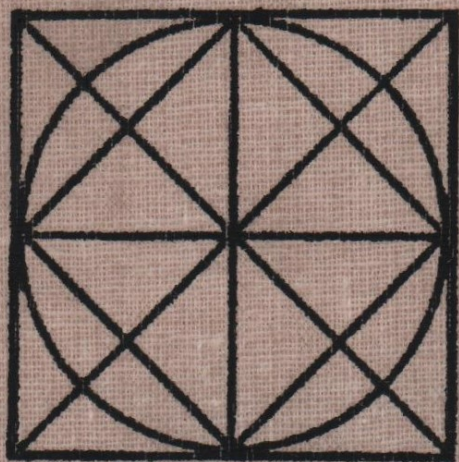


AB-7
И 86



ИСКУССТВО ВОСТОКА

**ПРОБЛЕМЫ
ЭСТЕТИЧЕСКОГО
СВОЕОБРАЗИЯ**

И. И. Шептунова

«ВАСТУ-ДЖНЯНА» — ЗАКОНЫ ВАЯНИЯ

(по материалам средневекового индийского трактата «Вастусутропанишат»)

Проблема специфики художественного образа в искусстве Востока возникает только в столкновении с культурой иного типа и иной традиции — как для носителей самой этой культуры, так и для стоящих вне ее наблюдателей. Средний европеец конца XX столетия имеет уже более чем вековой опыт общения с разными культурами азиатского мира и притом с разной степенью соприкосновения с теми или иными их формами — от утилитарного потребления предметов художественного ремесла до увлечения различными религиозно-философскими учениями. Тем не менее адекватное восприятие искусства Востока остается открытым вопросом даже для значительно более узкого круга гуманитарной интеллигенции в силу ряда причин. К ним относятся и удаленность во времени, и принадлежность к иной традиции, и психологическая несовместимость воспринимающего и творца художественного произведения, и различные внутренние цели тех культур, к которым они принадлежат.

Ряд исторических и пространственных «удалений» от изучаемого «текста» в достаточной мере списан в рамках герменевтического метода, который нашел свое место и в исследованиях отечественных ученых последнего времени. Инаковость мировосприятия, выражения и целей художественного творчества, а равно

и его функционирования в эпоху средневековья отмечены в трудах С. С. Аверинцева, А. Я. Гуревича, И. Е. Даниловой, Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, равно как у их предшественников в нашей науке — П. А. Флоренского, кн. Е. Трубецкого, М. М. Бахтина. Разумеется, эти имена — лишь более или менее произвольно выбранные «метки» в обширной историографии средневековой культуры.

Совокупный труд, проделанный как отечественными, так и зарубежными востоковедами, не уступает западной медиевистике ни по объему, ни по глубине исследования. Однако собственно филологические изыскания, составляющие основной корпус ориенталистики, и искусствоведение все еще значительно разделены здесь в сравнении с исследованиями западного искусства. Между тем ключи к пониманию структуры художественного образа могут быть обнаружены в специальных трактатах древности и средневековья. С другой стороны, понимание и адекватное комментирование таких текстов невозможно без знания самого предмета искусства.

Глубокий интерес к собственному художественному наследию, стремительное развитие мировой индологии (и прежде всего санскритологии) способствовали серьезному изучению и публикации древних и средневековых трактатов индийскими филологами и историками в конце XIX—начале XX века. Вместе с трудами их западных коллег они послужили основой обобщающих исторических работ и исследований древнего и средневекового искусства. Без изучения подобных источников были бы невозможны труды Ананды Кумарасвами, Стеллы Крамриш, Э. Б. Хейвелла, и многих других.¹ Серьезный сводный труд по истории и теории средневекового искусства на основании древних и средневековых трактатов был написан и опубликован в 1947 году профессором университета Патны доктором Тарападой Бхаттачария. Он назывался «Каноны индийского искусства, или Исследование о Вастувидье».² Эти трактаты — *шилпашастры* (наставления в искусстве, в основном, ваяния) и *вастушастры* (трактаты о строительстве и связанных с ним ритуалах) частично опубликованы автором в этой книге и систематизированы, насколько позволял в то время уровень специальных исследований.

Объем данной статьи не позволяет привести развернутую историографию трудов последовавших затем десятилетий, но выделить среди них имя голландской исследовательницы Алисы Бонер необходимо хотя бы потому, что основным материалом для нее (т. е. статьи) послужили публикации ориссских трактатов, обнаруженных, исследованных и опубликованных А. Бонер вместе с группой ученых.

Среди них комплекс документов, связанных с храмом Сурьи в Конараке, выделяется как единственный, имеющий конкретное подтверждение в реальной практике строительства и ваяния.³ Благодаря находке А. Бонер мы впервые имеем точную летопись сооружения одного из крупнейших «государственных» храмов ОриССы, сведения по ритуальной практике, приведенные в соответствии с конкретным архитектурным планом здания и его сакральной диаграммой, названия и прорисовки инструментов строителей, данные об использованных материалах и затраченных суммах. Однако только памятник, подобный «Вастусутропанишат» смог дать ответы на вопросы, волновавшие А. Бонер еще в ее ранних исследованиях индийской пластики.⁴ Четыре списка трактата, обнаруженные в 70-х годах в ОриССе, дают уникальные сведения о приемах ваяния, канонических предписаниях, философских спекуляциях о смысле труда ваятеля. Вместе с тем предварительный текстологический анализ «Вастусутры» дает основания считать его записью текста, долгое время существовавшего в устной передаче в среде скульпторов-каменщиков, близких фольклорной традиции. Об этом говорит ненормированный санскрит памятника, а также совмещение различных мифо-ритуальных парадигм в едином контексте.

Сопоставление анализа ориССской храмовой скульптуры с данными трактата могло бы дать интересные сведения об истории развития средневекового искусства Индии. Изучение использованной в трактате терминологии позволит обнаружить глубинные мифопоэтические и эстетико-философские представления его создателей. Так, в трактате описаны связь между Творением и творчеством, универсальная символика прямой линии и круга, явлена тайна гармонических форм.

Настоящая статья, не имея в виду никаких конкретных памятников искусства, обращается только к попытке реконструкции творческого метода традиционного мастера, под которым в самой общей форме можно понимать сумму его представлений о мироздании, их воплощении в завершенном произведении искусства, а также способов, которыми достигается это воплощение — технических приемов и психологических навыков. Обозначенные выше сложности воссоздания целостной картины интересующего нас явления в полной мере применимы и в данном случае. Трактат «Вастусутропанишат» относится ко времени позднего средневековья и представляет собой компиляцию различных текстов, сведенных, видимо, не без причин и подвергнутых определенной обработке,⁵ в результате чего он дает цельное представление о задачах, которые ставили перед собой средневековые скульпторы, их технических возможностях, а также об отношении к традиции, авторитету и высшему смыслу своей деятельности.

Однако именно позднее происхождение трактата и порождает первый слой трудностей его интерпретации, связанных с его текстологической обработкой, с одной стороны, и с отношением к художественной практике, с другой. И если первая задача в основном была решена группой ученых, открывших и опубликовавших этот памятник, то вторая еще требует его внимательного изучения. По всей вероятности, в ближайшее время нельзя дать окончательного ответа на многие возникающие в этой связи вопросы. К ним относятся прежде всего вопрос о контексте — обширном корпусе памятников так называемой агамической традиции, связанной с ритуалом *пуджи*. По ряду признаков и по времени создания наш памятник безусловно принадлежит к поздней агамической традиции, однако его автор (или авторы) неоднократно и последовательно возводят его к более древней ведической системе, основанной на ритуале *яджни*. Уже это внутреннее противоречие представляет собою одну из проблем в названном ряду. Однако до ее решения предстоит исследовать и другие, прежде всего более ранние *агамы*, ибо они сравнительно недавно были подвергнуты анализу, а большая часть этой литературы древности и средневековья остается пока не опубликованной.

Немалые сложности возникают и при решении проблемы взаимоотношения предписаний такого рода трактатов и реальной

художественной практики, прежде всего потому, что в самой изобразительной традиции для нас остается еще много неясного. Сохранившиеся и открытые памятники искусства образуют группы, между которыми часто встречаются значительные лакуны — и по горизонтали, и по вертикали. До настоящего времени мы не имеем непротиворечивой версии зарождения каменного ваяния в Индии, ни точного времени его возникновения, ни однозначного решения вопроса об иконической и аниконической форме поклонения и мере распространения их, возможного сосуществования или же последовательного возникновения. Неясен вопрос о роли того или иного этнического субстрата или же конфессии в зарождении традиции поклонного образа божеств, а также приоритета различных видов искусства в этой области. Достаточно сказать, что связи тибетского художественного канона с ранним буддийским в Индии прослеживаются гораздо отчетливее, чем соотношение буддийского и раннеиндуистского канона на той же территории. Наконец, особую проблему представляет собой соотношение текста с современной ему ритуально-художественной практикой — трактат написан в пору угасания храмового строительства, так что неясно, служил ли именно данный текст основой для работы орисских ваятелей, или только те, что легли в основу нашей компиляции, или, что также не исключено, текст «Вастусутропанишат» является лишь по форме наставлением, а фактически — обобщением, интерпретацией, своего рода искусствоведческим трудом средневековья.

По принятой традиции, трактат приписывается одному из легендарных мудрецов древности, получившему свое знание от еще более высокого авторитета (а в конечном итоге от бога) и передающему это знание избранным ученикам. Автором «Вастусутры», как гласят колофоны пяти из шести глав ее, является мудрец Пиппалада, получивший наставление через Нараду и Майю от бога-первотворца Праджапати. В свою очередь, он передает это знание трем ученикам, задающим ему вопросы и жаждущим истины. Шестая глава трактата имеет более скромный колофон, повествующий о труде переписчика или составителя — *вастушастри* (учителя архитектуры и ваяния) Камадевы Удгатхи.

Шесть глав «Вастусутропанишат» включают следующие темы:

1. *Шат-шильпа-вичара* (Шесть родов искусства). Фактически только вторая и восьмая сутры этой главы говорят о шести видах

искусства. Остальные сутры этой *прапатхаки* скорее вводят в предмет, сообщая о боге-покровителе Вастошпати, назначении художества, образе художника (*стхапаки*). Девятая сутра, после этого введения сообщает о шести видах камня.

2. *Кхила-паньджара-джнянам* (Наука о [построении композиционной] сетки).

3. *Шайла-бхедана* (Ваяние). Здесь описываются инструменты скульптора, приемы обработки камня, а также сакральные формулы и песнопения для этой стадии работы.

4. *Анга-прайога* (Расположение членов). Эта прапатхака посвящена тайному значению пропорциональных соотношений в теле-микрокосме.

5. *Руна-бхавана-бодха* (Постижение характера [воздействия] образа. Здесь дается пересказ «Натьяшастры» — о девяти *раса* классической эстетики и способах отображения этих эмоциональных состояний в искусстве.

6. *Самбандха-прабодханам*. (Постижение всех связей). В этой главе приводится иконография важнейших божеств и *мантры* для каждого из них. (Сотворенный образ начинает «звучать».)

1. Основы мастерства: знание камня и инструмента⁶

Каменное зодчество и тесно связанное с ним ваяние широко распространены в Индии начиная с IV—III веков до н. э. Сохранившиеся до нашего времени каменные сооружения древней Индии позволяют говорить о преобладании пластического сознания над архитектурным, по крайней мере в области каменного строительства. Высекание пещерных храмов и монастырей в буддийских и джайнских, а затем и ранних индуистских комплексах — это прежде всего ваяние. Соотношение несущих и несомых частей — тектоника камня — не выражены в таких сооружениях, и может быть, поэтому так же, как и по причинам эстетико-философского характера, в индийской пластике отсутствует проблема тектоники человеческой фигуры. Она не столько стоит, опираясь на землю, готовая принять на себя вес несомого груза, сколько занимает промежуточное пространство *антарикша* — между верхним и нижним мирами, заполняет плоскости декорированных стен, выступая

художественной практики, прежде всего потому, что в самой изобретении из каменной массы как часть этой массы, явленная — *вьяктам* — из нерасчлененного, неоформленного хаоса каменного вещества *амхас* — образа тесноты, тяжести, не проявленного бытия.

Разнообразны породы камня, употреблявшиеся индийскими шильпинами, способы их обработки, стили, отличные в разных местах и в разное время. Одной из интереснейших проблем чисто пластического свойства является проблема окраски каменных изваяний. Окрашенная мраморная скульптура древних греков или цветная и позолоченная деревянная европейская эпохи средневековья резко отличаются от неокрашенных цельнокаменных или бронзовых изваяний по внешнему виду и форме эстетического воздействия, пониманию материала и предмета изображения. Поздние буддийские храмы Тибета, Монголии, Дальнего Востока изобилуют раскрашенной скульптурой. Разумеется, чрезвычайно интересно, как индийская традиция относится к изобразительным свойствам пластики, какие меры выразительности предпочитает. Или, что тоже вероятно при ритуалистическом отношении к изображению тела, формы выразительности были безразличны, и ценились лишь символические качества сработанного ваятелем тела — законченность и соразмерность и т. п.? Раскраска скульптуры по правилам цветовой символики говорит в пользу последнего предположения, отсутствие же ее, если и не отменяет этого, то, во всяком случае, позволяет считать замысел скульптора древности или средневековья адекватным нынешнему состоянию и виду скульптурных комплексов.

При определенных предпочтениях индийские шильпины использовали для строительства и ваяния разные породы камня — красный и желтый песчаник, кварцит, гранит, мягкий известняк и мрамор. Так, скульптура эпохи Маурьев славится полированным светлым песчаником, ступа в Амаравати (II в.) была покрыта плитами с рельефами из белого мрамора, ранняя матхурская скульптура (I—II вв.) известна своим красным песчаником, скальные храмы в Махабалиपुरаме вырублены в гранитных выходах на побережье, а орисские средневековые храмы отличаются разнообразием каменных пород — как местных, так и привозных. На некоторых скульптурных панно южноиндийских храмов встречаются следы раскраски: так, храм Шивы в Канчипураме

VIII века сохранил следы красной, черной и белой краски в кютах галереи — видимо, позднего времени.

«Вастусутра» отчасти отвечает и на этот вопрос — косвенно. Раздел о породах камня («Шайлам») содержит описание шести пород камня, «встречающегося в этой местности», с указанием их пригодности и непригодности для изготовления статуй и рельефов. Сутра I.9 называет несколько пород, непригодных из-за вкраплений цветных пятен или прожилок золотистого цвета с металлическим блеском — эти вкрапления искажают облик божества и отвлекают поклоняющегося, потому они не подходят. Очень твердый камень красного цвета, называемый за это *тамра* — меднокрасный — плохо поддается обработке, особенно если его выламывают в каменоломнях и перевозят в другое место. Однако вырубание в скалах этой породы пещерных залов с поклонными образами и сюжетными панно — *пратима-шала* — желательно.

Но более всего ценятся однотонный песчаник (*сайкалика*) и вообще камень ровного цвета — *самаварна*. Именно такие камни подходят для изготовления поклонного образа, *юпа*, *йони*, *митхунастамбха* и *кунда* — алтарей. Десятая сутра этой главы говорит еще более определенно: по виду камня можно узнать цвет (изваяния?) (*шайладанга рагаджнянам прасарати*).

Для обработки камня *стхапаки* и *грабхакары* (каменщики) употребляли пять различных резцов и зубил, причем каждый имел два варианта — широкий и узкий. По ним ударяли молотками также двух видов — с короткой и длинной рукоятью. Самым необходимым инструментом *стхапаки* был циркуль *гхурника* — два колышка, соединенных веревкой. Все инструменты полагалось затачивать, окуная их предварительно в коровью мочу (III.6), затем смазывая маслом растения *ингида* (*terminalia katappa*) и шлифуя на коже. Однако и после этого стальные инструменты могли одолеть не всякий камень. Если же твердость камня превосходила твердость инструмента, применялся особый способ химической обработки камня в течение десяти дней специальной смесью, приготовляемой из моллюсков (*шанкхадрава*), морской соли и растертой в порошок коры дерева *укатса*, или, иначе, *прастара-бхеди* (разрыв-травы) с горных склонов Махендры. И инструменты, и камень освящаются каждый раз соответствующими случаю мантрами, те же мантры — их тексты, в основном обращенные к Матери-Деве, приводятся в

трактате — должны проговариваться «про себя» во время работы ваятеля, сохраняющего молчание. На руку стхапака надевает специальный амулет *парнамани*, предохраняющий от ранений и ошибок в работе (III. 10).

В перерывах между разными этапами работы необходимо было сбрызгивать камень смягчающим раствором и покрывать тканью (III.17). Премудрый Пиппалада советует держать инструмент в левой руке, контролируя его положение мизинцем, в то время как правая ударяет по нему молотком; он даже, видимо, показывает, как это делается, ибо в тексте есть вводная фраза — «это делается вот так» (III.21) (т. е. пользующемуся текстом наставнику здесь рекомендуется практически поработать с учеником).

Все этапы производственного процесса и рецепты изготовления того или иного раствора или орудия, помимо их технического значения, обретают и саркальную значимость. Так, каждый инструмент сакрализуется особою мантрой, ткань, которая предохраняет поверхность скульптуры от повреждения, считается «устраняющей вредоносность» — и в прямом и в переносном смысле (оберегающей от ударов и отклонений от канона одновременно) (III.18).

Однако все правила исполнения и сопутствующие обряды несравнимы по своей важности с начальным обрядом и первым этапом работы, обретающим значение освяtitельного ритуала. Все части этого этапа выполняются с особой тщательностью и точностью по отношению ко времени, пространству, порядку действий и т. п. Всем этим действиям предшествует пост и медитация, о которых сообщают многие древние и средневековые тексты. «Вастусутра» оставляет этот вопрос в стороне, хотя и много говорит о медитации или соблюдении молчания непосредственно во время процесса ваяния, может быть, имея в виду особый способ поддерживать «напряженное вдохновение», сконцентрированную и «направленную» эмоцию, подобную той, что культивировали во время длительных ведийских жертвоприношений жрецы традиции *атхарванов* (к которым относятся и Пиппалада с его учениками).⁷ Это состояние поддерживается внутренней рецитацией соответствующего гимна и произнесением слоговых мантр, перечень которых по принадлежности к каждому божеству дается в конце трактата (VI.17). Однако самый важный этап в работе скульптора — это первоначальная разметка камня, внесение в его неоформленную массу прообраза

будущей скульптуры, той «высшей формы» — *рупа* — которая и есть божественное знание.

2. Кхилапаньджара. Сотворение мира и творение формы

Каждая глава нашего трактата имеет больший или меньший по объему текст сакрального характера, освящающий сообщаемые сведения. Среди них вторая прапатхака выделяется не только размером такого текста, но и его глубиной, ибо сакральные аналогии проводятся здесь не столько по внешним признакам ритуальных и профанных действий, но обращаются к глубинным пластам философского осмысления мира, укрытым в недрах ритуального сознания. Фактически весь или почти весь текст второй главы — вставной философский трактат, соединяющий математические и эстетические представления о гармонии микрокосма и макрокосма, их мифопоэтические интерпретации и практические наставления ваятелю.

Приступая к изложению второй прапатхаки, Пиппалада не делает никаких предупреждающих поучений, никак не отмечает особенное значение сообщаемого знания. Однако комментарий к «Вастусутре» Нигама Диндима Типпани называет этот текст тайным знанием, которое придает изображениям их силу и смысл — *праманьям*. «Кхилапаньджаравидья» — это тайное знание, известное только мастерам-стхапакам. Итак, вторая прапатхака озаглавлена «Кхила-паньджара-джнянам», то есть «Знание композиционной сетки», а ее первая сутра гласит — «уловление смысла изображения». «Заголовок» и «подзаголовок» текста связываются метафорой-намеком: сплести сеть для уловления [птицы]-смысла, соотносясь с древнейшими представлениями о магии плексиса и евангельскими «ловцами душ человеческих». Но здесь сеть «набрасывают» на камень (снова возвращая нас к образу изначального — краеугольного — камня храма).

Попробуем проследить порядок действий мастера, описанный в сжатых текстах сутры.

Выбрав подходящий камень, его следует установить в мастерской [на подстилке из травы] *дарбха* под

[созвездием] Абхиджит. Затем следует укрепить камень кольями из [дерева] *удумбара* (II.1)

Его установка — первое действие (II.2).

Чисто утилитарные, необходимые для работы действия здесь неотделимы от сакральных: во-первых, это подстилание травы *дарбха*, употреблявшейся еще в ведийском ритуале; во-вторых, выбор благоприятного созвездия для начала работы, наконец, употребление священного дерева *удумбара* (род акации). (Заметим, что названы три сакральных параметра для одного действия, что небезразлично для числовой символики памятника).

Следующее действие стхапаки выполняют вместе с жрецами ведийского ритуала — *хотаром* (чтецом-взывателем) и *адхварью* (манипулятором), что говорит о его важности (хотя текст здесь может и «стилизовать» титулы священнослужителей, намеренно «удревняя» их). На первый взгляд оно несложно, хоть и трудоемко:

После установки и закрепления хотар и адхварью вместе со стхапаками шлифуют камень, чтобы он стал гладким.

Эта шлифовка — второе действие (II.2—3).

Такое занятие может показаться абсурдным — полировать камень, из которого предстоит высекать скульптуру (т. е., по словам Микеланджело, «убирать все лишнее»). Однако, действие это, очевидно, является подготовкой к какому-то ответственному и ритуально значимому моменту. Камень при этом омывается молоком священной коровы под возгласение мантр, после чего свершается моление «Стовласому Буйволу» — «Шатакешу Вриша».

Наконец, на этой очищенной гладкой поверхности вычерчивается круг.

Затем чертят круг палкой из дерева *юджува*, соединенной кольцом и веревкой с колышком.

Да очистят меня боги, да очистят меня люди молитвой!

Да очистят меня все существа! Да сделает меня чистым Павамана!

С этой мантрою устанавливается центр [круга]. Это углубление — *марма* (сердцевина). Это — третье действие. (II.3—4).

Вот к этому действию — поиску сакрального центра, мармы — и готовили так тщательно рабочую поверхность камня, ибо теперь

на ней предстоит начертать сакральный план мироздания (и сам мастер произносит последнюю очистительную молитву, призывая бога огня Паваману, перед тем как коснуться «сердцевины»). Все ритуальные тексты, связанные со строительством, ваянием, театром, упоминают о гладком, очищенном от всякого вреда месте (васту), на котором будет заложен дом или представлен спектакль, построен храм, причем первым делом всегда выравнивается площадка, затем на ней после соответствующих обрядов определяется центр — место Брахмы — и проводится циркулем или строится танцевальным обходом круг — мандала — символ мироздания. С исполнения чертежа вселенной начинается свой труд и стхапака. Именно это знание комментатор трактата назвал тайным, несмотря на то, что оно было повсеместным и ни одно изображение божества не могло выполнить своей функции без скрытой в нем «формы форм».

Но «Вастусутра» не только предписывает выполнить сакральный чертеж, но и объясняет, что значат его составные части, как они влияют на характер изображения, как размещать изображение и его части на этой сетке-паньджаре, чтобы уловить смысл образа. Здесь все имеет значение — направление линий и порядок их вычерчивания, числовая символика и скрывающиеся за ней мифы, и даже термины, употребляемые для той или иной линии или точки в полисемантическом и богатом синонимами санскрите.

Три действия называет «Вастусутра» на пути к сакральному центру. На этом счет заканчивается: видимо, нельзя было сбиться в их порядке именно на этом этапе. Приступив «третьим шагом» (подобно Вишну-Тривикраме, «победившему миры тремя шагами») к цели-центру, который есть и начало начал, вступительный ритуал завершается в своей основной части. Дальше после этого «введения» ошибиться почти невозможно: логика чертежа сама ведет мастера, и только там, где возможен (но запрещен!) выбор, есть соответствующие напоминания.

Итак, начинается построение сакрального чертежа.

Сначала — круг (Адау вриттам) (II.6).

Точнее — окружность. Для этого наш текст из многочисленных синонимов (*мандала, неми, чакра*) выбирает слово «вриттам», по-видимому из-за его этимологии, небезразличной для дальнейших рассуждений — ибо математически это фигура, образованная враще-

нием, и само слово (от индоевропейского корня **врт-*) содержит значение кругового движения, что прекрасно чувствовали и древние авторы. Это ясно видно из дальнейших объяснений, удивительным образом сочетающих тон поучения с тоном заклинания:

Круг — это вселенная. В его форме — дыхание жизни, как в человеке — разум. Он, согласно Вастуведе, есть вращение времени. Центр с окружностью подобны развитию сознания (*читта-вритти*). Опора круга — это бессмертие, ее место — центр (*бинду*), подобный Атману (Я-душе). Начиная с центральной точки и соединяя ее с другой точкой, путем вращения получаем окружность (букв.: возникает окружность). Тот, кто это знает, тот высшая жертва, тот всевидящий, тот единение, тот разум, тот истина. (II.6).

Здесь круг, основная форма сакрального чертежа, рассматривается в своей двуединой природе — как диалог статичного и динамичного начал, мироздания и познающего его интеллекта. В форме круга соединяются бесконечное (центр-бинду) и конечное (ограничивающая окружность), потенция (центр, из которого можно провести сколько угодно окружностей) и данность (лишь одна из них), бессмертие (душа-Атман, помещающаяся в бинду) и время (измеряемое вращением светил). Процесс построения окружности включает в себя осмысление этих философских понятий, и немудрено, что стхапака величается столь пышными титулами в конце сутры, ибо знание это превращает его в демиурга — «высшую жертву», то есть бога-первотворца Праджапати, оно дает единение с Абсолютом (зд.: *йога*, ср. лат. *религаре* — соединять), с истиной (*сатья*, т. е. «сущим»). Не случайно словом «разум» в последнем изречении имеет и другое значение: *крату* переводится и как «сила, мощь».

Полисемантность санскрита позволяет прочитывать некоторые тексты в двух и более значениях. Это свойство языка широко использовалось в санскритской поэтике, и эта же особенность была присуща и текстам ритуально-философского характера, позволяя совмещать в одном предложении два смысла — явленный (*вьяктам*) и скрытый (*авьяктам*). Даже тогда, когда оба смысла теперь кажутся «темными», в них просматривается иерархия степеней «открытости» текста. Наш текст полон таких двойных смыслов, особенно там, где он выстраивает цепочки сакральных отождествлений, что видно и в следующей, седьмой сутре второй главы:

Соединением одного с другим (букв.: «одного с одним» — *эка-эка*) образуется единство. Вот смысл этого: круг воистину есть полнота,

а центр есть основание и опора, неуничтожимое мировое дыхание (*прана*). <...>

Думаю, в круговой янтре [заключена] опора поля изображения (*кшетра*). Как вращаются все существа, так рождаются различные образы (*рупани*). Это и есть дыхание жизни (*прана*). (II.7).

Соединение разных смыслов в одном слове и открытое сопоставление разных форм «дыхания жизни» в мире и в творении художника и составляют суть такого сакрального каламбура. Так, слово «существа» в этом тексте может быть понято и как «вещества, элементы» — (*бхутани*) (от глагола *бху* — «быть, становиться»). Дыхание жизни, таким образом, может быть понято и как вращение первоэлементов (каковых в тантрической алхимии пять — земля, вода, воздух, огонь, эфир), и как «вращение существ» — круговорот смертей и рождений в колесе *сансары* — земного бытия. О таком, тоже пятичленном движении «существ, вращающихся в мире», говорят уже ранние упанишады — «Чхандогья» и «Брихадараньяка» (ок. VIII в. до н. э.), описывая его в текстах «пяти огней», где человек идет «по пути предков», поднимаясь с дымом погребального костра (=«веществам» сгорающей на алтаре жертвы) в мир богов и опускаясь с дождем в земные пределы, чтобы стать «веществом» — пищей.

Еще более многозначно слово «кшетра», употребляемое «Вастусутрой» для обозначения пространства будущего рельефа. «Опорой» кшетры (*кшетрасья дхарам*) названа круговая янтра (*вриттам янтра*). Янтра — наиболее общее название для сакральной диаграммы (синоним—мандала). Янтра может быть «неизобразительной иконой» и употребляться для медитации адепта или «привлечения» божеств в народных культах или мистических тантрических сектах. Орнамент янтры (*алипона, ранголи* и др. в разных индийских языках) до сих пор наносят на руки и лицо невесты, а деревенские женщины, убирая жилище, завершает уборку рисованием янтры на чисто выметенном полу, площадке двора, покрывают ее элементами стены глинобитного дома. Здесь янтра — оберег от злых сил и привлечение добрых. Другие значения этого слова — «приспособление», «узда, сбруя», «ограда, предел». Иначе говоря, янтра «держит» поле изображения, как узда и ограда, помогая скульптору в процессе ваяния.

Видимо, не случайно слово «янтра» здесь вытесняет синонимичное «кхила-паньджара», стоящее в заглавии прапатхаки. Каноническая сетка — «паньджара» — накладывается на поле будущего рельефа, которое называется *кхила*. Буквально это значит «пустошь, поле под паром», то есть пустое пространство, «ожидающее» обработки. Но в данном тексте поле рельефа названо «кшетра» — что у земледельцев обозначает культурное поле, пашню, измеренную и ограниченную. Спектр значений этого слова и родственных ему понятий, так же, как и контекстных связей, крайне интересен.

Если посмотреть словарное «гнездо», то мы увидим, что «кшетра» — это: пашня, земельный участок, город, страна; сфера деятельности, орбита, место паломничества; родина, утроба матери, обитель души — тело. Соответственно душа — это *кшетрин* — обитатель тела. В основе этих слов лежит глагольный корень *кши* с широким полем значений и омонимических связей (существенных для сакральных каламбуров и толкований — *нирукта*). Так, *кши-I* — «жить», «обитать»; *кши-II* — «владеть», «править», «иметь власть»; *кши-III* имеет совершенно иное, далекое от двух первых, казалось бы, значение: «разрушать», «убивать», «кончать», «укорачивать»; сближаясь с другим глагольным корнем *кшан* — «вредить», «убивать», «ранить». Единая этимология одних корней и фонетическое обыгрывание других приводят к плетению смыслов и порождению обильного значениями поля, связанного с образом кшетры. Так, *кшетра-на* — «бог, хранитель полей»; *кшаита* — «глава рода», «правитель»; *кшетрика* — «муж, «супруг»; *а-кшетра* — «целина»; *а-кшата-йони* — «девственница»; *кшаттар* — «тот, кто режет и распределяет», *кшатрия* (тот, кто обитает и властвует) — «господин», «владетель», но и «воин» (тот, кто режет и губит).

Если обратиться к ритуальной практике (включающей также судебную и игровую — в форме ордалии), то мы увидим, что кшетра — «измеренное поле» просматривается в структуре древнейших алтарных планов — *васту-пуруша-мандале*, представляющей собой квадрат, разделенный на более мелкие доли (8 × 8 или 9 × 9). В первом случае перед нами является прообраз игрового поля шахмат (на санскрите — *чатур-анга* — «четыре рода [войск]»: слоны, колесницы, конница и пехота) или поля для игры в кости, имевшего более сложную, четырехчастную структуру. Игра в кости, *акша* с древнейших времен связана с решением судьбы, гаданием,

«божьим судом», наконец, космогонией. *Акша* — это и «кость», и «игра в кости», и «судебный процесс». *Акша-II* — «ось» (ср. лат. *аксис*). Связь этих значений просматривается так же легко, как и в однокоренных русских словах «суд» и «судьба». Не случайно четыре стороны игральной кости носили название четырех мировых периодов: *крита*, *двапара*, *трета*, *кали* (кость имела в этом случае форму правильного тетраэдра).

Сплетение всех скрытых и осознаваемых связей и значений слова «кшетра» предстает в «Махабхарате». Братья Пандавы вступают в игру в кости со своими противниками-кузенами Кауравами и на игровой кшетре проигрывают свою землю, свои тела и свою жену Драупади, то есть все виды кшетры (см. выше словарное гнездо). Возврат царства происходит после вселенской по своим масштабам (и символическому значению) битвы на родовом поле Куру — Курукшетре.⁸) Прямо на Курукшетре доблестный Арджуна, совершеннейший из пяти братьев, получает наставление от бога Кришны, ставшего его возничим. Это учение о теле-кшетре и о Познающем кшетру — духе. Учению о кшетре посвящена почти вся 13-я глава «Бхагавад-гиты».

Итак, кшетра в контексте культуры — это место напряжения космических сил, свершения «предельных» деяний, «поле битвы страстей человеческих»: это риск и азарт игры, выбор судьбы и любовная страсть, героизм на поле брани и жажда власти, религиозный экстаз и, как явствует из текста «Вастусутры» — место приложения творческих сил ваятеля.

«Кшетра» нашего трактата — это «обитель форм и образов». Стхапака, «установитель» и «резчик» одновременно, обрабатывает поверхность камня, как поле-целину, превращая его в поле-пашню. Девственная природа камня, нетронутого (*акшата*) резцом, преобразуется в плодоносную культурную форму. Труд ваятеля уподобляется действиям пахаря, «оплодотворяющего» поле плугом, и в пространстве поля-кшетры из кшетры-утробы каменной массы родится тело-кшетра скульптуры.

Для того, чтобы рожденное стало носителем «формы форм», должно соблюсти многие условия, дабы соотнести микрокосм тела с макрокосмом Творения. И здесь «Вастусутра» продолжает наставления, требуя от ваятеля подражания деяниям первотворцов. Кшетра ограничивается янтрой и «распределяется» по ее линиям. «Распре-

деление» и «собираение» пространства — это тоже один из космогонических актов, и изначальное деление поверхности камня — условие рождения космоса в хаосе *амхаса*.

Поле разделяется, чтобы получить части изображения. Все члены [его] должны быть расположены по линиям. (II.7—8).

Прямые линии подобны лучам света. Такими линиями разделяют круг, как создатели своими действиями делили мир. Таким образом все части изображения становятся выявленными в соответствии с местными преданиями. Возникает гармония. (II.9)

Тело сакрального изваяния должно быть распределено, как в изначальные времена тела первочеловека Пуруши или первотворца Праджапати, по символическому пространству вселенной-кшетры. Прямые линии, которыми надо разделить круговую янтру — это «линии огня» (*агни-рехка*) и «линии воды» (*ап-рехка*), то есть вертикали и горизонталы, а также «косые» линии, «линии ветров» (*марута-рехка*) — диагонали квадратной кшетры и стороны вписанного в круг ромба — символа земли. Из сочетания их и строится рисунок мироздания. В квадрат кшетры, символизирующий воды изначального океана, вписывается круг (наконец, после истолкований всех значений его центра и края). Теперь, соединившись с квадратом изобразительного поля, он символизирует космический огонь *теджас* («светожар»), ибо воды теперь озарены, и «в сиянии вод» зарождается земля: это в окружность, знак сотворенных света, неба и времени, вписывается ромб с прямыми углами. И, наконец, все поле пересекается диагоналями ветров:

Две диагонали прочерчены в соответствии с природой ветров. Подобно тому как от встречи ветра с водой рождается пена, а в ней [возникают и лопаются] пузырьки, в квадратном поле изображения, соединенном диагоналями, возникает напряжение. (II.12)

Так, «по закону Праджапати», следуя образу ведийского жертвоприношения, мир сотворяется заново в поле каменного рельефа, путем деления и распределения. Это одна из моделей космогонии, соответствующая времени расцвета ведийского ритуала *яджни*, огненного жертвоприношения, образы которого прочитываются в терминологии «Вастусутры». Однако трактат о ваянии, постоянно взывая к авторитетам ведийского времени, включает и более поздние слои мифофилософского сознания, более того, стремится «совместить центры» разных структурных моделей.

Эпоха упанишад предложила новую форму богопочитания и, соответственно, новую модель Творения — образ «внутреннего жертвоприношения», жертвы мыслью и молитвой — *брахмана*. Первотворец Праджапати, рассекавший и рассеченный, чтобы стать «образом в водах в начале времен», вытесняется первотворцом Брахмой (воплощением молитвы), соотнесенным с Абсолютом-Брахманом философской традиции упанишад. Мир истекает из Брахмы, заполняя пространство. Идея мыслетворения мира Брахмой-Брахманом нашла отражение и в тексте, и в сакральном рисунке *янтры*. Сотворение мира в этом контексте называется *вишва-сришти* — от *вишва* («все») и глагола *сардж* — «освобождать, испускать, метать, распространять, ткать, издавать, проливать, создавать». Центральная точка, *бинду*, становится теперь пупом тела первотворца Брахмы. Поэтому центральное поле янтры называется *брахмакшетра*. Пуп изваяния и «центр тяжести» рельефа должен совпадать с *бинду*, в какой бы позе, стоя или сидя, лежа или танцуя — ни был представлен главный персонаж изображения. Это Брахма-*бинду*, или *марма* («узел») — жизненно важный центр в организме.

Сотворение мира из пупа Брахмы и по закону Праджапати завершено. Мудрые *стхапаки*, овладев священным знанием, населяют сотворенный мир образами:

Благодаря этому знанию *стхапаки* становятся знатоками формы. Мастера становятся мудрецами и знатоками, овладев постижением Брахмы. Как от сотворения мира родились пять первоэлементов, так и Шильпакашьяпа с жрецами *ваяния* располагает все существа и вещества на круге-основе сообразно замыслу. (II.10)

Тайна сакральной диаграммы заключается еще и в том, что она содержит в себе скелет гармоничной композиции. Если центр тяжести изображения совпадает с *бинду*, а все члены изваяния располагаются в пределах круга и по главным его линиям, то изображение не только символически совпадает с макрокосмом, но и обретает равновесие и благородные пропорции. «Вастусутра» рекомендует строить фигуры, передающие спокойствие и достоинство, вдоль вертикальных линий (II.23), полные уныния, тоски или ужаса — вдоль горизонтальных, а «горячие» (*тайджаса*), излучающие теджас фигуры воинов и героев равно как полет небожителей или «ужасающие» демонические персонажи требуют в своей основе энергичных «линий ветров».

Пользуясь кхилапаньджарой как пропорциональным модулем, стхапаки и шильпакары организуют пространство архитектуры и плоскость стенного панно, подчиненные рисунку-ядру, по скрытому орнаменту которого располагаются ритмичные композиции рельефов. Иррациональность бесконечной дроби, которой выражаются линейные отношения в таком чертеже — $\sqrt{2}$ и $\sqrt{3}$, бессознательно воспринимается нашим глазом, создавая ощущение гармонично построенного пространства или тела.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Mandana. Devatamurti prakarana*. Ed. Upendranath Mohan Sakyatirtha. Calcutta, 1936; *Samaranganasutradhara*. Ed. Ganapati Sastri. Baroda, 1925; *Silparatna*. Ed. Ganapati Sastri. Trivandrum Sanskrit Series. 1922, No. 57; *Vishnudharmottara Purana*. Ed. Pandit Madhusudana and Madhavaprasada Sarma. Bombay, 1934. См. также: *Coomaraswamy A. K. The Transformation of Nature in Art*. Cambridge, 1934; *Coomaraswamy A. K. The Philosophy of Ancient Asiatic Art* // M. R. Anand. *The Hindu View of Art*. Bombay, 1957; *Havell E. B. The Ideals of Indian Art*. London, 1911; *Havell E. B. The Mathematical Basis of Indian Iconography* // *Rupam*, January 1927, No. 29; *Sastri K. South-Indian Images of Gods and Goddesses*. Madras, 1916.

² *Bhattacharyya T. The Canons of Indian Art, or a Study on Vastuvidya*. Calcutta, 1947.

³ *Boner A., Sadasive R. S., Das R. K. The New Light on the Sun Temple of Konārka*. Varanasi; New-Delhi, 1983.

⁴ *Vāstusūtra Upanisad. The Essence of Form in Sacred Art*. Sanskrit Text, English Translation and Notes. Alice Boner, Sadāśiva Rath Śarmā, Bettina Bäumer. Delhi; Varanasi; Patha; Madras, 1982; 1986. (См. также: *Boner A. Silpaprakasa*. Leiden, 1966).

⁵ *Bhattacharya D. The Position of the Vāstusūtropanisad in the Atharvavedic Literature* // *Op. cit.*, P. 30—38.

⁶ Далее автор предлагает свою интерпретацию текстов первой и второй глав трактата (с некоторыми сокращениями, имея в виду более полный вариант в книге на эту же тему и отчасти уже опубликованные материалы, например, статью «Учитель, ученик, учение: телесный опыт, структура текста, структура пространства» // *Невербальное поле культуры*. М., 1995. С. 79—90). Главы трактата имеют санскритское название «прапатхака» (что сближает их со значением «урок» — *патха*) и подразделяются на отдельные темы — *сутры*, выделенные графически и нумерованные. Далее в скобках дается ссылка на главу (римской цифрой) и сутру (арабской цифрой). При переводе с санскрита использованы перевод на английский и комментарии А. Бонер и др. (См. прим. 4)

⁷ См.: *Coomaraswamy A. K. The Transformation...* P. 5—6; *Атхарваведа. Избранное*. Перевод, комментарии и вступительная статья Т. Я. Елизаренковой. М., 1972.

⁸ См. также: *Романов В. Н. Из наблюдений над композицией «Махабхараты»* // *Древняя Индия: Язык. Культура. Текст*. М., 1985. С. 90—93.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
-----------------------	---

О СПЕЦИФИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ВОСТОКА

<i>Муриан И. Ф.</i> О применении термина «классика» к искусству Востока (на примере искусства Непала и Индонезии)	7
<i>Шукуров Ш. М.</i> Теория двух каламов (о семито-арийской и суннитско-шиитской дилеммах в искусстве Ислама)	28
<i>Ризаева А. С.</i> Некоторые специфические черты зрелищных искусств Арабского Востока	48
<i>Скворцова Е. Л.</i> Японское традиционное искусство <i>гэйдо</i> : источники эстетического своеобразия	72

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА ВОСТОКА

<i>Соколов-Ремизов С. Н.</i> Китайская каллиграфия как выражение универсального через национально-своеобразное	97
<i>Морозова Т. Е.</i> Художественная образность музыкальных традиций индийского театрального искусства	129
<i>Гусейнова Д. А.</i> Стилистика повествовательного жанра в арабских народных зрелищах	161
<i>Рустам-заде Д. Р.</i> Черты стилистического своеобразия в музыке Среднего Востока	180
<i>Черкасова Н. Л.</i> Эстетика гхаран в индийской классической музыкальной традиции	198
<i>Шептунова И. И.</i> «Васту-джняна» — законы ваяния (по материалам средневекового индийского трактата «Вастусутропанишат»)	219

ПУБЛИКАЦИЯ

<i>Мураки М. Г.</i> Ритм в «Трактате о музыке» Братьев чистоты	237
--	-----