

Сергей Фёдорович Ольденбург

**Введение в историю
индийского искусства**



Сергей Ольденбург

**Введение в историю
индийского искусства**

«Public Domain»

1934

Ольденбург С. Ф.

Введение в историю индийского искусства /
С. Ф. Ольденбург — «Public Domain», 1934

«Лишь после долгих колебаний и сомнений решился я объявить университетский курс „Введение в историю индийского искусства“; настолько еще мало произведено подготовительной работы, настолько в этой области преобладают вопросы, ожидающие ответа, над сколько-нибудь определенными ответами, настолько, наконец, скуден в Европе материал по индийскому искусству, что невозможно, казалось бы, говорить пока о связном университетском курсе по искусству Индии, где все же, как во всяком курсе, необходима известная догматическая постановка дела...»

Содержание

Лекция I	5
Лекция II	14
Лекция III	24
Конец ознакомительного фрагмента.	28

Сергей Ольденбург

Введение в историю индийского искусства

Лекция I

Лишь после долгих колебаний и сомнений решился я объявить университетский курс «Введение в историю индийского искусства»; настолько еще мало произведено подготовительной работы, настолько в этой области преобладают вопросы, ожидающие ответа, над сколько-нибудь определенными ответами, настолько, наконец, скуден в Европе материал по индийскому искусству, что невозможно, казалось бы, говорить пока о связанном университетском курсе по искусству Индии, где все же, как во всяком курсе, необходима известная догматическая постановка дела. Если тем не менее я решился все-таки предложить вашему вниманию свое «Введение», то это потому, что я убежден, что в слишком уж книжную постановку университетского преподавания востоковедения, по общему, по-видимому, убеждению, необходимо начать вводить элемент более реальный – сделать осязательными сами «вещи», а не только наименование вещей. Мы не сможем приобщиться к своеобразному миру Востока, не сможем понять настоящим образом, что нас, с одной стороны, соединяет с ним в одно человечество, а с другой – так резко отделяет нас, западных людей, от людей восточных, если мы не сможем осязать «вещи» Востока. Без этого нам не понять того, что в сокровищницу человечества внесла культура Востока наряду с Цивилизацией Запада.

Разумеется, что в специальном курсе при слабой разработанности предмета и потому, естественно, и моей, как и всякого специалиста в этой области, чрезвычайно недостаточной пока еще подготовке мне нельзя будет отходить от очень специальной постановки вопроса без риска впасть в недопустимые для научного преподавания неопределенные выражения и общие места. Тем не менее, я прежде всего считаю себя обязанным высказать те основные точки зрения, с которых я рассматриваю индийское искусство, те впечатления и убеждения, которые сложились у меня в течение ряда лет работы над памятниками этого искусства и которые я, к сожалению, не всегда, может быть, буду в состоянии в достаточной мере объяснить и обосновать, сообщая часто именно только впечатления наблюдателя, хочу думать, внимательного.

Мне придется говорить о впечатлениях, ощущениях, о том, что не всегда в полной мере можно осознать, ибо, когда говоришь именно о вещах, часто непосредственное впечатление, которое иногда не сможешь даже надлежащим образом обосновать, дает несравненно больше, чем самое подробное, специальное исследование. Мне особенно памятен в этом отношении отзыв такого специалиста, как Н. П. Кондаков, который после подробного и необыкновенно добросовестного доклада специалиста о подлинности одной древности сказал:

– А все-таки я предпочел бы отзыв человека, который видел много таких вещей и держал их в руках; никакие книжные знания не заменят сознательного опыта там, где речь идет о вещах.

И Н. П. Кондаков был прав, он, конечно, и не думал отрицать важность и необходимость теоретической подготовки, книжного знания, но он понимал, что произведения искусства надо и видеть, и осязать, и надо иметь интерес к этому видению и осязанию, надо почувствовать вещь как вещь, картину, фреску, скульптуру, как таковые. И вот именно этого интереса к вещам было обыкновенно как-то мало в востоковедном преподавании. Правда,

недавно еще в нашей среде жил человек, у которого был именно дар ощущения вещей, и притом в высочайшей степени, в соединении с поразительной и теоретической подготовкой: мы все слушали его, и все учились у него; вы поймете, что я говорю о незабвенном Якове Ивановиче Смирнове, которого мы недавно лишились; но слишком короткое время пришлось ему занимать кафедру высшей школы, которую он поэтому оставляет осиротелой, ибо не скоро мы дождемся такого специалиста в области Востока, каким был Яков Иванович.

Среди разнообразных культур Востока индийская культура занимает выдающееся и своеобразное место, в общем, она менее, чем какая-либо другая культура Востока, подверглась иноземным влияниям и потому является одной из наиболее самостоятельных культур, но самостоятельность проявилась неодинаково в разных областях этой культуры, и именно в области искусства мы можем установить известную зависимость от искусства Передней Азии, специально даже Персии, и затем эллинистического мира. Правда, зависимость эта относится главным образом к форме и лишь в весьма малой мере к содержанию. Переднеазиатское, иранское влияние было древнейшим, хотя сохранялось потом в течение долгого времени. Эллинистическое сказалось позднее и продолжалось короткий период времени. Гораздо позднее мы встречаемся, на севере, с тибетско-китайским влиянием, а также и с мусульманским и, наконец, последнее время и с европейским. Если, таким образом, по форме индийское искусство представляет собою все же в известной мере явление сложное, то по содержанию оно гораздо более однородное, ибо в этом отношении иноземные влияния сказались в гораздо меньшей степени.

Итак, мы, несмотря на иноземные влияния, имеем в искусстве Индии дело с явлением в известной и даже значительной мере самобытным, т. е. с чем-то глубоко связанным с основами индийского духа, и потому, естественно, что мы прежде всего ставим себе вопрос, что Индия понимала под искусством. И тут мне, к сожалению, сразу придется в значительной мере разочаровать вас, ибо прямого ответа на этот вопрос я дать пока не сумею и даже не знаю никого, кто в настоящее время решился бы его дать. Но только прямого ответа, некоторый же косвенный ответ я надеюсь далее дать вам, когда объясню, почему не решаюсь дать прямого ответа.

Культурная Индия – страна теории-науки, она старается или, точнее, старалась по отношению к каждой дисциплине тщательно разработать ее теорию, разработать до конца и изложить эту теорию в наиболее подходящей для индийского ума форме. Ум этот стремится к схеме и формуле, которые он затем искусно прилагает к практике, в этих схемах и формулах индеец выражает свое понимание вещей, свое представление о них, и совокупность этих формул и составляет тот высший учебник каждой дисциплины, который совершенно необходим, по индийскому пониманию, для истинного познания, этот учебник он зовет «шастра», то, чем учат, орудие учения, и считает его средством видеть все тем как бы высшим зрением, глазом, которым мы действительно видим все. Ходячая индийская мудрость в талантливейшей книге нравоучительных рассказов выразила эту основную индийскую мысль словами: «Панчатантра» – *sarvasya locanam śāstra* – средство видеть все – научный учебник. Мне необходимо было указать на эту сторону индийской культуры и индийского ума для того, чтобы объяснить, почему я не смог дать прямого ответа на вопрос, «что Индия понимает под искусством», ибо только там, где мы можем в Индии опираться на шастру, мы можем ответить точно, что Индия понимает под тем или другим явлением своей духовной жизни.

А та шастра, которая говорит об искусстве, еще не найдена, я вполне сознательно выражаю условно, ибо убежден, что эта шастра целиком или в достаточных для научных суждений отрывках будет еще найдена; и если бы не особая судьба, которая постигла изучение индийского искусства, то эта шастра уже давно была бы найдена и изучена. Эти особые условия состоят в том, что памятниками индийского искусства занялись археологи и взглянули на них главным образом с точки зрения исторической, особенно по отношению к скульпп-

туре и живописи, при этом первый обобщающий труд по индийскому искусству опять-таки стал на точку зрения историко-археологическую, увлекая за собою ряд последующих исследователей. И лишь в последние годы родился протест против этого направления, причем, как всегда бывает, протестующие бросились в другую крайность, став на точку зрения безусловного преклонения перед индийским искусством, отстаивая его почти полную самобытность. Мы стоим сейчас в середине борьбы, причем ни та, ни другая сторона не обращается в надлежащей мере к тем основным первоисточникам, которые могли бы дать надлежащее обоснование их пониманию искусства Индии, к указаниям, щедрою рукою разбросанным по памятникам индийской письменности. Прежде всего мы поэтому охарактеризуем оба эти направления, а затем постараемся установить нашу точку зрения.

В 1893 г. появилась книга, которой суждено было сыграть исключительную роль в истории изучения индийского искусства, и потому нам придется подробнее остановиться на ней, так как впервые она определила в значительной мере ход развития изучения индийского искусства в последние десятилетия, а во-вторых, она явилась первой попыткой научного обобщения этого изучения¹. Я говорю о книге «Buddhistische Kunst in Indien» профессора Альберта Грюнведеля, с появлением которой началось систематическое изучение индийского искусства, причем в основу этого изучения легло специально буддийское искусство.

Главные положения, легшие в основу труда профессора Грюнведеля, дали ему определенное направление, которое на ряд лет стало руководящим благодаря чрезвычайно определенной и конкретной постановке вопроса. В истории науки мы замечаем, и я позволю себе обратиться на это ваше особое внимание, что часто, когда какая-нибудь дисциплина мучительно долго не может выйти из стадии собирания сырого материала и также долго не решается идти далее некоторой обработки этого материала, боясь обобщений или просто не думая о них, подавленная найденными уже или предвиденными только, но весьма обильными материалами, у более смелых исследователей – пролагателей новых путей является естественная, неудержимая потребность ввести в обиход обобщающие гипотезы, так называемые рабочие гипотезы. Заслуга таких ученых громадна, ибо они сознательно идут на возможные и даже неизбежные ошибки для того, чтобы явилась возможность наконец работать творческою мыслью, не боясь погибнуть в материалах, в море фактов.

Даже ошибочная рабочая гипотеза является отбором пшеницы от плевел и позволяет хотя бы на время не считаться с массою фактов, которые перед тем подавляли своею численностью, не позволяя тронуться вперед и мешая сознательной исследовательской работе. Я счел необходимым, сделать это отступление, чтобы показать то исключительное значение, какое я придаю книге проф. Грюнведеля, так как наряду с этим я буду возражать против ее исходной точки и основы. Грюнведель говорит: «Древнеиндийское искусство было всегда чисто религиозным искусством; как архитектура, так и постоянно и тесно с нею связанная скульптура никогда и нигде не служили светским целям. Своим происхождением оно обязано религии, которую по почетному названию ее основателя „Будды“, „просветленного“, в Европе назвали буддизмом».

Таковы два основных положения исследователя: древнеиндийское искусство – религиозное, происхождение его буддийское. В связи с этим стоит и мнение Грюнведеля, что «при оценке памятников древней Индии на первый план поэтому выступает религиозно- и культурно-исторический, т. е. антикварный, интерес».

Далее ставятся хронологические вехи, причем указывается, что «ни один значительный памятник не восходит далее третьего века до н. э.» Таким образом, период развития

¹ Дальше в рукописи следует вычеркнутая фраза: «Разобрав ее перед вами, я смогу затем оглянуться на тот богатейший материал, который был до того собран и который только отчасти был принят в расчет этой книгой, да и мог вообще быть принят ею в расчет по самому характеру ее задания».

индийского искусства определяется примерно в 1000 лет (от III в. до н. э. и до VI–VII вв. н. э.), причем во внеиндийских буддийских странах развитие церковного искусства продолжалось до XIII–XIV вв.

Наконец, отмечается то, что характер этого искусства в силу истории его возникновения как бы регрессивный: берутся готовые уже формы установившегося на высокой степени развития искусства, один раз переднеазиатского, ахеменидского, другой раз эллино-римского, и применяются к искусству национальному. В первом случае они дают все же некоторое развитие национального элемента, во втором – приводят к боязливому удерживанию воспринятых античных форм, к канону.

По отношению к материалам Грюнведель считает их в значительной части погибшими, хотя допускает и возможность новых находок.

Такою представляется нам база, на которой построена книга «Буддийское искусство в Индии». Постараемся разобрать эти основы и выяснить, насколько они правильно ставят вопрос. Здесь мне приходится с самого начала признать, что я всю постановку считаю неправильной, причем мне представляется, что основная ошибка проф. Грюнведеля состоит в том, что он подошел к делу не как индианист, а как археолог и исследователь буддизма, вследствие этого от него ускользнуло единственно возможное понимание – индийское. Если бы проф. Грюнведель подошел к делу именно как индианист, он бы сразу установил, что и в деле искусства основы и начала надо искать не в буддизме или джайнизме, а в брахманстве, там, где их надо искать и в других сторонах индийской культуры. Это признание заставило бы его отодвинуть и дату начала индийского искусства и не придавать особенного значения тому факту, что древнейшие пока известные значительные памятники не восходят далее III в. до н. э. Между тем он настаивает и на буддийском происхождении индийского искусства, и на сравнительно поздней дате его начала, и во втором издании своей книги в 1900 г., когда, возражая на мои замечания по этому предмету с указаниями на ожидаемые результаты раскопок, он говорит, что предоставляет это решить будущему.

Подход к вопросу не с индийской точки зрения имел еще и другие последствия: проф. Грюнведель забыл о возможности существования шастры по искусству, а о туземной литературе вопроса вспомнил только в связи с иконографией, что и естественно, раз для него существовало только искусство религиозное. Нельзя в этом отношении не пожалеть, что проф. Грюнведелю осталась неизвестной одна работа, которая, к сожалению, прошла вообще весьма мало замеченной и при своем появлении, и потом, между тем как знакомство с нею могло бы несомненно дать в свое время толчок к разысканию индийских сочинений по искусству. Работа эта принадлежала одному индийцу, Ram Raz (Рам Раз), и появилась в 1834 г. под заглавием «Essay on the Architecture of the Hindus». Подробнее о ней мы скажем далее, а здесь только отметим, что еще Рам Раз указал, что «у индийцев было много сочинений по архитектуре, скульптуре и т. д., которые вместе носили название *çilpaçāstra*, но, к сожалению, от них осталось мало следов».

Благодаря тому что шастра об искусстве была оставлена без внимания, создалось одностороннее представление об индийском искусстве как исключительно религиозном. Это второе возражение, которое мы делаем проф. Грюнведелю: достаточно внимательно вчитаться в памятники индийской изящной литературы для того, чтобы убедиться, что изобразительные искусства, как и следовало ожидать, наряду с поэзией и музыкой занимали большое место в жизни культурной Индии. Вспомним только блестящую архитектуру царских дворцов и домов богачей, вспомним, что и города и даже Деревни разбивались и отстраивались по определенным планам, что влияние в широкой мере содействовало украшению памятников светского зодчества, припомним постоянные упоминания портретов, притом часто в обстановке, которую мы на современном языке назвали бы жанровой, укажем на широчайшее развитие художественных ремесел, так как прикладное искусство и его развитие стоит в тесном

единении с искусством вообще, так что часто даже трудно провести между ними определенную грань. Вспомним, наконец, прямое указание на существование картинных галерей. Нам придется впоследствии познакомиться со всеми этими фактическими указаниями, здесь мы только сошлемся на них. Понятно поэтому, что мы не можем вследствие сказанного согласиться с проф. Грюнведелем, что «при оценке памятников древней Индии на первый план выступает религиозно- и культурно-исторический, т. е. антикварный, интерес», несомненно, что при оценке памятников искусства на первом плане должна стоять их художественная оценка, понимание того места и значения, которые они имеют для эстетики данного народа.

Хронологические рамки для нас также расширяются, так как, с одной стороны, надо начать, конечно, ранее III в. до н. э., даже если пока вследствие недостаточности систематических раскопок число более древних памятников ничтожно, а с другой стороны, нам непонятны даты VI и VII вв., на которых проф. Грюнведель, по-видимому, прекращает развитие индийского искусства. Эта точка зрения понятна только при условии, если индийское искусство отождествлять с буддийским. Между тем если признавать и светское искусство, и брахманское, и джайнское как в значительной мере самостоятельные, то хронологические рамки расширяются до времени полного развития индийско-мусульманского искусства, т. е. еще на десять, одиннадцать по крайней мере столетий, и вместо одного тысячелетия мы будем иметь более двух тысяч лет развития индийского искусства с неизбежными, конечно, колебаниями развития и упадка, но, во всяком случае, – жизни.

Нам остается еще коснуться двух вопросов. Проф. Грюнведель отмечает, что характер развития древнеиндийского искусства как бы регрессивный. Если я верно понимаю его мысль, он хочет этим сказать, что Индия дважды получила уже готовые формы вполне развитого искусства, которые она перерабатывала при помощи своего национального искусства, каждый раз как бы варваризируя его, отчего и получалось регрессивное развитие воспринятых форм. Вряд ли, однако, такое представление правильно, оно возможно лишь при непризнании за Индией самостоятельных художественных идеалов и вообще лишь при представлении об искусстве Индии как лишенном истинного жизненного творчества, чему как будто противоречат слова даже самого Грюнведеля «о жизненном и мощном понимании природы» в национально-индийском творчестве. Во всяком случае, я принадлежу к тем, которые признают существование в Индии художественных идеалов и наличность яркого национального творчества в искусстве, как и в литературе, и потому не могу разделять взглядов на «регрессивный» будто бы характер развития индийского искусства.

Второе указание, которое я хотел бы сделать, касается материалов: их сохранилось несомненно гораздо больше, чем то предполагает проф. Грюнведель. Эту мысль я высказывал уже и раньше и считаю, что «энергичные раскопки последних лет вполне убедительно показали, что недра Индии таят в себе еще весьма большие художественные и археологические богатства, которые позволят установить генетическую связь между значительными по достоинству и числу уже и теперь известными нам памятниками».

В книге Грюнведеля мы видим первую попытку разобраться в громадном, в течение всего XIX столетия накопленном материале и установить известные основные положения, и если я не мог согласиться с этими основными положениями, то все же считаю необходимым подчеркнуть то исключительное значение, которое следует придавать творческому произведению Грюнведеля, которое, повторяю, положило настоящее начало научному изучению индийского искусства.

За книгу Грюнведеля последовал ряд трудов, дополнивших и углубивших добытые ею данные, и мы коснемся их впоследствии. Теперь же я имею в виду указать вам лишь на главные вехи, стоящие на пути изучения индийского искусства, и потому я непосредственно перейду к тому движению, которое явилось реакцией против археолого-исторического и в основу которого легли идеи индийской национальной самобытности. Движение это воз-

никло не в ученых кругах, и мы потому видим в нем недостаток метода и чрезмерный субъективизм, но мы не можем не признать правильным то чувство, из которого оно исходило: взглянуть на памятники искусства как на таковые, а не как на объекты археологического исследования. И потому истории индийского искусства необходимо непременно считаться с любительским трудом, против которого с точки зрения приемов работы приходится возразить очень много, но за которым тем не менее приходится признать большую заслугу по отношению к повороту к более широкой, не узкоархеологической точке зрения на индийское искусство.

Книга, о которой мы говорим, – Е. В. Havell «Indian Sculpture and Painting, illustrated by typical masterpieces with an explanation of their Motives and Ideals» – вышла в 1908 г., написана в боевом тоне, и этим в значительной степени приходится, очевидно, объяснить то непонимание всей предшествующей работы археологов в Индии, которая поражает нас невольно у Хавелля: в борьбе с узостью понимания в одном направлении он бросился в противоположную узость – в отрицание совершенно необходимой научной работы. Боевой характер книги сказывается в ее посвящении: «To critics, artworkers and those who reject Art this attempt to vindicate India's position in the fine arts». К ней мы должны присоединить труды индийца Кумарасвами: (Coomaraswamy), из которых два своего рода боевые манифесты, относятся к тому же, 1908 г. – это «The aims of Indian art» и «The influence of Greek on Indian art».

Нельзя не признать правильность тех основных возражений, которые сделали Хавелль и Кумарасвами. Индия в искусстве, как и в религии, философии, литературе, имела свои идеалы, и нам надо понять и усвоить, если мы хотим сколько-нибудь правильно судить об индийском искусстве, так как мы судим об искусстве классическом и о западном искусстве вообще. Но при определении этого идеала и Хавелль и Кумарасвами, становясь на ту же точку зрения, что и Грюнведель, и считая индийское искусство религиозным, рассматривают его именно лишь с этой точки зрения. Хавелль говорит: «Индийское искусство стремится всегда осуществить нечто из мирового, вечного, бесконечного». «Индийское искусство, по существу, идеалистическое, мистическое, символическое, трансцендентальное». Кумарасвами говорит: «Объединяющий принцип индийского искусства – идеализм». «Индийское искусство по существу своему религиозное. Сознательная цель индийского искусства – изображение божества. Но бесконечное и безусловное не может быть изображено в конечных формах, и искусство, бессильное в изображении безусловного, божественного, посвящено в Индии изображению богов, которые для человека, как существа ограниченного, представляют понятные ему изображения безграничного целого». «В чем основной идеал индийского искусства? Это красота типа, безличная и отвлеченная. Это не идеал разнообразной личной красоты, но условной и ритмической. Канонические сочинения постоянно настаивают на идеале, как на единой истинной красоте».

Здесь, несомненно, много правды, много углубленного понимания того, что не интересовало археологов в их поисках истории развития форм и уяснения сюжетов, но здесь, несомненно, только часть правды об индийском искусстве, и эта частичная лишь правда создает неправильное представление об искусстве страны, которая, если и уделила громадную часть своих сил и стремлений религии и религиозным исканиям, была вместе с тем проникнута глубоким пониманием и природы, и человеческой жизни, пониманием удивительно тонким и глубоким, которое нашло себе выражение в бессмертных памятниках санскритской литературы и потому, естественно, не могло не отразиться и в искусстве. И здесь новому направлению приходится сделать тот же упрек, который мы сделали археолого-историческому направлению. Нельзя рассматривать индийское искусство вне связи его с индийской жизнью и отражающую ее литературу. Несколько цитат, которые Хавелль приводит без надлежащего комментария из литературных произведений, только подчеркивают то невнимание, которое проявляется представителями «эстетического» направления к существен-

нейшему источнику для понимания истинного духа индийского искусства. Нам придется впоследствии подробно остановиться на этой стороне вопроса. Теперь мы ограничимся указанием на крупный пробел, допущенный новым направлением.

И еще один большой упрек приходится сделать представителям рассматриваемого нами направления. Несомненно, что в оценке и понимании художественного произведения субъективный элемент играет и должен играть громадную роль. Глаз одного человека увидит то, что никогда не увидит в том же произведении глаз другого человека, сумма накопленных ранее восприятий и впечатлений, сила восприятия, способность внутреннего претворения воспринятого у разных людей совершенно разная: припомним только, как крайность, что ребенок и человек некультурный, имея перед собою рисунок знакомого им предмета, часто не могут даже сочетать во что-либо для них понятное хаос линий и теней, который представляется им просто в виде случайных пятен. Все это совершенно справедливо, но все-таки есть известный предел субъективизму: я не могу взять сухой и трафаретный рисунок или статуэтку ремесленной работы и утверждать, что это замечательные произведения искусства только потому, что они подходят к моей теории, учащей, что произведения искусства такого-то и такого-то происхождения замечательны. Между тем именно это и делают Хавелль и Кумарасвами, особенно по отношению к произведениям школ им малоизвестных и доступных, например непальской и тибетской, где заурядные, ремесленные произведения приводятся ими как замечательные произведения искусства.

Смущает, наконец, при крайне широкой постановке вопроса у нового направления ограниченность его кругозора и далеко не достаточное знакомство с самими памятниками искусства, т. е. с первоисточниками, не говоря уже о незнакомстве с литературой предмета, довольно в общем скудной. Этой недостаточной осведомленностью следует, по-видимому, объяснить не всегда естественный, чрезмерно повышенный тон описаний. Оговоримся, однако, что при отсутствии хороших описаний музеев, малом количестве изданных до сих пор памятников недостаточная осведомленность является все-таки в значительной мере извинительной.

Если отвлечься от указанных нами недостатков нового направления, его следует признать безусловно крупным шагом вперед на пути к пониманию индийского искусства, и усилия его – несомненно плодотворными и живительными, даже если отмеченные крайности вызвали определенный отпор специалистов.

Следующим значительным шагом следует признать появление первого общего систематического труда по индийскому искусству, вышедшего в 1911 г., – «A History of Fine Art in India and Ceylon from the Earliest Times to the Present Day» Винцента А. Смита, необыкновенно богато документированного.

С чрезвычайной осторожностью Винцент Смит почти обошел те основные вопросы отношения к индийскому искусству, которые нас в настоящее время занимают; во «Введении» к книге он собрал в высшей степени разнообразные отзывы о предмете ее, прибавив как бы со скрытым вздохом: «Кто прав? Ответы на этот вопрос, вероятно, и впредь будут разные». После чего он торопится погрузиться в несомненную и бесспорную работу над самими памятниками, распределяя их во времени и пытаясь установить школы. Несмотря на такую крайнюю осторожность Смита и на его категорическое заявление, что он не считает себя компетентным в «высшем эстетизме» [...]. Мы все-таки вправе составить себе мнение о его взгляде на индийское искусство, особенно если привлечь некоторые статьи, написанные им после его «Истории искусства».

Громадный материал, в значительной мере впервые датируемый или привлекаемый к исследованию, и потребность автора, как историка, определить исторические рамки, в которые укладывается этот материал, несомненно, повлияли на В. Смита и опять повлекли его на старый археолого-исторический путь. У него не осталось ни времени, ни сил на то,

чтобы пересмотреть вновь этот материал уже с другой точки зрения – художественной, хотя местами он и пытается это делать. При этом В. Смит не только совершенно оставляет в стороне все указания индийской литературы относительно искусства, но и даже не пытается разыскать ту туземную литературу по изобразительным искусствам, которая если и не дает в найденных пока отрывках теории искусства, то бросает на нее все же известный свет, кроме того, дает богатый материал для художественного канона. И что это опущение у В. Смита не случайное, можно видеть из одной его позднейшей статьи, где он прямо говорит, что «не известен ни один индийский трактат по искусству – практический, исторический или критический» и что он не видит большого вероятия в том, чтобы такой трактат был открыт. Он объясняет это отсутствием в Индии знатоков и коллекторов, которые бы ощущали потребность в подобного рода критических трактатах, а также тем, что искусство находилось в руках низших безграмотных каст, а литература – в руках брахманов, так что при кастовой системе сближение было невозможно.

Эта точка зрения показывает чрезвычайно наглядно, что В. Смит, оставив в стороне, подобно Грюнвелелю и в значительной мере Хавеллю, индийскую литературу, лишил себя надежного руководителя, опоры для своих суждений об индийском искусстве. Знакомство с литературой показало бы ему, что знание живописи входило в обиход образованного, культурного человека в Индии, играло значительную роль и в придворных, и в духовных кругах, обнимая собою людей и высшей касты, и что если живопись существовала как ремесло в определенных низших кастах, то она и отчасти скульптура были и искусством для всех кругов. Некоторое знакомство с туземными сочинениями по искусству и ремеслам показало бы ему, что при внимательном изучении они дают материал и для теории искусств, дают известное представление об его стремлениях и идеалах и заставляют предполагать существование других сочинений, нам пока неизвестных. Мы здесь имеем аналогию с тем представлением, какое было о памятниках индийской древности до начала систематических раскопок, когда казалось, что нам нечего ожидать нового, в то время как теперь, когда дело только начато, наука обогатилась ценнейшим рядом новых фактов. А раскопки приходится делать не только в земле, но и в библиотеках, где недавно еще найдены, например, драмы знаменитого предшественника Калидасы Бхасы, которые считались навсегда утраченными.

Если, таким образом, В. Смит сделал некоторый шаг назад, вернувшись в значительной мере, к историко-археологической точке зрения, то, с другой стороны, систематическим привлечением критически отобранного богатейшего и обширнейшего нового материала и его хронологической и географико-топографической классификацией он поставил все изучение индийских архитектурных, скульптурных и отчасти живописных памятников на совершенно новую и надежную почву. Историк Индии, он, естественно, обратился к совершенно необходимой установке вех и заложил широкий и надежный фундамент для всякой дальнейшей работы, пользуясь для этого в большей мере написаниями на памятниках.

Благодаря работе В. Смита мы можем теперь уже поставить вопрос о школах и направлениях; правда, еще робко и неуверенно, с большими оговорками, но все же среди прежнего хаоса начинают вырисовываться очертания будущего здания. Больше, чем кто-либо, В. Смит сделал для выяснения тех национальных элементов, которые особенно важны для понимания внутреннего развития индийского искусства. Он отметил их и в древнейших, пока доступных слоях памятников и еще более для того периода национального возрождения, который обнимает время приблизительно от IV до VII в. после новой эры. Громадной его заслугой является, кроме того, ширина постановки вопроса: он обнимает всю Индию от древности до наших дней, хорошо сознавая как историк, что если этнографически и политически Индия была и есть конгломерат чрезвычайно разнообразных и обособленных друг от друга элементов, то культурно она – единое целое. Только при этой широкой постановке, без искусственного дробления по религиям или народностям, мы добьемся понимания этой

величайшей мировой культуры, которая имеет единую в истории человечества соперницу – Грецию, только поняв то, что внутренне объединяет Индию, мы сможем понять и отдельные стороны этой культуры, и в этом великое достоинство книги В. Смита, где мы впервые находим научную попытку объединения разрозненных до сих пор сведений и исследований. Задача громадная, и громадность ее объясняет в полной мере пропуски вольные и невольные. Книга всегда должна быть законченным целым, и этой законченности необходимо добиваться, часто даже ценою добровольных урезок: самоограничение обязательно. Обилие материалов по искусству Индии громадно, и сам В. Смит отмечает: «...количество доступного материала поразило меня». Но это количество не подавило его и не превратило его книгу в каталог или опись; с большою чуткостью он отобрал только наиболее важное и существенное, жертвуя часто чрезвычайно любопытными подробностями, справедливо полагая, что место им в монографиях, а не в труде общего характера.

Подводя итог сказанному, мы можем установить, что за четверть века систематического изучения индийского искусства мы видим три ступени: первая – труд Грюнведеля, впервые систематизировавший материалы и поставивший его изучение на общую почву, но стоящий на точке зрения чисто религиозно-археологической; вторая – работы Хавелля и Кумарасвами, исходящие из начал национально-художественных, хотя и сохраняющих представление о религиозном характере индийского искусства. Это направление я бы назвал национально-эстетическим; третья – книга В. Смита, создающая прочные исторические рамки, рассматривающая памятники в их историческом развитии, это направление точнее всего обозначить историческим.

В следующем чтении я постараюсь изложить вам свою точку зрения на задачи и методы изучения индийского искусства, так как оно возможно в настоящее время. Затем мы познакомимся, в самых кратких, конечно, чертах, с основами индийской культуры, после чего мы приступим уже к систематическому рассмотрению тех работ, которые в течение столетия накопили материал, позволяющий нам теперь делать уже известные обобщения и выводы. Мне представляется, что подобное обозрение в связи с замечаниями об отдельных открытых и исследованных памятниках, введенное в известной хронологической последовательности, явится для вас лучшим введением в изучение истории индийского искусства. Вы увидите, как робко, осторожно, почти ошупью движется исследование, слабо освещенное соображениями общего характера, которые нарождаются всегда медленно, знаменуя собою конец определенного периода и переход к новому. Вы увидите, что в течение долгого времени почти одна только архитектура – то из искусств, которое наиболее властно обращает на себя внимание, находит себе настоящих исследователей, а не только собирателей. Вы увидите, как поэтому долго и упорно ваяние и живопись рассматриваются лишь как подчиненные архитектуре – взгляд, от которого история индийского искусства отрешается с трудом. Вы увидите вместе с тем все печальные последствия от собирания научного материала без основных, руководящих идей, без надлежащей организации и без надлежаще выработанной техники; вам придется убедиться на ярких примерах, до какой степени мы, представители гуманитарных наук, отстали в этом отношении от наших товарищей, работников в области естествознания, хотя и их работа далеко не безупречна. Мне представляется, что знакомство со всем указанным материалом, если только я сумею найти соответствующие для него формы и рамки, позволит вам затем перейти более сознательно к изучению и отдельных памятников, и всего индийского искусства – яркого проявления индийского духа, одной из важнейших сторон индийской культуры.

Лекция II

В первом нашем чтении мы рассмотрели в общих чертах те три ступени, которые изучение индийского искусства прошло с того времени, как оно стало на путь исследования, а не только собирания материалов, причем высказали мнение, что это изучение не стало еще пока на ту почву, которая позволила бы ему объединиться с изучением других сторон духовной культуры Индии, главным образом ее литературы – искусства человеческого слова.

В сегодняшнем чтении я хотел бы показать вам, как тесно индийское искусство связано с литературой глубокой духовной связью и как поэтому на него надо смотреть не с религиозной или археологической точки зрения; а прежде всего как на выразителя идеалов красоты, применяя к нему замечательное слово китайского художника, что «поэзия – живопись без внешней формы, а живопись – поэзия в формах» – слово, выражающее сущность китайской живописи, достигшей, как известно, высшего совершенства. Припомним, что то же говорил Цицерон, а до него Симонид и что сравнением живописи и поэзии Лессинг начинает своего Лаокоона.

С самого начала мне приходится сделать оговорку, которая с первого взгляда может несколько подорвать значение того, что я скажу об индийской живописи, особенно о древнейших ее формах. Древнейшие образцы индийской живописи, особенно светской, погибли и, по-видимому, безвозвратно из-за условий климатических, в значительно меньшей мере из-за политических потрясений. Мне придется поэтому опираться на творчество архитектуры, ваяния и, за редчайшими исключениями, на более поздние живописные образцы. Это обстоятельство, однако, мало смущает меня, ибо при необыкновенном консерватизме Индии мы можем обыкновенно смотреть на более позднее как на верное отражение более раннего; притом для тех общих положений, какие я хочу выставить, нет надобности в большом числе образцов.

И еще одну оговорку мне придется сделать, так как я буду опираться именно на индийские источники. Людями, хорошо знакомыми с Индией, были сделаны замечания относительно того слабого доверия, какое заслуживают показания индийцев, я приведу эти заявления дословно, а потом уже объясню свое к ним отношение. Одно заявление принадлежит известному историку культуры, посетившему лично Индию, но не индианисту, незнакомому непосредственно с первоисточниками индийской духовной культуры, как они нашли себе отражение в ее письменности. Это Г. Лебон: отрицая греческое влияние на Индию, говорит: «...методический и ясный ум греков никогда не мог оказать ни малейшего влияния на безмерную, лишенную всякой методичности фантазию индийцев».

Другое заявление, предостерегающее нас от доверия к восточной, специально индийской способности преувеличения, принадлежит глубокому и тонкому знатоку Индии, одному из лучших индианистов нашего времени – Э. Сенару; он говорит: «...английский офицер, присутствовавший несколько лет тому назад при религиозном торжестве в Индии, был поражен бедностью украшений и довольно жалким видом импровизированного храма; на следующий день он был удивлен, найдя в туземной печати отчет о празднестве, где, воздавая хвалу великолепию приготовлений, оказались лирические дифирамбы. Мы имеем здесь черту характера, против которой надо всегда быть настороже в Индии и притом во все времена. Это, в сущности, лишь частный случай одного из наиболее определенных недостатков индийского ума; реальность и воображение для него – несоизмеримые величины, постоянно нарушаемое между ними равновесие слишком часто придает произведениям индийского ума, как и его различным выражениям, какой-то бессвязный и нелогичный характер». Эти слова Сенара сочувственно цитированы в популярной истории индийского искусства Менд-

рона, тоже бывшего в Индии, хотя и не индианиста, я цитированы они именно по поводу упоминаний об индийском искусстве в санскритской драме.

Я считал необходимым привести эти отзывы, столь резко противоречащие, казалось бы, тому, что я говорил и что буду говорить дальше, чтобы дать возможность судить, насколько справедливы мои утверждения. По поводу отзыва Лебона легко видеть, что он основан на недостаточном знакомстве с произведениями индийского ума, ибо именно крайнее стремление к методичности, систематизации, продуманной до мельчайших подробностей, составляют резко отличительную черту этого ума; стоит открыть любой философский трактат, любой учебник индийской логики, любую поэтику, чтобы убедиться в этом, а если я сошлюсь на бессмертное произведение Панини, его грамматику, с ее поразительно строгостью системы, то, как мне кажется, идти дальше в доказательствах было бы праздным занятием. Станным к тому же звучит утверждение Лебона о невозможности влияния Греции на Индию, когда мы знаем, что именно в точных науках – математике и астрономии – это влияние давно уже установлено. Столь же странно и непонятно звучат его слова о полном отсутствии греческого влияния на индийское искусство; вполне допуская незначительность этого влияния, нельзя все же отрицать очевидности – памятники греко-буддийского искусства в Гандхаре.

Если легко было возразить на просто парадоксальное и чисто субъективное утверждение Лебона, то сложнее вопрос о мнении Сенара; мне представляется, однако, что, с одной стороны, мы имеем неудачную цитату Мендрона, который понимает слишком широко слова Сенара, с другой – последний сам выразился несколько неопределенно, слишком обобщающе, давая этим повод толковать его слова не в том смысле, какой он имел в виду, так как из произведений самого Сенара совершенно ясно, что ему хорошо известны и методичность, и дух системы индийских научных произведений, и чувство меры, которое всегда было присуще лучшим индийским умам. Все же в словах Сенара, даже столь ограничительно понимаемых, остается некоторый элемент, против которого приходится возразить. Прежде всего, оно может быть приложено только к индийской массе, а не к представителям ее духовной культуры; затем пример, им приведенный, не только малоубедителен, но я, напротив, показывает, каким именно образом слагаются суждения вроде общего суждения Сенара об отношении фактов действительности к индийскому воображению.

Вспомним, на самом деле, что такое представляет собою взгляд англо-индийского офицера на индийскую действительность: за редчайшими исключениями, это предвзятый взгляд свысока на то, что могут делать «ниггеры», низшая раса; не забудем, что это опять-таки только несколько преувеличенный взгляд «европейца» вообще на азиата, не допускающий даже и мысли о том, что там, в глубинах этой азиатской души, творится многое, что важно для европейца со всею его цивилизацией. Жизнь, празднества, искусство, литература «азиатов» этому европейцу кажутся просто смешными. Ведь это уже не простой английский офицер, а знаток индийских художественных ремесел говорит по поводу яванской статуи Будды, что «вареный жировой пудинг мог бы настолько же служить символом страстной чистоты и душевного спокойствия», как это «лишенное вдохновения медное изображение», причем изображение было каменное! А я привел слова известного знатока сэра Г. Бердвуда! – и вот я не знаю, кто был прав, туземные газеты или английский офицер, разочарованный туземным празднеством.

Боюсь, что, когда Сенар говорит об индийской «нелогичности, бессвязности», о противоречии между фактами жизни и индийским воображением, он стоит на европейской, обывательской точке зрения, а не на почве научного объективизма: стеклянная мозаика, фольга – вещи сами по себе грубые, но в известных комбинациях, на южном солнце, под южным небом они могут быть прекрасны, даже чарующи; многорукая, безобразная статуя индийского бога в шкафу европейского музея может показаться грубой, даже чудовищной

и отталкивающей, отдаленно не напоминающей предмет искусства, и та же статуя в полумраке пещерного храма за алтарем, покрытым светильниками и их мерцающими огнями, курительными свечами, подобными светлякам, среди голубоватого дыма курений, окруженная цветами, может явиться нам бессмертным памятником искусства, живою душою храма, источником величайшего художественного наслаждения; те именно черты, которые оттолкнули нас в мертвой обстановке музея, здесь имеют удивительную, притягательную силу.

И Индия поняла это давно – тайна очарования ее искусства и литературы в том, что они слиты и с жизнью, и с природой. Об этом как-то невольно забыл даже такой тонкий ценитель прекрасного, как Сенар, когда он говорит о дешевых эффектах индийского великолепия, об этом даже не вспомнили другие. Я остановился несколько подробнее на отрицательных отзывах, только что приведенных, чтобы оттенить свою мысль, которую я ставлю в край угла изучения индийского искусства и которую я постараюсь теперь развить, – мысль о тесном единении искусства с другими сторонами духовной жизни Индии и необходимости рассматривать его поэтому при свете тех идеалов, которые выдвигала индийская жизнь; необходимо искать те теоретические взгляды на искусство, которые были всегда в Индии и которые только потому и не стали еще нашим достоянием, что не найдена соответствующая шастра или по крайней мере ее следы и отражение.

Мы имеем прежде всего многочисленные фактические указания на то значительное место, которое искусство, специально живопись, занимало в жизни образованного индийца с очень давних пор. Того, кто соприкасался непосредственно и теперь с подобного рода образованными людьми как Индии, так и Дальнего Востока, не могло не поразить, что у них и теперь вполне развита та грамотность, которую мы у себя пока развить не сумели, а именно графическая грамотность, главным образом выражаемая пониманием линии и громадного значения свободного обращения с нею. Кто из нас, нехудожников, обладает этой грамотностью, да и из художников нашего времени многие ли обладают ею? Если при этом для Китая и Японии эта грамотность по отношению к линии может связываться с графикой в силу характера китайского письма, то в Индии этой связи с письмом не может быть. Но грамотность книжная еще не делает человека образованным, так же и одна грамотность графическая не делает еще человека ни художником, ни даже ценителем искусства, она только в известной степени предрасполагает его к тому и другому. Потому нам необходимо показать, что из этого предрасположения получилось в действительной жизни, дабы не подвергнуться справедливому упреку в том, что мы принимаем за действительность то, что только рисовалось, причем мы настаиваем на том, что индийская литература заслуживает полного доверия как свидетель того, чем была индийская жизнь так, как ее понимали сами индийцы.

Я приступлю теперь к ознакомлению вас с некоторыми текстами, которые я снабжу моим комментарием. Начну с произведения, известного далеко за узким кругом востоковедов, с знаменитой драмы Калидасы «Шакунтала», которая, по всей вероятности, относится к первой половине V в. н. э. Сцена, которую я вам сейчас прочитаю, находится в VI акте.

Царь тоскует по отвергнутой им Шакунтале и велит принести себе ее портрет, который сам нарисовал. Пока прислужница идет за портретом, продолжается беседа царя с шутком о Шакунтале. Беседа эта подготавливает нас естественным образом к тому, что последует при рассмотрении портрета, мы чувствуем, как искусно, незаметно Калидаса создает соответствующее настроение ожидания и у действующих лиц, и у нас.

Царь (не обращая ни на кого внимания):

– Милая, жалься надо мною, беспричинно тебя покинувшим, чье сердце сожжено раскаянием, дай мне вновь тебя увидеть.

Входит, держа в руках доску с картиною, прислужница:

– Государь, вот владычица, изображенная на картине.

Царь (взглянув):

– О, как верен замысел картины!²

Над большими глазами изящные брови приподняты,
И от белых зубов на губах отражается свет,
Улыбается свет, рот же красен, как плод ароматнейший,
Лучезарность любви по всему разлилась лицу,
Вся картина живет, и о ней говорит для глядящего,
Это образ ее, но как будто сама она здесь.

Шут (смотря на портрет):

– Все в картине полно нежного значения. Глаза мои точно спотыкаются то тут, то там. Что больше могу сказать? Жду, чтобы она ожила и заговорила.

Мишракеша:

– Царь хороший живописец. Мне кажется, что я вижу милую девушку перед собою воочию.

Царь:

– Друг,
Если что в портрете некрасиво здесь,
то от неумения моего,
Нечто из ее очарования
Все же воссоздал я.

Мишракеша:

– Это понятно, если любовь еще обострена раскаянием.

Царь (вздыхая):

Ее оттолкнул я с презрением,
Признать я ее не сумел,
И вот перед картиною чар ее
Терзается сердце мое.
Я путник, что был под течением
Живой многоводной реки,
И хочет напиться изжаждавшись,
В пустыне увидев мираж.

Шут:

– Я вижу на картине трех, и все они красивы очень. Кто же из них владычица Шакунтала?

Мишракеша:

– Этот бедняжка никогда не видел красоты ее. Глаза его бесполезны, ибо ни разу она не представала перед ними.

Царь:

– Ну как ты думаешь?

Шут (смотря внимательно):

² Следующий отрывок из «Шакунталы» приведен С. Ф. Ольденбургом в переводе К. Бальмонта: Калидаса. Драммы. М., 1916, с. 205–210.

– Я думаю, что вот это она, та, что касается лианы, которую она только что брызгала водой. Лицо у нее разгорячилось, и цветы падают из волос, потому что лента развязалась. Руки ее поникают, точно усталые ветви. Она распустила свой пояс и кажется несколько утомленной. Это, я думаю, и есть владычица Шакунтала, а две другие – ее подруги.

Царь:

– Ты хороший угадчик. Притом же тут рядом свидетельства моей любви.

Здесь я рукой коснулся нежно,
И краска несколько сошла
А здесь два-три пятна остались –
Следы от горьких слез моих.

Чатурика, я еще не кончил задний фон. Поди принеси мне кисти.

Девушка:

– Мадгавия, пожалуйста, поддержи пока эту картину.

Царь:

– Я сам поддержу ее (Держит. Девушка уходит).

Шут:

– Что ты хочешь прибавить?

Мишракеша:

– Конечно, все те места, что милая девушка так любила.

Царь:

– Слушай же, друг.

Поток Малины изображу я, течение вод,
Там лебедь к лебедю прижался на берегу,
Вдали святыя Гималаи, теснины гор,
По склонам зрима антилопы, и тут, и там,
Висят отшельников одежды среди ветвей,
И трется глазом лань тихонько о рог самца.

Шут (в сторону):

– Послушать его, так подумаешь, что он, пожалуй, всю картину заполнит бородатymi отшельниками.

Царь:

– И еще одно украшение, которое Шакунтала любила, я забыл нарисовать.

Шут:

– Что именно?

Мишракеша:

– Что-нибудь подходящее к девушке, живущей в лесу.

Царь:

Сирис – цветок в волосах, возле уха,
Тычинки цветка прикоснулись к щеке,
И лотосы, точно осенние луны,
Их нежная перевязь между грудей.

Шут:

– Но почему закрывает она лицо свое руками, этими нежными пальцами, чьи кончики, как кончики розовых лотосов? Она чего-то как будто испугалась. (Смотрит с удвоенной внимательностью.) А, вижу. Тут злая, смелая пчела. Она ворует мед и потому летит к ее лилейному лику.

Царь:

– Прогони ее.

Шут:

– Это твое дело – наказывать зломыслящих.

Царь:

– Правда. Любезная гостья цветущей лозы, ты чего тут жужжишь и даром время тра-тишь?

Ты вьешься тут, а твой дружок
Твоя звенящая подруга
Уселась рядом на цветок
И мед не хочет пить без друга.

Мишракеша:

– Какой благородный способ удалять назойливых.

Шут:

– Эта порода настойчива, даже когда предостерегают.

Царь (с гневом):

– Ты не желаешь слушаться моих приказаний? Так слушай же:

Если к нежному цветку
Ты посмеешь прикоснуться,
Если тронешь ты тот рот,
Где я пил усладу счастья,
Эту дерзость я твою
Накажу без снисхожденья
Я тебя запру в цветок,
Будешь в лотосе – в темнице.

Шут:

– Ну этим ты ее не очень устроишь. (Смеется. К самому себе.) Он прямо свихнулся. И я, впрочем, хорош, что время с ним здесь коротаю.

Царь:

– Она не хочет улететь, несмотря на мои предостережения?

Мишракеша:

– Странные перемены вызывает любовь даже в достойном и смелом человеке.

Шут (громко):

– Человеку добрый, ведь это же только картина.

Царь:

– Картина?

Мишракеша:

– Я и то позабыл об этом. А он – весь в своих мыслях.

Царь:

– Недобрую услугу ты мне оказал.

Я грезил, будто она со мною,
К ней сердце билось горячо,
Но ты заставил меня все вспомнить.
И вот любовь моя – лишь тень.

Мишракеша:

– Странно играет им Судьба.

Царь:

– Друг, как же вынести мне скорбь, которая без перерыва?

Я ночью не могу уснуть,
Чуть задремлю – она со мною,
Проснусь и плачу – нет ее,
Лишь тут – портрет, как очерк дымный.

Таков приблизительно текст Калидасы. Пусть вас не удивит осторожность моего выражения: несмотря на то, что на «Такунталу», как и вообще на драмы Калидасы, обращено было сравнительно большое внимание, приходится признать, что у нас нет издания текста этих драм, которое удовлетворяло бы более строгим требованиям критика текста. Причин для этого много: и рукописей хороших и старинных мало, и комментарии до нас дошли лишь позднейшие, и литература поэтики недостаточно изучена, и, наконец, никто еще не проделал той громадной работы, какая требуется для выяснения совокупности творчества Калидасы, которое одно даст возможность с достаточною достоверностью говорить об отдельных сторонах или частях его произведений. Удивляться этому, конечно, нечего, напомним вам только, что мы не имеем надежного текста Пушкина, Германия не сумела разработать окончательно Гете, Шекспир и для английских ученых представляет немало загадок, во Франции и Виньи не дождался еще окончательного критического издания. Зная все это, мы с осторожностью отнесемся к разбираемому тексту, который, повторяю, лишь приблизительно передает прелесть поэзии Калидасы и должен быть нами рассматриваем как лишь в общих чертах правильное отражение литературой первой половины V в. после нашей эры взглядов индийского культурного мира на задачи своего искусства.

Чтобы надлежащим образом осветить наш текст, мне придется предварительно коснуться чрезвычайно важной цитаты из памятника, пока точно не датированного, но который, несомненно, древнее Калидасы и источниками своими уходит в глубокую древность, это «Камасутра», знаменитая индийская «Ars Amandi» – «Искусство любви», которое имело большое влияние на всю изящную литературу Индии и явилось шастрою, учебником любви, лишней раз доказывающим поразительное стремление индийцев к систематизации, методичности и схематичности. «Камасутра» говорит о воспитании и подготовке любовника, рисуя то, что мы на современном языке назвали бы схемою светского человека. Среди требований, которые предъявляются к этому светскому человеку, стоит требование знания 64 искусств (*kalā*), среди них для нас имеет особенное значение литература, музыка, пение, пляска и живопись, причем эти искусства выделяются в особенно важную группу.

Комментатор, говоря о 64 искусствах, по отношению к живописи приводит, по-видимому, цитату из какого-то сочинения, нам пока неизвестного, где имеется в высокой степени любопытное и важное для нас определение основных требований, предъявляемых к картине, т. е. к живописи. Понимание этого текста приходится пока признавать довольно субъективным, я по крайней мере не могу согласиться с известными мне переводами и предложу вам свое толкование, которое при свете, бросаемом на этот текст из «Шакунталы» Калидасою в разбираемом нами отрывке, представляется мне более правильным: «Разнообразие в ком-

позиции, размеры, сопряжение истинной сущности с прелестью, сходство, краски, линии – это все делает картину обладающею шестью членами».

Мы видим здесь две группы требований от живописи, из которых каждая делится на три части. Первая группа состоит из внешних, как бы чисто технических требований: 1) канон, очевидно, главным образом человеческой фигуры; 2) требование совершенства красок, по-видимому, их надлежащего сочетания, чистоты тонов и т. п.; 3) требование совершенства линий, которое так высоко ставится восточным искусством. Вторая группа требований как бы внутреннего характера: 1) требование разнообразия композиции, т. е. чтобы композиция каждый раз отвечала внутреннему содержанию картины (это самый трудный из терминов, нелегко поддающийся толкованию); 2) требование, чтобы при точной передаче истинной сущности сюжета было бы соблюдено требование прелести, красоты, неотъемлемое у художественного произведения; выражаясь языком современности, чтобы необходимый реализм передачи не превратился в мертвящую фотографичность; 3) является коррективом ко второму и требует, чтобы при необходимой идеализации, обобщении не было упущено и необходимое сходство. Здесь я вижу намек на требование использования природы. Напомню, что и тело человека, по индийскому представлению, состоит из 6 частей: голова, туловище, две руки и две ноги.

Как ни скуден теоретический материал, заключенный в переведенном двустишии, он бросает, однако, яркий свет на индийские требования от искусства, и тем более странно, что наш текст был забыт всеми специалистами, пока любитель не коснулся его в беглой и мало точной заметке, и то всего год тому назад. Воспользуемся нашим текстом для более углубленного понимания слов Калидасы.

Отметим, что царь начинает при взгляде на картину с того *ṛṣabheda*, которое мы перевели «композиция», здесь переведем словом «замысел», и которым начинается серия шести «членов» картины. Царь увлечен тем, что художник (он забывает при виде изображения, что этот художник он сам) всю композицию, способом трактовки сюжета дал выражение тому, чему должен был служить портрет, – воплощению любимой и воспоминанию о том первом свидании, когда внезапно в сердцах обоих – царя и Шакунталы – родилась любовь. Замечание царского друга продолжает анализ картины, и, что необходимо отметить в направлении, указываемом теорией, употреблено выражение *bhṛva* – «сущность». Картина по самой сущности сладка, прелестна, потому что ее сущность – это любимая царем красавица Шакунтала. Причем подчеркивается, что сущность полна сладости (прелести), и здесь уже скрывается подготовительный намек на пчелу, которая, напоминая о случившемся при первом свидании, играет такую большую роль в картине. Когда имеешь дело с произведением индийского искусства – словесного или изобразительного, надо все время быть настоящим, чтобы не пропустить тончайшей черты, намека вскользь, которые много говорят чувству того, кто о них не забывает.

Мы видим затем, как царь из скромности художника говорит о том, что недостатки картины присущи только ей, а не ее оригиналу, который полон прелести. Опять отметим это употребленное царем слово «прелесть» – *lāvaṇya*, соединение которой с передачей истинной сущности оригинала рекомендует теория. Вместе с тем царь устанавливает и то сходство, которого требует та же теория. Небезынтересно и далее проследить отношение к картине, портрету в жанровой обстановке, которую мы могли бы, пожалуй, подписать «Молодая отшельница в скиту», причем должны были бы прибавить: «какую она является любящему ее человеку». Заметим тут же, что те требования теории, которые, как мы видим, относились к чисто техническому исполнению, просто обойдены молчанием: и линия, и краски, и соблюдение художественного канона. С индийской точки зрения это вполне понятно, ибо настоящее искусство, по индийскому представлению, начинается лишь за гранью внешнего совершенства и формы, совершенство это подразумевается само собою – поэт должен вла-

деть стихом, всею формою в совершенстве для того, чтобы вообще вступить в область истинной поэзии, тоже и с живописцем, и с ваятелем. Вот почему поэт останавливается только на тех сторонах теоретических требований, которые говорят о картине по существу, а не по форме.

Но это не значит, чтобы эта форма не ощущалась, – вчитываясь внимательно, мы видим, что описания полны указаниями на краски и на линии рисунка, но эти указания не подчеркнуты, их надо почувствовать. Так, у царя чувствуешь в его первых впечатлениях: белое – зубы, улыбка, вспомните, что смех – белый. И затем красное, яркое – губы любимой. Не чувствуешь черного – о бровях говорится только в представлении линии, в ее изогнутой красоте.

Когда затем царь переходит к украшениям Шакунталы, он говорит о цветах, фон раскрывает богатую гамму красок: горы, реки, песок, деревья, одежды отшельников, антилопы; чувствуешь при этом, что тона менее яркие, чем тона главной фигуры, средоточия картины, где мы видим белый смех и красные губы, приковавшие внимание смотрящего, и как краска, и как выразители – изобразители того, о чем он так безумно тоскует, – форма и содержание для него сливаются одним захватывающим душу аккордом.

Так трудно бедными словами, столь узкими и неудовлетворительными их беспощадной определенностью, выразить те сложные чувства и мысли, которые вызывает художественное произведение, что я боюсь за бледность и слабость того представления, какое я мог дать вам о соотношении между идеальными теоретическими требованиями от картины в понимании индийского художника и попытками их выполнения, как они рисовались величайшему индийскому поэту.

Мы указали на требование сходства, которому должно удовлетворять художественное произведение, по замечанию индийского теоретика искусства, и мы можем опять сослаться на поэтическое произведение, которое подтверждает общепризнанность в Индии этого понятного требования и, кроме того, указывает, как мы именно должны его понимать. Одним из главных упреков, которые западные художники делают восточным, это недостаточное, по мнению наших художников, пользование их восточными собратьями так называемую «натурою»; этот упрек они постоянно сопровождают указанием на те или другие представляющиеся им ошибки. Мне кажется, что здесь кроется глубокое недоразумение: мы только что видели, что индийская теория требует сходства, т. е., очевидно, того, что требует глубокого и внимательного изучения и знания оригинала; слова Калидасы подтвердили нам распространенность этого требования и намекнули на пользование натурою. Но, несомненно, речь шла не о том пользовании натурою, к которому мы привыкли у наших художников. Я приведу вам сейчас ссылку на индийскую драму середины VII в., где мысль эта нашла себе прекрасное выражение. Герой пьесы изображает свою любимую, он чертит красною краскою контуры изображения любимой девушки на камне и поражает своего друга сходством этого изображения с оригиналом.

– Предмета твоего изображения здесь нет, и все же ты так его рисуешь! Это чудо! – говорит друг.

Герой пьесы, улыбаясь:

– Что тут удивительного? Моя милая здесь, мои желания поставили ее передо мною. Ведь я взгляну на нее и пишу, и опять взгляну и опять пишу, как же удивляться сходству?

Конечно, здесь поэт изобразил нам ярко и нежно то состояние души любящего, когда любимая всегда перед ним как живая, ему легко писать ее такую, какую она в действительности, ибо она всегда перед его глазами. Но также перед глазами художника всегда должен быть тот образ, который он хочет запечатлеть в своем произведении, та черта, та краска, которые владеют им, – он видел их в том, что мы называем действительностью, и они запечатлелись в его глазах, в его восприятии так, что ему нет надобности опять видеть их, непременно

осязая их глазом. Он видит все без того, чтобы это видение искажало для него образ теми чертами минутного и случайного, несущественного и ненастоящего, какие являются для нас от повторного рассмотрения, с осознанным желанием закрепить, затвердить ту или иную подробность. Вернее всего это можно передать сравнением с теми усилиями, которые делает тупой и бездарный человек, когда, чтобы закрепить в своей памяти понравившийся ему стих, он повторяет бессмысленные слова: «горные, горные, горные» «вершины, вершины, вершины». Вы чувствуете, что этот человек никогда не поймет того поэтического произведения, которое он пытается так усвоить, – он воспринимает одни слова; так и художник воспринимает, при ложном пользовании натурою, одни случайные черты, а не образ, который должен быть постоянно перед ним, вне реального позирования предмета. Здесь происходит опять то же, что и с поэтом и писателем, герои которого живут в нем действительно без того, чтобы он постоянно воспринимал впечатления о них каждоминутно из окружающей жизни, в виде впечатлений от определенных живых людей. От индийского художника, как мы видим, требуется безусловное знание природы, она всегда должна быть перед его глазами, в его восприятии, но только не в виде предмета для заучивания глазом.

Две ссылки на драмы, сопоставленные с отрывком из старинного теоретического трактата по живописи, позволили нам с несомненностью установить существование в древней Индии более чем полторы тысячи лет тому назад определенных теоретических взглядов на искусство; я считал бы лишним утомлять вас длинным перечнем ссылок на обильные указания в литературе – романе, повести, драме, лирике, касающиеся искусства и указывающие на значение, какое оно имело в жизни людей, ценивших художественные восприятия, а таких в Индии, как мы знаем, было всегда немало. Но я хотел бы указать, что, к сожалению, при малой еще исследованности предмета многое нам еще неясно относительно понимания искусства в Индии; так, наряду с выраженным отношением к живописи, к картине мы видим и совсем иное отношение к искусствам изобразительным: они воспринимаются как выразители чисто внешних впечатлений, лишённые истинной глубины и потому отстающие от слова, лишённые тех сокровенных глубин, которые принадлежат как будто одному слову. Немало усилий потребуется для того, чтобы разобраться в этом художественном течении, которое мы пока, по скудости наших знаний, можем только отметить здесь. Также лишь отметить, и по той же причине, мы можем вопрос об отношении живописи и музыки, между которыми в Индии, несомненно, были протянуты соединительные нити. Я предупреждал вас, что, к сожалению, мне часто пока придется больше ставить вопросы, чем давать на них определенные ответы, но ведь и вопрос уже включает в себе намечение пути.

В сегодняшнем чтении я, однако, хотел не только ставить вопросы, но и дать определенный ответ на один, наиболее, как мне кажется, существенный из этих вопросов: можно ли в Индии говорить об искусстве, как таковом, помимо его отношения к религии или об отношении его памятников к археологии? И если я сумел выразить свою мысль, то вы, вероятно, могли убедиться, что я на этот вопрос отвечаю, безусловно, положительно и что в этом положительном ответе я вижу истинную исходную точку для изучения истории индийского искусства. Для того чтобы далее мы могли располагать некоторым общим фоном, на котором для вас расположатся памятники индийского искусства, с которыми я имею в виду вас ознакомить для введения вас в понимание этого искусства, я предполагаю в следующем чтении дать вам известную канву культурной истории Индии примерно от VI в. до н. э. до XI в. н. э.

Лекция III

Для того чтобы вы могли представить себе те общие условия жизни, которые мы встречаем в древней Индии, и те существенные изменения в ней, которые внесли те или другие культурные влияния или политические перемены, я хотел бы в кратких чертах нарисовать ход индийской истории примерно с того времени, когда появился буддизм, и до того времени, когда первая крупная волна мусульманских нашествий поколебала основы старой Индии. Недавно еще не только в широких кругах, но и в кругах специалистов приходилось слышать, что Индия не имеет истории, так как индийцы совершенно лишены исторического чутья. Мы знаем теперь, что это не так, Индия имеет свою историю, в которой пока недостаточность наших знаний и несовершенство методов нашей работы мешают нам разобраться с достаточной ясностью, но общие черты нам уже ясны, ясны многочисленные подробности, и не так далек день, когда об истории Индии мы будем писать, как об истории других стран, особенно о наиболее важной и интересной культурной истории.

Прежде всего я хотел бы обратить ваше особенное внимание на то обстоятельство, что если политически и даже этнографически Индия никогда не представляла и не представляет собою и ныне одного целого, а дробилась и дробится на ряд государств и народов, то она в культурном отношении представляет собою нечто единое, и мы можем говорить об индийской культуре как о чем-то действительно едином на протяжении многих веков. Начала этой культуры восходят, несомненно, к очень древнему времени, не менее, вероятно, чем за два, даже три тысячелетия до нашей эры, но для нашей цели, которая составляет выяснение того исторического фона, на котором развивалось индийское искусство, древнейший период, скудно пока освещенный историческим исследованием, представляет мало интереса, и потому я начинаю примерно с 600 года до н. э., т. е. с начала VI в. до н. э., который не в одной только Индии был замечательным временем.

Населенная пришельцами с северо-запада, давшими Индии ее культуру, страна не дает нам пока еще удовлетворительных ответов на вопрос об ее аборигенах и о том, что именно принадлежит им в общеиндийской культуре; несомненно одно, что главная роль принадлежит здесь пришельцам, которые называли себя **арья** и которые родственны и нам, народам Европы. Богато одаренные, предприимчивые, они положили основы одной из величайших мировых культур; и к началу VI в. до н. э. мы застаем в Индии вполне развитую государственность с самыми разнообразными формами правления; в северной Индии, — о которой мы, собственно, только и имеем сведения к этому времени, так как южная Индия, населенная большей частью дравидийскими племенами, нам тогда почти неизвестна, — насчитывалось до шестнадцати государств. В Индии этого времени чувствовалось сильное влияние Передней Азии, особенно Персии; с запада же Азии к этому времени уже было принесено письмо, из семитического источника; из Персии, вероятно, пришли первые металлические денежные знаки. Мировая империя Ахеменидов Персии скоро вовлекла значительную часть северной Индии в мировой жизненный обмен людьми-воинами и товарами. Персидское влияние сказалось, по-видимому, и в строительном искусстве, к тому времени в Индии уже было немало городов и поселений.

Религиозно-социальное устройство, которое выявилось в совершенно своеобразных формах каст, сложилось уже вполне прочно, ибо несомненно, что те принципы бытовые, социально-религиозные и классовые, которые и теперь лежат в основе индийских каст, существовали уже тогда. Нам немного придется остановиться на вопросе о кастах как одной из тех сторон индийской жизни, без сознательного отношения к которой невозможно понимание индийской культуры. Мы прежде всего должны отбросить наше школьное представление о том, что в Индии будто бы было и есть четыре касты: брахманы, кшатрии, вайшьи

и шудры, ибо каст не четыре, а несколько сот и они постоянно нарождаются и исчезают. Вы заметили, что, когда я только что говорил о кастах, я употребил довольно сложные выражения, я говорил о принципах бытовых, религиозных, классовых; и действительно, когда мы посмотрим на историю бесчисленных каст, мы убедимся, что каста не строится на одном принципе, нельзя говорить о ней, например, только как о явлении социальном или только бытовом. Как пример возьму касту центральных провинций, связанную с занимающим нас предметом, это каста рисовальщиков, или маляров; она носит название **cifāri, citri**, происходящее от санскритского **citrakāra** – «делатель картин», «живописец». Относительно происхождения этой касты сведения расходятся. Она стоит, видимо, в связи с кастами, работающими по коже, и с кастой башмачников, но уже теперь между ними настолько велико расхождение, что два основных элемента общения – браки и совместный прием пищи – не допускаются между рисовальщиками и работниками по коже. Они не берут друг у друга воды и иногда даже не допускают прикосновения.

Рисовальщики своим основателем называют Viṣvakaṃman – легендарного первого художника и зодчего, принадлежащего к сонму богов; по другому преданию, они ведут свое происхождение от божественной девы Saṅasvatī, искусной в живописи и в колдовстве, и связывают с этим происхождением ряд легенд. Как на своих предков ближайших веков они называют на раджпутов (воинов), страна которых была занята Акбаром, великим императором династии индийских Моголов в XVI в. Так как у них не было определенных занятий, то Акбар поручил им заготовку седел и уздечек для кавалерии и ножен для сабель. Теперь они уменьшаются в числе, так как дешевые литографии и хромофотографии из Европы вытесняют их произведения. У них особые обычаи брачные, ряд специальных обрядов и предрасудков, даже есть, по-видимому, свои специальные песни. Занимаются они стенописью и просто окраской стен, готовят рисунки красками на бумаге, готовят дешевые бумажные образки, расписывают людей во время известных праздников, расписывают маски для религиозных представлений, даже при мусульманских празднествах, делают венчальные венцы и искусственные цветы для свадеб: лотосы, розы, хризантемы; делают бумажные веера и фонари, а также глиняные куколки для особых празднеств; раньше делали и глиняные фигуры божеств для храмов, но теперь эти фигуры заменяют мраморными. Некоторые подразделения этой касты заняты седельным делом, другие – переплетным.

Родственны им по занятию, а может быть по происхождению, но отделены от них gangajīva – «толкователи изображений», маленькая каста нищенствующих монахов. Они странствуют с изображениями богов или героев и рассказывают их легенды. Иногда они сами пишут эти изображения. У них обыкновенно бывают серии картин из двух больших эпических поэм – «Махабхараты» и «Рамаяны». Упоминания о толкователях картин – нищенствующих монахах встречаются очень рано в литературе повестей, романов, драм. Они тоже обособляются браками и держатся значительных ограничений в сношениях с другими кастами.

От этих маленьких, почти неизвестных каст мы перейдем к той, которая наложила свою печать на всю индийскую культуру, сделала ее единой властительницей всей Индии, которая видела возникновение, а затем и исчезновение из Индии великой мировой религии буддизма, которая видела величайшие перемены в религиозной, политической и социальной жизни, но сама осталась тем, чем была, – первенствующей кастой – кастой брахманов, часто в общежитии называемой неправильным старым именем браминов. Имя этой касты связано с понятием брахма, мировая душа, и божеством Брахма, одной из главных фигур индийского пантеона. Первоначально это, очевидно, была жреческая каста, посредница между людьми и богами, совершитель тех жертвоприношений, которые питали богов и тем, по верованию индийцев, давали им силу, необходимую для помощи людям. При анимистическом воззрении первоначальных верований Индии, одушевлявшем всю природу и окружавшем чело-

века целым миром духов-божеств, роль жреца, посредника между этим невидимым, таинственным, но столь близким человеку миром и им самим, была столь велика и значительна, что вполне понятно первенствующее значение брахманов. До самого последнего времени это первенство сохраняло и сохраняет в значительной мере свое значение.

Гордыня брахмана настолько велика, что он не поклоняется даже изображениям богов, если только они стоят в доме человека низшей касты, при встрече он не кланяется небрахману, а когда другие ему кланяются, он их благословляет. В руках брахманов были важнейшие для жизни человека молитвы-заклинания и жертвоприношения. Без брахмана нельзя было ступить ни шагу; с минуты рождения до смерти и погребения человек зависел от брахманов, ибо он зависел от богов, а к ним путь шел только через жрецов. И жертва, и молитва – пути к богам – были в руках брахманов. Когда мы рассматриваем теперь и изучаем громадную священную литературу брахманов Веды и тот почти бесконечный ряд сочинений, исследований, комментариев, которые с ними связаны, и когда мы видим громадные сокровища человеческого таланта, ума, наблюдательности и трудолюбия, в них накопленные, то мы не можем не отдать дань уважения их творцам – брахманам, мы понимаем источник их власти над умами и сердцами народа. Мы не можем, как это с таким легкомыслием делал антиисторический, догматический XVIII век, говорить об обманщиках-жрецах, властителях невежественной и темной толпы. Конечно, много было и отрицательного в этом жречестве, что и вызвало против него ту реакцию, о которой нам скоро придется говорить, но оно, несомненно, было главным и основным двигателем культуры. Мы занимаемся с вами Индией вообще, а не индийской духовной культурой специально, и потому я должен быть сейчас краток и не могу, к сожалению, нарисовать вам всей картины громадной культурной работы брахманов.

К тому времени, о котором мы теперь говорим, к началу VI в. до н. э., в связи с разработкою вопросов культа и религиозной литературы существовал уже, несомненно, ряд научных дисциплин, притом, по-видимому, далеко уже не в первобытном виде. Тогда уже, вероятно, существовали научные руководства, числом шесть (т. е. шесть групп), которые назывались **веданги**, «члены Вед»; они обнимали: 1) фонетику – учение о звуках, ударении, произношении – одним словом, все то, что нужно было знать для правильного чтения священных гимнов Вед, каждый звук которых был священным и не допускал ни малейшего искажения; 2) метрику – учение о размерах, которые у музыкальных индийцев уже и тогда отличались большою сложностью и разнообразием; 3) грамматику – необыкновенно ценящий точность и красоту выражения индиец с ранних пор научился разбираться в элементах языка и классифицировать их, мы увидим далее, до какого совершенства он в этом дошел; 4) этимологию – здесь мы уже видим зачатки словарей и комментариев, чисто подсобный грамматике элемент, без которого она не может обойтись (эти четыре «члена» необходимы были для правильного чтения Вед, два остальных члена относились к обрядовым действиям); 5) обрядовые предписания – этот обширный отдел в одной своей части, касавшейся устройства алтарей и жертвенных приготовлений, явился, несомненно, зародышем литературы по зодчеству и отчасти по живописи и ваянию, поскольку они касались культовых изображений; литература эта, весьма богатая, пока еще слабо изучена, и потому мало можно оказать об ее отношении к литературе по искусству; 6) астрономию – астрономические данные нужны были для выяснения разных вопросов о времени жертвоприношений, с астрономией связывались и начала математики. Если мы к этому еще прибавим, что обширная литература заклинаний во многом тесно соприкасалась с вопросами врачевания, то увидим, что уже к очень раннему времени восходят зачатки науки в Индии.

Для успешного развития и распространения науки нужно было подходящее орудие, особенно оно было необходимо при крайней разноплеменности и разноязычности Индии. Подобно тому как в лице брахманов нашлись творцы и носители общеиндийской культуры,

так и в санскрите, этом совершеннейшем и богатейшем языке, было найдено и достойное орудие культуры. Громадное, исключительное значение языка было рано понято в Индии, и недаром тот язык, который стал общеиндийским, носит название «санскрит», т. е. «украшенный, выработанный, усовершенствованный» в соответствии с приемами словообразования, разработанными наукою грамматики, в отличие от многочисленных ходячих наречий «пракритов», «естественных», которые не имели твердо установленных форм и норм.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.