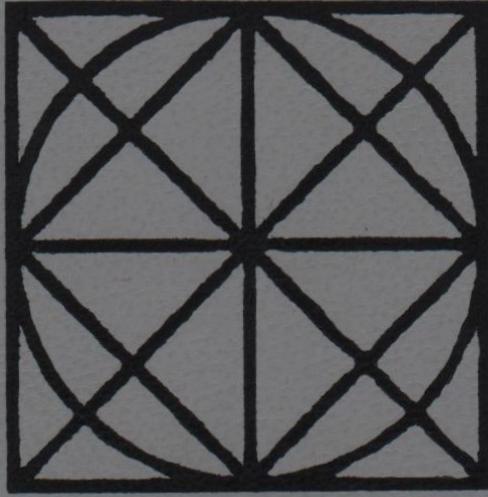


АЗ-ЧЧ
1186



ИСКУССТВО ВОСТОКА
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ФОРМА
И ТРАДИЦИЯ

И. И. Шептунова

МАСТЕР И УЧЕНИК В ТРАКТАТЕ «ВАСТУСУТРОПАНИШАТ»

Одним из важнейших институтов, порожденных традиционной культурой, является институт ученичества, обеспечивший систему сохранения знания и его постоянного воспроизведения в сменяющих друг друга поколениях.¹ Этот процесс неотделим от живых носителей традиции и не может быть полностью зафиксирован письменными источниками, даже если они были специально для этого предназначены. В сфере художественного эта особенность традиционной культуры проявляется наиболее отчетливо: приобретенные навыки здесь максимально сопряжены с телесностью, далеко не всегда поддающейся описанию. В то же время сведения, хранившиеся священными текстами (как в устной традиции, так и в более поздней письменной), могли быть лишь отчасти открыты всем участникам этого процесса. Вполне возможно, что часть трактатов для художников и скульпторов имела самостоятельное значение, являя собою не столько «учебное пособие», сколько философию искусства.

Так, известный исследователь древнеиндийских текстов А. А. Вигасин обращает внимание на эти особенности трактатов-сutr — их места и назначения в традиционном обществе. «Если случайные и косвенные данные обычно достоверно отражают историческую реальность, то при работе с прямыми свидетельства-

ми и специальными декларациями неизбежно встает вопрос: с какой целью составлялось сочинение и насколько объективно оно отражает действительность?»² Во всяком случае, прямое использование подобных трактатов в качестве «учебников» не предполагалось: их предельно краткие изречения-сутры требовали дополнительных комментариев, иногда зафиксированных в трактатах, иногда написанных в форме отдельных, более поздних сочинений, но большей частью, видимо, существовавших в устной традиции вместе с включающим ее ритуалом. «Сутра призвана не столько сообщить нечто совершенно новое, сколько напомнить уже известное», — замечает А. А. Вигасин.³ Этот принцип хранения знания — заучивания текстов наизусть и «припоминания» их в процессе актуализации — получил отражение и в их канонической классификации: группа трактатов *сутр* и *шастр* объединяется под названием *смрити*, что значит «запомненное», в отличие от «услышанного» ведийского сакрального текста — *шрути*.

Имея в виду сказанное выше, хотелось бы еще раз обратить внимание на особую роль и место образов ученика и мастера в ориssском трактате для скульпторов «Вастусутрапанишат» («Вастусутра упанишада», далее — «Вастусутра» или ВСУ).⁴

Предварительный текстологический анализ трактата «Вастусутрапанишат» дает основания считать его записью текста, рожденного в среде скульпторов-каменщиков и долгое время существовавшего в устной передаче. Его окончательное формирование происходит не ранее начала XVIII в., а основные главы в той или иной мере соотносятся с текстами предшествующей традиции, среди которых можно выделить «Нат्यашастру» Бхараты (гл. V), «Шатапатха-брахману», а также наиболее древний памятник — «Атхарваведу». Помимо этого, в тексте присутствуют значительные фрагменты тантрийских источников, а также других, более ранних *шильпашастр*, не дошедших до нашего времени. Трактат был обнаружен в пяти списках на санскрите, один из которых был записан письмом *деванагари*, остальные — письмом *орья* на пальмовых листьях. Сводный текст, английский перевод и комментарий, опубликованные в 1982 г., были выполнены группой ученых, давно исследующих ориssские манускрипты, имеющие отношение к храмовому строительству и искусству. Уход из жизни

Алисы Бонер, упорно искавшей памятник типа «Вастусутропанишат», оборвал исследования после публикации памятника. Тем не менее результаты ее труда, прежде всего обширный комментарий и глоссарий специальных терминов, употребляемых «Вастусутрой», не только впечатляющи сами по себе, но и плодотворны для дальнейших исследований, о чем она сама сказала, предлагая свой труд вниманию читателя: «Вастусутра Упанишад (VSU), приписываемая известному по Атхарваведе Пиппаладе Кальпе, представляет проблему для разных научных дисциплин: для индолога, поскольку это первый текст об искусстве, именуемый упанишадой; для историка, поскольку обнаруживает ситуацию, в которой обычай почитания образов божеств должен был защищать себя от давления ведийского ритуала, в связи с чем достаточно затруднительно определить его историческое место и время его создания; для лингвиста, поскольку текст содержит архаизмы и вульгаризмы, а его санскрит настолько несовершенен, что оставляет много неясностей; и наконец для исследователя искусства, который найдет здесь концепцию индийского изобразительного искусства, в корне отличную от того, что нам известно по другим шильпашастрам, ибо текст не содержит конкретных рекомендаций, но обращается к глубинным принципам процесса формообразования».⁵

Текст «Вастусутропанишат» состоит из шести глав, называемых *прапатхака*⁶ и разбитых на более мелкие части — *сутры*. Размер *сутр* и *прапатхак* неодинаков: некоторые *сутры* содержат всего одну фразу, другие сопровождаются развернутым *вритти* — объяснением изречения-*сутры*. Первая *прапатхака* включает 10 *сутр*, вторая — 26, третья — 21, четвертая — 29, пятая — 23, шестая — 26 *сутр*. Каждая *прапатхака* начинается с более или менее развернутого диалога наставника Пиппалады с учениками и завершается колофonom, называющим имя ее автора и содержание беседы, например:

Это вторая прапатхака вастусутры Пиппалады, переданная им ученикам в беседе посредством слова, тела и мысли (*vāk-kāya-mano-mārgęṇa*) и называемая «Наука о построении [композиционной] сетки» (*khila-pañjarā-karṣaṇa-jñāna*).

Колофоны трактата позволяют обнаружить еще одну важную особенность в отношении его авторов к традиции. Пять из шести глав трактата заканчиваются «формульными» колофонами, определяющими предшествующий им текст как изречения мудрого Пиппалады. Только заключительная, шестая *прапатхака* такого колофона не имеет, однако вместо него в конце рукописей помещен общий колофон ко всему тексту, отличающийся по форме от предыдущих и выводящий из сферы легендарной традиции к обычной практике переписчика:

Эта вастусутропанишад Атхарваведы вместе с глоссами Вишаябодхини Типпани, принадлежащими знатоку [традиции] Атхарваведы Сомабхатте, была переписана мною, Камадевой Удгатхой, вастушастри из деревни Курумачаини из Банки, в пятнадцатый год правления раджи Рамачандрадевы для раджи Харичандры. Ом! Благодарение Махадеви!

(ВСУ. VI. Colophon)

Эти обрамляющие основной текст ритуально-этикетные зачины и концовки свидетельствуют о двух типах его обработки и составления. Один из них — устная традиция, подкрепляемая, вероятно, демонстрацией технических приемов в процессе обучения. Другой — подбор письменных источников, которые цитируются или пересказываются, в результате чего формируется компилиативный труд, достаточно полно представляющий весь круг знаний, необходимых мастеру ваяния. Использованный при составлении композиционный прием зачинов и концовок должен был придать некоторое единство разновременным и разнородным фрагментам текста.

Вступительный диалог начинается словами самого Пиппалады (*прапатхаки II* и *IV*), либо с обращения учеников, обращающихся о предмете, который служит темой дальнейшего изложения (*прапатхаки I, III, V, VI*). Среди учеников называются имена Ангираса (или Атхарвангираса), видимо, принадлежавшего к роду Атхарванов-Ангирасов, которым приписывается авторство «Атхарваведы»; Шильпакашьяпы, вероятного автора «Кашьяпа-шильпасутры», и Кувитсы «с сильными руками», в обязанности

которого входило приготовление настила из священной травы *куша* или *дарбха*. Являются ли имена учителя и учеников именами действительных авторов или хранителей текста в его древнейшей части, или же здесь имеет место стилизация *сутры* под древние образцы, сказать трудно без специального исследования. Во всяком случае, вопросы учеников не охватывают всего круга проблем, представленных в последующих *сутрах*. Вполне возможно, что роль этих диалогов ограничивалась литературным этикетом, ведущим свое происхождение от ритуальных диалогов.⁷ Вероятно, таким образом «Вастусутра» обретала свойственную *упанишадам* формульность учительского текста — сочетание вопроса и ответа выступает как способ передачи традиции, что подтверждает и заключительная формула колофона — передача знания посредством триады слова, тела и мысли.

Эта древнейшая традиция сообщения сакрального знания восходит к эпохе «Ригведы» (а в более архаической форме свойственная, видимо, почти всем древним культурам), где она представлена в гимнах-загадках *брахмодья*. Их тексты состоят из вопросов, косвенно описывающих действия и качества божества, но не называющих его имени. Ответ может содержаться в конце гимна-сукты или скрываться в самой ткани стиха, построенного по принципу анаграммы, — в звуковых повторах имени божества. В последнем случае «отгадка», т. е. тайная истина, постигается на подсознательном уровне (если допустить, что текст был расчитан на такое понимание, а не обращался прямо ко всем знающим божествам, минуя адепта, или же комментировался еще в процессе обучения). Такой вопрос-намек уже содержит в себе зародыш ответа: это «правильно заданный вопрос» — ибо он рожден самой культурой и возвращен в сознании вопрошающего в ходе постепенного вживания в традицию.⁸

В *брахмодья* этот способ сообщения высшего знания обретает законченную форму, которая передается и последующим памятникам. Тексты такого типа встречаются и в «Атхарваведе», например, гимн Пуруше-телу (AB, X.2), и в *упанишадах*, где приближение к истинному знанию идет через цепь уточняющих вопросов и все более правильных ответов (или же через диалог, где после неправильного ответа ученику сообщается тайное зна-

ние). «Кена-упанишада» отразила эту вопросительную форму даже в заглавии — «Кем?» (*kena*).

Такого же рода «ролевые» вопросы распределены и по тексту «Вастусутры», как бы приглашая к новой теме, переключая внимание в начале очередного «урока». И первая глава трактата начинается с обращения учеников к учителю:

«Атхарвангираса и Шильпакашьяпа сказали премудрому Пиппаладе: «Среди шестнадцати тапини есть наука об архитектуре и ваянии, кто так знает... По обычанию атхарванов, чтецам гимнов [хотарам], певцам [удгатарам] и изучающим искусства [шильпа-шротри]. Сутра 1: должно знать Вастошпати.

Он есть бог Вишвакарман. Его учение различает шесть искусств». И откуда произошли художники, и как возникли все виды искусства, и сколько [таких] видов существует, о том обо всем Ангирасу и прочим, взирающим на него, поведал Пиппалада».

(ВСУ. I.1)

В этом зчине к дальнейшему повествованию содержится, как в зерне, все древо учения. Пиппалада еще не начал своего рассказа, но уже в вопросах его учеников (имеющих некое предварительное знание, нуждающееся в углублении) содержится его структура. Только из этого текста можно заключить, что: 1) знание передается учителем избранным ученикам; 2) оно принадлежит роду Атхарванов — жрецов «Атхарваведы»; 3) эта традиция включает в себя шестнадцать канонических текстов — *тапини* (т. е. наук для предающихся *тапасу* — подвижничеству); 4) среди этих текстов есть учение об искусстве; 5) оно обязательно для всех разрядов жрецов; 6) оно включает шесть разделов; 7) его покровителем является бог Вастошпати-Вишвакарман.

Вопросы учеников и ответы премудрого Пиппалады создают своеобразную режиссуру текста, то намекая на таящийся в нем смысл, как бы заостряя внимание обещанием истины, то жестко фиксируя его требованием: «это делается так и никогда иначе!».

Свое учение наставник называет божественным и наилучшим. Следующий вопрос задают Шильпакашьяпа и Кувитса:

Тот самый Кувитса, который собирает [траву] сильными руками, и Шильпакашьяпа, решившись спросить, «Кто есть Вастошпати-Вишвакарман? — ему сказали. — [Ибо] думаем мы, служители веды (vedasadasasyā), что в этом — суть знания» (букв.: «млеко знания» — «jñāpaiśyas»).

(ВСУ. I.1.)

Заметим сразу, что это не только вопрос, но и утверждение, в котором внимание специально сосредотачивается на сакральном центре профессии — божестве-покровителе, совмещающем имена двух разных богов — хранителя дома и места Вастошпати и demiurga-всесоздателя Вишвакармана, владыки ремесел. Упомянутый в самом начале текста, он тем самым освящает его. Однако наставнику этого мало, и прежде чем приступить к ответу о шести видах искусства, Пиппалада делает развернутое вступление, обосновывающее практическую и духовную ценность художества, а также того учения, которое он намерен передать *шильпакарам*. Он приближается к изложению постепенно, как бы давая определенные «опорные точки», обозначая ими темы последующих глав. При этом нетерпеливым ученикам неясно, как развивается ход мысли наставника, и они повторяют вопросы, на которые Пиппалада не спешит отвечать, продолжая развивать свою мысль, и лишь после этого переходит к ответу на вопрос о шести видах искусства.

Итак, Пиппалада отвечает:

Те, которые собираются оставить мир, жаждут знания.

(ВСУ. I.1)

Сутра 2. Посредством шести видов искусства порождаются образы.

Скульптура (rūpam) изготавливается из камня и акации (khādirā) — таково мирское знание о форме (evam

rūrajñāna *loke*). В ведах [сказано] — образы возникают из высшей формы (*rūpam rūpam pratirūpam bhavati*) — это различие в знании (*iti viṣeṣa*). Знание этого — божественное знание (*tajjñānam divyajñāna*).
(ВСУ. I.2)

Многозначное слово *rupa* — «внешний вид, форма»; «красота»; «внешность, наружность», «природа, характер»; «пьеса, драма» — употребляется в этом толковании-вритти в разных значениях: и как скульптура, и как форма, а в цитате из «Ригведы» (РВ. VI. 47.18) — это и высшая форма, архетип, порождающий свое земное повторение — *pratiropa*.⁹ Формула *rupam rupam pratirupam bhavati* — «образы исходят из высшей формы» — противопоставляется профанному пониманию ремесла скульптора как обработки материала. Это также противопоставление внешнего вида скульптуры и ее сакрального чертежа, формы видимой и скрытой идеи, и тому, кто знает связь между внутренним смыслом и внешней формой, *ya evam veda*, дается освобождение.

Пиппалада поясняет свою мысль на простейшем примере — форме и тайном значении жертвенного столба *юпа*. С точки зрения внешней обрядности этот столб с круглым навершием — «головой», служит для привязи жертвенных животных. Однако прямые линии его ствола и сфера «головы» не случайны: в них отражается структура мироздания, и Пиппалада объясняет («проливает свет») на смысл сказанного:

Сутра 3. Юпа и есть этот свет (yūramidam jyotiḥ).

Этот самый юпа, как сказано в Вайтаяне, делается из акации или камня. Навершие его округло, как мироздание (*vṛittam hi yūramūrdhanyam sa viṣvamiti*). Действия выражаются прямой линией (*karmāṇī samarūpāṇī samarekhāyam*), это — ствол жертвенного столба (*sa yūpastambho yūpadaṇḍah*). Из их соединения возникает юпа (*tat samyogena yūpo bhavati*), и кто это знает и исповедует это учение, тот и есть Вишвакарман, Владыка искусств (*tajjñānam vijñāpayati ya evam veda sa hi*

-дни ынни viçvakarma çilpādhidaivatam). Кто это знает, тот [дости-
отсоди эн гает] совершенства (ya evam jānāti sa puraçreştaḥ).

(ВСУ. I.3)

Из сочетания второй и третьей *сутры* и дальнейших частей трактата проступает замысел автора-составителя, имитирующего «педагогический прием» гуру: Пиппалада намечает направление дальнейшего разговора, переходя от одной темы к другой. Обозначив весь круг таких чуть затронутых тем, он подходит к ответу на вопрос о шести видах искусства. И вполне закономерно, что этот ответ возникает только в восьмой *сутре*: между первой (*сутрой* вопросов) и восьмой (*сутрой* ответа) помещается шесть *сутр* — сообразно шести *прапатхакам*, тексты которых и составили трактат. Этот прием объясняет «странный» порядок *сутр* и *вритти* в начале первой *прапатхаки*. Тема *юпы*, возникнув в начале повествования, будет специально развита в четвертой *прапатхаке*. Здесь же в ней названы признаки, важные для перехода к следующей теме — о смысле тайного знания скульптора — «геометрии» сакральных образов.

Сутра 4. Кто знает науку круга и линии, тот стхапака
(vṛttajñānam rekhañānam ca yo jānāti sa sthāpakah).

С линейкой из акации и травяной веревкой в руках (khādiradañdahasto darbharajjukarah), [причем] к той веревке привязано кольцо (tad rajjuvalayaveśtitamidam) — таков его вид (tasya rūpam). Знание этого — знание искусства (tajjñānaïca çilpañānam). Из этого знания искусства возникает божественное знание (tacchilpañāñād divyajñānam bhavati), а из того знания — освобождение (tajjñānam mokṣah). Это и есть суть, кто так знает (sa hi madhuh ya evam veda).

(ВСУ. I.4)

О смысле каждой из линий рассказывается подробно в соответствующих разделах трактата, так же, как и специальные части его посвящены инструментам скульптора, из которых названы пока только два, но самые главные, ибо без меры и чертежа он

не может приступить к работе, а линейка и веревочный циркуль — его измерительные инструменты. Поэтому он не просто исполнитель-ремесленник (*кармакара* или *шильпакара*), а *стхапака* — творец-основатель, знающий смысл того, что делает. Знание сакрального смысла приводит к созданию совершенных образов — об этом говорит пятая *сутра*.

Сутра 5. Из искусства рождаются образы [богов] (çilpāt pratimā jāyante).

Благодаря изображениям приходит вера (pratimāyāḥ çraddhā sancaranti), из веры — преданность (çraddhāto niṣṭhā), а оттуда — знание (tatthaca jñānam), от него — возникает освобождение (tasmānmokṣo bhavati). Таковы пять шагов васту (iti rāycavāstūsopānāni). Тот, кто это знает, обладает полным знанием по обычай атхарванов (ya evam veda ātharvanīye sarvānubhūtiritya-nuṣāsanam).

(ВСУ. I.5)

Пятой *сутрой*, сообщающей о пяти шагах *васту* — мастерства скульптора, Пиппалада завершает первую часть своего вступления к трактату. Нетрудно выделить в этом фрагменте его основную тему — образ идеального художника, которого «высшее знание» уподобляет богу Вишвакарману и который неявно сопоставляется с образом мировой оси (*Скамбха* или *Стамбха*) — жертвенным столбом *юпа*. Здесь в объяснениях Пиппалады наступает пауза, и вновь звучит просьба учеников: теперь все трое — Шильпакашьяпа, Атхарвангираса и Кувитса, — «достигнув мастерства в песнопеньях» (udgīthe kusalā vabhūvuh), хотят узнать шесть разделов науки ваяния (vāstū-śadāṅga).

И тогда Пиппалада приступает к изложению шестой *сутры*:

Сутра 6. Он, несущий память о шильпасутре, поведал науку стхапаки (sa pravahaṇah çilpasūtrādhyāyam sthāpakavidyam cāvadat).

Это высшее знание восходит к Праджапати (sa vidya çsreṣṭha prajāpatehacagra), от Праджапати — к Нааде,

от Нарады — к Майе, от Майи — к Вайшраване, от Вайшраваны — к Пиппаладе (*prajāpaternāradah nāradānmayah mayād vaiçravaṇah vaiçravaṇat pippalādah*). Таково учение — искание света истины (*çroṣyāmīti eṣāmunmeṣah satyam*). (BCU. I.6)

Знание науки ваяния восходит к первотворцам и, как всякое сакральное знание, имеет свою генеалогию. Истина сияет сквозь века, и в момент повествования ей внимают три ученика, одновременно представляющие шестое колено традиции. И тут, прерывая наставника, пытливый Ангираса вновь задает вопросы.

Сказал Ангираса: «Есть вопрос!» (*hovācāñgirasastvam přcchāmīti*). «Спрашивай!» — сказал [Пиппалада] (*přccheti hovāca*). — Как возникает изображение (*kena pratimā sambhavati*)? Как формы и образы в этом мире являются — не могу понять (*katham rūpam rūpam pratirūpāṇi loke sambhavanti naham prabho paçyamiti*). Пиппалада сказал ему по закону Праджапати: «Успокой свое сердце, Ангираса!» (*sa prājāpatyamārgena pippalāda uvāca bhava tvam cāntahṛdayah āñgirasa*).

В мире смертных сотворенное есть высшая жертва (*marttye vā idam sadāśit çreṣṭhayajne*). 'Кто стал в начале времен образом в водах (*apam yo agre pratimā babhūva*) <...> (*prabhuh sarvasmai přthiviva devi*), прародитель всего, словно Мать-земля, отец тельцов, супруг всех коров, да пошлет он нам благо тысячу раз! (*pitā vatsānām patiradhnyānām sāhasre poṣe api nah kṝṣṇotu*)' (AB. IX. 4,2).

Этой мантрою достигается исполнение желаний (*iti mantreṇa tṝpptyarthamupāsat iti*). (BCU. I.6)

Здесь впервые творческий акт художника уподоблен Творению: ибо прародитель Праджапати сотворяет мир, принося себя

в жертву и превращаясь в «образ в водах в начале времен» — залог успеха всех актов творчества в будущем, которые суть лишь повторение изначального космогонического акта. Составитель трактата обнаруживает здесь эрудицию и остроту ума, к месту припомнив *манту* из «Атхарваведы», употребившую термин *pratima* (образ), хотя и в ином смысле. Тем самым ведийский текст призван подтвердить истинность неведийской традиции — иконопочитания и изготовления статуй богов.

Апология этой практики так важна для автора «Вастусутры», что в следующей *сутре* он продолжает развивать эту тему.

В жертвоприношении и служении (*yajnopasane ca*)
Сутра 7. При отсутствии телесных изображений [богов] ум вследствие ослабления внимания становится опутанным колебаниями и заблуждениями (çarīra-mūrtirahite mana āveçya viçeṣeṇa vikalpidoṣayuktam bhavati iti).

Из [высшей] формы постепенно возникает понимание сущности изображения (*rūpāt kramena pratimāyāstattvabodho jāyate*). Из понимания сущности — традиция (*tattvabodhad* — *dhāraneti*), из традиции — песнопения и сказания расходятся в мире (*dhāranāyā gāthā kathā prasarati loke*). Из песнопений скульпторы рождают образы [божеств] (*gāthāyā rūpānyutpādayanti sthāpakāḥ*). Сказал ему: таковы смысл и достоинство творения форм и исполнения долга мастера (*tasmay hovāca rūpakanārtha kārūsādhanārtha viçeṣah*).

(ВСУ. I.7.)

Здесь завершается «идеологическое» обоснование труда ваятеля-*стхапаки* — вступление, которое Пиппалада считал необходимым сделать, прежде чем ответить на вопрос о шести разделах науки ваяния.

Мысль эта так важна для трактата, что повторяется и в следующих главах:

«Как из святых песнопений — сказания, так из высшей формы черты скульптур изводят ваятели, так и явленная форма возникает (yathā gāthāyāḥ kathās tathā rūpālākṣaṇyācaranti rūpākārupajñāḥ tathā vyaktarūpa sambhavati).

(ВСУ. III.13)

В пятой *prapataḥake* этот процесс уподоблен 14 частям ритуала, в результате которого «из бесформенного рождается форма» (*arūpādrūpam tasya phalam*) (ВСУ.V.20—21).

По всей вероятности, в этих частях трактата зафиксирована ситуация изменения традиционных представлений — замещения парадигмы ведийского аниконического ритуала *яджни* парадигмой почитания божественных образов. Новая форма культа постоянно соотносится с ведийским архетипом, тем самым утверждая свое право на существование (*yathā culva tathā cilpa* — «скульптура что алтарь»).

Таким образом, семь первых *sutṛ* трактата — это введение в предмет, утверждающее необходимость и высокий смысл труда ваятеля, уподобленного деяниям божеств. Только сообщив ученикам это главное знание и подготовив их к достойному и ответственному служению, премудрый Пиппалада приступает к изложению конкретных наук о *шильпе*, которых действительно оказывается шесть.

Сутра 8. Шесть важнейших наук ваяния (vāstū sadangamīti ḡreṣṭham):

знание камня (*çailam*), знание сакральной диаграммы (*khilapañjarā*), которая чертится колышком, сетка, в линиях которой, как в клетке, размещаются все члены и узлы изображения; затем — процесс ваяния (*çailabhedana*), размещение членов изображения (*aṅgaprayoga*), эмоциональная выразительность (*nyāsa bhāvanā*) и понимание связей всей композиции (*sambandha-prabodhana*).

(ВСУ. I.8)

Именно этим наукам и посвящены шесть глав-*прапатхак*. Описание шести видов камня, употребляемых для работы, уместилось в последних *сутрах* (9 и 10) первой главы под общим названием *çailam* — возможно, чтобы сохранить шестичленный код всего трактата. Остальные науки ваяния подробно описаны в следующих главах.

Первую *прапатхаку* завершает колофон, сообщающий, что это первая *прапатхака*, называемая «Знание шести видов камня» (*çailaśadangajñānapātā*), в традиции Вастусутры, сообщенная ученикам святым отшельником Пиппаладой Кальпой при помощи слова, тела и разума (*vāk-kāya-mano-mārgeṇa*).

(ВСУ. I.10)

Заметим сразу, что «шесть видов камня» (*çailaśadańga*) могут быть переведены и как «шесть правил или принципов»: и здесь дело не только в том, что «введение» и раздел о камнях непосредственно примыкают друг к другу — образ шести камней «запирает» композицию первой *прапатхаки*, отождествляясь с шестью разделами знания *стхапаки*.

Не менее интересна и формула *vāk-kāya-mano-mārgeṇa* — «путем слова, тела и мысли (ума)», постоянно завершающая главы трактата. Как и формула *упанишад* — *ya evam veda* (кто так знает), — вставляемая в наиболее важных частях текста «Вастусутры», это выражение призвано связать сочинение орисских шильпинов с ведийской древностью. Действительно, подобная ей триада *manasa-vāca-karthaṇa* (мысль — слово — дело) широко употребляется в брахманической литературе и восходит еще к индоарийской общности. И. С. Брагинский указывает на смысл данной формулы в «Гатах» Заратуштры: «В триаде „мысль — слово — дело“ центральное место занимает изреченное слово: оно воплощает мысль (дух) и, обладая магической силой, сливается, отождествляется с делом. ... В этом Слове нет ничего мистического, это и не „Логос“ в эллинистическом толковании, а, скорее, магически-шаманское заклинание. Изречение слова — приговор, приказ, заклинание — и есть проявление силы небесного влыдыки Ахура Мазда, акт слияния слова с делом».¹⁰ Т. Я. Елизаренкова

и В. Н. Топоров относят зарождение данной формулы к индоевропейской общности и указывают на тесную связь ее с областью ручного труда: «Индоевропейская формула Мысль — Слово — Дело наиболее точно описывает эту ситуацию. Слово, прежде всего поэтическое, воплощает мысль людей, которая сама по себе принадлежит миру богов (Божественное слово → человеческая мысль), но оно должно быть оформлено (сделано, вытесано, выткано, сплетено и т. п.) поэтом по известной технологии. И здесь неслучайно появление вполне „ремесленной“ терминологии».¹¹ В примечании к этому фрагменту авторы приводят многочисленные примеры, в том числе из «Тайтирия-араньяки» («которое злое дело сделано мне мыслью, словом или делом»), «Махабхараты», «Законов Ману», а также авестийские параллели.¹²

Эта древняя формула сохраняется и в пору средневековья, хотя и видоизменяется сообразно времени и месту. Так, Ш. М. Шукров трактует ее как «важнейшую для ислама триаду понятий Знание — Слово — Деяние».¹³ В тексте орифского трактата мы встречаемся с несколько измененной формой этой триады: знание передается сочетанием «речи» (*vāk*), «тела» (*kāya*) и «ума» (*manas*). Последнее может быть переведено и как «мысль», «замысел», «желание», а также «дух, душа». Формула *vāk-kāya-manotpārgeṛa* устойчиво проходит во всех колофонах, порядок ее членов не меняется, но, как видим, «мысль» здесь уступает место «речению», и между ними оказывается «тело», заменившее собою «действие» (*karmaṭa*) древней формулы. Иерархия «оплотнения» духа здесь не соблюдена, наиболее «материальная» часть триады находится в промежуточном положении. С другой стороны, этот член триады — микрокосм, и как таковой должен отражать в себе все закономерности бытия, подобно тому как творимое скульптором тело изображения несет в себе формулу мироздания. Постижению этой тайны, собственно, и посвящен трактат. Иными словами, помещение в центре триады «тела» как инструмента, заранее предопределенного для воссоздания архетипа традиции, может иметь и более глубокие основания. Не исключено также, что здесь сказалось каким-то образом влияние тантрийских источников, к которым текст «Вастусутры» имеет определенное отношение. В частности, шестичленный числовой код трактата, об-

наруживающий себя на разных уровнях (количество глав-*прапатхак*, шесть ветвей науки ваяния, шесть пород камня, шесть колен традиции), может быть соотнесен со структурой *Шриянтры*, тантрической диаграммы Махадеви, которую стхапаки почитают специальными *мантрами*.¹⁴ Описание гексаграммы как соединения двух треугольников — *trihuta* (букв. «троежертье») приведено во второй *прапатхаке* (ВСУ. II.14—15).

Триада как исходное число этого кода органично включается в орнаментальную структуру памятника: здесь троичность структуры передачи знания — это и количество учеников, и число способов дидактической коммуникации. Помимо общезначимых, архетипических значений триады, число это было, по всей вероятности, оптимальным при существовавшей системе обучения. Диалог — основа традиционного обучения. Непременное его условие — обозримость аудитории и возможность прямого участия каждого. Диалог требует максимальной активности и ученика, и учителя, обоюдной готовности к восприятию и ответной реакции.

В «Адипарве» — Книге Первой «Махабхараты» рассказывается о трех учениках мудреца Айоды Дхаумьи. Один из них, Аруни, получает задание от учителя — остановить воду в прохудившейся запруде. Не найдя никаких средств, ученик закрывает отверстие собственным телом. Другой, отличавшийся непомерным аппетитом, Упаманью, подвергается испытанию голодом. Третий, Веда, должен был все время таскать тяжести в дом учителя, и потому, сообщает «Махабхарата», став учителем, никогда не требовал этого от своих учеников (МБХ.1.III). Притча о трех учениках не случайно помещена во вступительных разделах «Махабхараты» (заметим, что в «Вастусутре» имена учеников и их вопросы приводятся в самом начале, до изложения основного корпуса учения). Текст повторяет в своей структуре развитие твари человеческой и Творения. Через ряд «перерождений», получая новые имена после каждой инициации (подобно Аруни, ставшим Уддалакой — «Отпускающим воду»), юноша, выдержавший испытания, становится мужем.

Истинное учение — это развитие тела, речи и духа, полнота физического, разумного и этического, притом не в разъединенном состоянии, а слитно в каждом акте восприятия нового знания.

Телесная память об инициации сохраняется и в традиции индийского обучения, и в ритуале, укрепляющем традицию, и в философском осмыслении их в более поздние эпохи.

Одно из важнейших свойств традиционной культуры — гомогенность и взаимопроницаемость составляющих ее полей. Одна и та же форма живет в сфере государственного и домашнего ритуала (соотв.: *шраута* и *грихья*), системе обучения, пространстве игры и праздника. Воспроизведение культурных парадигм происходит параллельно во всех сферах культуры, и процесс обучения может протекать в общении с учителем, при участии в ритуале или на театральном представлении. Онтологическая, этическая и эстетическая составляющие в пределах одной культурной парадигмы будут идентичны во всех названных случаях.

Казалось бы, естественным следствием этого единобразия должны быть не только устойчивость культуры, но и ее монотонность, оскудение и вырождение. К счастью, художественная культура Индии на протяжении тысячелетий и на значительном географическом пространстве является не только пример устойчивости традиции, но и редкое разнообразие, полноту и глубину форм и средств выражения. Примечательно, что эти качества художественного наследия и современного процесса проявляются в условиях полизначного и поликонфессионального общества. Каким же образом достигается это единство в многообразии? Не таит ли сам механизм традиции в себе самом соединения, казалось бы, несоединимого? Попробуем ответить на этот вопрос, не выходя за пределы темы.

Образ «непослушного ученика» Ангирасы, возникший в «Вастусутре» — не случайность. Это тоже традиционная фигура. Такие ученики чтут учителя и этикет, но они задают слишком много вопросов. Завершив обучение, ученик покидает учителя и ищет нового. И если вновь не находит ответа, то становится основателем нового учения, подобно царевичу из рода Шакьев, сменившему многих учителей, прежде чем ему открылся Срединный Путь.

Правда, то, что не позволялось ученику, поощрялось среди мудрецов. Философские диспуты древней Индии воспроизводятся в текстах *упанишад*, гимны «Ригведы» сообщают о еще более древней традиции состязаний жрецов в пении и рецита-

ции (РВ.Х.71; 5,10). «Брихадараньяка-упанишада» передает беседу Яджнявалкьи со многими мудрецами, которых он побеждает в диспуте (и по отношению к ним может выступать как «учитель»). И тут среди вопрошающих находится Гарги Вачакнави, которая «задает слишком много вопросов», уподобляя их стрелам на тую натянутой тетиве лука, «готовым поразить врага».

Но когда она приближается к самому зерну учения, Яджнявалкья прерывает ее: «Гарги, не спрашивай слишком много, чтобы у тебя не отвалилась голова. Ты слишком много спрашиваешь о божественном, о котором, поистине, нельзя спрашивать слишком много» (БрУп.III.6)

Однако вопрос, оставшийся без ответа, несет в себе зерно сомнения, и из него рождается новое учение. Диалогичность культуры — одно из первых условий сохранения живой традиции.

Одно из важнейших свойств ее и непременных «правил игры» — это знание языка традиции, этикета — знание основ, которое и передают Учители, предоставляя завершившему обучение право самостоятельного выбора. Именно для этого в процессе обучения «путем речи, тела и мысли» ученику ставятся вопросы-задания, требующие нетривиальных решений. В пределе своем закон традиционной культуры можно сформулировать так: знание канона позволяло носителю этой культуры быть максимально свободным в формах выражения.

Поясняя сказанное, можно сослаться на пример проповеди и ритуального поведения Будды Шакьямуни, который, отвергая предшествующую традицию, говорит на ее языке. Он достигает просветления под мировым древом, касается земли в клятвенном жесте *бхумиспарша*, начиная проповедь, поворачивает «колесо закона», оставляя мир, завещает возводить памятные сооружения — *ступы* — в форме опрокинутой чаши для сбора милостыни. Примечательно, что символы, посредством которых Будда общается с учениками-монахами, заимствованы из языка *брахмарина*: монашество предстает как пожизненное ученичество, ученику же предписывается временно жить по монашескому обету. Знаки монашеской жизни — чаша, посох и одежда — присутствуют в посвятительном ритуале ученичества — *упанаяне*.

Идеальной нормой ученичества в Индии было обучение брахмана по ведийской системе. Все позднейшие формы учения в иных сословиях восходят к ней. Время ученичества — духовного рождения человека — отделено от детства и взрослой жизни побежными обрядами посвящения (*упанаяна*) и возвращения (*самавартана*).

Упанаяна — один из важнейших обрядов в жизни «дважды-родженного». Прощаясь со своей до-духовной, чисто «земной» жизнью, мальчик последний раз ел вместе с матерью, уходя из мира женской заботы в мир мужской ответственности. После поста и ночи, проведенной в одиночестве и полном молчании, его приводили к учителю, который касался его сердца, облачал в новые, нестиранные одежды, вручал ему посох и чашу с водой, побуждая испить из нее. Отныне ему предстояло жить в доме учителя, беспрекословно повинуясь ему, спать на земле и ежедневно собирать милостыню. Так начинается долгое послушничество, во время которого ученик получает знание священного текста и усваивает нормы поведения, во всем подражая учителю. В. С. Семенцов считает, что в результате этого (в идеале) достигается полная трансляция личности — возрождение учителя в ученике. «Освоение текстов, конечно, имело место, и на их заучивание тратилась, надо думать, львиная доля времени, отводившегося на обучение. Тем не менее священный текст, при всем безграничном к нему уважении, играл в обучении скорее подчиненную, инструментальную роль; главной же целью было воспроизведение не текста, но личности учителя — новое, духовное рождение от него ученика».¹⁵

Мысль эта, однако, нуждается в пояснении. Обратимся для этого к символике обряда. Давая ученику испить из чаши, учитель воспроизводит элементы космогонического мифа. Вспомним, о чем просят ученики премудрого Пиппаладу, — сообщить им «млеко истины».¹⁶ Священное питье знания — *джняпашья* — это часть «океана знаний», который должен быть «исчерпан» чашей ученика (ср.: «исчерпывающий ответ»). «Океан знаний» уподобляется извечному млечному океану первотворения, взбивая который, боги и *асуры* в начале времен извлекли сосуд с *амритой* — напитком бессмертия. Чаша ученика уподобляется этому

сосуду — испив океан знаний до конца, он получает завершающее омовение и становится *снатакой* — «комытым».

Таким образом, получая из рук учителя первый глоток, ученик причащается онтологической истине, и учитель — лишь проводник его на этом пути, ибо оба они (пусть в разной мере) сопричастны знанию, превышающему их. Инструментальная роль отводится скорее учителю, нежели тексту (в широком смысле этого слова), сам же текст является аналогом и представителем Космоса, если в его структуре соблюдены определенные условия.

«Вастусутра-упанишада», претендующая на роль священного текста храмовых ваятелей, причисляемых ею к роду ведийских жрецов Атхарванов-Ангирасов, должна быть построена по канону таких авторитетных текстов. Мы уже обращали внимание на шестичленную структуру в организации текста «Вастусутры», сообщающую ей свойства сакрального орнамента. Два вида такой сакральной диаграммы — четырехчленная (*caturaṣṭra*) и шестичленная (*ṣatkoṣṭaka*) приведены во второй главе трактата. Значительная часть древних и средневековых священных текстов (как в индуистской традиции, так и вне ее) начинается с изложения космогонического мифа. Упанишады, «Махабхарата», «Законы Ману» приводят разные его варианты: космическое жертвоприношение коня, сотворение мира Брахмой-Праджапати или молитвами мудрецов-риши, описание структуры созданного пространства и времени.¹⁷ «Вастусутра» посвящает космогоническому мифу вторую из шести своих глав. Здесь приводится описание диаграммы-янтры, связывающей в своем символическом чертеже части мироздания с частями будущего рельефного изображения. Знание янтры и ее тайного смысла именуется высшим, божественным знанием: *парамаджньяна, дивъяджньяна*.

Правила построения янтры требуют ее развития из центра, символа изначальной точки Творения бинду. Чертеж янтры, в свою очередь, становится основанием для рельефа, который находит свое место в еще большей структуре — системе храмового декора. Величайший по объему эпос «Махабхараты» имеет в своем основании ту же центрическую структуру, позволяющую удерживать в памяти как все повествование в целом, так и его отдельные эпизоды. После краткого вступления, описывающего появление сказителя-сумы, идет изложение космогонического ми-

фа (I.1.27—38), к которому непосредственно примыкает генеалогия эпоса, завершающаяся кратчайшим изложением содержания сказания: «Откровение истины, которое тройственno, веды, отвлеченное размышление и знание; закон, польза и любовь, а также различные трактаты, посвященные закону, любви и пользе, правила ведения жизни, а также сказания и различные священные откровения, — все это узрел мудрец (Вьяса), и все это, упомянутое здесь в последовательном порядке, составляет содержание Махабхарата» (I.1.39—48).¹⁸

Сразу же за тем сообщается, что «Мудрец (Вьяса) рассказал это великое знание в полной и сокращенной форме, ибо для учеников в мире желательно подробное и краткое его содержание» (I.1.49—50). И далее до конца главы (I.1.52—196) приводится краткое содержание Махабхарата. Вторая глава Адипарвы (Первой книги) Махабхарата еще более подробно описывает содержание сказания, указывая названия глав и разделов. И лишь после этого начинается само повествование, разворачиваясь, подобно распускающейся розетке махрового цветка, растущей и ввысь, и вширь.

Следующая непосредственно за янтрай эпического текста третья глава Адипарвы повествует о трех учениках Айоды Дхауми и ученике третьего из них — благонравном Уттанке (также одном из троих), которому дано было узнать тайный смысл открывшегося ему космологического видения. Соседство этих сюжетов, расположенных «у истока» текста, заставляет предположить, что фигуры учителя и ученика использовались составителями как символ непрерывности исходного божественного знания, как образ «свидетелей» божественного Творения и «проводников» по пространству сакрального текста. Именно такая роль отводится им и в «Вастусутре», и их соприродность божественному знанию отмечена трехчастным числовым кодом, называемием священного напитка знания, а также тождеством — благодаря этому знанию — с богом Вастошпати-Вишвакарманом. И начало начал, мировая ось ведийского алтаря — жертвенный столб юпа — устанавливается у врат храма-текста, воплощая неизъяснимость учения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тема ученичества в индийской традиции развита в работах В. С. Семенцова «Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы „Бхагавадгиты“» (Восток — Запад. Исследования, переводы, публикации. М., 1988) и В. Н. Романова «Историческое развитие культуры. Проблемы типологии» (М., 1991). За пределами индийской культуры этика и психология обучения мастерству наиболее интересно были исследованы Н. Г. Анариной, осуществившей перевод и комментарий трактата Дзэами. См.: Анарина Н. Г. Учение Дзэами об актерском искусстве // *Дзэами Мотокие*. Предание о цветке стиля. М., 1989. С. 8—85.

² Вигасин А. А. Предисловие // Пандей Р. Б. Древнеиндийские домашние обряды (обычаи). М.: Высшая школа, 1990. С. 13.

³ Там же. С.12.

⁴ Памятник был обнаружен и опубликован группой ученых под руководством А. Бонер в 70-х гг. XX в. См.: *Vastusutra Upanisad. The Essence of Form in Sacred Art / Sanskrit Text, English Translation and Notes. Alice Boner, Sadashiva Rath Sarma, Bettina Baumer*. Delhi; Varanasi; Patna; Madras, 1982; 1986. Время записи (или компиляции и записи) текста памятника текстологический анализ относит к XVIII в., однако отдельные его пластины имеют древнее происхождение. Их существование в художественной практике в течение полутора тысяч лет говорит об устойчивости традиции. См.: *Bhattacharya D. The Position of the Vastusutropanisad in the Atharvavedic Litterature // Vastusutra Upanisad. The Essence of Form...* 1986. Р. 30—36.

См. также: Шептунова И. И. «Васту-джняна» — законы ваяния (по материалам средневекового индийского трактата «Вастусутропанишат») // Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразия. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 219—236. Она же. Скрытое в камне: космогония «Вастусутра-упанишады» // Религия и искусство. М.: ГИТИС, 1998. С. 226—242.

⁵ *Vastusutra Upanisad. The Essence of Form...* 1986. Р. 1.

⁶ Термин *prapathaka* — букв. «текст, предназначенный для чтения вслух, для обучения» — появляется уже в ранних *упанишадах*: так, «Чхандогья упанишада» состоит из восьми *prapatkak*. Употребление здесь именно этого термина сближает «Вастусутру» с классическими *упанишадами* древности. См.: Сыркин А. Я. Комментарии // Чхандогья упанишада / Пер. с санскр., предисл. и comment. А. Я. Сыркина. М., 1992. С. 145.

⁷ См., например, гимны «Неизвестному богу» (РВ.Х.121) или «Тело человека» (АВ Х.2). Примечательно, что ученики Пиппалады в тексте «Вастусутры» называются *шротри* — от корня *çru* («слушать», ср.: «послушник»); т. е. традиционное знание должно быть услышано будущим носителем традиции.

⁸ См.: Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки // Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979. С. 42; Они же. К структуре АВ Х.2: опыт толкования в свете ведийской антропологии // Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1987. С. 43—73.

Здесь же необходимо отметить, что Й. Хейзинга вводит вопросно-ответную форму трактатов к традиции сакральной игры-состязания в мудрости, смысл которой почти всегда соотносится с космогонией: «Функция подобных сакральных состязаний в загадках, пожалуй, нигде не выступает столь же отчетливо, как в ведийской традиции. Эти состязания являются такой же существенной частью процедуры крупных праздников жертвоприношения, как сама жертва. Брахманы состязаются в *jatavidya*, „знании начал“, или в *brahmodya*, что лучше всего передать как „произнесение священных истин“. В этих именованиях священной игры уже имплицировано, что задаваемые вопросы в первую голову относятся к Космосу и его происхождению» (Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс-Академия, 1992. С. 126).

⁹ *Vastusutra Upanisad. The Essence of Form...* 1982. С. 102.

¹⁰ Брагинский И. С. Древний Иран // История эстетической мысли. Т. 1. М.: «Искусство», 1985. С. 100. См. также: Семенцов В. С. Проблемы интерпретации брахманической прозы. М.: Наука, 1981. С. 108—109.

¹¹ Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. Древнеиндийская поэтика... С. 42.

¹² Там же. С. 77.

¹³ Шукуров Ш. М. Искусство средневекового Ирана. М.: Наука, 1989. С. 77.

¹⁴ Впрочем, как отмечает А. Бонер, здесь могла быть также воспроизведена шестичленная структура «Прашна-упанишады», «приписываемая тому же мудрецу Пиппаладе. Здесь также Пиппалада отвечает на вопросы учеников... В то время как в «Прашна упанишаде» представлены шесть учеников, которые задают самые разные вопросы о тайнах бытия и становления, о *пране* и *пранаве*, в ВСУ вопросы всех трех учеников сосредоточены вокруг единственного предмета — *шильпа* или *васту*, его различных аспектов, происхождения, назначения, правил и методов творения, его особых секретов и месте его в человеческом обществе» (*Vastusutra Upanisad. The Essence...* С. 2).

¹⁵ Семенцов В. С. Проблема трансляции... С. 8.

¹⁶ Джняпашья — «напиток знания», наряду с другим упоминаемым в «Вастусутре» священным питьем — медом (*мадху*). Перевод термина сложен в силу глубины смысла и разветвленности мифологических ассоциаций, связанных со значением составляющих его корней (*jña* — «знание»; *paisya* — производное от *payas* — «питье, молоко, дождь, сок; сила, энергия; семя, зерно»; производное от *pi* — «пить», «питать»). *Паши, поеш* — так называют в современных восточноиндийских языках жидкую молочно-рисовую кашу, которую дает ребенку отец во время исполнения обряда *аннапрашаны* — первого кормления на шестом месяце жизни. Для обозначения сути, высшего смысла или истины «Вастусутра» употребляет термин *satyam*, а познание ее характеризует словами *divyajñāna* (божественное знание), *srestajñāna* (наилучшее знание), *paramajñāna* (высшее знание). Их упоминание в тексте многократно. Выражение «джняпашья» встречается лишь в самом начале всего один раз рядом с именем Вастошпати — Владыкой строительства, а в узком смысле данного текста — каменного ваяния. Главное знание, квинтэссенция смысла выражается здесь через образ жидкой субстанции и, более конкретно, выдоенного молока, причем текст подразумевает здесь же, что такое знание наде-

ляет знающего особыми свойствами и ведет к освобождению — высшей жизненной цели.

Важно здесь и то, что этот термин помещается во вводной части трактата, наиболее сакральной, соответствующей освящительному ритуалу перед началом представления (*пурваранга*) или при закладке храма (*мангаларопана*), имеющим в своей основе космогонический миф. (См.: *Vatsyayan K. The Square and the Circle of the Indian Arts*. New Delhi, 1983. Р. 75; Лидова Н. Р. Драма и ритуал в древней Индии. М., 1992. С. 11—28; Шептунова И. И. Колесница солнца — храм Сурии в Конараке // Храм одного цветка. М., 1991. С. 251.) Среди сакральных жидкостей, известных индийской традиции, прежде всего следует назвать *сому* (санскр. *soma*, авест. *haoma*), выжатый из стеблей и листьев сок. В пуранической литературе место *сомы* занимает *амрита* — напиток бессмертия, добытый богами и *асурами* при пахтании изначального молочного океана вращением горы Мандара. В ведийском обряде молоко и его продукты выступают как аналог *сомы*, а для пригона телят и коров к ритуальной площадке жрец пользуется свежесрезанной сочной веткой. Сочность побега, обеспеченная небесным Сомой, проливающимся на землю дождем, сообщает его участникам «силу». «Для сока срезаю тебя, для силы срезаю тебя», — говорит при этих действиях жрец-адхварь. Слово «*ииши*» (сок), употребляемое здесь, имеет также значения «бодрость», «удовольствие», «радость», «сила», «пища». См.: Семенцов В. С. Проблемы интерпретации... С. 33.

Сходным образом позднее развивается значение слова «*раса*» (*rasa*), термина санскритской поэтики, означающего эстетическое переживание, букв. «вкушение». Исходное значение этого слова — «сок, жидкость». «Сироп, сердцевина; вкус, чувство, восторг, религиозный экстаз» — таково движение понятий этого семантического ряда. В основе этих ритуально-алхимических представлений лежит идея извлечения внутренней сути, смысла из сердцевины явлений, некоего первоэлемента, который содержится во всех вещах как их влага. Эту влагу, квинтэссенцию («пятую *расу*») можно «выжать», «выдоить» из предмета или явления, подобно тому как выжимают *сому* или пахтают молочный океан, отделяя твердое от жидкого. Постижение смысла есть обретение этой влаги — «млека знания».

Общность этого образа природы познания и силы сакрального знания для всего индоевропейского мира (по меньшей мере) подтверждается не только на понятийном (*амрита* — амброзия — суть — квинтэссенция — *раса* — *ииши* — *сома*), но и на мифологическом уровне. Реминисценции его прослеживаются в сюжете европейской сказки о состязании хитреца и великана (мотив пахтания океана также сопровождается соперничеством богов и *асуров*). Хитрец (Храбрый портняжка или Джек, победитель великанов) предлагает великану выжать сок из камня и побеждает его, выжав масло из сыра (пахту из творога). Примечательно и то, что великан, олицетворение диких, демонических и колдовских сил (= *асура*, т. е. обладающий силой *асу*), живет в горах, в пещере. Он — владыка камня (сторож мегалита, в котором скрывается дух, «сила»). Сказочно-плутовской, сниженный вариант космогонического мифа сохраняет тем не менее все ключевые знаки мифологемы: камень, сок-сущность, победа знания, извлекающего суть-сок из твердого тела, каменного, каменного хаоса. Ср. также: Фархад, культурный герой, умелец и *шильпин*,

высекающий образы в скалах, проводит молочный (*шир*) поток с горных пастбищ в сад Ширина — «сладостно-млечной».

Сакральное знание оказывается всесильным, ибо оно изначально «пропитано» влагой-первоэлементом, млечом мирового океана, и потому «питает» вкушающий его разум.

¹⁷ За пределами индоарийского мира эта мифологема легко обнаруживается в сказочных зачинах («На море на окияне, на острове Буяне стоит дуб...»), в Библии и т. д. Не чужда ей и поздняя философская традиция в культуре ислама, получившая выражение в искусстве книги — поэзии и миниатюре.

См.: Пригарина Н. И. «Восемь раев» Амира Хосрова Дехлеви (к вопросу о композиции поэмы) // Литературы Индии. Статьи и сообщения. М., 1979. С. 88—93; Назарли М. Д. Космогония и Творение в сефевидской живописи XVI в. // Восток-Oriens. 1993. № 1. С. 83—98.

¹⁸ В. С. Семенцов остроумно замечает в начале своего труда: «Приступая к исследованию того или иного „авторитетного текста“, средневековый индийский комментатор имел обыкновение педантично уведомлять своего читателя о „предмете“ (абхидахея, вишая), „предназначении“ (прайоджсана — букв. „применение“) и „связи“ (самбандха) в учении комментируемого автора. Считалось, что если хотя бы одна из этих категорий в тексте не выявлена, благоразумный читатель не станет тратить время и силы на его изучение...» (Семенцов В. С. Проблемы интерпретации... С. 3). Как видим, это правило соблюдалось и составителями окончательной редакции гигантского эпоса, и авторами одной из самых поздних *шильпашастр*.

Большое значение для понимания смысла и функций пуранической мифологии имеет то обстоятельство, что в сюжетах, связанных с мифологическими персонажами, всегда присутствует определенная линия, соединяющая все события. Это линия, соединяющая различные эпизоды, связанные с теми же самыми героями. Так, например, в сюжете о Раме и Сократе, когда Рама спасает Сократа от смерти, он не только спасает Сократа, но и спасает весь мир, потому что Сократ — это символ человечества, а Рама — символ добра. И так далее. Поэтому в сюжетах, связанных с мифологическими персонажами, всегда присутствует определенная линия, соединяющая все события.

В сюжетах, связанных с мифологическими персонажами, всегда присутствует определенная линия, соединяющая все события. Это линия, соединяющая различные эпизоды, связанные с теми же самыми героями. Так, например, в сюжете о Раме и Сократе, когда Рама спасает Сократа от смерти, он не только спасает Сократа, но и спасает весь мир, потому что Сократ — это символ человечества, а Рама — символ добра. И так далее. Поэтому в сюжетах, связанных с мифологическими персонажами, всегда присутствует определенная линия, соединяющая все события.



СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (Н. Е. Григорович)	5
Шептунова И. И. Мастер и ученик в трактате «Вастусутропанишат»	9
Морозова Т. Е. Индийская нотопись и специфика ее применения к традиционным музыкальным формам	34
Шамилли Г. Б. Модель творения как «ключ» к пониманию макамного искусства	68
Соколов-Ремизов С. Н. Ключевая роль темы «сы цзюньцызы» — «четыре совершенных» — в структуре китайской духовной культуры	97
Ганевская Э. В. К вопросу об интерпретации канонического образа в художественной традиции буддийских стран	110
Муриан И. Ф. Традиции средневекового искусства Непала во II тысячелетии («бронза», живопись, архитектура)	132
Гусейнова Д. А. О феномене художественного в мистерии «Та'зие»	158
Черкасова Н. Л. Индийский Утсав	184
Ризаева А. С. Традиции старого и нового египетского кино	203
Анарина Н. Г. Формообразующие начала японского сценического искусства «европейского типа»	219
Соколов-Ремизов С. Н. Чжихуа — живопись пальцем — как отражение ряда специфических черт китайского менталитета	237
Муриан И. Ф. Традиция и художественная форма: терминологический подход	272
 ПУБЛИКАЦИЯ	
Мирза-бей. («Рисале — и мусики»). Трактат о музыки. Перевод с персидского языка рукописи XVII века, предисловие, комментарий и толковый словарь средневековых музыкальных терминов Г. Б. Шамилли	284
Summary	338