, что одной из причин должна была стать постоянная смена народов — носителей высших достижений этой цивилизации. Тут, на Ближнем Востоке, в развитии форм художественной культуры во II—I тысячелетиях до н. э. принимали участие и остатки древних шумерийцев, и касситы, и хуриты, и аккады, и египтяне, и персы,

и мидийцы, и урарты, и ассирийцы и многие, многие другие народы. Этот край не был замкнутым, изолированным миром — в те далекие времена у рычагов созидания этой культуры одни народы сменяли другие, создавая общие или очень близкие нормы красоты, обусловившие формирование сходных канонических форм пластического искусства.

Подвижность самой культуры и этнической среды на Ближнем Востоке, с нашей точки зрения, не способствовала сложению канона иконографического, ибо здесь не было единого или длительно эволюционизировавшего пантеона богов. Одни божества здесь сменяли других, новые сложно, а иногда необычайно причудливо сплетались с прежними, одни характерные черты насаждались на другие. Здесь, на Ближнем Востоке, не наблюдается длительного существования определенной, единой системы миропонимания; одни религиозно-философские и мифологические концепции здесь порой прерывались и заменялись другими. А потому и преемственность в формах культуры шла иными путями. Очевидно, можно даже думать, что для развития художественной культуры в такой обстановке собственно форма, непосредственная передача самих средств воплощения зримого, реально-предметного и изображаемого художником мира, здесь играла значительно большую роль, чем у других народов Востока. Поэтому же, очевидно, в древнем Египте, жившем в долине Нила более замкнутой и изолированной жизнью, иконографический канон и канон в системе пропорций играли значительно большую роль, чем на территории Двуречья.

Следовательно, в каноне, а точнее, через канон выражаются здесь самые существенные стороны эстетического мировоззрения каждого конкретного отрезка времени. Поэтому можно полагать, что в сложении канона если не главную, то, безусловно, ведущую роль играли общественный эстетический идеал и его выражение. А потому он и воплощался в условно-обобщенных, ритмизованных формах, что в свою очередь связывало его со стилем эпохи.

Но ведь в изобразительном искусстве выражение эстетических норм и идей эпохи всегда идет через конкретные, живые изобразительные формы. Эти реальные формы жизни, питающие данный вид искусства, и в те далекие эпохи брались из повседневной окружающей человека среды, непосредственной обстановки и жизненных наблюдений самого художника. И так как представление о красоте в ту или иную эпоху — это обобщенное, синтезированное понятие, то и средства его воплощения не могли быть ограничены только индивидуально-конкретными, неповторимо-личными жизненными впечатлениями. В них всегда должно было присутствовать что-то единое, общее, характерное для многих явлений и фактов жизни этого времени, т. е. то, что соответствовало

бы сути идеала конкретной эпохи, выражало бы ее. Иными словами, каждая культура в каждый отрезок времени находила какие-то свои средства обобщения реальной формы для передачи этого общего этапного представления о красоте, через которые и выражались непосредственные стилиевые особенности искусства эпохи. Эти средства и воплощались в каноне, заключавшем в себе основные черты стиля.

В древнем искусстве народов Ближнего Востока огромное значение при формировании характерных, неповторимо своих приемов и средств обобщения живой, конкретной изобразительной формы имел именно орнамент. Ритмизация, повторяемость отдельных элементов формы благодаря многократности повторов усиливали звучание определенных сторон содержания, тех или иных качеств всей изобразительной формы. Иначе говоря, орнамент — это ритмы, а ритмы — это расстановка, усиление акцентов на особенно важном, значительном, существенном в передаче определенных мыслей, формы того или иного изображения, а в конечном итоге определенного эстетического содержания.

Эти акценты могут быть расставлены повтором одной и той же изобразительной формы, как, например, бесконечные ряды данников в рельефах Персеполя. Такого рода приемы обобщения формы, ее ритмизация и определили сложение некоторого своеобразия канона в искусстве древнего Ирана, очертили его неповторимое своеобразие.

Другой путь обобщения конкретной изобразительной формы, иной прием расстановки акцентов для выявления главного в понимании красоты своей эпохи раскрывают нам памятники ассирийского искусства. В них не только и не столько обобщалась, ритмизовалась сама живая, конкретная форма, сколько усиливалось ее воздействие на зрителей путем введения дополнительных, отвлеченно-абстрактных мотивов орнамента, розеток, завитков, волнистых линий и т. п.

Перед нами два различных, но равно действенных и правомощных пути усиления выразительности форм и заострения определенных идей, раскрывающих эстетическое видение того или иного народа в определенный отрезок времени. Основываясь на анализе приведенных здесь памятников древневосточного искусства, мы можем говорить о двух основных методах конкретизации и усиления выразительных средств изобразительного искусства, служивших для передачи через орнамент условно, но выразительно и емко общественных представлений о красоте.

Первый метод — это орнаментализация реальных, жизненных форм окружающего мира, силуэтов фигур, складок, самых различных деталей одежды и т. п. Этот путь обобщения формы связан с разработкой орнаментальных повторов деталей или всей изобразительной формы. Он-то и ведет, как

правило, к таким большим обобщениям и даже некоторой схематизации, какие мы видим в рельефах Персеполя.

Второй метод связан с введением в изобразительную форму «посторонних», условно-орнаментальных мотивов. Он так же влечет за собой обобщение конкретных изображений, но ни в коей мере не обуславливает их схематизацию или стилизацию. Причем орнамент в этом случае не должен быть связан с активной орнаментализацией деталей самой изобразительной формы и предельной обобщенностью трактовки, как, например, в ассирийских рельефах. При этом методе ритмизации изобразительных средств содержание образов обогащается дополнительным и подчас весьма глубоким символическим содержанием вводимых орнаментальных форм и отдельных узорных мотивов. И более того, в этом случае возможно соединение точной портретной психологической характеристики образов и обобщенного образа, в котором все стороны раскрываются общественные нормы и представления о красоте в данной культурной среде определенной исторической эпохи. Примером подобного решения может служить тот же египетский рельеф с изображением фараона Аменофиса III, в котором яркая, неповторимо индивидуальная передача образа блестяще связана с канонической подачей его идейно-общественного звучания. В этом удивительном портретном изображении фараона тонко, необычайно мудро и тактично раскрыт утверждаемый идеал красоты — возвышенной и утонченной. Этот образ кажется символом, эталоном совершенства всего древнеегипетского искусства.

Подытоживая все сказанное по поводу канона и роли орнамента в пластическом искусстве Передней Азии, нам хотелось бы подчеркнуть прежде всего, что этот опыт следует рассматривать безусловно лишь как первую, предварительную попытку анализа самой природы особенностей канона в искусстве Ближнего Востока, лишь как начало исследования проблемы.

Кроме того, понятие канона значительно глубже и шире вопросов теории только восточного искусства, на которых мы здесь останавливались, — оно безусловно уходит в самую природу сложных и глубинных процессов смены эстетических воззрений в определенные исторические периоды, а также перекрещивается с вопросами эволюции идеала красоты на соответствующем этапе развития общества.

Связанные между собой проблемы развития общественных эстетических идей, стиля и канона и даже роли орнамента в формировании выразительных средств изобразительного искусства также не являются специфически восточными и потому со временем должны найти свое окончательное разрешение на более широком фоне самых разнообразных памятников мирового художественного наследия.

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Дьяконов М. М. Очерки истории древнего Ирана, М., 1961.
2. Лосев А. Художественный канон как проблема стиля,— «Вопросы эстетики», вып. 6, М., 1964.
3. Матье М. Э. Искусство Древнего Египта, М.—Л., 1961.
4. Матье М. Э. Во времена Нефертити, М.—Л., 1965.
5. Памятники мирового искусства. Искусство Древнего Востока, М., 1968.
6. Флиттнер Н. Д. Культура и искусство Двуречья и соседних стран, М.—Л., 1958.
7. Assyrische Palastreliefs, Prag, [б. г.].
8. Staatliche Museen zu Berlin, Leipzig, 1963.

В. Б. БЛЭК

О КАНОНЕ В ИСКУССТВЕ ДРЕВНЕГО ШУМЕРА КОНЦА V — НАЧАЛА III ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО Н. Э.

Памятники изобразительного искусства на территории Двуречья встречаются в слоях, относящихся еще к концу V и первой половине IV тысячелетия до н. э. В это время на плодородных землях, созданных наносами рек Евфрата и Тигра, существовали многочисленные поселения шумеров [4; 9, рис. 16], занимавшихся охотой, рыболовством и отчасти уже скотоводством и земледелием. К этому же времени относятся очень интересные образцы и художественного творчества жителей Двуречья [17, 76—83]. Наиболее характерные памятники сохранились в поселениях Телль-Халаф [19] и Эль-Обейд. Это дало основание назвать два первых этапа в развитии культуры шумеров соответственно периодами Телль-Халаф и Эль-Обейд.

Периоды Телль-Халаф и Эль-Обейд (конец V — начало второй половины IV тысячелетия до н. э.) можно рассматривать как время постепенного сложения и ранней канонизации многих эстетических норм, художественных форм, продолжающих затем жить в искусстве Шумера и всего Ближнего Востока на протяжении очень долгого времени.

Определению путей развития искусства Шумера, качественной стилистической оценке групп памятников разных эпох в связи с теми социально-экономическими условиями, которые вызвали их к жизни, посвящен целый ряд специальных работ Н. Д. Флиттнер, И. М. Дьяконова, В. К. Афанасьевой [6; 7; 2; 1; 3]. Однако вопрос о формировании канонических изобразительных приемов в шумерском искусстве периода с конца V до начала III тысячелетия до н. э. не подвергался специальному рассмотрению. В настоящей статье сделана попытка выявить этот процесс на основе стилистического анализа ряда характерных произведений.

В обществе Шумера с конца V до конца IV тысячелетия до н. э. художественное творчество еще было неразрывно связано с ремесленным производством. Таким образом, памятники изобразительного творчества, создававшиеся в общинах шумеров, представляют собой образцы очень своеобразного

народного творчества. Причем эта народная основа так сильна, что продолжает ярко проявляться в произведениях искусства и в начале III тысячелетия до н. э., когда в результате интенсивного технического и социального развития шумерского общества в нем выделяется правящий класс, начинает применяться труд рабов, ремесло окончательно отделяется от сельского хозяйства [3; 38—41; 1; 6—7].

Вполне официальным, придворным искусство Шумера становится гораздо позднее, в период III династии Ура, т. е. к концу III тысячелетия до н. э. [3, 56—57], в связи с укреплением государства, возглавляемого царем и бюрократическим аппаратом.

Изобразительное творчество шумеров определяется в рассматриваемое время очень своеобразной мелкой пластикой [17, 10]. В целом ряде поселений были найдены женские и мужские статуэтки, изображающие, очевидно, богов плодородия [21, 308—309]. Фигурки имеют вытянутые пропорции и отчетливо пролепленные части тела. У всех отмечены признаки пола. Некоторые статуэтки изображают женщин с детьми на руках. Но это изображения не людей, посвятивших фигурки храмам, а именно божеств. Об этом свидетельствует и роспись в виде полос, нанесенных охрой на торсах фигурок, и очень странные лица (у тех из них, у которых сохранились головы). Трудно даже назвать человеческими чертами огромные, до ушей, рты, совершенно срезанные подбородки, узкие щелевидные глаза. Возникает ассоциация с лягушкой, с жабой. И весьма возможно, что образы именно этих животных, имеющих обычно многочисленное потомство, претворились в антропоморфных фигурках, которые воплощали в себе мысль о плодородии.

Однако, несмотря на такой странный характер лиц, все статуэтки характеризуются общей грациозностью, легкостью и соразмерностью пропорций и силуэтов. В этом сказывается своеобразие единой традиции народного творчества. Несмотря на суммарность в передаче объемов, названные качества показывают как понимание пластического построения скульптуры, так и хорошее знание ее реальных прототипов. Свободно, естественно выполнен переход от человеческого тела к фантастической голове животного, что возможно лишь при сочетании творческой фантазии с профессиональными знаниями. Таким образом, культовые по своему назначению фигурки являются ранними произведениями изобразительного искусства шумеров.

В общем выразительном ритме, нарастающем снизу вверх, пролеплены выдающиеся, угловатые плечи и конусообразные груди, которые вторят формам сильно выступающего вперед лица-морды и высокой прически. Так же в едином пластически-графическом ритме уверенной рукой выдавлены по мяг-

кой глине глубокие глазные впадины-щели, линии, обозначающие пальцы рук, и треугольник в нижней части живота (признак женского пола). Важно обратить внимание на то, что пластическая и светотеневая насыщенность ослабляется, как бы сходит на нет, постепенно от головы к ногам. В верхней части — объемные выступы прически, плеч, груди, локтей; черное пятно битумного конуса, густые тени на шее, под грудью и согнутыми руками. На животе хотя и глубокие, но только прочерченные линии. Ноги же не отделены друг от друга и переданы единым объемом. Линия разделения ног лишь слегка намечена прерывистой вертикальной чертой (у некоторых фигурок обозначены черточками также и пальцы).

Подобная трактовка, несомненно, свидетельствует о стилистической общности этих произведений со скульптурой второй половины IV тысячелетия до н. э., например из храма в Уруке, где фигура божества строится по тому же принципу пластического и цветового акцентирования головы и торса и сдержанного решения ее нижней части. Аналогии имеются и в пластике Шумера первой половины III тысячелетия до н. э., например булава Месилима [12, 363], а также Ирана, например статуэтка богини-матери из Туренг-Тепе [8, табл. 13]. Таким образом, можно говорить о сложении специфических и традиционных стилистических особенностей в искусстве шумеров уже на ранних этапах его развития, а также о постепенной, но неукоснительной канонизации художественных приемов.

Тот же очень определенный ритм в распределении изображений на плоскости ясно сказался уже ранее на расписной керамике культуры Телль-Халаф. Это ритм нагнетенного, но напряженно-сдержанного движения, повторения, как бы нарастания форм. Такой характер ритмических решений, передаваясь по традиции, стал одним из непреходящих элементов раннего канона.

Эпоха Урука — Джемдет-Насра была временем дальнейшего развития и даже блестящего расцвета разных видов искусства, и в это время еще не отделившегося от художественного ремесла: круглой пластики и рельефа, в частности рельефных изображений на цилиндрах-печатах из полудрагоценных камней и культовых каменных сосудах [15; 14, 316—327]. В эти эпохи продолжалось оформление ранних канонических установок в искусстве.

Очень ярким памятником является женская голова, открытая в Белом храме Урука [12, 349]. Это своеобразный памятник, это даже не голова в полном смысле слова, а маска, маскарон с плоско срезанной задней стороной. Она была обнаружена на земле, и некоторое время оставалось неясным, какому туловищу она принадлежала и было ли оно вообще.

Лишь находка в верховьях Тигра — там, где в него впадает р. Большой Заб, — в храмике древнейшего центра Ассирии г. Ассур помогла решить эту загадку. Оказалось, что в этом храме прикрепленная, «повешенная» на стену голова божества была дополнена рельефно выполненным телом из гипса (штука) и росписью прямо по стене [6, 90]. Причем здесь был употреблен художественный композиционный прием, утвердившийся еще в первой половине IV тысячелетия до н. э. в мелкой пластике эпохи Эль-Обейда, о котором говорилось выше: рельефно выполненное тело божества было прилеплено таким образом, что высота рельефа постепенно снижалась к коленям фигуры и нижняя часть ног была уже только прорисована красками по гладкой поверхности стены. Очевидно, фигура как бы выходила из нее верхней своей частью, не утрачивая, однако, органической, конструктивной связи с плоскостью.

Доказательством своеобразно канонизированного характера трактовки формы, компоновки памятников искусства культур Урук и Джемдет-Наср служат и многочисленные произведения мелкой пластики из камня, различных металлов (медь, бронза) и скульптурная декорация каменных сосудов.

Это периоды, когда еще не утвердились не только царская деспотия, но даже и авторитет знати и жречества, в дальнейшем более жестко регламентирующего религиозный канон. Шумеры в своей хозяйственной жизни были еще тесно связаны с окружающими их природой и животным миром. Последнее обстоятельство вызывало включение образов многих животных в круг магических представлений, часто связанных с верховными божествами, например с Инанной (хотя всегда ясно конкретное назначение и осмысление изображений).

В храмах всех названных выше городов при раскопках было обнаружено значительное количество статуэток животных, которые свидетельствуют о превосходном знании скота различных пород и видов, разнообразных диких зверей, птиц и рыб. В частности, целый ряд их происходит из г. Урука, что дает возможность говорить о существовавшей здесь (очевидно, при храме богини Инанны) мастерской, в которой работали очень талантливые исполнители, обладавшие хотя и особым «почерком», но характерным в то же время для рассматриваемой эпохи. В доказательство правильности последнего положения можно привести две статуэтки, хранящиеся в отделе переднеазиатского искусства Берлинского музея. Это фигурки лежащего бычка из коричневатого-черного камня и лежащего барана, отлитая из меди [5, табл. 9 (1, 2); 18, табл. 24в; 13, табл. 14]. Первая является самостоятельным изделием, вторая же дополняет каменную печать цилиндри-

ческой формы, принадлежащую должностному лицу храма Инанны. Небольшие (особенно вторая) фигурки эти воспринимаются, однако, как значительные по величине скульптуры. Такое чувство рождает определенный пластический прием: в каждом случае облик животного воспроизведен большим объемом, что придает общему силуэту (со всех точек зрения) и отдельным формам чрезвычайную ясность. Грузность бычьей туши в сочетании с могучей шеей и относительно маленькой головой животного, плавный скат его хребта от загривка к хвосту, характерный, слегка вытянутый вперед, мягкий контур головы — все это очень выразительно передано в камне спокойными крупными массами, сообщающими скульптуре даже величавость. Типизация же, соединение в одном изображении наиболее ярких черт, определяющих вид животных, придает ему значение эмблемы плодородия. В неукоснительном следовании этому принципу как раз и проявляется ранняя форма канонизации, связанной с магическим осмыслением, культовым назначением скульптур, в то же время, в эстетическом плане, основанной на многовековой традиции народного творчества. Поэтому при большой характерности в фигурке быка нет и намека на натуралистичность. Обобщение касается не только основных объемов, но и деталей — складок на морде, вокруг глаз и около ноздрей, лепки подогнутых под брюхо ног с ясно показанными бабками и копытами. И что тоже очень важно — при исполнении, вырезании отдельных частей фигуры (как, впрочем, и произведения в целом) проявлено большое чувство декоративности. А это, очевидно, было необходимым качеством для предмета, который должен был служить и своеобразным украшением интерьера храма. Крупные объемы и плоскости подчеркиваются ложающимися на них тенями. Кроме того, они отмечены врезанными восьмилепестковыми розетками, в древности, может быть, инкрустированными. Контуры этих розеток — равноконечных, с круглыми сердцевинами — мягкие, округлые. Они могут быть декоративно переданной расцветкой шкуры животного и одновременно символами божества плодородия, которому бык посвящен и которое он одновременно мог олицетворять. Вероятно, когда углубления розеток были заполнены, общий объем скульптуры воспринимался еще более цельным.

Фигурка барана также представляет единую, точно очерченную массу. Характерность силуэта и формы фигуры и здесь не вызывает сомнений: характерны отвисшая нижняя губа, короткий нос, густая шерсть, мягко окутывающая тело, — все это прекрасно читается. А ведь фигурка очень мала (3 см), почти миниатюрна!

У обеих скульптур очень близка манера передачи подогнутых под живот ног — они выделяются легким рельефом. Ха-

ракетр прорисовки розеток — пятен на шкуре быка — совершенно идентичен цветам и листьям в композиции, вырезанной на цилиндрической печати, которую дополняет баран.

Очевидно, к этой группе произведений относятся еще несколько скульптур и их фрагментов, которые были найдены также в Уруке. Это столь же характерные (в каждом случае) фигурки лежащего вепря и барана и идущего теленка (или бычка), а также две головы, отбитые от туловища овцы и, очевидно, барана. Они выполнены сходными, названными выше скульптурными стилистическими приемами, а при анализе их также ясно видно сложившееся яркое образное мироощущение и устойчивая пластическая традиция, перерастающая в своеобразный ранний канон, в связи с культовым назначением и магическим осмыслением всех памятников.

Особенно хорошо прослеживается определенный характер канонизированной компоновки и трактовки формы на декоре крупного (высота около 1 м) алебастрового сосуда, происходящего из Урука (хранится в Музее Багдада, фрагмент — в отделе переднеазиатского искусства Берлинского музея) [17, 80—81].

Рельефная декорация сосуда, кроме того, чрезвычайно показательна в том отношении, что как бы концентрирует главные стилистические черты в изобразительном искусстве шумеров, отобранные традицией к концу IV тысячелетия до н. э. Складывается повествовательная композиция, канонизированная по тому нарастающему ритму, в котором размещены ее компоненты, а также по характеру обобщенной трактовки каждого из них. В данном случае это рассказ о культовой церемонии — шествии жителей г. Урука, направляющихся с дарами в храм богини Инанны и гонящих туда же стадо баранов и овец [5, табл. 1]. Причем именно этот памятник по характеру его в значительной степени канонизированной трактовки связывается с вещами следующего периода — эпохи Лагаша (первая половина и середина III тысячелетия до н. э.).

Композиция чрезвычайно четко просматривается. Достигнута такая ясность очень простым приемом — построением, линейным построением. В то же время именно этот прием чрезвычайно гармонично увязывает изображения с плоскостью сосуда: спокойно-ритмичное горизонтальное размещение рельефов отвечает лаконичным, сдержанным членениям и силуэту сосуда. Он представляет собой кубок, высокий, мягко, слегка расширяющийся вверху и устойчиво стоящий на широкой конусообразной ножке, растроб которой обращен книзу. Таким образом, кубок или бокал состоит всего из двух объемов с закругляющимся в виде валика краем горловины и плавным перехватом в месте перехода от тулова к ножке. Рельеф покрывает только тулово сосуда, и он настолько не-

высок, что, если смотреть на сосуд сбоку, изображения не выступают над его поверхностью. Чтобы получить их, художник срезал на небольшую глубину фон, а сами изображения оставил на уровне общей плоской поверхности кубка. Подобный принцип исполнения рельефа становится с эпохи Джемдет-Насра господствующим в шумерском рельефе. Благодаря описанному приему сохраняется и пластическое, и чисто зрительное единство формы, а также образуется необычайная слитность объема сосуда и рельефа. По архитектурности, подчиненности ритму поверхности, которую он покрывает, этот шумерский рельеф можно сопоставить с лучшими произведениями древнеегипетских художников первой половины и середины III тысячелетия до н. э., эпохи IV династии Древнего царства (например, с рельефами из гробниц вельмож Птаххотепа и Мерерука в Саккаре) [22, рис. 56, 57].

Анализируя художественное решение рельефа, необходимо обратить внимание на тонкое чувство постепенно нагнетаемого ритма, проявленное и при распределении отдельных фигур в разных поясах. Характер силуэтов фигур животных и людей и размеры их очень хорошо увязаны с разными участками сосуда, форма которого, как уже говорилось выше, изменяется от ножки к верхнему краю, постепенно расширяясь.

Кроме движения, постепенной концентрации масс снизу вверх, в построении и размещении элементов декора — в полном равновесии с ним — живет и движение по кругу.

Создавая такое цельное, единое ритмическое и образное решение, заботясь о гармонии всех его частей, автор совершенно избегает сухости, которая могла бы появиться в результате повторения фигур и размещения их в заранее определенных рамках. Эта очень характерная стилистическая особенность снова свидетельствует о переживании шумерским искусством рассматриваемой эпохи ранней стадии его канонизации. Это искусство отличается большей жизненностью, созданием произведений на основе отобранных ярких жизненных впечатлений и исключает малейшую механистичность исполнения.

Все сказанное в полной мере относится и ко многим другим рельефам и образцам пластики [23, № 2—4]. Среди них можно выделить уже упомянутую выше, в связи с дополнительной ее фигуркой лежащего барана, цилиндрическую печать должностного лица храма Инанны. Рельеф на ее боковой поверхности выполнен с артистичной тонкостью [16, рис. 7, 8; 6, 77]. Если рельефное повествование сосуда из храма Инанны дышит величавым покоем, то немногословная сценка на этой печати отмечена своеобразной грацией. Это ощущение появляется, несомненно, в связи с виртуозно легкой и на первый взгляд непосредственной манерой исполнения. До-

вольно глубоко в поверхность камня врезанные силуэты и линии мягки, пластичны, декоративны. Но стоит посмотреть на оттиск, чтобы убедиться в строжайшей логичности живой творческой мысли создателя этого рельефа, в подчиненности ее четким требованиям. Немногословно и очень выразительно воплощает он здесь, очевидно, мысль о плодородии и изобилии, которые дарует богиня-мать. Изображение божества замещено его символами — восьмиконечными розетками, цветами или листьями на концах побегов какого-то растения. Упруго-изгибающиеся стебли прижимает к груди бородатый человек, одетый в юбку до колен, с повязкой-валиком, которая сдерживает густые волосы. Вероятно, он священнослужитель, жрец Инанны (аналогичная фигура утрачена на предшествующем сосуде). Осененный с двух сторон побегами священного растения богини, он образует вместе с ними смысловой, сюжетный и композиционный центр рельефа, который дополняют и замыкают два козла, тянущиеся к цветам. Верховный жрец и символы богини образуют центр, а подчиненные ей и как бы поклоняющиеся ей два представителя мира животных придают композиции не только уравновешенность, но и особую законченность, завершенность. Позы козлов, вытянувших шеи к побегам растения, отлично подчеркнутые силуэтами их фигур, как бы замыкают движение лоз, выходящих вправо и влево. Легкая, едва уловимая динамика, свойственная рельефу, как и другим параллельным изображениям, тут же нивелируется, погашается этой характернейшей особенностью общего строя, своеобразием распределения фигур и предметов одного по отношению к другому. Такое геральдическое построение, когда отдельные изображения тяготеют к одному центру, группируясь по его сторонам, и как бы повторяют друг друга (чем усиливается как зрительный, так и смысловой эффект), в шумерском искусстве времени Урука — Джемдет-Насра применяется так же часто, как и размещение изображений полосой и подчинение их единому ритмичному движению. Причем и тот и другой строй подчинены выражению, передаче одних и тех же культовых идей, представлений, образов, которые основаны на непосредственном наблюдении жизненных явлений и стремлении понять их и обобщить.

Сказанное выше в полной мере относится к большому числу памятников этой поры. Таковы: сосуд-чаша из Хафадже; украшенный рельефом чашеобразный сосуд из Телль-Аграба; великолепный по жизнеутверждающей, звучной, сочной пластике каменный сосуд из Ура; сосуд из известкового песчаника, происходящий из Урука, украшенный композицией из фигур львов и быков. Таковы и рельефы на двух цилиндрах-печатах с изображениями сцен охоты и нападения льва на быка и многие другие памятники. Они различны по

манере исполнения: одни несколько суше, другие мягче в пластическом отношении. Но канонизированные (в рамках магических представлений) закономерности общего построения — строгая уравновешенность композиции, метричность в размещении их компонентов и формы — присущи им всем [18, рис. 11—13, 15—16].

Не случайно, а именно на этой основе в искусстве следующего, раннединастического периода (2800—2400 гг. до н. э.), когда происходит оформление классового общества, наряду с теми же едиными, по-своему канонизированными стилистическими приемами, в круглой пластике и рельефе продолжают существовать группы памятников (на юге и севере Двуречья), выделяющиеся по манере, стилю исполнения [11, 26—27; 12, 2—13]. Несмотря на отличия, все они отмечены большой и своеобразной выразительностью, стремлением к обобщенно-типизированной передаче объемов.

Период с конца V по начало III тысячелетия до н. э. — время, когда в ремесленном народном искусстве шумеров складываются и передаются из поколения в поколение традиционные приемы симметричных композиционных построений в пространстве и на плоскости, декоративные линейные решения. В связи с культовым назначением всех памятников творческие традиции своеобразно канонизируются. В шумерском искусстве создается ранняя форма канона, тесно связанная с народным творчеством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьева В. К., Дьяконов И. М. Об основных этапах развития изобразительного искусства древнего Шумера, — «Труды отдела истории культуры и искусства Востока Государственного Эрмитажа» (ТОВЭ), т. V, 1961.
2. Дьяконов И. М. Об одной древневосточной скульптуре, — ТОВЭ, т. IV, 1947.
3. Искусство Древнего Востока (гл.: Искусство Двуречья 5—2 тысячелетий до н. э.), М., 1968.
4. Клима И. Общество и культура древнего Двуречья, Прага, 1967.
5. Тюменев А. Государственное хозяйство древнего Шумера, М.—Л., 1956.
6. Флиттнер Н. Д. Культура и искусство Двуречья и соседних стран, Л.—М., 1958.
7. Флиттнер Н. Д. Охота и борьба с животными в искусстве Передней Азии и золотой перстень № 6652 Государственного Эрмитажа, — ТОВЭ, т. III, 1940.
8. Brentjes B. Die iranische Welt vor Mohammed, Leipzig, [б. г.].
9. Briol M. The World of Archaeology. Central Asia — Africa — the Near East, vol. 2, London, 1929.
10. Frankfort H. The Art and Architecture of the Ancient Orient, Harmondsworth, 1954.
11. Frankfort H. Sculpture of Third Millenium b. c. From Tell Asmarand-Khafajah, Chicago, 1939.
12. Hamann R. Geschichte der Kunst, Bd 1, Berlin, 1955.

13. Jacob-Rost L. Sumerische Kunst, Leipzig, 1966.
14. Guide-Book to the Irak Museum, Baghdad, 1966.
15. Mackay E. Report on Excavations at Jaandet Nasr. Irag., Chicago, 1931.
16. Meyer G. R. Altorientalische Denkmäler im Vorderasiatischen Museum zu Berlin, Leipzig, 1965. Leipzig, 1965.
17. Meyer G. R. Durch vier Jahrtausende altvorderasiatischer Kultur, Berlin, 1962.
18. Museuminsel Berlin (Die schönsten Kunstwerke aus dreizehn Museen), Leipzig, 1965.
19. Oppenheim M. Tell Halaf, Leipzig, 1931.
20. Parrot A. Tello (1877—1933), Paris, 1948.
21. Parrot A. Assyria, Nineveh and Babylon, Paris, 1961.
22. Theile A. Les Arts de l'Afrique, Paris, 1963.
23. Wiseman D. I. Cylinder Seals of Western Asia, London, [б. г.].

Н. А. ПОМЕРАНЦЕВА

РОЛЬ СИСТЕМЫ ПРОПОРЦИОНАЛЬНЫХ СООТНОШЕНИЙ В СЛОЖЕНИИ КАНОНА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОЙ ПЛАСТИКИ

Канон древнеегипетского искусства охватывает широкий круг понятий, включая композицию памятников, иконографию образов, художественные и технические средства воплощения, и в первую очередь систему религиозного мировоззрения — философскую базу канона. На протяжении многовекового пути развития древнеегипетского искусства канон был единым для всех его видов: архитектуры, скульптуры и живописи. С течением времени в искусстве древнего Египта менялись взгляды и вкусы, художественные стили, технические приемы изображения, развивались и обновлялись традиции — канон же, заключая в себе большие возможности применения выразительных средств, оставался неизменным. В чем же сущность канона и каким образом он претворяется в памятниках древнеегипетского искусства?

При том широком круге понятий, которые включает в себя канон, должно было существовать некое объединяющее начало. Подобно тому как сущность философской концепции определяется тем, что принимается ею за первооснову, канон как специфическая форма художественного мышления также должен иметь свою первооснову, которая организует и уравнивает все составляющие его компоненты. Чтобы понять, что служило той базой, на которой возник канон во всем многообразии его проявлений, необходимо обратиться к искусству додинастического периода, предшествовавшего сложению канона в художественную систему.

1. ИСТОКИ КАНОНА ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОГО ИСКУССТВА

Любое искусство как осознанное выражение творческого начала прежде всего проявляется в ритме, основанном на простейшем чередовании и соразмерности элементов. В музыке это организованная последовательность длительности звуков, в изобразительном искусстве — пропорции, устанавливающие связь между отдельными частями и целым и дела-

ющие их взаимосоразмерными. На основе ритмической соразмерности стал возможен постепенный процесс обобщения природных форм, что привело к созданию отвлеченных, стилизованных образов и появлению геометризованных условных изображений человеческой фигуры, животных, растений или окружающих предметов. Таким путем произошло претворение конкретно видимых вещей в отвлеченный и во многих случаях абстрактно понимаемый типологический образ, который постепенно переходит из области изобразительного искусства в символику иероглифической письменности.

Начальный этап сложения письменности как результат закрепления условных форм изображения совпадает в Египте с концом IV тысячелетия до н. э., когда основные приемы передачи образа в изобразительном искусстве уже приобретают традиционные формы выражения.

Однако не все черты, присущие додинастическому искусству и искусству первых двух династий, становятся устойчивыми и переходят в традицию. Памятники этой эпохи имеют целый ряд признаков, являющихся общими для большинства первобытных культур. К таким чертам можно отнести прием нарочитого изменения пропорций, особенно характерный для пластических изображений женских фигур. Поскольку эти статуэтки связывались с магической идеей плодородия, бедра их были сильно увеличены, торсы укорочены, головы уменьшены. Прием деформации не оказался устойчивым для памятников древнеегипетского искусства и не получил дальнейшего развития в последующую эпоху. На смену ему приходит метод гармоничного пропорционирования фигур, что повлекло за собой сложение ритмически организованных композиций не только для каждого типа изображения, но и для целых сцен.

Вместе с тем в искусстве додинастического периода и Раннего царства обнаруживаются отдельные приемы изображения, которые позднее будут характерны для всего египетского искусства в качестве канонизированных. К таким приемам можно отнести сочетание в одном изображении фасных и профильных элементов фигуры, реально не видимых вместе с одной точки пространства. На рельефной плите из Берлинского музея с изображением воина [9, илл. 2 (3)] фигура построена так, что фасный разворот плеч прямолинейно сочленяется с профильной постановкой ног, ибо торс занимает фронтальное положение. Соединение фасных и профильных элементов в этом изображении воспринимается как механическое, в то время как в фигуре фараона Нармера переход от фаса плеч к профилю ног осуществляется органично за счет мягкого разворота торса, уравновешивающего в одном изображении взаимно несовместимые элементы. Впечатление цельности в фигуре Нармера достигается благо-

даря тому, что все ее части соподчинены друг другу и связаны со всей фигурой единой цепью пропорций, которые в рельефе воина из Берлинского музея — памятнике, предшествующем палатке Нармера, — еще не выявились.

Следовательно, применение отдельно взятого приема — в данном случае фаса плеч при профильном положении головы и ног — нельзя рассматривать как проявление канона. Такой прием встречается еще в росписях додинастического периода, однако все строение фигур в подобных композициях совершенно не укладывается в пропорции египетского канона, приводящие в равновесие все элементы изображения. В этом случае мы имеем дело лишь с более или менее частым повторением отдельного приема, ставшего со временем традиционным для египетского искусства.

Жизнеспособность того или иного художественного приема изображения определяется отбором, в результате которого выкристаллизовываются черты, отвечающие эстетическим идеалам и мировоззрению своей эпохи. Когда миновала эпоха, предшествовавшая образованию государственного строя, постепенно начали отживать и традиции изображения женских фигур с деформированными пропорциями. В период сложения египетского государства в искусстве на основе общих для всей первобытной культуры приемов изображения намечается процесс формирования специфически египетских черт. В этом сложном отборе большое место уделялось идеологической стороне и, помимо того, эстетической оценке, которая должна была основываться на некоем абсолютном критерии, устойчивом и однозначном в своем решении. Таким абсолютным критерием стал прием пропорционирования, сложившийся в единую, универсальную систему пропорциональных соотношений, на основе которой возник органичный синтез всех видов древнеегипетского искусства.

Чтобы наглядно показать, как осуществляется этот синтез, возьмем в качестве примера пирамиду, поскольку сама форма ее геометрична, а пропорциональные соотношения имеют математическую основу. Сущность их математического вывода состоит в делении сторон исходного квадрата (рис. 13), аналогичного квадрату основания пирамиды, в «золотом сечении». Если мысленно представить грани пирамиды положенными на ее основание, то ребра пирамиды, будучи продленными до их пересечения со сторонами квадрата, разделяют каждую из его сторон в «золотом сечении», причем отношение это будет равно иррациональному числу $\Phi = 1,618...$ При пересечении ребра образуют два накладывающихся квадрата (см. рис. 13), стороны которых в свою очередь также пересекаются в «золотом сечении». Точки пересечения и вершины этих квадратов определяют восемь пропорциональных соотношений, обозначенных буквами, $A, C, S, \bullet, N, E, I,$

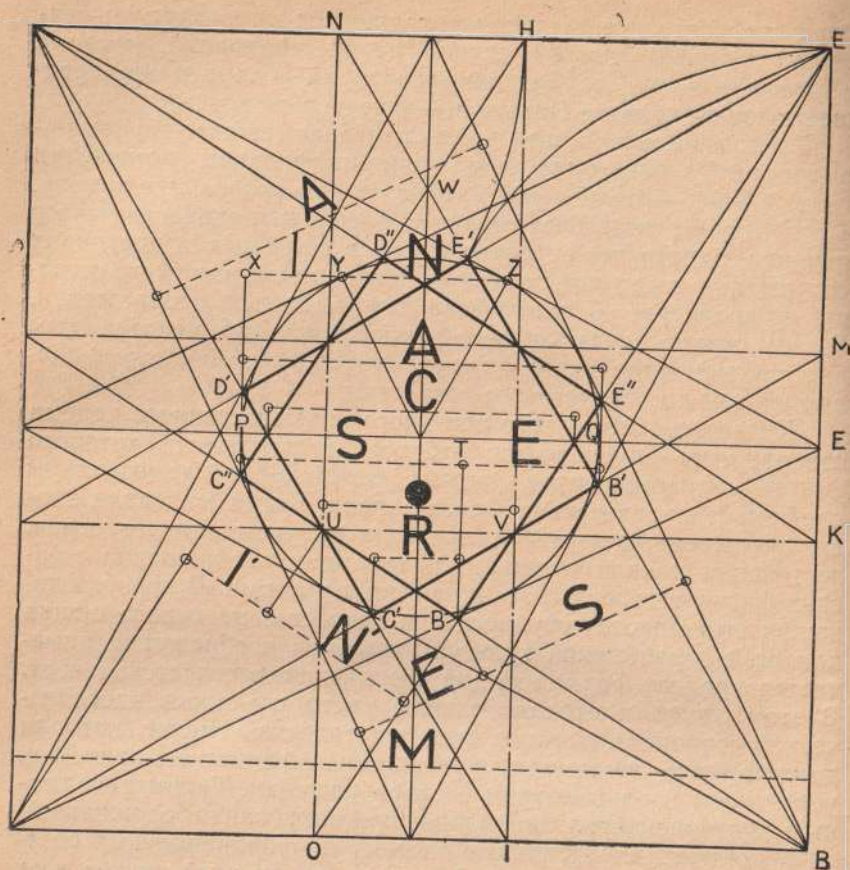


Рис. 13. Геометрическое построение, определяющее 8 пропорциональных соотношений

R, заимствованными из работ французского архитектора А. Фурнье де Кора [5]. Рис. 13 дает, таким образом, геометрическое выражение пропорциональных величин, которые отнюдь не уподоблялись некоему эталону измерения. Числовые значения их выражаются в безразмерных, отвлеченных величинах, допускающих использование любых единиц измерения, будь то локоть, длина стопы, кулак, которые употреблялись в древнем Египте, или современная метрическая система.

Практический расчет числовых значений пропорциональных величин производился следующим образом.

Наибольший размер всей композиции или отдельной фигуры принимался за «М». В рассмотренном примере с пирамидой «М» явилось стороной исходного квадрата, для удобства расчета положенной за «М»=2. Числовые значения пропор-

циональных величин можно получить из геометрических построений (см. рис. 13), в которых каждый из отрезков, соответствующий одной из этих величин, рассматривается как сторона треугольника. Из подобия треугольников по теореме Пифагора (известной в Египте еще за тысячу лет до того, как Пифагор дал ее обобщенную формулировку) определяются числовые значения величин. Так, например, отрезки, соответствующие «А» и «С», являются основаниями треугольников, подобных треугольнику с основанием, равным стороне исходного квадрата (М=2). Все пропорциональные величины связаны между собой общим числом «М», которое объединяет размеры внутри одной композиции, будь то храмовый комплекс с его скульптурным и живописным оформлением или сложная, многофигурная композиция, где все элементы ее связаны друг с другом единой цепью пропорциональных величин.

Таким образом, взятые в алгебраическом виде и перемноженные попарно отношения «М» к каждой из величин дают в итоге одно и то же постоянное число:

$$\frac{M}{A} \times \frac{M}{R} = 10 + 5\sqrt{5}; \quad \frac{M}{\bullet} \times \frac{M}{N} = 10 + 5\sqrt{5};$$

$$\frac{M}{S} \times \frac{M}{E} = 10 + 5\sqrt{5}; \quad \frac{M}{C} \times \frac{M}{I} = 10 + 5\sqrt{5}.$$

Приведем его к численному выражению, получаем иррациональное число 21,1803..., которое соответствует любым единицам измерения. Из данных выше произведений вычисляем числовые значения каждой величины. Получаем: А=9,47...; С=8,09...; S=5,85...; ●=5,00; N=4,23...; E=3,61...; I=2,61...; R=2,23.

Тогда в каждом отдельном случае для вычисления конкретных значений пропорциональных величин данного памятника нужно наибольший размер всей композиции «М» разделить на постоянное число 21,18..., в результате чего получится своеобразный коэффициент пропорциональности «К», который затем, будучи последовательно помноженным на соответствующий коэффициент для каждой величины — для «А» на 9,47, «С» на 8,09 и т. д.¹, — даст значения всех пропорциональных величин заданной композиции в тех единицах, в которых бралось «М». Таким образом, скульптор или художник, начиная работу, устанавливал размер композиции «М», соответственно которому получал значения всех остальных величин. Эти размеры он разносил по всему полю изображения в соответствии с тем, что нужно было исполнить. Когда

¹ Степень точности этих иррациональных чисел может быть любая, но практика показала, что вполне достаточно обходиться двумя знаками.

пропорциональная структура всей композиции уже выявлялась, мастер наносил подготовительный рисунок и приступал к работе резцом, если памятник был замыслен в круглой скульптуре или рельефе.

Присутствие пропорциональных соотношений в памятниках искусства древнего Египта было обнаружено А. Фурнье де Кора, назвавшим их «соотношениями божественной гармонии» («Rapports de Divine Harmonie»). В дальнейшем эти пропорциональные соотношения мы будем сокращенно обозначать буквами RDH. Автор усматривает в них отражение гармоничного строения Вселенной и человеческого тела, как, кстати говоря, воспринимали их и сами египтяне, объединившие пропорциональными соотношениями знаки Зодиака, символизировавшие строение мироздания, и фигуру небесной богини Нут, изображавшейся в виде женщины.

Отдельные величины пропорциональных соотношений в ряде случаев можно обнаружить и в памятниках додинастического искусства, однако сложение канона следует отнести к тому времени, когда они приобретают установленную закономерность в расположении для каждого типа изображения, образуя стройную систему. Соответственно этому за первооснову канона можно принять шкалу пропорциональных соотношений, удерживавшую в единой структуре памятники каждого из композиционных типов изображения, а также обеспечивавшую единство всех видов египетского искусства. Порядок следования величин в шкале можно представить в виде возрастающего или убывающего ряда, который имеет такую последовательность: A, C, S, ●, N, E, I, R. Структура расположения RDH для каждого канонизированного типа имела свою закономерность, что определяло его специфику. Возможность применения различных вариантов расположения величин RDH была неограниченна, чем и объясняется наличие большого количества канонизированных типов и композиций.

Таким образом, определение канона в самом общем виде может быть сформулировано так: канон — это шкала пропорциональных соотношений, присутствующих во всех без исключения памятниках древнеегипетского искусства, размещенных в строго установленной системе для каждого типа изображения и обеспечивающих соразмерность между отдельными частями композиции.

2. СТРУКТУРА РАСПОЛОЖЕНИЯ RDH В ОСНОВНЫХ КАНОНИЗИРОВАННЫХ ТИПАХ ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОЙ ПЛАСТИКИ

Система пропорциональных соотношений не только подчеркивала характерные особенности каждого канонизированного типа, но и обеспечивала единство между ними. За ис-

ходный тип принималось изображение стоящей во весь рост фигуры, поскольку в нем присутствовали все элементы системы.

Приемы изображения фигуры на плоскости должны были отвечать представлениям религиозного культа египтян, по которому считалось, что человеческая фигура могла быть изображена только целиком, чтобы все ее элементы зримо присутствовали в воспроизведенном образе, вне ракурсов и чистого профиля, когда одна сторона фигуры скрывалась другой. Изображение, переданное полностью, могло вместить в себя, по верованию египтян, душу умершего. Таким образом, культовые воззрения ставили необходимым условием создание идеального изображения человеческой фигуры на плоскости, где одновременно присутствовали и могли быть видимы все ее элементы. Тип этот не был создан религией, но был ею закреплен на известном этапе его развития.

Египтяне нашли такое решение, сведя в одном изображении на плоскости отдельные элементы фигуры, реально существующие в трехмерном пространстве, и объединив во фронтальном положении все характерные и пластически выразительные аспекты бокового видения. В основе создания композиции с изображением человеческой фигуры на плоскости было заложено прекрасное знание строения человеческого тела и желание передать его таким, каким оно реально существует, а не то обманчивое, зрительное впечатление, которое создается, если рассматривать его с той или иной точки пространства. Поэтому египетские художники сознательно избегали перспективных сокращений, ибо этим приемом только сужалась сфера охвата образа, раскрываемого сквозь призму перспективы в его фрагментарном виде, а не в реальной целостной сущности. Тем самым мышление египетского художника было направлено в сторону собирания в фокус самых важных и выразительных точек зрения на фигуру и обобщения их в одном изображении в рамках установленных типов. Фронтальная точка зрения принималась за основную, а фронтальное видение было возведено в закон фронтальности, согласно которому фигура в рельефе разворачивалась как бы лежащей в одной плоскости, а памятники круглой скульптуры изображались так, что все элементы построения фигуры соотносились друг с другом во взаимно перпендикулярных плоскостях. Это особенно ясно ощущается в типе тронных статуй, где сам трон, согнутые в локтях руки и в коленях ноги ломаются под прямым углом.

Система пропорциональных соотношений фиксировала местоположение всех основных элементов фигуры. В качестве образца стоящей фигуры взят рельеф из гробницы царского казначея Иси [Древнее царство, Гос. музей изобразительных искусств (ГМИИ), рис. 14]. Высота фигуры принимается за

«М», по которому находятся все остальные величины шкалы RDH, располагающиеся в порядке возрастания, начиная с наименьшей «R» и кончая наибольшей «А»: уровень носа приходится на «R», местоположение губ — на «I», высоте головы до уровня плеч соответствует «Е» и т. д. В нижней части фигуры, составляющей «А + R», размеры по вертикали укладываются не в порядке следования их по шкале RDH, а произвольно. Однако этот произвольный порядок для каждого установленного типа изображения был закреплён. Так, высота ноги от стопы до колена составляла «S», а сама стопа — «Е», размер от стопы до щиколотки — «R». Длина от пояса до верхней границы колена, лежащей несколько ниже края передника, соответствовала «•». В ширине фигуры, хотя и фиксированной в основных своих размерах, чаще встречаются отступления в пределах одного размера шкалы. Это было вызвано разным стилем изображения фигур в зависимости от времени их исполнения. Для эпохи Древнего царства характерны коренастые фигуры с широким разворотом плеч, фигуры Нового царства несколько уже в плечах.

В женских фигурах в ширину плеч входил спущенный конец длинного парика, благодаря которому их общий размер составлял «S». Длина руки от плеча до локтя и от локтя до сжатой кисти складывалась из 2«N». Вытянутая рука соответствовала «С», что приблизительно равно 2«N» в зависимости от положения кисти. В размере всей фигуры («М»), величина «N» укладывалась пять раз, причем локоть, являющийся фиксированной единицей измерения, можно было измерить с длиной локтя фигуры («N») заданного размера.

Система пропорциональных соотношений не была применена искусственно в строение фигур древнеегипетской пластики. Человеческая фигура в ее анатомическом строении содержит пропорции, вытекающие из «золотого сечения» и выражающиеся через степени «золотого числа» Ф. В строении скелета и человеческого тела не прослеживается постоянно выдержанного соответствия между определенными частями фигуры и степенями Ф, в то время как пропорциональные соотношения в произведениях древнеегипетской пластики располагаются в фигурах в строго установленном порядке.

Пропорциональные соотношения RDH располагались в аналогичных по типу изображении памятниках круглой скульптуры и рельефах в одной и той же последовательности, осуществляя тем самым единство между обоими видами пластики. Приходится, однако, учитывать, что пропорционирование рельефных изображений часто исходило из построения всей композиции, соответственно чему на размер фигуры приходилась одна из величин шкалы RDH. При этом если изолировать такую фигуру из общей композиции и рассчитать ее размеры согласно тому канонизированному типу, к кото-

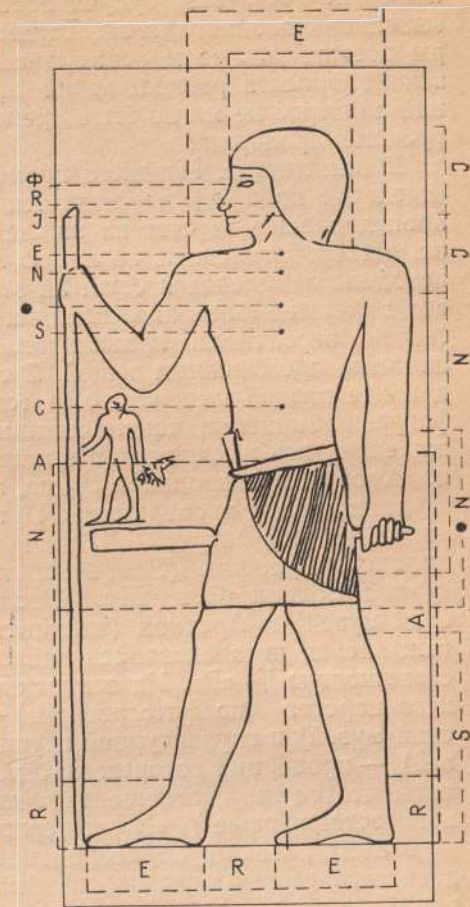


Рис. 14. Система расположения пропорциональных величин для стоящей во весь рост фигуры канонизированного типа. Рельеф из гробницы казначея Иси. Древнее царство. Москва. ГМИИ

рому она относится (принимая ее за «М»), то расположение основных пропорциональных величин оказывается выдержанным; отклонения, вызванные уравниванием фигуры в общей композиции, возможны лишь в самых незначительных пределах. В памятниках круглой скульптуры композиция ограничивалась самим изображением, а потому статуи пропорционировались согласно установленному порядку расположения величин RDH для данного канонизированного типа. Структура RDH в стоящих во весь рост статуях с выставленной вперед левой ногой имела лишь те отличия, которые были продиктованы законами пространственного решения фигуры. Эти отличия касались положения левой ноги, которая в статуях делалась длиннее правой. Поскольку вес тела всегда падал на правую ногу, служившую продолжением верти-

кали фигуры, левая, будучи поставлена на всю ступню, оказывалась длиннее правой. Таким приемом постановки фигуры достигалась ее максимальная устойчивость. При строгой закономерности расположения пропорциональных соотношений в фигуре не могло быть произвольного изменения или нарушения пропорций.

В памятниках Позднего времени (второй половины I тысячелетия до н. э.) наблюдается заметное удлинение фигур, происходившее за счет их нижней части и ног. Следовательно, остается выяснить, на какую величину в шкале RDH происходило изменение и была ли эта величина постоянной. Вывод возможен лишь на основании обмера памятников, причем степень вероятности правильного заключения зависит от количества промеренных вещей. В статуях левая нога делалась длиннее правой независимо от того, были ли пропорции всей фигуры обычными, каноническими, или удлиненными. К сожалению, все имевшиеся в нашем распоряжении памятники, на которых производился обмер, принадлежали к типу фигур с удлиненными пропорциями. Путем обмера удалось обнаружить, что на фигурах Ранней (Новое царство, ГМИИ), молодого мужчины (Новое царство, Гос. Эрмитаж), скульптурной модели бога Шу (Птолемеяевская эпоха, Берлинский музей) и Арсиной (эллинистическая эпоха, Гос. Эрмитаж) левая нога оказалась длиннее правой на величину, составляющую $\frac{1}{2}$ «R». На основании обмера памятников Древнего царства (по фотографиям) — статуи Ранофера (Каирский музей) и скульптурной группы Микерина (Каирский музей), — пропорции которых не были удлиненными, можно считать, что то же соотношение между длиной левой и правой ног, составляющее $\frac{1}{2}$ «R», выдерживается.

Между разными композиционными типами изображения в древнеегипетской пластике не было принципиального различия. Сидящую на троне фигуру (это в равной мере относится к памятникам круглой скульптуры и рельефа) легко можно привести к типу стоящей (рис. 15). Верхняя часть фигуры до бедра в обоих типах строится аналогично. Различия касаются положения ног. Та величина, которая приходится в стоящей фигуре на размер ноги от бедра до стопы ($2 \cdot S$), в сидящей раскладывается в горизонтальном и вертикальном направлениях, составляющих в сумме также $2 \cdot S$. Таким образом, если «поставить» сидящую фигуру, сущность канонизированного типа от этого не изменится.

В изображении сидящей на троне фигуры в рельефе плечи всегда были развернуты в фас при профильном положении трона и ног. Классический канонизированный образец тронной фигуры дан на специальном рисунке, выполненном на дощечке, покрытой слоем штукатурки, и предназначенном служить наглядным пособием для начинающих мастеров [6, 71].

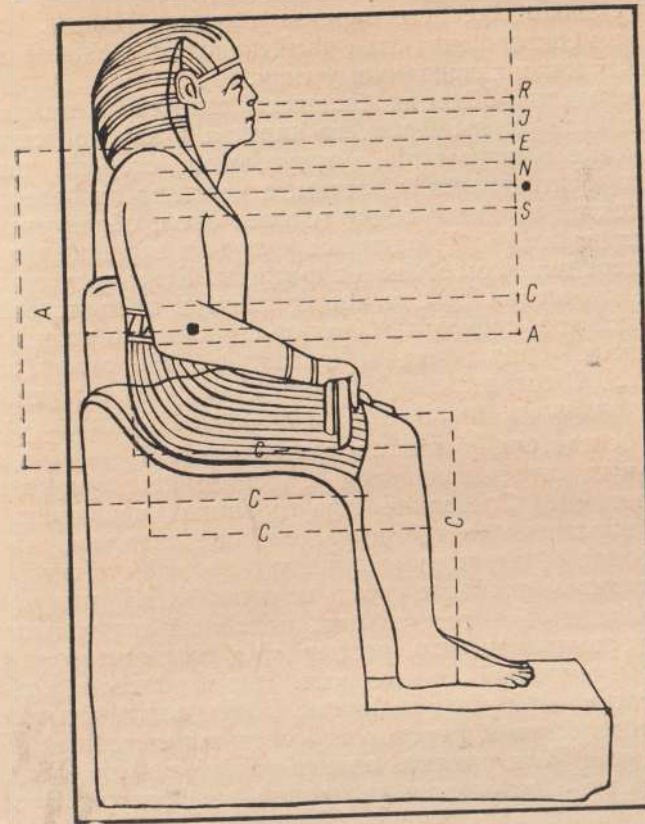


Рис. 15. Система расположения пропорциональных величин для сидящей фигуры канонизированного типа. Статуя Сенусерта III. Среднее царство. Бруклинский музей. США

Структура пропорциональных соотношений RDH в верхней части фигуры — до пояса — совпадает с типом стоящей. Форма трона в зависимости от времени исполнения памятника была различной — от простого кубообразного блока Древнего царства до изысканных декоративных форм Нового. Таким образом, целый ряд таких деталей, как форма пожек, спинка, трактовался по-разному, а то и вовсе отсутствовал. Поэтому в исполнении их мастер исходил из пропорций и размеров всей композиции в целом. Так, ширина трона по линии сиденья равнялась постоянной величине «С», ширина его, включая колени, составляла «А». Аналогичную структуру пропорций имеют и парные изображения сидящей на троне супружеской четы. Все виды тронных статуй и изображений фигуры на троне в рельефе представлены в коллекции ГМИИ,

начиная с эпохи Древнего царства и кончая Новым. Пропорциональные соотношения этих памятников выдержаны согласно данному канонизированному типу.

На основании обмеров большого количества памятников замечено, что фигуры Древнего царства в круглой скульптуре и рельефе вписываются в треугольник, стороны которого являются касательными к плечам, а вершина их пересечения приходится на верхнюю точку головы. Угол, образуемый при этом, составляет $76^{\circ}20'$, равняясь углу при вершине треугольника в меридиальном сечении пирамиды. Этим треугольником египтяне пользовались как посредником в пропорционировании памятников, поскольку боковые стороны его являлись высотой пирамиды и равнялись «золотому числу» Φ (1,618...). В треугольник, подобный этому, вписывается композиция сидящего писца со скрещенными ногами. Высота фигуры соответствует высоте треугольника ($V \Phi$), а длина касательных, пересекающихся с основанием треугольника, составляет Φ . Основание треугольника меридионального сечения пирамиды соответствует стороне квадрата, на котором строилась пирамида, принятой за «М». Тогда, получив численное значение всех величин RDH для фигуры писца, вписанной в треугольник, подобный треугольнику-посреднику, выявляем, что размер «М» соответствовал высоте фигуры, взятой во весь ее рост. Таким образом, в верхней части статуи писца все величины RDH укладываются в порядке расположения, установленном по типу стоящей во весь рост фигуры. Если принять размер головы за «Е», можно получить те же соотношения пропорций всей фигуры. Этот путь пропорционирования короче и проще, но предыдущий вывод служит математическим доказательством того, что сидящая фигура изображалась согласно пропорциональным соотношениям, установленным по типу стоящей во весь рост фигуры. В композициях писцов (типа, представленного статуями из Лувра и Каирского музея) широко расставленные в разные стороны колени соответствуют 2 «S», в то время как в других памятниках — в фигурах из Бостонского, Лейденского и Берлинского музеев — колени лишь немного шире плеч.

Начиная со Среднего царства все изображения фигур вписывались в треугольник с углом при вершине в $63^{\circ}26'6''$, равным углу при вершине грани пирамиды. Высота фигуры, принимаемая за «М», аналогичным образом соответствует высоте треугольника, подобного грани пирамиды, и составляет Φ , что дает возможность получить численные значения величин RDH кроме указанного выше способа и посредством соотношения с «золотым числом» Φ .

Еще один канонизированный тип, получивший наибольшее распространение с эпохи Нового царства и встречающийся на всем протяжении Позднего времени, представляет собой коле-

нопреклоненную фигуру с наосом. Этот тип изображения также был характерен для памятников круглой скульптуры. Порядок расположения пропорциональных величин в верхней части коленопреклоненных фигур и стоящих совпадает. Особенность данного типа состоит в положении ног, касающихся постамента коленями и пальцами. Ступня, расположенная вертикально, в длину составляет «Е», что соответствует высоте головы. Длина фигуры со спины от плеча до пятки (до ступни, на которую опирается фигура), равна «А». Длина ноги от колена до пальцев стопы составляет «S». Размеры и форма наосов были различны. Наос, который держался ниже груди и опирался на колени, соответствовал величине «С», а расстояние от его верхнего края до постамента равнялось «А». Что касается пропорционирования этой детали, то здесь могли быть и отклонения, так как в форме и размерах ее встречается больше всего вариантов.

Пропорциональные соотношения служили той общей основой, на которой было возможно создать сложные образы, объединявшие элементы фигур животного и человека. Иконография богини Сохмет складывалась из органичного сочетания головы львицы и женской фигуры, богини Баст — из головы кошки и тела женщины, бога Хнума — из головы барана и мужской фигуры. Таких примеров можно привести множество. Иконография богов помимо сочетания элементов животного с человеческой фигурой строилась и исключительно на однородных элементах, причем в том и другом случае система пропорциональных соотношений была строго постоянной.

В изображении сфинкса человеческая голова сочеталась со львиным телом. Не каждому искусству удавалось достичь такого синтеза разнородных элементов. Так, греческие кентавры распадаются на две части: верхнюю (с полуфигурой человека) и нижнюю (с туловищем и ногами быка), — которые сочетались в одном изображении механически. Египетский же сфинкс кажется рожденным самой природой с головой человека и телом льва. Голова сфинкса обычно являлась портретом того или иного фараона. Сфинксы, стоящие на набережной Невы перед Академией художеств, изображают фараона XVIII династии Аменхотепа III, отца знаменитого фараона-реформатора Эхнатона. В изображении сфинксов пропорциональные соотношения располагались в строго установленном порядке, что определяло каноничность данного композиционного типа (рис. 16). Голова сфинкса соответствовала величине «Е», посредством которой человеческая голова уравновешивалась в пропорциях с львиным телом. При этом высота короны, клафт и урей в расчет не принимались, поскольку присутствие всех этих атрибутов не было строго обязательным. Длина и высота тела льва фиксировались постоянным

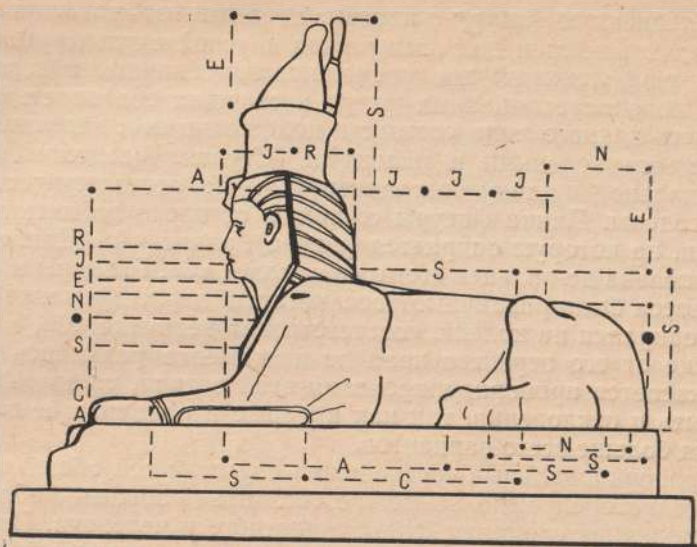


Рис. 16. Система расположения пропорциональных величин для изображения сфинкса. Сфинкс фараона Аменхотеп III. Ленинград. Набережная Академии художеств

порядком расположения величин RDH, причем структура их отражала анатомическое строение тела животного. Только благодаря точно разработанной системе пропорциональных соотношений для данного типа изображения было возможно высечь из монолитной скалы длиной в 57 м такой огромный монумент, как Гизехский сфинкс.

Система пропорционирования сложных, комбинированных иконографических типов исходила из того, какие черты доминировали в данном изображении. В том случае, когда голова животного сочеталась с человеческой фигурой, пропорционирование велось по канону последней.

В данной работе нет возможности разобрать все канонизированные типы изображений, поэтому мы останавливались на самых основных.

3. ПРИНЦИПЫ ПРОПОРЦИОНИРОВАНИЯ КАНОНИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИИ

В древнеегипетских росписях и рельефах существовало определенное количество композиций, обусловленных сюжетом: заупокойного культа, охоты и военных походов, повествующих о воинских доблестях фараонов. Естественно, что каждая из таких сцен являлась звеном большой композиции, объединенной общим сюжетом. Помимо того, многосотметровая летопись, покрывающая стены храмов и гробниц, должна

была быть выдержана в едином пропорциональном ключе и соответствовать пропорциям всего архитектурного комплекса. Такой ансамбль достигался благодаря системе пропорциональных соотношений, обеспечивавших единство большим развернутым композициям, где сцены располагались по регистрам, каждый из которых соответствовал определенной величине шкалы RDH.

Разбивку композиции на регистры можно легко обнаружить на любом рельефе или росписи. Обычно регистры отделялись друг от друга горизонтальными линиями, по которым сюжет, располагаясь фризобразно, читался в определенной последовательности.

В сценах, посвященных религиозным сюжетам, композиция отличалась большей строгостью — в них обязательно должен был присутствовать весь традиционный ритуал литургии. В соответствии с определенным сюжетом ритуальных сцен художники прибегали к приему разномасштабности фигур, благодаря чему устанавливалась иерархия между ними. В египетских многофигурных композициях немаловажную роль играл принцип повтора. В фигурах слуг или рабов, где от исполнителя не требовалось передачи сходства, легко заметить полную идентичность фигур, повторяющих друг друга в позах, жестах и внешнем облике. Этим приемом художник достигает концентрации внимания на главном персонаже. Изображение владельца гробницы выделялось масштабом. Фигуры массовых сцен ритмично повторялись несколько раз в одинаковой позе в одном и том же регистре. Такие фигуры обычно исполнялись с модели, сделанной мастером, и изображали персонажей свиты фараона.

На рельефе из гробницы Нимаатра (Древнее царство, V династия, Гос. Эрмитаж) отчетливо видны шесть регистров (рис. 17). Фигура вельможи в левом углу плиты, выделенная большим масштабом, занимает регистр, приблизительно соответствующий трем малым. Если принять размер композиции в длину за «М», то регистр, в котором помещено изображение вельможи на троне перед жертвенным столом, равен величине «А»+«R», высота каждого из шести малых регистров составляет «Е», надпись, помещенная с левой стороны, укладывается в размер, равный «R». Длина всей композиции «М» складывается из 2 «А»+«R», на каждую из малых фигур в ширину приходится величина «R». Таким образом получается строго пропорциональное соответствие между размерами отдельных фигур и четкая ритмическая уравновешенность всей композиции, где одна фигура отделена от другой равной цезурой. Хотя лозы фигур варьируются, все они связаны вместе единым сюжетным действием. Изображение вельможи вписывается в прямоугольник, у которого длинная сторона составляет «А»+«R», короткая — «S» (до середины правой стопы).

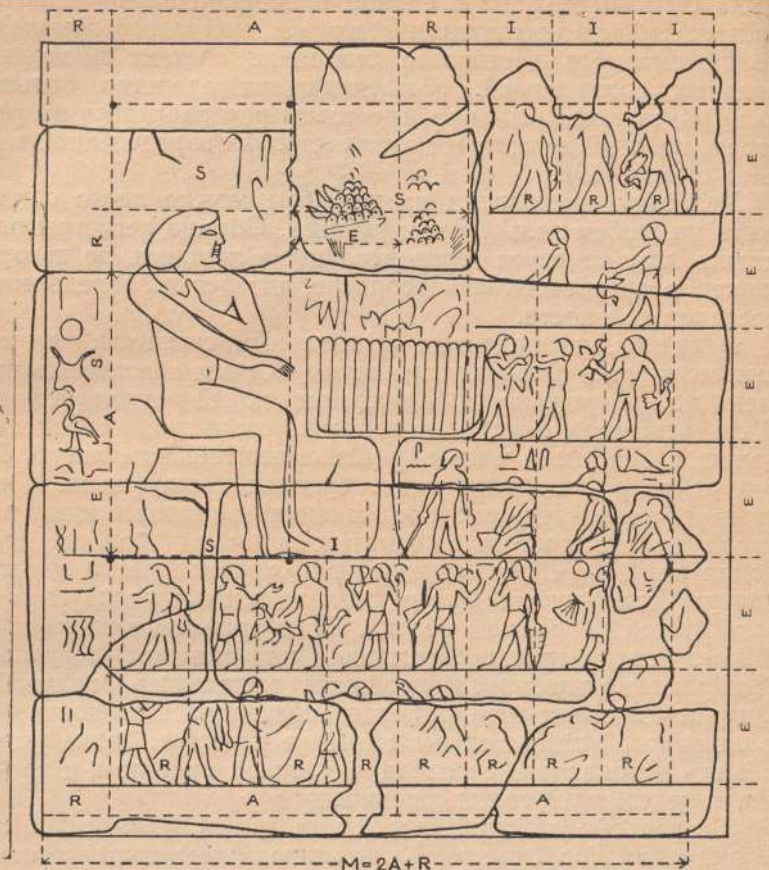


Рис. 17. Роль системы пропорций в построении рельефа. Рельеф из гробницы вельможи Нимаатра. Древнее царство. Ленинград. Государственный Эрмитаж

На каждый из прямоугольников, в которых помещены мужские фигуры, приходится величина «R».

В композициях аналогичных этой соотношения величин могут быть и иными — в зависимости от числа и расположения регистров, что указывает на неисчерпаемые возможности применения системы пропорций, которая обеспечивает общность канонических типов композиции, не сводя их к единообразию. Каковы бы ни были отдельные варианты внутри построения сцены, соотношения пропорций уравнивают все элементы композиции в едином ритме. На основе этой системы пропорциональных соотношений и возник канон.

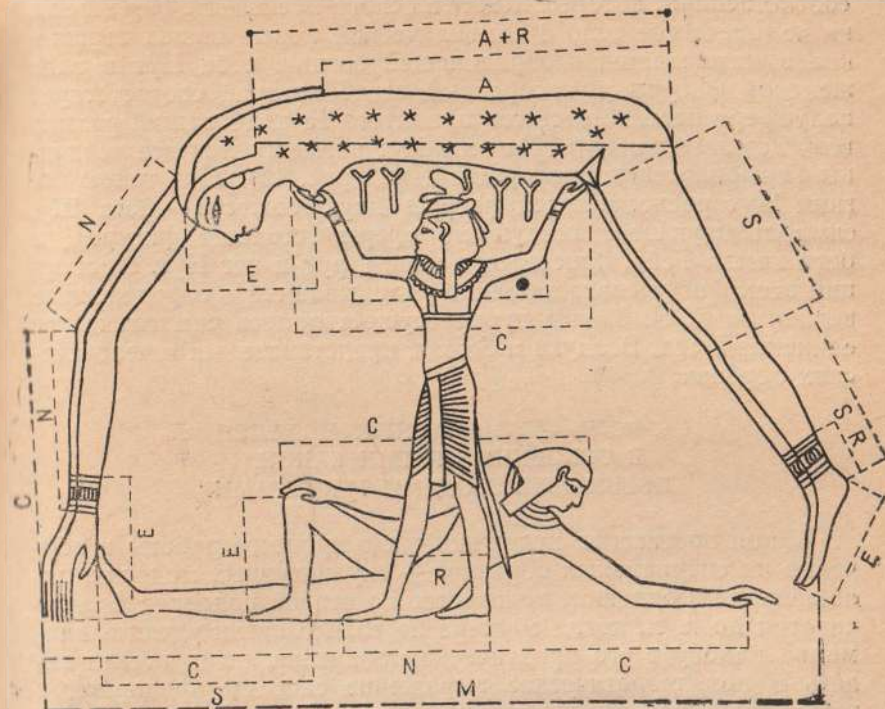


Рис. 18. Композиция, изображающая символический перенос на человеческое тело гармонических пропорциональных соотношений, лежащих в основе строения Вселенной

Система пропорциональных соотношений обеспечивает единство композиции, развертывающейся сюжетно в виде последовательных сцен, расположенных фризообразно. На той же основе осуществляется единство между составными частями ансамбля, включавшего в себя несколько композиций.

Система пропорциональных соотношений обусловила применение метода разномасштабности фигур.

Система пропорциональных соотношений уравнивает в пределах одного изображения разноплановые элементы, сведенные к единому плоскостному решению.

Все элементы, составляющие понятие «канон», впервые присутствуют в своей совокупности в палетке фараона Нармера, относящейся примерно к 3000 г. до н. э. Сюжетные пояса в этом памятнике развертываются в масштабе, соизмеримом с размером всей композиции «M». Фигура Нармера передана в традиционной позе, ставшей каноничной.

Египтяне считали, что структура пропорций человеческого тела строится по тем же гармоническим пропорциональным

ния пропорциональных величин. Тип вертикально поставленной головы представлен моделью ГМИИ (№ 4112), имеющей аналогии среди памятников WAG [10, илл. 314] и Каирского музея [4, 33391]. Интересно отметить, что все эти скульптурные модели, относящиеся к Позднему времени, восходят к образцам Древнего царства [9, 4], причем сохраняя структуру пропорциональных соотношений. Этот момент особенно четко прослеживается на примере моделей иероглифических знаков.

5. СТРУКТУРА ПРОПОРЦИОНАЛЬНЫХ СООТНОШЕНИЙ В МОДЕЛЯХ ИЕРОГЛИФИЧЕСКИХ ЗНАКОВ

Такая же строго разработанная система существовала и для канонического изображения иероглифических знаков. Некоторые из них повторяли в детерминативах только что рассмотренные виды животных. Особую и самую многочисленную группу составляли изображения птиц. Модели иероглифов исполнялись исключительно в технике рельефа, так как они по своей природе были связаны с плоскостью стены или поверхностью листа папируса. Среди моделей преобладают вещи, исполненные целиком, хотя отработка отдельных деталей, большей частью голов, также имела место, поскольку они входили в иконографию богов и изготовлялись по установленным канонам правилам пропорций. Изучение манеры написания иероглифических знаков в разработанной канонической системе их пропорционирования может служить темой специального исследования, позволяющего проследить хронологию сложения и становления древнеегипетской письменности. Поэтому в задачу данного раздела войдет лишь несколько канонизированных образцов, модели которых представлены в собрании ГМИИ. Поскольку модели являлись своего рода миниатюрными рельефами, египетские мастера подходили с большой тщательностью к их исполнению. Прежде всего они должны были иметь четко читаемый силуэт, для того чтобы быть видимыми с далекого расстояния. С этой целью каждый иероглифический знак изображался в точно разработанной системе пропорциональных соотношений (рис. 21). Модели иероглифических знаков составляют самую обширную и наиболее идентичную по типам изображения группу. Несмотря на существующие варианты исполнения отдельных деталей, вся группа с изображением каждого знака имеет строгую закономерность в расположении пропорциональных соотношений.

Исполняя изображение в заданных пропорциях, мастер мог допустить ряд вариантов в пределах каждого типа; это касалось не только положения отдельных деталей: формы хвоста птиц, оперения, лап и т. п., но и передачи индивиду-

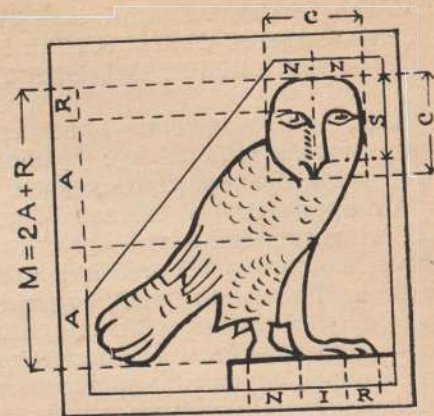


Рис. 21. Расположение пропорциональных величин иероглифа «М» в виде совы

альной характеристики образа. Так, например, сравнивая головы сов, можно убедиться, насколько каждая из них «портретна». Если письменный «шрифт» в надписях на стенах храмов был стандартизирован, то модели показывали возможные варианты написания отдельных знаков.

Структура пропорциональных соотношений определяет качество исполнения работ и может служить надежным ключом реставрации памятников. При сравнении двух моделей ГМИИ с изображением иероглифа Wг в виде ласточки (№ 4101 и № 6486) заметно даже на глаз, что последняя сделана неверно с точки зрения канонической структуры пропорций, нарушение которых сказалось в нижней части фигуры птицы с ее тяжелым телом и укороченными ногами. Нижняя часть тела укорочена примерно на одну четверть величины «S», соответствующей нормальному строению тела.

Система расположения RDH, наглядно демонстрируемая на моделях иероглифических знаков, обнаруживает четкое следование традициям, идущим из глубокой древности до эпохи эллинизма.

Поскольку пропорциональные соотношения носили универсальный характер, распространяясь на многие области науки, философии и искусства, и воспринимались самими египтянами как отражение гармоничного строения мироздания, они считались священными и, что вполне возможно, держались в тайне. Тогда и возникла необходимость передать правила канона — их практическую сущность — в доступной для понимания мастера форме. Жрецы — хранители тайн египетской мудрости — сами принимали непосредственное участие в творческом процессе работы мастеров, совмещая жреческий сан с профессиональным занятием — зодчеством, скульптурой и живописью. Рядовым мастерам-исполнителям достаточно было пользоваться сеткой квадратов.

6. СЕТКА КВАДРАТОВ КАК МЕХАНИЧЕСКОЕ ПРИСПОСОБЛЕНИЕ, ВЫРАЖАЮЩЕЕ СООТВЕТСТВИЕ МЕЖДУ ПРОПОРЦИЯМИ RDH И КАНОНИЗИРОВАННЫМИ ТИПАМИ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Исследуя памятники древнеегипетского искусства, немецкий египтолог Р. Лепсиус [8] обнаружил на целом ряде изображений регулярно проведенные вспомогательные линии.

Со временем, в начале Среднего царства, примерно в XII династии, эти линии стали наноситься в виде сетки квадратов, покрывавшей собой все изображение. Тот факт, что сетка появилась в период, когда правила пропорционирования фигуры уже сложились и сформировался стиль древнеегипетской иероглифической письменности, свидетельствует о ее назначении служить выражением канонизированных правил пропорций, применимых для практической работы мастеров. Таким образом соблюдение правил канона обусловило технические приемы работы мастеров. С помощью сетки можно было установить точные пропорциональные соотношения между всей фигурой и каждой из ее частей, а также перевести изображение в любой масштаб. С этой целью скульптурные модели, специально изготовлявшиеся для показа правил пропорционирования, покрывались сеткой. Поскольку гармонические пропорциональные соотношения RDH численно выражались в безразмерных единицах, можно было найти такой элемент фигуры, который бы выражал соответствие между механизмом сетки и строением человеческого тела. За такую единицу сначала принимался локоть, размер которого служил мерой длины, затем нашли, что удобнее было пользоваться более мелкими единицами, как, например, длина стопы или ширина кулака, соответствующая квадрату сетки.

Вопросу взаимосвязи сетки квадратов и пропорций человеческой фигуры посвящена специальная работа английского ученого Э. Иверсена [7].

В древнем Египте существовало две системы измерения: первая вошла в практику работы мастеров со времени Древнего царства и применялась до эпохи Саиса, когда она была заменена второй. Согласно первой системе высота стоящей во весь рост фигуры укладывалась в 18 квадратов, причем верхний предел проходил на уровне середины лба. По второй системе в высоте фигуры содержался 21 квадрат, а верхний предел понижался до уровня верхнего века. Это было связано с удлинением пропорций, происходившим за счет нижней части фигуры. Однако, чтобы кардинально не менять установленного соответствия между механизмом сетки и строением фигуры, египтяне подгоняют систему единиц второго измерения к первой, вследствие чего произошло растяжение самой единицы — сторона квадрата стала равняться кулаку в ширину пяти пальцев. Локоть стал измеряться размером ладо-

ней, взятых в длину от кисти до конца среднего пальца, в то время как в первом измерении бралась длина ладони до конца большого пальца. По системе второго измерения таких ладоней в локте стало содержаться 7, а в общем трехчастном членении фигуры укладывалось три таких «больших локтя», что составляло 21 квадрат. В первом измерении «малый локоть» состоял из 6 ладоней, которые трижды укладывались в фигуре, соответствуя 18 квадратам. Отсюда ясно, что система второго измерения служила простой подгонкой к первой, в то время как структура пропорций не менялась.

Поскольку сетка отражала пропорциональную структуру строения человеческой фигуры, можно установить соответствие между величинами RDH и размером квадрата. Кулак, равный стороне квадрата, в системе RDH соответствовал $\frac{1}{2}$ «R» в системе первого измерения. Высота стоящей во весь рост фигуры в структурных формулах складывалась из 3 «R» + 4 «E», что в переводе на квадраты клетки равно 18. В системе второго измерения при растяжении единицы кулак составлял примерно 0,7 «R», и тогда в размере «R» содержалось 2,1 клетки, а в размере «E» — 3,9 клетки. Таким образом, согласно той же структурной формуле, общее число квадратов в фигуре составит 21 с дробью. При этом надо помнить, что пропорционирование фигуры в системе RDH бралось из расчета всего роста, в то время как механизм сетки в обоих измерениях имел пределом неполный рост. Такое различие в приемах пропорционирования лишний раз указывает на то, что конструкция сетки явилась следствием приемов пропорционирования фигуры.

Э. Иверсен не прав, рассматривая первую и вторую системы измерения как I и II канон.

Исходя из установленного соответствия между единицей измерения человеческой фигуры и квадратом сетки, многие ученые пытались аналогичным образом найти «звериный» канон, принимая за единицу размер лапы или когтя для изображения животных и птиц. Однако подход к решению этой проблемы следует искать в установленном порядке расположения величин RDH для каждого канонизированного типа. При анализе памятников было замечено, что крупные изображения — человеческая фигура, животные (львы, быки, бараны) — покрывались более мелкой сеткой, птицы — крупной. При мелкой сетке размер клетки составлял часть самой маленькой величины — «R», при крупных делениях клетка соответствовала одному из размеров шкалы RDH. Для иероглифа совы клетка равнялась величине «N», сокола — «R». Изображение совы вписывалось в квадрат, сторона которого состояла из 6 клеток, сокола — в квадрат со стороной из 8 клеток. Голова совы в ширину и в высоту составляла 2 клетки, сокола Хора в ширину складывалась из 3 клеток, в

высоту — из 2. Изображения птиц, являвшиеся иероглифами, вписывались в сетку с постоянным количеством квадратов, в то время как для некоторых типов животных встречаются варианты, что было обусловлено различием их изображений благодаря разновидностям типов внутри одной группы. Небольшие отклонения в расположении величин RDH в зависимости от разновидности типа изображения обычно не выходили за пределы одной величины шкалы. При этом конструкция сетки отражала подобного рода отступления в пределах установленного типа. Так, к примеру, для изображения быка варианты были вызваны различием строения тела с более высокой или низкой посадкой, формой рогов и т. п.

Механизм сетки устанавливал пропорции только в пределах канонизированных типов. Сюжетные композиции строились согласно пропорциональным соотношениям, устанавливающим связь между всеми элементами композиции, включая цезуры. В этом случае сетка могла применяться лишь как подобное приспособление для перевода сцены в заданный масштаб.

Таким образом, вывод очевиден: сетка являлась отражением системы пропорциональных соотношений, а не основой канонизированных пропорций, как ее обычно принято было рассматривать. Система пропорциональных соотношений распространялась на все виды египетского искусства, включая и архитектуру, обеспечивая им прочный синтез, в то время как сетка ограничивалась лишь сферой применения к памятникам пластики и живописи.

Само понимание пропорционирования человеческой фигуры исходило из вселенских масштабов, являясь отражением строения мироздания. Следовательно, египетский канон можно назвать «космическим», в то время как в греческом искусстве канон антропоморфен. Греки приводили образы богов к человеческому подобию, египтяне поднимали человеческие образы до уровня богов, мысля их всегда целиком, а не воссоздавая из отдельных элементов.

7. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ПРАВИЛ КАНОНА В ПАМЯТНИКАХ ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОГО ИСКУССТВА

Когда говорят о каноне, всегда встает вопрос о его роли в творчестве художника. Возникший на раннем этапе развития египетского искусства канон дал теоретическое обоснование практическим результатам, зафиксированным как в специальных руководствах, так и в образцах, выполненных в материале. Нельзя считать, что следование принятым образцам исключало всякое проявление индивидуальной манеры твор-

ца. Напротив, канон способствовал выявлению индивидуальности мастера. В пределах повторяющихся одних и тех же композиционных решений египетские мастера добивались большого разнообразия внутреннего содержания образа. Так, например, в композиции, изображающей сидящего писца (статуя Каирского музея), мастера увлекает общее решение силуэта, вписывающегося в строгую пирамидальную форму, в то время как в знаменитой статуе писца из Лувра скульптор ставит основной акцент на портрете с его живыми инкрустированными глазами, характерным овалом лица и тонкими, плотно сжатыми губами. Различную трактовку композиции можно видеть также и в изображении сидящей на кубообразном троне супружеской четы. В группе Рахотепа и Нофрет (Каирский музей) скульптор в первую очередь дает их портреты, неповторимые по своей красоте и совершенству исполнения. В скульптурной группе «держателя земли фараона» Униу, его жены и сына (ГМИИ) [2, илл. 6] мастер показывает их не изолированно сидящими, а объединяет в одну композицию жестом руки жены Униу, касающейся плеча мужа. Так в одновременно исполненных памятниках в пределах одних и тех же композиций художники находят большие возможности для выражения своего собственного отношения к модели, подчеркивая в одном случае красоту форм или выразительность силуэта, в другом — ставя акцент на портрете или выявляя взаимоотношение фигур в групповой композиции.

Несмотря на строгую приверженность традициям в области официальной скульптуры, новые стилистические черты появились и в портретных изображениях фараонов. По сравнению с портретами Древнего царства портреты Среднего царства, воспроизводящие композиции предшествующей эпохи, несут в себе иной стиль исполнения: в образах Среднего царства намечаются тенденции к некоторой графичности, индивидуально характерные черты начинают переходить в условные приемы. Скульпторы увлекаются детальной передачей отдельных черт, зато образы проигрывают в целостности восприятия. Тот факт, что внутри установленных каноном композиций и приемов раскрытия образа зарождаются и получают развитие новые тенденции, свидетельствует о жизнеспособности и гибкости канона, подчеркивая его созидательное, а не тормозящее начало.

Искусство древнего Египта, обусловленное каноном, развивалось внутри этого канона, следовательно, в самом каноне создавались предпосылки дальнейшего роста искусства. Развитие его шло по линии изменения стиля изображения, отличного от видения образа в предшествующую эпоху. Художники большого творческого дарования не могли быть только хранителями традиций или посредниками в передаче

их последующим поколениям. Они создавали свое новое, не разрушая канона, а находя в нем возможность самовыражения. И то новое, что было создано ими, выдерживало проверку временем и подвергалось строгому отбору, в свою очередь приобретало значение канона и закреплялось в художественной практике, находя свое выражение в стиле изображений каждой эпохи.

В искусстве Египта, развивавшемся в каноне, существовали свои местные школы, которые отличались индивидуальной манерой работы и следовали своим эстетическим принципам. Такие школы получили развитие в крупных центрах страны; среди них — Гизехская, Мемфисская, Фиванская, художественный почерк и творческие принципы которых различны. В Гизехской школе, достигшей расцвета при IV династии, были заложены и развиты традиции портретной скульптуры. Мемфисская школа под влиянием ее философской концепции больше тяготела к образам отвлеченным, графичным, в которых преобладающую роль играл силуэт с его выразительным линейным ритмом. Фиванская школа стремилась к декоративной пышности форм, торжественности и величию образов. Наряду со школами крупных центров существовали и местные провинциальные школы, давшие замечательные образцы искусства, такие, как росписи в Бени-Хасане. Школы местных центров отличались большой свободой в выборе и трактовке тех или иных композиционных сюжетов, но в построении сцен чаще ориентировались на традиции большого искусства.

Традиции всегда выражали характерное, присущее данному народу понимание искусства. Канон, закрепленный традицией, способствовал выявлению локальных черт, утрата которых привела бы к потере ощущения подлинности произведения искусства. Так, в эпоху эллинизма, когда египетская культура ассимилировалась с греко-римской, традиции египетской погребальной маски с ее условным типом изображения прерываются. В масках, хотя и сохранивших свое прежнее ритуальное назначение, нарастают эллинистические элементы и утрачивается декоративность, присущая египетским памятникам. Маски становятся «греческими», теряя свои локальные египетские черты. Так благодаря канону всегда возможно распознать художественный почерк каждого народа.

В Египте, как и во всех странах древнего Востока, существовал совместный метод работы. Ученики, работавшие в мастерской, обычно принадлежали к семье скульптора. Таким образом, следование традициям осуществлялось в непосредственной преемственности профессиональных навыков от отца к сыну, от старших братьев к младшим. Это обстоятельство способствовало закреплению и упрочению канонов в художественной практике. Однако, говоря о роли канона в

творчестве мастеров целой страны, следует отметить, что канон ни в коей мере не нивелировал творческой индивидуальности художника. Египет сохранил ряд имен [1, 54—95] талантливых художников, творчество которых проложило новые пути в развитии искусства.

Египетским мастерам не приходилось заниматься длительными поисками композиции, ибо каноном уже фиксировались определенные типы и позы статуй. Поэтому индивидуальность мастера проявлялась в манере осмысления им образа: в раскрытии его внутреннего содержания, выявлении портретности или подчеркивании пластической выразительности форм, силуэта или декоративного решения, т. е. индивидуальное видение в пределах канонизированных композиций сводилось к постановке основного акцента в раскрываемом произведении.

Таким образом, та нормативность, в пределах которой развивалось искусство, давала возможность выявить ценные стороны творчества мастеров, отмечая всякого рода проявления посредственности. В то же время канон обеспечивал высокое качество и надежность технического выполнения вещам, сделанным рукой даже рядовых мастеров, следовавших правилам канона. Канон способствовал выявлению истинно великого в искусстве и достижению высот совершенства, которым отмечены памятники древнего Египта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Матъе М. Э. Роль личности художника в искусстве Древнего Египта, — ТОВЭ, т. IV, 1947.
2. Матъе М. Э. и Павлов В. В. Памятники искусства Древнего Египта в музеях СССР, М., 1958.
3. Breasted J. H. Geschichte Aegyptens, 1936.
4. Edgar C. C. Sculptors' studies and unfinished works, — Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire..., 1906.
5. Fournier des Corats A. La proportion égyptienne et les rapports de Divine Harmonie, Paris, 1957.
6. Iversen E. A Canonical Master Drawing in the British Museum, — JEA, vol. 46, 1960, стр. 71—79.
7. Iversen E. Canon and Proportions in Egyptian Art, London, 1955.
8. Lepsius R. Über die ägyptischen Proportionen der Alten, Berlin, 1884, Anhang.
9. Schäfer H. Von ägyptischer Kunst. Wiesbaden, 1963.
10. Steindorff G. Catalogue of the Egyptian sculpture in the Walters Art Gallery, Baltimore, 1946.

Н. Е. ГРИГОРОВИЧ

ЭВОЛЮЦИЯ КАНОНА В БРОНЗОВОЙ ПЛАСТИКЕ БЕНИНА

Название этой работы на первый взгляд может показаться противоречивым. Дело в том, что согласно широко распространенному предубеждению канон обычно ассоциируется с чем-то абсолютно неподвижным и неизменным и является синонимом консервативности и застойности в искусстве. Казалось бы, говорить об «эволюции» канона не представляется возможным. Однако мы постараемся показать, что это не совсем так.

Искусство, на материале которого мы предполагаем рассмотреть проблему канона, позволяет сделать это достаточно убедительно. Речь пойдет о бронзовой скульптуре средневекового города-государства Тропической Африки — Бенина. Тот факт, что эта скульптура создавалась в соответствии с определенным канонам, не вызывает сомнений у историков африканской культуры и искусства. С другой стороны, как мы увидим, канон этот не оставался неизменным на протяжении нескольких веков ее развития.

Особая трудность этой работы заключается в том, что мы можем опираться только на материал самого искусства, к тому же недостаточно полный и лишь предположительно датированный. Это объясняется полным отсутствием письменных источников и недостаточной надежностью устной исторической традиции.

Согласно этой традиции скульптура Бенина обязана своим происхождением более древней и гораздо более развитой в художественном отношении культуре другого города-государства Нигерии — Ифе. Есть основания предполагать, что вместе с секретами технологии бенинское искусство восприняло и основные принципы художественного канона Ифе. В дальнейшем они претерпели некоторые изменения и были приведены в соответствие с особенностями идеологии бенинского государства.

Художественный канон Бенина целиком определяется особенностями этой идеологии — государственной религией, т. е. культом обожествленного правителя, который вытеснил культ

всех остальных божеств бенинского пантеона. Отсюда сюжетная ограниченность скульптуры, которая сводится преимущественно к изображениям голов умерших правителей; отсюда же все особенности их отвлеченно-идеальной трактовки.

Датировка отдельных памятников искусства Бенина до сих пор остается весьма условной. Вот что пишет, например, по этому поводу один из современных нигерийских исследователей, Ф. Дарк: «В свете современных знаний об искусстве Бенина датировка памятников должна по необходимости оставаться достаточно неопределенной... Поэтому даты, которыми снабжены описания таблиц, никоим образом не могут считаться точными; к ним следует относиться как к предполагаемым, если не сказать сомнительным» [3, 29].

Но если наука на современном этапе развития еще не в состоянии с достаточной определенностью датировать отдельные памятники бенинского искусства, то вполне возможно наметить их примерную эволюцию и разделить их, условно говоря, на более ранние и более поздние. Однако даже и такое достаточно условное деление уже позволяет говорить об эволюции канона, в соответствии с которым они создавались.

Таким образом, исследование эволюции канона в бронзовой скульптуре Бенина может быть построено на основании исторического рассмотрения материала этого искусства. Это позволяет рассчитывать на объективность и на достоверность полученных в результате выводов.

Вряд ли можно найти достаточно развитую культуру эпохи древности или средневековья, в искусстве которой каноны не играли бы первостепенной роли. И чем выше уровень развития этой культуры, чем древнее и совершеннее ее традиции, тем более тщательно и разносторонне разработаны ее каноны. И наоборот, каноны, их наличие и устойчивость могут считаться признаком высокого уровня, достигнутого той или иной культурой.

Это в полной мере относится и к таким культурным центрам Тропической Африки, как Ифе и Бенин. Самый факт существования в их искусстве канонов никогда не подвергался сомнению, хотя западные авторы и не уделяли этому вопросу достаточного внимания. В советской же литературе в той мере, в какой речь шла о канонах, они обычно рассматривались как нечто застывшее и неподвижное и подчас противопоставлялись наивысшим достижениям этого искусства, появление которых объяснялось всякого рода «отклонениями» и «нарушениями» канонических правил.

Нам представляется, что было бы неверно сводить канон только к правилам и ограничениям — системе пропорций, твердо установленной иконографии, определенному кругу сюжетов, наконец, четкой регламентации всех изобразительных средств, поскольку в таком случае становится непонятным,

для чего же они существуют. Внутренний смысл и подлинное содержание канона в большинстве случаев связаны прежде всего с художественным идеалом эпохи и вытекающими отсюда охранительными функциями канона. В этом смысле канон можно определить как то средство, через которое идеология определенного общества выступает и утверждает себя в сфере искусства как способ художественного выражения мировоззрения эпохи, а еще шире — как способ обобщения окружающей действительности.

Мы ничего не знаем о времени возникновения бенинского государства. Есть основания предполагать, что с самого начала оно носило характер рабовладельческой деспотии. Частная собственность на землю отсутствовала — считалось, что вся земля принадлежит царю. Ему же принадлежали многочисленные рабы, количество которых пополнялось за счет военнопленных. Хотя в дальнейшем в Бенине все заметнее стали проступать черты феодализма, первоначальные формы государственности надолго определили особенности его религии и всей культуры.

Мы не будем здесь останавливаться на таких проявлениях религии бенинского государства, как фетишизм, тотемизм, зоолатрия и т. д., тем более что они в значительной мере являлись пережитками родового строя. Отметим лишь одно из них — культ предков, который играл существенную роль во всех слоях бенинского общества. Каждая семья воздвигала на могилах умерших алтари, на которые ставились деревянные изображения предков, вернее, головы предков, так называемые *ухув-элао* (букв. «череп предка»). Они рассматривались как посредники между умершими и их потомками.

Развитие государственных и общественных отношений влекло за собой постепенное изменение форм религиозной жизни. Оно шло по пути усложнения и конкретизации первоначально довольно смутных и неопределенных верований, к созданию обширного пантеона богов, иерархия и отношения которых были почти точной копией земных отношений. Правда, до нас дошли имена лишь немногих богов бини — *Огбора* (владыка загробного мира), *Огиву* (бог грозы и смерти), *Шанго* и *Огуна* (божества, общие с божествами йоруба). Единственным божеством, изображавшимся в скульптуре (в виде мужчины с рыбами вместо ног), был бог моря и вообще водной стихии *Олокун*.

Однако все эти боги, равно как и местные культы, имели все же второстепенное значение. Государственной религией был культ обожествленного правителя и его предков. Каждому умершему правителю, а также царице-матери посвящалась поминальная часовня внутри царского двора. В ней ставился алтарь, на котором помещались отлитые из бронзы скульптурные головы — портреты обожествленных покойников.

Особа царя почиталась в Бенине священной уже при жизни. Он был не только наместником, представителем божества на земле, но также «фетишем и главным предметом почитания в своих владениях. Он занимал более высокое положение, чем папа в католической Европе, потому что он — не только наместник бога на земле, но сам бог, подданные которого и повинуются ему и почитают его как такового» [2, 154].

Такие события, как похоронный и поминальный ритуал культа правителей, носили общегосударственный характер. Их совершал сам царь в сопровождении многочисленной свиты. Жреческой касты, как таковой, в Бенине не было. Верховным жрецом считался правитель. Из своих приближенных он назначал тех лиц, которые должны были совершать ритуальные церемонии, жертвоприношения (в том числе в прошлом и человеческие), торжественные обряды и т. д. Помимо поминального ритуала царь участвовал в торжественном ритуале освящения коралловых ожерелий и бус, игравших в бенинском государстве роль знаков отличия [2, 154, 155].

Даже из этого краткого обзора становится ясно, какую огромную роль играла государственная религия, связанная с культом обожествленного правителя и его предков, в истории бенинского государства. Эта особенность религии Бенина оказала самое непосредственное влияние на искусство, прежде всего придворное искусство, развитие которого целиком определялось требованиями этой религии. Поэтому уже здесь можно говорить о самом общем каноническом ограничении бенинского искусства — строжайшей регламентации его сюжетов. Во всяком случае, почти вся круглая скульптура — это *ухув-элао* обожествленных правителей.

Можно заранее сказать, что канонические моменты проявились в бронзовой пластике Бенина гораздо отчетливее, чем в скульптуре других культурных центров Тропической Африки. На примере скульптуры Бенина можно проследить эволюцию художественного канона от нормы, формирующей эстетический идеал, ко все более застывающему штампу, т. е. к «канону» в негативном его значении.

Если отбросить первоначальные сомнения в африканском происхождении культуры Бенина, можно с уверенностью сказать, что в литературе прочно установилась точка зрения относительно преемственности искусства Бенина по отношению к более древней культуре Ифе. В пользу этого говорит множество данных. По-видимому, Бенин и Ифе были первоначально связаны вассальными отношениями. Правители Бенина, как и других городов-государств средневековой Нигерии, признавали верховную власть царей Ифе. Согласно устной традиции, «некогда голову умершего царя Бенина не хоронили вместе с телом, а отсылали ее в Ифе, получая взамен

бронзовое изображение головы» [1, т. XVI, 296—297]. Очевидно, что изображения использовались как *ухув-элао*, т. е. посредники между умершими и их потомками.

Наконец, существует предание, что в середине XIII в. оба Бенина по имени Огуола обратились к правителю Ифе (имя его до нас не дошло) с просьбой прислать мастера, который обучил бы бенинцев искусству бронзового литья. Легенда сохранила имя этого мастера — Игве-Ига (в других чтениях Игуэ-Игха), единственного известного нам по имени художника Бенина. Некоторые авторы датируют это событие еще более точно — 1280 г. [4, 17].

Если XIII век можно с большой долей вероятности считать временем появления бронзовой скульптуры Бенина, то дальнейшая ее периодизация довольно неопределенна. У. Фэгг, например, делит ее историю на следующие три периода: ранний период охватывает XIII—XVI вв. и заканчивается ко времени первого появления в Бенине португальцев; второй длится с конца XVI до середины XVIII в., третий — до 1897 г. [5, 62—66].

К наиболее ранним памятникам бронзовой пластики Бенина принято относить два произведения — мужскую голову и изображение царицы-матери в высокой плетеной шапочке (из Британского музея: кат. номера 97.12—17.3; 97.10—11.1). Оба памятника стилистически наиболее близки к скульптуре Ифе.

Голова из Британского музея изображает мужчину с характерными признаками негроидной расы. Как и головы правителей Ифе, она почти лишена украшений. Единственными элементами декора являются небольшая плоская шапочка, возможно передающая ранний тип головного убора из кораллов, и плотно охватывающий шею воротник. К специфически африканскому декору могут быть отнесены также традиционные знаки татуировки — по четыре вертикальных рубца над каждым глазом (вообще для бини характерна татуировка в виде трех рубцов).

Лицо исполнено необычайно пластично. Прекрасно вылеплены выступающие скулы, выразительный разлет ноздрей, чуть одутловатые щеки и подбородок, припухлые губы полуоткрытого рта. Более условно трактованы глаза, четко контурные выступающими полосками век, и уши, в трактовке которых отчетливо чувствуется стремление осмыслить сложный завиток ушной раковины как орнаментальную форму. Эти признаки накапливаются как будто по мелочам, но, как мы увидим, именно они окажутся решающими в постепенном изменении сложившегося канона.

Как мы уже говорили, в основе художественного канона бенинского искусства лежал более древний художественный канон Ифе. Однако о культуре города-государства Ифе, его

социальной организации, религии и т. д. мы в отличие от Бенина почти ничего не знаем. До нас дошли лишь памятники скульптуры, главным образом бронзовые и терракотовые головы *они* — обожествленных правителей. Поэтому говорить о художественном каноне Ифе можно лишь в самом общем смысле. Это искусство буквально поражает безупречным мастерством реалистической пластики, близкой по своему типу к античному реализму. В художественном каноне Ифе отчетливо прослеживаются поиски гармонического идеала человеческой красоты, в котором черты монументальной обобщенности сочетаются с жизненной конкретностью, подчас даже с попытками передачи портретного сходства.

Эти особенности пластики Ифе, которая без преувеличения может быть поставлена в один ряд с лучшими достижениями мирового искусства, становятся особенно ясными при сопоставлении с бенинской скульптурой. Так, при всей выразительности моделировки и сдержанности декора мужская голова из Британского музея по сравнению с памятниками Ифе заметно скованнее и условнее. Если в скульптуре Ифе декор был полностью подчинен пластической форме, то здесь он начинает приобретать некоторую самостоятельность и как бы сосуществует с чисто пластической трактовкой объемов.

В этом заключается до сих пор не разгаданный исторический парадокс. И в том и в другом случае главным предметом искусства остается скульптурное изображение обожествленных правителей, однако художественные результаты и, следовательно, лежащие в их основе художественные каноны совершенно различны, если не сказать противоположны. В памятниках Ифе портретное, человеческое начало находилось в полной гармонии с идеальным образом правителя, в скульптуре Бенина оно начинает, правда едва заметно, подчиняться задаче создания отвлеченно-торжественного канонического образа.

Эти отличия проявляются в ряде особенностей, в которых угадывается складывающийся канон бенинского искусства. Мы уже упоминали наиболее бросающиеся в глаза признаки — трактовку ушей и глаз, которые позже, по мере развития бронзовой пластики Бенина, приобретут откровенно орнаментальный характер. К этому можно добавить еще несколько деталей. Речь идет о трактовке носа и губ.

В рассматриваемой скульптуре нос вылеплен еще достаточно сдержанно и разлет ноздрей лишь слегка подчеркнут. Но по сравнению с памятниками Ифе ноздри разметнулись чуть шире обычного, они подчеркнуты прочеркаными и слегка отчетливо симметричны. Это лишь первый шаг на пути превращения отдельных частей лица в отвлеченно-орнаментальные формы.

То же самое можно сказать о трактовке губ. В профиле

рот выглядит вполне естественно, быть может, только губы чуть-чуть припухли и слегка вытянуты вперед. Но то, что не воспринимается в профиль, хорошо видно в фас: половинки верхней губы смыкаются острой гранью, углубление в середине нижней губы превратилось в отчетливую ложбинку, как бы рассекающую губу пополам. Так же заметно подчеркнута ложбинка под носом. Она настойчиво продолжает линию, идущую от середины лба и четко делящую лицо на две симметричные половины.

Все эти еще не слишком приметные здесь детали продиктованы задачей создания отвлеченного образа не за счет раскрытия внутреннего достоинства человека, но путем заострения тех особенностей и черт, которые соответствуют постепенно складывающемуся представлению о могуществе и силе правителя.

Таким образом, уже на ранних ступенях развития начинается складываться тот отвлеченный идеал правителя, характерные особенности которого продолжают развиваться в зрелых канонических формах бенинского искусства.

Рассмотренную голову из Британского музея принято относить к наиболее ранним образцам бенинской пластики, т. е. приблизительно к XIV—XV вв. Следующий этап ее развития представлен головой царицы-матери, также хранящейся в Британском музее. Ее ориентировочно датируют XVI в., так как сам титул *ийоба* появляется не раньше начала XVI в.

О том, что голова царицы-матери принадлежит к раннему этапу развития бенинского искусства, говорит ее стилистическая близость к мужской голове из Британского музея и, через нее, к памятникам Ифе. Основное внимание мастер сосредоточил на моделировке форм лица, которое можно назвать не просто выразительным, но до некоторой степени даже индивидуальным. Не следует, разумеется, преувеличивать значение этой индивидуальности: в целом она не выходит за пределы типологического портрета.

Декор, состоящий из высокой островерхой шапочки, свисающих с нее подвесок и воротника, который одновременно служит базой этой скульптуры, в целом еще сдержан и вполне подчинен основной скульптурной форме. Сама эта форма отличается цельностью, компактностью, все детали органично с ней слиты. И все же черты орнаментальности и схематизма, которые мы уже отмечали как характерные для складывающегося канона, получают здесь дальнейшее развитие.

Прежде всего это относится к трактовке ушей. Они исполнены в виде схематического завитка, напоминающего цифру 9. Ушная раковина совершенно не разработана. Если отвлечься от основной формы и попытаться рассмотреть уши отдельно на фоне свисающих с шапочки совершенно параллельных подвесок, мы увидим очень ритмичный и оригиналь-

ный орнамент. Глаза почти не претерпели изменений. Они так же оконтурены веками и так же четки по форме, как в мужской голове. Татуировка тоже не изменилась — по четыре полоски над каждым глазом, но они стали еще чуть-чуть симметричнее и сильнее оттянуты к переносице. Сами по себе эти полоски уже не походят на реальные рубцы, скорее они воспринимаются как простейший орнаментальный ряд.

Очень характерна трактовка носа. В целом он еще вполне пластичен и реален, однако ноздри почти окончательно превратились в два самостоятельных полукруга, четко очерченных и симметричных. Если в мужской голове это еще не слишком бросалось в глаза, то здесь очень заметно.

Таким образом, налицо растущее стремление трактовать каждую отдельно взятую форму как орнаментальную, стремление превратить изображение человеческой головы в синтез весьма совершенных, мастерски проработанных декоративных деталей.

Еще более отчетливо, в классически ясных формах эти качества проявились в следующем памятнике — голове *оба*, хранящейся в Британском музее (кат. номер 97.12—17.2) и условно датируемой XVII в. В ней бенинский канон достигает полного развития.

Это первая из тех характерных бенинских голов, которые хорошо всем известны и легко запоминаются благодаря высокому воротнику из коралловых бус, закрывающему подбородок и доходящему до самого рта. Головы этого типа появляются в XVII в. и продолжают создаваться до конца XIX в. Мы остановимся на наиболее раннем (по условно принятой хронологии) образце — голове *оба* из Британского музея.

Впечатление, которое производит эта голова, во многом зависит от того, с какой точки зрения мы будем ее рассматривать. Если смотреть на нее спереди, лицо покажется довольно близким к натуре, хотя нос срезан по отношению к плоскости щек почти под прямым углом, а глаза заметно преувеличены. Обе эти особенности сразу обращают на себя внимание. По мере того как мы будем поворачивать голову в три четверти, она будет выглядеть все более и более условной. Все заметнее становится геометризованный схематизм черт лица, своеобразная «лупоглазость», приближающаяся к форме шара покатошь щек. Наконец, в профиль все эти особенности окажутся отчетливо выявленными. Одновременно станут заметны новые черты, с которыми мы до сих пор еще не сталкивались.

Рисунок профиля напоминает изломанную линию, причем все изгибы не плавно переходят друг в друга, а сталкиваются под острыми углами. Переносье резко западает назад (это заметно лишь в профиль), нос настолько неестественно далеко выступает вперед, что начинает отдаленно походить на клюв. Так же резко выдается вперед верхняя губа. Она об-

рублена прямыми линиями, и только теперь становится заметно, что рот полуоткрыт (в фас и в три четверти это слабо выражено). Край нижней губы срезается воротником. В верхней части лица этот причудливый рисунок профиля усложняется коралловой подвеской, свисающей с шапочки.

Интересно отметить, что если в фас рисунок рта довольно красив даже в современном понимании (губы слегка чувственны, очень четко очерчены, что придает лицу выражение мужественности и, пожалуй, еле заметный оттенок иронии), то в профиль он выглядит протескным. В дальнейшей эволюции этот гротеск станет подчас уродливым.

Глаза оконтурены веками еще заметнее, чем в предыдущих памятниках. Если раньше им старались придать какое-то сходство с натурой, как-то оправдать их преувеличение, то здесь этого уже нет. Перед нами откровенно геометризованные формы, похожие на два листка, прикрепленные к прямому «стволу» носа. К тому же глаза слишком близко посажены и чересчур резко «разлетаются» в стороны, что еще больше усиливает это сходство. Так же резко развернуты ноздри, абсолютно симметричные и по ширине почти равные рту.

Как это ни странно на первый взгляд, уши схематизированы значительно меньше, чем у головы королевы-матери.

До сих пор мы говорили о характерных изменениях, которые можно было отметить в трактовке черт лица. Однако еще большие изменения претерпевал обрамляющий его декор. Прежде всего он стал гораздо более пышным. Если в предшествующих памятниках он лишь дополнял и обрамлял лицо, то теперь человеческое лицо с трудом «пробивается» сквозь него и благодаря своей собственной геометричности становится как бы его продолжением.

Невысокая шапочка-сетка из коралловых бус слегка приплюснута сверху и низко надвинута на лицо. Она закрывает его до самых бровей, которые, как и в большинстве памятников бенинской скульптуры, отсутствуют. Сильно подчеркнут геометрический рисунок ее узора. Он стал не только более самостоятельным и отвлеченным, но обогатился новыми дополнениями за счет выступающих бусин, крупных подвесок и т. д.

По бокам шапочки свисают длинные нитки бус, оставляющие просвет лишь для ушей и входящие почти до самого основания воротника. Они фланкируют лицо, заключают его в прямоугольную четкую рамку. Сами подвески стали еще более параллельными и симметричными, еще более «самостоятельными» и независимыми от реальных форм головы. Они лишь слегка расширяются книзу, сливаясь с воротником и образуя вместе с ним своего рода базу этой скульптуры.

Декоративный и, если угодно, тектонический смысл этого воротника в том и состоит, что он наконец превратился в

устойчивую, прочную базу головы. Он придавал ей ту завершенность, ту полную законченность, которая отсутствовала у предшествующих памятников не только Бенина, но и Ифе, которые всегда были немного похожи на «отрезанные» головы. Между тем памятники, подобные рассматриваемому, воспринимаются как самостоятельные произведения, а не как часть утраченной скульптуры.

В целом можно сказать, что эта голова стала еще более монументальной, цельной, замкнутой внутри своего объема. Лицо стало трактоваться более условно, подчиняясь целому и составляя лишь часть его, притом не главную. Но ведь задача бенинских скульпторов в том и состояла — они стремились к созданию не индивидуализированного портретного образа, а лишь обобщенно-величественного и торжественного памятника ушедшему правителю.

В конце XVIII—начале XIX в. появляется новый тип голов, к декору которых добавляются постепенно нарастающие по размерам и сложности узора крылышки, украшающие шапочку *оба*. Приблизительно к этому же времени относится появление голов с очень высокими воротниками, переходящими внизу в плоские отогнутые основания. Увеличивается высота воротников, все более напоминающих самостоятельную базу скульптуры, которой плоское основание придает еще большую устойчивость и одновременно используется для дополнительных украшений символического характера.

Параллельно с мемориальными головами *ухув-элао* создавались памятники иного назначения, дошедшие до нас в меньшем количестве, в которых, однако, стилистические признаки бенинского искусства получали подчас еще более заостренное выражение. Примером может служить бронзовая маска Одудуа из Британского музея (кат. номер 98.10—25.1), которая использовалась на маскарадных представлениях того же названия. Голова перестала даже отдаленно напоминать форму шара и превратилась в мощный, слегка расширяющийся книзу цилиндр. Почти исчезли намеки на какую бы то ни было моделировку, если понимать ее как скульптурную форму, вылепленную рукой человека. Характерные особенности трактовки человеческого лица, которые мы встречали в бронзовых *ухув-элао*, заострились до предела.

Если раньше губы сильно выступали вперед, но при этом все же скульптурно были увязаны со щеками и подбородком, то теперь они как бы наложены поверх лица и встречаются с ним под прямым углом. Два ряда зубов очень резко перспективно сокращаются от центра к углам рта. Оба ряда абсолютно симметричны и, если отвлечься от целого, напоминают решетку, переувлаченную посредине желобком.

Нос и лоб образуют еще более остро подчеркнутый угол. Все украшения — шапочка, подвески, татуировка над бровя-

ми — стали более четки, симметричны, геометризваны. Даже в тех случаях, когда художник пытается передать какие-то реальные детали (например, педантично процарапанные ресницы на веках), они превращаются в строгий геометрический орнамент. Интересна трактовка такой подробности, отсутствовавшей в головах *оба*, как идущая по нижнему обрезу маски веревка, которая помогала прикрепить ее к голове танзора. (Маска прикреплялась при помощи настоящих веревок, здесь же перед нами их скульптурная имитация.) Эта «бронзовая» веревка передавалась точно так же, как нити подвесок, т. е. она не утрачивала некоторого внешнего сходства с натурой, но одновременно превращалась в декоративный мотив.

Таким образом, налицо, казалось бы, превращение всех некогда скульптурных форм в чисто декоративные, узорчатые. А между тем общее выражение поражает необычайной внутренней силой, рвущейся изнутри экспрессией, быть может, несколько грубоватой, примитивной, но совершенно безудержной. Художественное впечатление, порождаемое маской Оудуа, довольно трудно передать словами, так как оно не вытекает из описания ее отдельных деталей. Отчасти оно рождается благодаря их общей композиции, их откровенной грубоватости и заостренности, их как бы «выплеснутости» наружу из довольно нейтрального с точки зрения скульптурной выразительности общего объема.

На первый взгляд скульптура такого типа много теряет при сравнении с гармонически уравновешенными, поистине «античными» головами Ифе. Однако в чем-то она и выигрывает, утрачивая их олимпийское спокойствие и рафинированное совершенство и приобретая нечто от первозданной стихии народного творчества с его смелыми отступлениями от каких бы то ни было правил, запретов и ограничений. Все дело, однако, в том, что в данном случае этот художественный результат был достигнут как раз за счет логического доведения до конца ранее сложившихся «правил».

Поскольку хронология памятников бенинского искусства крайне условна, их невозможно расположить по прямой, четко рисующей линию их стилистической эволюции. Да и трудно предположить, что эта эволюция действительно шла по прямой, не знающей никаких отклонений линии. Вполне возможно, что в какие-то периоды она как бы забегала вперед, отступала, затем вновь возвращалась к ранее найденному.

Поэтому мы позволим себе поставить в конце этой эволюции еще два памятника, в которых отмеченные ранее тенденции к декоративности и схематизму получили наиболее законченное воплощение, хотя по традиции эти памятники датируются началом XVIII в., т. е. временем, значительно

предшествующим исторически установленному «концу» бенинского искусства.

Оба эти памятника — бронзовая маска-подвеска (кат. номер 97—529), которую носили у пояса, и голова мужчины из Британского музея (кат. номер 1948.Af. 9.1) — знаменуют логически завершающий этап стилистического развития бенинского искусства. Их стилистическая близость бросается в глаза. Поэтому достаточно остановиться на одном памятнике, чтобы иметь представление обо всей этой группе, которую можно было бы назвать «барочной».

Если мысленно отвлечься от пышного скульптурного объема, то перед нами окажется весьма характерный тип бенинской головы с западающим назад лбом, выступающей вперед нижней частью лица и мощной цилиндрической шеей. Лицо этой головы довольно пластично вылеплено и по моделировке основных пластических масс напоминает голову королевы-матери. В этом проявилась несомненная преемственность и взаимосвязь более поздних этапов развития бенинского искусства и его истоков. Это же дает основание считать датировку XVIII в. вполне приемлемой.

Лепка основных объемов головы и оплетающий ее декор слиты вполне органично и воспринимаются как единое целое. Мы вынуждены подчас разъединять их и рассматривать порознь лишь из соображений большей наглядности и доказательности анализа.

Все характерные признаки трактовки черт человеческого лица, отмеченные в более ранних памятниках, здесь присутствуют. Мы видим то же гипертрофированное преувеличение губ, ту же подчеркнутую «лупоглазость» (особенно она заметна в фас), то же орнаментальное упрощение форм ушной раковины. Над бровями отчетливо выделяются три рубца татуировки, сами брови напоминают по форме птичье перо, четко разделанное посередине и утончающееся к вискам. Но одновременно со всеми этими уже знакомыми чертами появляются и новые.

Эти новые подробности выглядят подчас прямо-таки фантастически. Из ноздрей и уголков глаз выползают змеи, преследующие и заглатывающие прыгающих на висках лягушек. Это было бы отталкивающим зрелищем, если бы эти лягушки и змеи не располагались строго симметрично (в углах рта и на висках) и не были обработаны как изысканные ювелирные украшения. Они и кажутся чем-то вроде ювелирных украшений, хотя довольно непривычных и даже страшноватых. Но они выполнены настолько изящно и тактично, расположены настолько продуманно, что в конечном счете лишь подчеркивают пластические формы и смотрятся как украшения, обрамляющие лицо.

Голову венчает маленькая корона, узор которой напоминает широко распространенный в Бенине орнамент на браслетах. Корону окружают четыре птицы с распростертыми крыльями и с длинными, выдающимися вперед клювами. Их замысловатые, разметнувшиеся в пространстве силуэты еще более усложняют и обогащают пронизанный динамикой декор головы.

С точки зрения современников и создателей подобных произведений, все это нагромождение «несуразностей» было вполне оправданно. Каждая деталь орнамента несла какую-то смысловую нагрузку, ассоциируясь с представлениями о силе и могуществе (змеи, заглатывающие лягушек, которые постоянно встречаются на бронзовых рельефах), о магической силе и безопасности (птицы вокруг короны) и т. д. Однако конкретные значения таких деталей нам далеко не всегда известны, мы можем констатировать лишь самый факт их существования.

Субъективно бенинские художники, по-видимому, ставили перед собой в первую очередь задачи «идеологического», если можно так выразиться, характера, продиктованные особенностями их мировоззрения, религиозных верований, всем комплексом представлений о мире, человеке, сверхъестественных силах и т. д. Но при этом они всякий раз умели найти ту вполне органичную, художественно совершенную форму, вне которой оказалась бы невозможной реализация внутреннего содержания их искусства. Вот здесь-то на помощь им и приходили тщательно разработанные художественные каноны.

«В целом бенинские скульптуры представляют собой символические образы царей-богов, это иконы, а не портреты» [2, 151]. Этими словами Б. И. Шаревская очень точно, на наш взгляд, определяет не только специфику бронзовой пластики Бенина, но и ее принципиальное отличие от Ифе, в скульптуре которого индивидуальные черты находились в гармоническом равновесии с особенностями обобщенного образа обожествленного правителя.

Мы видели, что с самых первых шагов развития бенинского искусства в нем постепенно усиливались черты торжественности и отвлеченности, вневременности и схематичности. Они постепенно привели к действительно застывшему канону, в соответствии с которым и создавались скульптурные изображения царей-богов. Черты портретности были бы здесь и неуместны с точки зрения тех задач, которые стояли перед придворным искусством Бенина. *Ухус-элао* предков царя, отвечавшие требованиям государственной религии, и должны были быть не столько «изображением» царя-бога, сколько его символом, знаком, должны были передавать отвлеченную идею его могущества, его абсолютной власти и недоступ-

ности¹. Поэтому на второй план отходили не только задачи портретности, но и идеализации, точнее, идеальности, которые играли такую большую роль в искусстве Ифе.

В создании цельного художественного образа царя-бога большую роль играли также элементы декоративности. Мы имеем в виду не только отдельные украшения и регалии, детали костюма и татуировку, но и саму трактовку некоторых черт человеческого лица, их орнаментальную разработку и стилизацию. Правда, проблема декоративности бенинского искусства шире. Здесь она интересует нас лишь в той мере, в какой является результатом определенных канонических черт и одновременно существенной составной частью конкретного воплощения художественного канона.

Как и в подавляющем большинстве проявлений искусства Востока и Африки, в бронзовой пластике Бенина мы постоянно сталкиваемся с тем фактом, что внешние приметы декоративности по сути дела не являются таковыми. Через все эти орнаментальные и узорчатые формы, как правило, раскрывается определенное содержание, хотя мы еще далеко не во всех случаях можем его четко сформулировать. Для нас оно часто остается скрытым как по причине его некоторой отвлеченности, иносказательности, так и в силу неполноты наших знаний о жизни и обычаях, религии и символике бенинцев. Потому-то современный зритель зачастую и склонен воспринимать эту декоративность как внешнее украшательство.

Мы уже говорили о высоких воротниках, которые были не чем иным, как стилизованной интерпретацией многочисленных бус и ожерелий. Они украшали грудь и шею правителя и одновременно являлись своего рода регалиями, символами царского могущества и в то же время «амулетами», «наделенными сверхъестественными благотворными свойствами»². Примерно ту же роль играли головные уборы — короны и шапочки, которые иногда были единственным признаком, позволяющим отличить мужские и женские изображения, а также ювелирные украшения — подвески, пряжки и т. п. Наконец, некоторые головы имеют плоские горизонтальные ободки, охватывающие все основание базы, которое было украшено стилизованными фигурками птиц, зверей, рыб, крокодилов и т. д. Они, «вероятно, являются своеобразным перечнем титулов царя и, по-видимому, должны были читаться примерно так: смелый, как пантера, могучий, как бык, сильный, как слон, и т. д.»

¹ Это, правда, не вполне соответствовало истинному положению вещей в бенинском государстве, где постепенно все большую роль начинала играть военная феодальная оппозиция. Подробнее об этом см.: [1, т. XVI, 365—366].

² Надевая бусы, царь говорил: «О бусы, когда я надеваю вас, даруйте мне мудрость и не допускайте ко мне никаких злых духов и бедствий» [2, 155].

[I — XV, 374 — 376]. Другие фигурки, возможно, символизировали духов царских предков, покровителей государства и т. д. [2, 152].

Мы раскрыли лишь некоторые известные (или предполагаемые) символические значения декора бенинской пластики. Число подобных примеров можно было бы умножить. Однако суть дела не в их количестве. Важнее подчеркнуть другое, а именно то, что они, по-видимому, никогда не являлись просто украшениями, но неизменно несли смысловую нагрузку. Однако даже и тот их аспект, который мог бы быть назван чисто декоративным, по существу не был таковым.

Эволюция стиля бронзовой пластики Бенина в историческом плане протекала необычайно быстро. Если принять за ее начало XIII в., в чем пока нет оснований сомневаться, то окажется, что она ограничивается пятью-шестью столетиями. Однако если сопоставить памятники, стоящие в ее начале и конце (голова царицы-матери и бронзовая маска-наголовник из Британского музея), то может показаться, что они принадлежат разным культурам. В действительности же они являются лишь разными этапами становления одного и того же образа бога-царя. В ранних памятниках особенности этого образа едва намечались, позднее, через пять веков, достигли логического завершения.

Не вызывает сомнений и тот факт, что в самой художественной практике такая железная логика, такая неуклонная последовательность в развитии определенных, однажды заложенных принципов обеспечивалась сложной системой тщательно разработанных правил.

Мы не имеем никаких исторических данных, подтверждающих их существование, если не считать самой логики развития искусства, — бенинцы, как и другие народы Африки, не знали письменности и не могли оставить после себя никаких теоретических трактатов. Традиции, в том числе секреты и правила художественного мастерства, передавались из поколения в поколение устно, точно так же, как исторические хроники. Они навсегда умерли вместе с их носителями. До наших дней дошли лишь чисто технические «рецепты» мастерства, в том числе способ отливки бронзовых изделий в технике утраченного воска, который не имеет непосредственного отношения к интересующей нас теме.

Косвенным подтверждением существования в Бенине строго регламентированных предписаний может служить тот факт, что мастера-литейщики объединялись в своего рода профессиональные «гильдии», жили в особом квартале, за их работой наблюдали дворцовые чиновники. Они имели право работать только на царский двор. За разглашение профессиональных секретов им грозила смертная казнь. Нетрудно предположить, что к этим тайнам относились не только приемы технологии

в узком смысле, но и более широко понимаемые нормы создания художественного образа.

Таким образом, мы видим, что художественный канон, который принято трактовать в литературе как нечто абсолютно неподвижное и неизменное, на самом деле таковым не является. Даже в самых, казалось бы, ортодоксальных случаях, к которым может быть отнесено искусство средневекового Бенина, канон не остается неизменным. Он последовательно переживает три основные стадии: 1) зарождение (в данном случае заимствование из другой, более развитой культуры); 2) становление и расцвет; 3) формализацию, превращение в штамп, схему, шаблон, т. е. в «канон» в том единственно негативном смысле, в каком это слово принято употреблять в литературе. Показать этот процесс на примере бенинского искусства и было задачей настоящей статьи.

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Ольдерогге Д. А. Древности Бенина. Из истории изобразительного искусства народов Африки (по коллекциям Музея антропологии и этнографии), — «Сборник Музея антропологии и этнографии АН СССР», т. XVI, 1955.
2. Шаревская Б. И. Старые и новые религии Тропической и Южной Африки, М., 1964.
3. Dark Ph. Benin Art, Praga, 1960.
4. Egharevba J. U. A Short History of Benin, Benin, 1953.
5. Elisofon E. (Text by W. Fagg). The Sculpture of Africa, New York, 1958.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
А. Ф. Лосев. О понятии художественного канона	6
Ю. М. Лотман. Каноническое искусство как информационный парадокс	16
Н. А. Иофан. Становление протоканона в изобразительном искусстве Японии (на материале <i>ханива</i>)	23
С. Н. Соколов. К вопросу о структуре и функции канона в классической живописи Дальнего Востока (основные положения)	36
Н. С. Николаева. Каноническая структура японского сада (на примере «сухого» дзэнского сада)	49
Н. А. Виноградова. Иконографические каноны японской космогонической картины Вселенной — мандала	65
Е. В. Завадская. Эстетический канон жизни художника — Фэнлю (ветер и поток)	82
К. М. Герасимова. Тибетский канон пропорций	90
Е. Д. Огнева. Структура тибетской иконы	103
С. И. Тюляев. Каноны в средневековой пластике Индии и в современной народной скульптуре	113
В. В. Вертоградова. Несколько слов о моделировке в древнеиндийской живописи	123
И. Ф. Муриан. Канон в художественной системе Боробудура	129
Г. А. Пугаченкова. Образ Будды в античном и раннесредневековом изобразительном каноне	144
Л. И. Ремпель. Изобразительный канон и стилистика форм на Среднем Востоке	152
В. А. Мешкерис. Канон и проблема стиля в согдийской коропластике Кушанской эпохи	171
Э. В. Кильчевская. О специфике канона в пластическом искусстве древнего Востока	184
В. Б. Блэк. О каноне в искусстве древнего Шумера конца V — начала III тысячелетия до н. э.	201
Н. А. Померанцева. Роль системы пропорциональных соотношений в сложении канона в произведениях древнеегипетской пластики	211
Н. Е. Григорович. Эволюция канона в бронзовой пластике Бенинг	240

ПРОБЛЕМА КАНОНА В ДРЕВНЕМ
И СРЕДНЕВЕКОВОМ ИСКУССТВЕ
АЗИИ И АФРИКИ

Утверждено к печати Институтом востоковедения
Академии наук СССР

Редактор Н. Н. Тихонравова
Младший редактор Г. А. Бутова. Художник А. Г. Кобрин
Художественный редактор Э. Л. Эрман. Технический редактор З. С. Теплякова
Корректор В. А. Захарова

Сдано в набор 27/III 1973 г. Подписано к печати 20/VII 1973 г.
А-06862. Формат 60 × 90^{1/16}. Бумага № 1. Печ. л. 16. Уч.-изд. л. 16,4. Тираж 3500 экз.
Изд. № 3137. Зак. № 266. Цена 1 р. 03 к.

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука»
Москва, Центр. Армянский пер., 2
3-я типография издательства «Наука». Москва К-45, Б. Кисельный пер., 4

~~Цена 98 к.~~
Цена 1 р. 03 к.