**Буддизм и искусство**

Е.Г. Яковлев

**§ 1 .Социальная "нейтральность" буддизма и искусство**

Я не стремлюсь к смерти, я не стремлюсь к жизни... я сознательно и бодро ожидаю, пока прийдет мой час.

Будда

Когда рисуешь дерево, нужно чувствовать, как оно растет.

Су Ши

Александра Македонского и его солдат в период завоевания Индии удивляло то, что крестьяне, работавшие на полях вблизи мест, где шли битвы, и жители городов, подвергавшихся штурму греческими войсками, совершенно безразлично относились к военным событиям, продолжая заниматься своими делами. И лишь позже греческие завоеватели, познакомившись с учением Будды, возникшим в Северной Индии в середине I тысячелетия до н. э., поняли, что это поведение не было странным, что оно продиктовано идеей буддизма (идущей еще от древнего культа Вишну) о том, что человек не должен делать зла, не должен вредить никакой жизни и должен воздерживаться от насилия.

И казалось бы, что этот нейтрализм делал буддизм религией, которая не влияла на социальную жизнь. Но как верно замечает Томас Манро относительно буддизма, «ни буддизм, ни христианство не возникали как социальные или политические революции; их послания были моральными и религиозными. Но они имели глубокие социальные и политические последствия...».

И в искусство буддизм привнес совершенно определенные социальные идеи; это идеи несовершения зла и насилия, которые в искусстве приобрели конкретно-образный характер. Например, с древнейших времен существует традиционный скульптурный образ тысячерукого Будды: Будда сидит на цветке лотоса, вокруг его головы и плеч, как ореол, взметается тысяча рук (количество, конечно, условно), в открытых ладонях которых изображена соответственно тысяча глаз. Социальный смысл этого религиозного образа таков: Будда имеет тысячу глаз для того, чтобы видеть все несправедливости, свершаемые на земле, и тысячу рук, чтобы протянуть руку помощи всем страждущим, отвести от них горе и несчастья.

Из поколения в поколение, из столетия в столетие репродуцировался этот образ тысячерукого Будды, внушая верующему мысль о всесилии Будды и иллюзорности усилий человека, творящего добро, так как его усилия несоизмеримы со всесилием великого учителя. Так «нейтрализм» буддизма приобретал совершенно определенный социальный смысл, оправдывал неизменность и непоколебимость существующих несправедливых социальных отношений.

Вместе с тем буддизм всегда тяготел к социально-нравственному поучению, которое он старался воплотить в конкретных художественных образах. Однако подлинно художественные произведения оказывались более емкими и содержательными, чем религиозные, социальные и нравственные поучения буддизма. Так, существует буддийский сюжет о трех ипостасях, трех этапах поиска истины Буддой. Можно не знать, например, религиозного значения этого сюжета, воплощенного в трех скульптурных изображениях человека, находящихся в буддийской пагоде Тай-Фуа (провинция Шань-Тай, Северный Вьетнам), но достаточно лишь внимательно взглянуть на эти изображения, чтобы понять эстетическую, художественную ценность данных скульптур.

Эти три скульптуры изображают: 1) сидящего скрестив ноги предельно полного человека с огромным животом, закрытыми глазами и блаженной улыбкой на лице; 2) сидящего за ним, но чуть выше, предельно изможденного человека с аскетическим лицом святого (в руках он держит маленькое зернышко) и 3) стоящего сзади них стройного юношу с гармонически развитым телом, высоким обнаженным торсом и прекрасным, одухотворенным лицом. Религиозный смысл этих скульптур таков: жил человек, как многие, погрязшие в чревоугодии и забывшие о душе. Но вот он увидел, как многие голодают и не смог жить лучше их; он стал святым отшельником, съедавшим в день только одно маленькое конопляное зернышко. В замечательном творении древнего индийского поэта Асвагоши «Жизнь Ьудды», которое многие исследователи называют буддий ским евангелием, так описывается одно из аналогичных состояний Будды:

Сердце свое обратил он

На умерщвление плоти,

На воздержанье от страсти,

Мысли о пище отверг.

Пост соблюдал он, какого

Не соблюсти человеку,

Был в безглагольной он мысли,

Шесть продолжал так годов.

По конопляному только

Зернышку ел каждодневно,

Тело его исхудало,

Тонкий и бледный он стал.

Но затем Будда понял, что отшельничество и пост не могут открыть ему истину; он возвратился в мир и стал ждать озарения и мудрости, идя по пути личного искания истины, отрекаясь от земных страстей и желаний:

Мудрости, самой глубокой,

Сверхчеловеческих знаний

Сам я душою достиг.

...Имени я не имею,

Радости я не желаю,

Голос глаголящий я.

Что возвещаю я, — правду,

Что я ищу, — лишь свободы,

Освобожденья от пытки

Всех и всего, что живет.

Этот путь превратил его — бодхисатву (идеальное существо, приближающееся по своим достоинствам к Будде) в собственно Будду. (Он и изображен в виде идеально совершенного юноши.) Но даже не зная этого религиозно-нравственного сюжета, зритель глубоко чувствует более широкий социально-эстетический смысл этих скульптур: они несут его в своем образно-художественном решении. Перед ним как бы раскрывается в конкретно-чувственной достоверности картина социальной жизни феодального общества буддийского Востока с социальной демагогией, бездельем и чревоугодием феодальной и церковной знати, с трагической судьбой народа, с его голодом, непосильным трудом, аскетизмом и религиозными заблуждениями, с его мечтами о недосягаемом в этом обществе идеале совершенного человека.

Хотя социальная и нравственно-религиозная идея этого сюжета более абстрактна: буддизм выступал как против чрезмерного увлечения жизненными благами (и здесь он вступил в яростную борьбу в Индии с материалистической философской школой чарваков), так и против крайнего аскетизма и самоистязания, считая, что умеренность, самоуглубление, созерцание и спокойное ожидание своего часа — это единственный путь, ведущий к нирване. Тем более что «благоговение самоуглубления для буддизма — то же, что для других религий — молитва» , т. е. в этом состоянии буддист наиболее близок к иллюзорному, превратному отношению к миру.

Но художественные образы, созданные по этому сюжету, оказались глубже и многозначительнее, в них более основательно зазвучали социальные проблемы, нежели проблемы нравственно-философские и религиозные. Искусство всегда восстанавливало целостное, гармоническое отношение человека к миру, корректировало абсолютизацию как идеального, так и грубо материального отношения к жизни.

Буддийская теология всегда стремилась возвратить человека к тому, чтобы «не делать различия между добрым и злым, людьми и животными...» чувства привязанности и любви т. е. снимала гармонические и гуманистические аспекты бытия человека.

Здесь буддизм явно трансформирует более гуманистические принципы ведической культуры. Так, в «Махабхарате» точно определяется, в чем достоинство и смысл человеческой жизни:

Но знаешь ли ты, в чем добро вековое?

Должны мы любить всех живых, все живое,

Ни в мыслях, ни в действиях зла не питая, —

Вот истина вечная, правда святая.

Все люди прекрасны, что сердцем беззлобны.

Таким образом, красота здесь неотделима от добра, в то время как буддизм нейтрализует эту органическую взаимосвязь.

Более того, даже пантеон богов доарийского и даже раннеарийского периода в Индии — это пантеон существ, очень близких к человеку; они более сильные, более справедливые или более гневные существа, чем простой человек, но это человек во всех реальных проявлениях; они антропоморфны. Вот почему древнеиндусская мифология, так же как греческая, стала основанием и неисчерпаемым источником развивающегося искусства.

Большое социальное значение имела и идея буддизма о смерти человека, которая не является просто уничтожением, но есть лишь переход к другой жизни, и лишь в нирване человек достигает полного растворения, исчезновения (угашения). В этой идее заключалось зерно диалектической мысли о неуничтожимости реальности (материальной или идеальной), идея о бесконечности бытия мира, а следовательно, и человека в нем. Следует отметить, что эта универсальная проблема всегда вставала перед человечеством, пытавшимся в той или иной форме осознать смысл своего существования. Так, например, в нирване так же возникает проблема вечности (первоначального), так как «...возвращение к началу называется покоем, а покой называется возвращением к сущности. Возвращение к сущности называется постоянством».

И даже в европейской философии раннего средневековья, через идеи Платона, на которого, несомненно, оказали влияние индийские философские теории, возникает проблема вечности бытия. Так, Прокл в «Первоосновах теологии» утверждает: «Всякая частная душа может снизойти в становлении в беспредельное и подняться от становления к сущему... Пребывая беспредельное время среди богов, она в свою очередь не может оставаться все последующее время в телах, поскольку то, что не имеет временного начала, никогда не может иметь и конца... Следовательно... каждая душа имеет кругообороты восхождения от становления и нисхождения в становление и это не может прекратиться в течение (всего) беспредельного времени. Поэтому каждая частная душа может снизойти и подняться в беспредельное. И это претерпевание, происходящее со всеми душами, (никогда) не прекратится».

Однако если в раннем буддизме идея вечности бытия может быть интерпретируема и материалистически, то у Прокла она выражена с позиций объективного идеализма, столь близкого к религиозному мышлению раннего христианства.

И уже М. Метерлинк пишет философское эссе «Смерть», в котором развивает идеи, очень близкие идеалистическим аспектам буддийского миросозерцания. Он пишет о том, что абсолютное уничтожение человека и сознания невозможно и что величайшая цель саморазвивающегося бытия заключается в уничтожении страдания.

Но дело заключается в том, что религиозные и философско-идеалистические построения буддизма о будущем существовании в значительной степени снимали необходимость размышления о смысле реального земного существования человека; вечность поглощала сегодняшний день. И лишь искусство возвращало человека к сегодняшнему дню, превращало абстрактные буддийские спекуляции в картины и образы земного бытия человека.

Искусство нейтрализовало скептическое отношение раннего буддизма к человеческим чувствам, а в реформированном буддизме, идущем по пути махаяны, оно акцентировало внимание на человеческих чувствах — гедонизм стал его органическим содержанием. Якши и якшини в индийской скульптуре, украшающей ступы в Бхархуте и Санчи, полны чувственной неги и грации; эти образы далеки от абстрактных идей потустороннего, от идей абсолютного покоя.

В рельефах этих же ступ обнаружены сюжеты, которые вообще далеки от пантеона богов и символов буддизма; их, пожалуй, можно определить как бытовой жанр (см. иллюстрации к джатаке в антаблементе ограды ступы в Бхархуте), который контрастирует с религиозно-нравственными поучениями буддизма.

Таким образом, искусство, включенное в структуру социальных идей буддизма, нейтрализовало социальную индифферентность буддизма, возвращало человека из мира абстрактных философских спекуляций и религиозно-нравственных поучений в мир человеческих чувств, действий и проблем; именно это делало искусство в буддизме более эстетически значимым, глубоким и неповторимым. Это связано также с тем, что искусство «соединилось» с буддизмом тогда, когда уже сложились теология, представления, и в особенности — этически-философская система последнего, когда искусство в значительной степени могло спонтанно развертывать свою сущность.

Однако буддизм попытался и это искусство ввести в рамки своей догматики, превратить народное искусство, фольклор в форму художественно-образного обоснования его идей. Но в этом случае он просто деформировал социально-эстетическую целостность искусства, практически разрушал его как своеобразный эстетический феномен. «Только при одном условии устное поэтическое творчество по самому своему характеру выходит за пределы фольклора и перестает быть коллективным творчеством,— пишет крупнейший советский исследователь фольклора П. Г. Богатырев,— а именно в случае, когда хорошо согласованный коллектив профессионалов, располагающих надежной профессиональной традицией с таким пиэтетом относится к определенным поэтическим произведениям, что он стремится всеми средствами сохранить их без каких-либо изменений.

Что это более или менее возможно, показывает ряд исторических примеров. Так передавались жрецами на протяжении веков ведийские гимны — из уст в уста, «корзинами» по буддийской терминологии. Все усилия были направлены на то, чтобы эти тексты не были искажены, что, отвлекаясь от незначительных нововведений, и было достигнуто. Там, где роль коллектива состоит только в сохранении поднятого до неприкосновенного канона поэтического произведения, творческой цензуры нет, нет импровизации, нет больше коллективного творчества».

Так буддизм стремился локализовать народно-мифологический слой культуры, слой искусства, придать ему чисто религиозный смысл. В определенных исторических условиях это была социально-актуальная задача создания художественно-религиозной целостности. Но в дальнейшем эта актуальность оказалась застывшей, косной, она стремилась сделать это единство неизменным, с абсолютным господством «социально-актуального» религиозного начала.

**§ 2. Буддийский релятивизм и эстетическая экзистенция**

Фундаментальной идеей буддийской гносеологии является идея о нерасчлененности субъекта и объекта, человека и природы, материи и духа. «...Будда... постоянно учил, - пишет О. Розенберг,— что ...самостоятельного «я» нет, что нет и обособленного от него мира, нет самостоятельных предметов, нет обособленной «жизни», все это — неразрывные корреляты, отделимые друг от друга только в абстракции».

Такое понимание основных философско-религиозных принципов буддизма сохраняется и по сей день в буддийской теологии и философии. «...Буддизм ставит своей задачей, — пишет Шицитеру Уеда (Университет Киото), — преодоление страданий, причиняемых человеку «безумием Я», и потому он становится на позиции неразличения между «потусторонним» и «посюсторонним» в своем учении о пути к нирване».

Этот принцип неразличения, безусловно, влиял и на эстетические принципы буддизма, на его понимание эстетической потребности человека, на понимание и объяснение природы искусства, его целей и функций. Но абстракции все же существуют, и поэтому человек стремится осознать себя в этом нерасчлененном мире. Как и что должен он познать в этом мире? И должен ли он что-то познавать? Буддизм отвечает на этот вопрос положительно; более того, «отсутствие знания — вот то условие, при котором человек крепко держится за все конечное».

Но что же должен познать человек в мире, чтобы освободиться от конечного? Заповеди великого учителя, его учение о страдании и путях освобождения от него; все это даст человеку знание, оно освободит его от стремлений и земных желаний. Конечно, в этих рассуждениях в снятом виде присутствуют реальная диалектика познания и акцентирование внимания на том, что субъект все время должен обнаруживать объект созерцания и размышления, ставится вопрос об углублении знания, о движении и восхождении к более глубокому пониманию мира. «Представление о восхождении основывалось на смело провозглашенной... буддизмом... идее единства «сансары» и «нирваны»... мира эмпирического и мира абсолютного,— пишет Н. И. Конрад. — Именно эта идея и позволила буддизму ...полностью войти в мир реальный и решительно вмешиваться в самые земные дела».

И все же буддизм как философия и как религия должен был ответить на вопрос о доминирующем начале в этом нерасчлененном единстве, так или иначе решить основной вопрос философии. И он решает его в духе объективного идеализма, утверждая абсолютное значение идеального, его существование вне материи и человека.

В связи с этим кажется весьма странным интерпретировать буддизм как атеистическое учение; причем атеизм Будды определяется как отрицание антропоморфного божества и, более того, утверждается, что «Будда был глубоко убежден, что никакого бога нет».

Подобные утверждения, во-первых, не соответствуют научному пониманию атеизма, который не только отрицает наличие бога, но и всякой идеальной верховной силы или идеи, определяющей судьбы человека. Во-вторых, атеизм заключается не только в отрицании бога или верховного идеального начала, но и в том, что он стремится научно, материалистически объяснить мир, дать ему объективное объяснение и истолкование.

Для развитого буддизма не существовало такой проблемы, материалистическое объяснение мира было чуждо ему, именно это сближало его с традиционным религиозным сознанием Индии.

Как верно пишет С. Радхакришнан, «в индийской жизни доминирует духовный мотив», и именно это делает буддизм близким и традиционному религиозно-философскому мышлению Индии, так как «для индусов философская система есть видение... Познать Бога — это значит стать божественным, свободным от всякого влияния извне». Именно это характерно и для буддизма, который стремится отделить материальное бытие человека от высшего смысла его существования — духовного бытия.

В этом основательно проявляется влияние добуддийских представлений о сущности красоты. В «Махабхарате» есть такие строки: «Исчезла душа — красота отлетела, уродливым стало бездушное тело». Духовное начало есть основа всего, и красоты, прекрасного в том числе. Эта идея очень близка буддизму.

Уже ранний буддизм приписывает Будде такие изречения: «Это, ученики... не ваше тело...» , а в «Ведантах» говорится о том, что брахман, познавший истины буддизма, уже не есть человек, субъект, он уже есть мир: «...нет ничего, что не было бы Брахманом. Если (что-либо) кажется не Брахманом, это обманчиво, словно миражи в пустыне».

За пределами знания четырех святых истин — 1) что такое страдание? 2) как возникает страдание? 3) что такое отрешение от страданий? 4) каков путь избавления от страданий? — начинается мир изменчивой, подвижной, неуловимой эмпирии, материального человеческого бытия, мир страданий.

Этот мир человеческих страданий открылся царевичу Гаутаме Сакья Муни — будущему Будде, когда он обнаружил, что существуют старость, болезнь, смерть и что в своем труде человек не достигает счастья:

О, горестно видеть свершенье работы,

— восклицает он и продолжает —

Работают люди с трудом,

Тела склонены их, и волосы сбились,

На лицах сочащийся пот.

Запачканы руки и пылью покрыты

Пригнулись волы под ярмом,

Разъяты их рты, и неровно дыханье,

И свесился на бок язык.

Эти картины тяжелого труда вызывают у молодого царевича чувство сострадания, и он начинает размышлять о смысле человеческого бытия:

Он думал о жизни, о смерти, о смене,

О тлене, о дальнем пути.

...«Я буду искать», он сказал, «и найду я

Один благородный Закон.

Чтоб встал он на смерть, на болезнь и на старость,

Людей бы от них защитил».

И этот закон Будда находит в отречении от личной жизни, от человеческих чувств — любви, дружбы, семейного счастья, так как потеря любимой, друга, семьи увеличивает человеческие страдания. Поэтому, чтобы спастись от страдания, нужно отречься от всего, даже от своего имени. Достигнув высшей мудрости, Будда говорит:

Имени я не имею, Радости я не желаю...

Поэтому в философско-религиозной концепции буддизма не существуют проблемы личностного, неповторимого бытия человека, ибо человеческое бытие, материальное и идеальное, есть только данный момент, неустойчивое, неуловимое и необъяснимое. «Коррелятом сознания и психических процессов является чувственное; все эти элементы вместе создают поток сознания, или континуум, живое существо» и это чувственное не может быть познано и объяснено, оно только переживаемо. Поэтому истинный буддист должен стремиться освободиться от этих неустойчивых состояний, от этого релятивного бытия, обрести нечто устойчивое и цельное. Это возможно лишь в стремлении к нирване.

«...Праведный ученик идущий по правильному пути, с чистым разумом, с возвышенностью и прямотой, не имеющий препятствий, свободный от чувственных желаний, видит нирвану», — свидетельствует «Трипитака». Но здесь возникает интересный парадокс: стремясь освободиться от чувственных желаний, истинный праведник, приближаясь к нирване или праведной жизни, испытывает... наслаждение! У монаха, который руководит «...властно всей своей ...жизнью ...возникает ощущение наслаждения» 4, — говорит Будда. Таким образом, человек с высот свободно парящего духа низвергается в мир чувственного удовольствия, в мир земной жизни. Более того, эти состояния чувственного наслаждения, а иногда и экстаза определяются как вершина, как подлинное истинное достижение праведности. (В этих состояниях архат якобы может даже летать, расщеплять свое Я, становиться невидимым и т. д.)

По всей видимости, это состояние очень близко к катарсису, который возникает в искусстве. И вот почему буддист не может достигнуть этих состояний, не обращаясь к нему, так как только искусство может закрепить, материализовать, сделать устойчивыми эти состояния, превратить их в эстетическую экзистенцию, в нечто самоценное и значительное. И именно поэтому в позднем буддизме в различных его направлениях возникают попытки этим эмоциональным состояниям придать, через искусство, священный смысл.

По всей видимости, это происходит под влиянием тантризма, одного из течений индуизма, в котором возникает культ «тела бога» и высшее состояние святости достигается в экстатическом слиянии бога-Шивы с женщиной-богиней, универсальным женским началом — Шакти. Тантрийские храмы полны скульптур, изображающих немыслимые в своей мощи и страстности соития богов, ласки, переходящие в жестокость и садизм.

Через тантризм явно чувствуется влияние на буддизм более ранних религиозно-эротических и эстетических представлений и практики брахманизма и индуизма. Так, например, «Махабхарата» и «Ригведа» проникнуты многими эпизодами, в которых прославляется и описывается сластолюбие и половая мощь богов и героев. В «Ригведе», в «Гимне Соме», поющие этот гимн женщины обращаются к божественному Соме:

О Сома-царь, помилуй нас на счастье!

Тебе мы посвятили себя, знай это!

Клокочет страсть и неистовство, о капля.

Не выдай нас на потеху врагу!

...Я хочу соединиться с мягкосердечным другом,

Который, когда выпит, пусть не причинит

мне вреда...

А в «Свадебном гимне» дается довольно яркая и откровенная эротическая сцена. И в более ранних памятниках ведической литературы имеется значительное количество гимнов, в которых эротические аспекты жизни приобретают религиозное значение. Определенное влияние на эти аспекты эстетического в буддизме, видимо, оказал и индуисский культ баядер — храмовых танцовщиц и куртизанок (дэвидаш).

Буддизм все же смягчил эротически-мистические аспекты этих обрядов раннего индуизма и тантризма, придав им характер чисто мистического, духовно-религиозного наслаждения; в нем они приобрели характер религиозно-духовного освобождения и обновления больше через созерцание, нежели через экстатические обряды и действия. Если в тантризме соитие приобретает не только эротическое, но и отдельно мистическое значение, то в собственно индуизме оно имело большое жизненное значение: Брахма создает бога любви Кану для того, чтобы его стрелы возбуждали страсть в сердцах мужчин и женщин, «страсть, которая необходима для поддержания жизни». И в ламаизме это состояние освобождения, чувственного наслаждения (достигаемое в театрализованных мистериях «Цам» с устрашающими масками, яркими одеждами и экстатическими танцами лам) сохраняет эротически-мистические элементы.

Таким образом, стремление буддизма освободить человека от чувственных основ земного мира оборачивается своею противоположностью; человека невозможно освободить от его чувств, и тогда буддизм придает им мистический (а подчас и уродливый) характер, делает их предметом поклонения и обожествления.

Но это один из путей компенсации в буддизме эмоциональных потребностей человека, один из путей, на котором искусство, пожалуй, подчиняется религиозной мистике и экстатичности, в какой-то мере теряет свою гуманистическую сущность. Вместе с тем философско-эстетический релятивизм буддизма оказал своеобразное влияние на искусство, создал в нем неповторимую атмосферу движения, мерцания жизни, способствовал укреплению принципа незавершенности («non-finito» в европейской терминологии) в искусстве. Проблема «non-finito» практически и возникла в восточном искусстве.

Причем буддизм во многом воспринял и трансформировал предшествующие ему принципы философской и художественной культуры «Вед». Если «буддийские философы стремились вывести представление о нирване из абсолютизации намерения: «Быть объекту мною», освобождение мыслилось ими как состояние полной субъективизации сознания, более не вырабатывающего отношений к объектам», то «отличие веданты от буддизма в том, что здесь состояние освобождения не достигается, а разъясняется. Оно все время есть, его нужно лишь осознать».

Но в принципе эти две концепции близки друг другу, так как ни ведическая культура, ни буддизм не ставят проблемы осознания дихотомичности человека (тело — дух), как это будет в христианстве. Он един как нечто духовное, или как оппозиция и движение к соединению по принципу «Брахман Я» (индуизм) или как «Я Брахман» (буддизм), хотя буддизм предполагает большую «активность» личности в этом отношении. Эта оппозиция, пронизывающая всю культуру индуизма и буддизма, основательно реализовалась в искусстве как принцип незавершенности, когда художеcтвенный образ есть слияние вечного Я («Я — не произведен, неустраним, неубывен, вечен») с вечной природой, внешним миром.

Ярким примером классического воплощения в искусстве принципа незавершенности, противоречивого взаимодействия конечного и бесконечного, материального и духовного с явной доминантой бесконечного и духовного является буддийский храм в Индонезии — Борободур, созданный в VII — IX вв. по всем канонам буддизма. Все его компоненты пронизаны этим принципом, начиная от конструкции, сочетающей в себе квадратное основание (символ земли) с круглой верхней частью (символ неба), завершающейся островерхой круглой башней (дагоба — символ Будды), и кончая рельефами и скульптурами бодхисатв, Будды, сцен из жизни святых и человека, восходящего в высший мир идей. И даже общая композиция храма подчинена идее незавершенности, релятивности, мерцания неуловимого мира.

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

Это своеобразие искусства буддизма было изучено как восточными, так и западными исследователями. Так, например, японский исследователь Кенко Иошида (XVIII в.), характеризуя восточное искусство, говорил: «У всех вещей законченность плоха; лишь неоконченное, остающееся таким, как оно есть, имеет особую прелесть и дает радостное, расслабляющее чувство».

Современный западногерманский эстетик Генрих Лютцелер высоко ценит восточное искусство за то, что в нем «художник преднамеренно лишь намекает и не придает законченных форм предметам». Далее Лютцелер конкретизирует свои идеи, анализируя искусство Японии и Китая, в особенности живопись от X в. до настоящего времени. Это искусство он характеризует как воплощение идеи бесконечного, идеи невыразимого, связанной, по его мнению, с особенностями религиозного сознания восточно-азиатских народов. «Сущностью восточноазиатской живописи тушью,— говорит Лютцелер,— европейские и японские исследователи единогласно считают намек на действительность». Он следующим образом описывает картины японских живописцев: «...несколько легких штрихов,— волна, а как полно живет в ней вода! Темные пятна в качестве деревьев, гальки или скал — как сильно различные материальности приближаются друг к другу, хотя не являются ли они в своей основе явлениями Одного и Единого? Это Одно и Единое находит свой смысловой знак в пустоте поверхности полотна, которая снова и снова просвечивает и решительно участвует при воздействии целого. Важнее человека является природа, важнее ее являются элементы, важнее элементов является пустота как основа, из которой все приходит и в которую все уйдет. Художник преднамеренно лишь намекает, но не придает форму предметам».

Восточноазиатская живопись тушью отказалась от цельности формы и не устанавливает начала, конца и середины, потому что она протекает через безначальное и бесконечное. Отсюда и форма намека, наброска, хаотичность в отличие от завершенности художественных произведений греков, у которых Лютцелер находит недостаток глубины. В подтверждение своей точки зрения Г. Лютцелер приводит высказывания японских мыслителей с X по XVII в., которые говорили о «неограниченности», «лишенности рамок» живописи тушью, о ее «нужде в дополнении».

Именно поэтому история мирового искусства трактуется другим западным эстетиком П. Михелисом как смена классического типа художественного мышления, отличающегося своими устойчивыми, завершенными и статичными формами, типом неклассическим, для которого характерны формы неустойчивые, текучие и динамичные. Первый тип художественного мышления, по мысли западных эстетиков, характерен для античности, второй же присущ средневековью.

В древнегреческом искусстве, утверждает он, воплощались идеалы вечного и вневременного. Отсюда статичный характер классического искусства. Правда, Михелис делает оговорку и утверждает, что нельзя считать формы античного искусства полностью лишенными движения и что только «в эпоху барокко с интегральным и дифференциальным исчислением искусство приобретает динамизм и перспективный выход в незавершенность, используя изотропное пространство, однородное в трех измерениях Ренессанса...». Искусство во все времена обладало чувством пространства-времени и использовало это еще до того, как наука его открыла. В силу этого классические произведения искусства не были совсем лишены динамики. Но динамика древнегреческого искусства оставалась сдержанной в илу его «космоцентричности», т. е. потому, что оно существует как бы вне времени и стремится ко всеобщей гармонии мира.

Но как древние овладевали мгновенным и преходящим, чтобы превратить его в вечное? Ответ таков: они как бы выбирали «плодородный момент». Иными словами, «они изображали такой момент действия, который резюмирует явным способом прошедшие моменты и предвещает определенным образом те мгновения, которые наступят сразу за этим. Это великий момент, который концентрирует в себе все движение в его мощи». Этот художественный прием применяли и применяют всегда, так как «вечность непостижима без мгновения, а мгновение — без вечности».

По мнению Михелиса, современное модернистское искусство, называемое им «искусством, прекращающим быть подражательным», является естественным продолжением искусства барокко и возникло на основе достижений науки. В модернистском искусстве, утверждает он, мы приходим к более развитой концепции «non-finito». «В отличие от средневекового динамизма с его бегством в трансцендентное, незавершенность современного искусства вводит реальное движение в статичное искусство». В противоположность статичному созерцанию вечности в современном искусстве господствует преходящее. «Мимолетное же вдохновение спускается из сферы духа в область материального исполнения».

Западные теоретики, занимающиеся проблемой «non-finito», выделяют самые различные признаки незавершенности: просто незаконченность произведения, динамизм формы, эскизность, нарушение естественных форм, бессюжетность, «поток сознания», разрушение характера, ориентацию на передачу мгновенного.

Так, например, Панайотис Михелис называет термином «non-finito» такой творческий прием, который позволяет выразить в искусстве мгновенное, преходящее. Иными словами, «non-finito» — это ориентация на передачу мимолетного, случайного. Художник, воплощая в произведении «non-finito» мгновенное вдохновение, обнажает, выводит наружу подсознательные влечения своей души.

Совершенство в искусстве тоже представляет собой «проявление силы мгновения». «Формы происходят из хаотического пространства, такого же, как в первые дни творения (мира); следовательно, совершенство существует в становлении. Совершенство — это преходящее в его наиболее чистом воплощении». Отсюда, совершенство может быть достигнуто только через незавершенные произведения, в которых выражается преходящее, момент вдохновения.

Воплощение мимолетного вдохновения подвластно произведению «non-finito» в силу того, что оно само является «мгновенным» по исполнению. Незавершенное произведение искусства, утверждает Михелис,— «продукт мгновенного исполнения», т. е. исполнения динамического и единовременного. Это диктуется мимолетностью, мгновенностью вдохновения, испытываемого художником. Иными словами, окончание, финал произведения совпадает с концом вдохновения. Произведение становится чем-то вроде «искры духа, который не исчерпывается в одном творении и, следовательно, свободен создать много искр». В современном искусстве исчезают «продолжительные» произведения (буквально: «произведения долгого вдохновения»), говорит Михелис, само искусство перестает быть совокупностью технических приемов и значительных усилий. Художник должен быть настолько великим, чтобы ему было достаточно мгновения для создания шедевра. Современные мастера, продолжает тот же автор, стараются творить, не проходя школы терпения и освоения. Поэтому количество произведений вокруг нас возрастает. В каждое мгновение они появляются и исчезают, чтобы освободить место новым. Художник, как фокусник, творит каждую секунду для секунды, погруженный в азарт. Это апофеоз мгновения во всей его сущности.

Следовательно, по Михелису, произведение «non-finito» воплощает в себе мгновенное, преходящее как бы в нескольких аспектах. Оно «мгновенно» по субъективному состоянию художника, т. е. это произведение выражает «мимолетное вдохновение», «мгновенный порыв». Вместе с тем это произведение «мгновенно», непродолжительно по исполнению, так как оно есть результат именно мимолетного вдохновения. И наконец, у произведений «non-finito» непродолжительная, «мгновенная» жизнь. П. Михелис сам признает, что «постоянная инфляция царит на современной художественной сцене».

В современной буржуазной эстетике существует и несколько иной взгляд на проблему незавершенности в искусстве. Согласно этой точке зрения, «non-finito» — это не просто ориентация на передачу мгновенного вдохновения, но стремление изобразить динамизм времени вообще, т. е. чистое движение времени. Так, например, западногерманский ученый Фриц Баумгарт считает, что проблема «non-finito» возникла в связи с проблемой изображения течения времени. Время, говорит он, может стать видимым только как движение. Поэтому изображаемые вещи должны быть так описаны, чтобы возникло впечатление непрерывной изменяемости. Но это возможно лишь «через превращение устойчивой объективности вещи и пространства в квази-невещные явления, что в высшей степени точно происходит в художественных попытках «non-finito». Иными словами, изображение мира с помощью «non-finito» лишает его объективности и вещественности и превращает в нечто бесформенное, «невещное», «нефигуративное». Мир предстает перед нами как «чистый поток времени», «чистое движение», как «поток сознания».

Этот принцип ориентации «non-finito» на передачу чистого времени и движения явно связан с буддийскими философскими идеями и ведет к динамической интерпретации предметного изображения. Ф. Баумгарт подчеркивает, что «non-finito» означает направленность на бесформенное, хаотичное, на бессюжетность в искусстве. Он пытается связать это разрушение предметности изображения в искусстве с особым восприятием мира современным человеком. Это мировосприятие характеризуется свободной, ничем не ограниченной фантазией. Воображение художника как бы выходит за пределы реальной действительности с ее конкретностью, вещественностью и выражает мистические, трансцендентные и иррациональные сущности, которые абстрактны и не обладают предметностью. Поэтому, чтобы воплотить этот мир, лишенный объективности и вещественности, мир как продукт фантазии, необходимо разрушать предметность изображения в искусстве, т. е. бесформенный мир необходимо бесформенно изображать.

На связь своих взглядов с восточной традицией некоторые западные философы указывают иногда прямо. «Все вещи, поскольку они имеют форму, преходящи. Божественное — это бесформенное. Оно наполняет то, что наши глаза не могут заметить и является, пронизывая небеса и землю, современным в любое время»,— цитирует Г. Лютцелер японского мыслителя XVI в. Рацана Хайаши в своем докладе на V Международном конгрессе по эстетике и считает эту формулу сегодня актуальной.

Многие западные эстетики пытаются в принципах «non-finito» обнаружить мистическую диалектику, близкую к буддизму. Наиболее распространен такой взгляд на соотношение незавершенности и завершенности, согласно которому абсолютной в искусстве считается незавершенность, завершенность же — относительной и условной. Даже наиболее выдающиеся произведения, говорит Т. Валалас, рассматриваемые по преимуществу как «законченные», не являются таковыми, потому что «они никогда не могут воскресить во всей полноте свою модель, взятую из внешней реальности». Мир всегда богаче самого «завершенного», совершенного произведения.

Однако даже произведения крайнего модернизма могут быть предельно законченными, но вместе с тем они несовершенны. Таковы, например, строгие композиционные построения Пита Мондриана или супрематический «Черный квадрат» Казимира Малевича. В этом «чистом» искусстве достигнута предельная завершенность формы. Но дело в том, что идейно-эстетическая, содержательная позиция этих художников совершенно противоречит природе совершенного искусства, его социально-прогрессивному и художественному назначению.

Социальную ретроградность, вернее, псевдореволюционность своей позиции выявил К. Малевич, когда писал: «Самоценное в живописном творчестве есть цвет и фактура — это живописная сущность, но эта сущность всегда убивалась сюжетом. И если бы мастера Возрождения отыскали живописную плоскость, то она была бы гораздо выше, ценнее любой Мадонны и Джоконды. А всякий высеченный пяти-, шестиугольник был бы большим произведением скульптуры, нежели Милосская или Давид».

К. Малевич явно выступает против содержательности искусства. Поэтому в понятие завершенности следует включать как важнейший — принцип прогрессивной содержательности, прогрессивную позицию художника. Только в этом случае можно говорить о совершенстве художественного произведения, его эстетической ценности и значимости.

Однако западные эстетики не обнаруживают тесной связи между незавершенностью в восточном искусстве и философско-религиозным сознанием Востока. Именно буддизм с его учением о вечно изменяющемся чувственном мире дал художнику важный методологический принцип, позволивший ему создать неповторимый мир образов восточного искусства. Вот почему так афористически звучат слова Су Ши: «Когда рисуешь дерево, нужно чувствовать, как оно растет», взятые в качестве эпиграфа к этой главе.

Если в европейском профессиональном искусстве принцип «non-finito» возникал спорадически и существовал, собственно, не как принцип, а как прием отдельных мастеров искусства, то на Востоке незавершенность есть универсальный принцип, пронизывающий как традиционное, так и современное искусство.

Правда, в европейской культуре средневековья и Возрождения принцип незавершенности мира был присущ народному искусству и искусству Франсуа Рабле, образы которого «враждебны всякой законченности и устойчивости, всякой готовности и решенности в области мысли и мировоззрения». В русской культуре конца XIX — начала XX в. возникает мощная фигура Ф. Достоевского, который универсализовал принцип незавершенности в полифонии диалогического романа, хотя еще многие исследователи «игнорируют или отрицают принципиальную незавершенность и диалогическую открытость художественного мира Достоевского, то есть самую сущность его». И все же профессиональное европейское искусство сформировалось в значительной степени под влиянием нормативной эстетики Аристотеля. Восточное же искусство — это плод, рожденный от слияния древних мифологических преданий и утонченного философско-эстетического релятивизма восточной религии.

Таким образом, было и обратное воздействие буддизма на искусство; не только искусство корректировало в сторону реальности идеалистические принципы этой религии, но и буддизм способствовал укреплению самобытных эстетических принципов восточного искусства.

Своеобразие этого эстетического сознания в целом, и искусства в особенности, есть отражение, опосредованное и сложное, своеобразия социально-экономической структуры древнего и средневекового Востока. Уже Гегелем было замечено, что в восточных цивилизациях человек еще не противостоит миру, еще не оторван от природы — естественной и социальной, и поэтому его индивидуальное сознание питается мифологией — коллективным сознанием общества. «Дух... здесь... впадает в природность, — писал Гегель, — так как он достигает действительности еще не в себе самом, а только в сфере природы. В этом тождестве духа с природой настоящая свобода невозможна. Человек здесь еще не может прийти к сознанию своей личности...».

Другой особенностью восточного сознания является то, что человек, органически слившись с мифологией, еще не отделяет себя от природы, его действия направлены только на то, чтобы не повредить природе (чего не скажешь про современного человека), и в особенности живой. Поэтому даже в государственных эдиктах царя Ашоки подчеркивается необходимость заботиться о всех живых существах. В частности, он приказал у дорог вырыть колодцы и посадить деревья «для удовольствия животных и людей». Вместе с тем неподвижность восточного сознания определена тем, что восточные государства, и Индия в особенности, «в течение тысячелетий не знали прогресса...», их социально-экономический уклад был устойчив и неизменен.

В этих цивилизациях «естественное» и «общественное» были очень слиты, природа выступала еще не как предмет преобразования, а всего лишь как предмет освоения и почитания. Все эти особенности социально-экономической и духовной жизни цивилизаций Востока не могли не сказаться на искусстве, породили ее эстетическое своеобразие и художественную неповторимость.

Вместе с тем своеобразие искусства древней Индии и стран Древнего Востока в значительной степени определяется характером общественного производства. Переход от охоты к земледелию, очень четко прослеживаемый в этих регионах, не мог не повлиять на эволюцию художественного мышления и существенные изменения в художественно-образном видении мира, на движение от первобытного наивного реализма к усложненным, символическим художественным образам, составляющим доминанту в развитии декоративности как ведущего принципа искусства этих народов.

«Устойчивое господство охотничьего быта и хозяйства содействует сохранению древнего динамического реализма в искусстве,— пишет А. П. Окладников.— Контакт с земледельческими культурами приводит к преобладанию условности, схемы и чистого орнаментализма».

Эта особенность эволюции общественного производства характерна и для регионов Ближнего Востока и Северной Африки, где господствующей религией стал ислам, на эстетическую теорию и практику которого оказала огромное влияние орнаментальная, декоративная художественная традиция народов этого региона, истоками своими уходящая к древнейшему периоду перехода от охоты к скотоводству и земледелию. И в этом, как мы увидим ниже, проявляются глубинные основы некоторой общности художественно-религиозной жизни народов, воспринявших буддизм и ислам в качестве своих религиозных верований.

**§ 3. Эстетический парадокс буддизма**

Буддизм, как философско-религиозная концепция и как церковь, в процессе своего исторического развития оказался в парадоксальной ситуации. И эта парадоксальность особенно ярко проявилась в его отношении к искусству, в эволюции этого отношения.

Опираясь в своих изначальных формах на ведическую религию, а затем на брахманизм и индуизм, буддизм попытался изъять из религиозного сознания, и сознания вообще, элементы эмоционально-образного отношения к миру, элементы эстетические и художественные, создав учение о страдании и нирване, придав ему строгий морально-аскетический характер. «Будда проповедовал полный отказ от обрядности и ритуалов и все внимание уделял нравственным проблемам и дисциплине духа»,— пишет один из исследователей индийской культуры, X. Кабир. Это утверждает и другой знаток индийской культуры, Д. Косамби: «...буддисты подробно разъясняют, в чем состоят моральные обязанности... и при этом не уделяют ни малейшего внимания ритуалу».

Более того, исторически буддизм возникает как своеобразный орден странствующих и нищенствующих монахов. «...Будда Шакьямуни был не что иное, как основатель братства нищенства, что и сохранилось в самом древнейшем названии каждого члена Бикшу, что значит... нищий». Это привело к тому, что ранний буддизм (хинаяна) часто был изолирован от широких народных масс, превращался в очень замкнутую касту избранных, его социальное, идеологическое и духовное воздействие оказывалось подчас весьма и весьма незначительным. Поэтому постепенно буддизм стал включать в себя различные мифы, сначала ведические, а затем создавать сказания и о самом Будде, его деяниях и восхождении к нирване. Ярким примером в этом отношении является ранне-буддийское сказание об обращении жестокого царя Ашоки в последователя Будды, о превращении его в доброго и справедливого правителя. Постепенно буддизм включает в себя и элементы ритуальных представлений, обрядов, создается целая система и стиль буддийской архитектуры, декоративного искусства, скульптуры, театра. И, наконец, в I в. традиционный буддизм претерпевает качественные изменения, возникает широкое и сильное течение внутри него — махаяна (буквально — широкий путь), которое говорит о путях движения каждого человека к нирване, а не только избранных, создает образно-конкретное учение о рае и аде. Недаром в махаяне говорится о том, что каждый человек в потенции Будда. А в сутрах рай приобретает привлекательный, эстетически-художественный характер: «В стране совершенного блаженства есть семь драгоценных прудов, наполненных водой восьми заслуг... В пруду лотосы с большое колесо, благоухающие тонким ароматом. В стране совершенного блаженства, в чистой земле Будды есть всевозможные красивые птицы разных цветов — домашние и дикие гуси, цапли, аисты, журавли, павлины, попугаи... двухголовые птицы шиншин и другие. Во все часы дня и ночи они общим хором стройно поют».

Не менее конкретно и эмоционально изображается ад, в котором грешники, обреченные на бесконечные перерождения, подвергаются страшным мукам и казням. На стенах буддийских пагод часто можно встретить изображения тех мучений и ужасов, которые ждут их в аду.

Реформированный в махаяне буддизм создает также цельную и стройную систему искусств, которые должны на эмоционально-образном уровне подтверждать мистические идеи буддизма. Так разрешается парадокс, так замыкается круг и религия возвращается к искусству. И только включив в свою структуру обряды и эстетически организовав настроения верующих буддизм, собственно, и становится религией.

В буддизме, самой древней мировой религии, особенно ярко проявляется изначальное значение образного слова, которое придает его философско-этическим абстракциям эмоциональную убедительность и «достоверность». И здесь буддизм не мог обойтись без опоры на богатейшую ведическую мифологию, на фольклорную культуру народа.

В «Упанишадах» говорится: «...жизненный сок человека— речь, жизненный сок речи — гимн, жизненный сок гимна — песнь, жизненный сок песни — священный слог. Это и есть самый важный, высочайший, возвышеннейший... жизненный сок из всех жизненных соков: священный слог». «Священное слово, этот постоянный спутник жертвенных священнодействий, наделенный волшебной силой, от властного воздействия которого не могут уклониться даже боги...— это священное слово... возвышается над светским словом и светским миром...» ,— пишет по этому поводу Г. Ольденберг.

Однако возвышаясь над светским словом и светским миром, буддизм не забывал о том, что священное слово, священный слог должны дойти до сознания каждого человека, поэтому очень часто, в особенности в махаяне, буддизм опирался на местные языковые традиции и особенности национального языка.

Так, например, в Китае «буддисты, борясь за распространение учения Будды, старались сделать свои проповеди более увлекательными и понятными народу, поэтому для китайских буддийских сочинений характерен прежде всего язык, очень близкий к разговорному языку того времени и понятный на слух.

...Для большей доходчивости проповедник облекал свой рассказ в близкие народу литературные формы, взятые из народной поэзии и народных рассказов».

И вообще для буддизма характерно тяготение к притче, к образной метафоре и сравнению. Так, широко известны притчи, якобы принадлежащие самому Будде Шакьямуни о пучке веток с листьями и лесе (знание Будды сравнивается с лесом, а то, что он поведал ученикам,— с пучком) или о раненом воине, который вместо того, чтобы просить быстрее освободить его от отравленной стрелы, стал распрашивать о том, кто его ранил, из какого он рода и т. д. (так и Будду не следует расспрашивать, что такое нирвана, нужно лишь стремиться к ее достижению).

Такое значение образного слова в буддизме неизбежно требовало его реализации в действии, и поэтому буддизм очень активно использует различные формы национальных, народных художественных традиций, и особенно театр. Например в Японии буддизм почти полностью ассимилировал древний японский театр «Но», наполнив его своим содержанием.

«Буддийские элементы прочно вошли в Но при самом возникновении этого искусства,— пишет Н. Н. Конрад.— ...Буддийские идеи, буддийские выражения, целые отрывки из буддийского писания разбросанные по всему тексту, составляют скрытую и явную подоплеку всего содержания». И это было связано с тем, что в театре Но «на первом месте стоит слово...», выступающее как синтезирующее, организующее начало.

Вместе с тем и сам восточный театр был целостным эстетическим феноменом, в котором, как пишет А. Мерварт, «сливаются в одно гармоническое целое слово, музыка и пляска...», и это в значительной степени есть отражение синкретизма мифологического сознания, лежащего в основании этого искусства.

Таким образом, в буддизме очень четко выявляется синтезирующее значение образного слова и искусства театрального представления, организующих вокруг себя все остальные искусства. Ведущим же искусством в буддизме, определившим принципы функционирования всей системы, стало декоративное искусство, которое является свидетельством «развитого эстетического вкуса и выработанного тысячелетиями декоративного чувства». Правда, это понятие не совсем точно определяет особенности этого искусства, так как в буддизме декоративность была связана в высшей степени с условностью и символизацией образа; но особый колорит этому все же придавали принципы декоративности.

Современные исследователи искусства Шри Ланка (Цейлона) подчеркивают, что в искусстве, которое было под сильным влиянием древних традиций и буддизма, очень были сильны декоративные принципы. Так, например, живопись этого времени обладала в значительной степени всеми признаками декоративности, будучи органически вплетенной в общую систему искусств. «Являясь декоративно-монументальным искусством в древности и средневековье, живопись на Шри Ланка, как и в Индии, была тесно связана с архитектурой и художественными изделиями, которые она украшала», — пишут С. Тюляев и Г. Бонгард-Левин.

В предметах собственно декоративного искусства (ритуальные ножи, зонты, молитвенные мельницы, устрашающие маски и т. д.) и декоративных украшениях буддийских храмов и ступ декоративность органична и является сущностью произведения. Но вместе с тем и все остальные искусства (скульптура, архитектура, танец, театр, живопись) пронизаны ею; именно декоративность создает в них своеобразие художественной образности. Это связано с тем, что декоративные принципы лежали в основании изначальных художественных представлений народов, воспринявших буддизм. «В древности на Шри Ланка, так же как и в Индии, декоративно-прикладное искусство не выделялось в самостоятельную область искусства. Создание скульптурных произведений и художественных изделий, живопись и архитектура — все считалось ремеслом», — отмечают С. Тюляев и Г. Бонгард-Левин.

Любой предмет, любое явление природы или человек в искусстве декоративно стилизуется превращается в символ изображенного, а иногда в чистый декоративный мотив. Так, изображение кобры в цейлонских буддийских рельефах превращается в образ цветка или символ божества . Облака превращаются в чистый декоративный мотив, а голова слона — в убедительно конструктивно решенные перила лестницы. И даже изображение человека (в образе ли Будды, бодхисатвы, якши, куртизанки и т. д.) неизбежно трансформируется в декоративном ключе. Эта декоративность особенно проявляется в изображении сцен из жизни куртизанок знаменитой школы Матхура средневековой Индии, в бесконечных вариациях знаменитого скульптора японского средневековья Энку, создавшего пять тысяч скульптурных изображений Будды, в движениях и одеждах танцовщиц и танцоров ритуальных танцев. Какие же содержательные задачи, какие содержательные импульсы сделали эти принципы декоративной условности и символичности определяющими в этом искусстве?

Такой содержательной доминантой, формировавшей дальше специфическую образность этого уже сложившегося искусства, была философско-религиозная концепция буддизма. Буддизм, в особенности ранний, был сложной философской абстрактно-спекулятивной концепцией; многие его положения не могли быть переведены в систему образов, как это возможно было в христианстве. Такие центральные категории буддизма, как страдание, карма (поступки и действия), нирвана (потушение, угасание), имеющие отношение к идеальному миру, не могли быть трансформированы в конкретно-реальные, тем более натуралистические образы. Как сказано в «Типитаке», показать нирвану нельзя «ни с помощью цвета, ни с помощью формы».

Нужно отметить, что многие философско-религиозные идеи буддизма оказали влияние на национальные религиозные верования и искусство. В частности, явно влияние буддизма на даосизм и искусство, которое было связано с ним.

Так, в позднедаосизских текстах говориться о том, что «великое дао, на которое можно опираться, нельзя выразить словами»; более ранний текст утверждал: «Дао, которое может быть выражено словами, не есть постоянное дао... Безымянное есть начало неба и земли...». И даже категории, обозначающие земную жизнь человека — сан-сару, также достаточно абстрактны; это «четыре великих потока, прорезывающие с разрушительной силой мир человека: это — поток страсти, поток созидания, поток заблуждения, поток неведения».

Эти абстракции — вечные и застывшие, вместе с тем соединялись с идеей абсолютной подвижности бытия вообще, и чувственного бытия человека в особенности. «...По буддийскому учению, все переживаемое в эмпирическом виде — иллюзия; ...иллюзия эта фактически цепь мгновенных комбинаций, мгновенных же элементов...», — пишет один из крупнейших знатоков буддийской философии, О. О. Розенберг.

Таким образом, неподвижность, вечное и застывшее в буддизме соединялось с вечно изменяющимся иллюзорным миром реальной жизни человека. Релятивизм объяснения земной жизни человека в буддизме выступает, пожалуй, как метасистема, так же как идеалистическая метафизика для объяснения потустороннего. Вот именно это соединение вечного и мгновенного, неизменного и подвижного реализовано в искусстве буддизма через систему декоративной условности и символизма. Это соединение вечного, религиозного и мгновенного (в данном случае художественного) является здесь принципом художественного творчества.

Именно поэтому так призрачны и вместе с тем вечны и неподвижны образы Будды, погруженного в нирвану; ускользают и колеблются в лучах солнца образы рельефных изображений многоликих и многоруких танцующих божеств, детей и куртизанок; задумчивы застывшие в торжественных позах бодхисатвы и танцовщицы, исполняющие буддийский ритуальный танец; они плетут кружево мгновенно возникающих и исчезающих движений и поз.

Следует заметить, что здесь буддизм опирается на древнейшие национальные художественные традиции народов Индии, Китая, Японии, Цейлона, Индокитая. Так, в китайской традиционной живописи существует стиль «сэ-и» (выражение идеи), для которого характерно стремление запечатлеть мгновение жизни: полет бабочки, всплеск рыбы, бег коня, движение ветерка в листьях бамбука...

Для японской живописи, и в особенности для поэзии в стиле «танка», также характерно стремление запечатлеть неповторимое мгновение жизни мира.

На песчаном белом берегу

Островка

В Восточном океане

Я, не отирая влажных глаз,

С маленьким играю крабом, —

пишет замечательный японский поэт Исикава Такубоку. Или вот стихотворение в стиле «хойку»:

Гляжу — опавший лист

Опять взлетел на ветку.

То бабочка была.

В Индии — это ритуальные танцы, в которых все строго регламентировано (и позы и жесты), а исполнение неповторимо и индивидуально. В основе этой регламентации позы и жеста в танце (обозначенных термином «мудра») лежит целая система цветовых характеристик эмоций, переданных в маске и одежде актера, так называемых «раса». Так, например, эротической раса соответствует прозрачно-зеленый цвет, комической — белый, печальной — пепельно-серый, гневной — красный, героической — светло-оранжевый, устрашительной — черный, раса отвращения — синий, раса изумления — желтый цвет.

Через «мудра» и «раса» актер должен был вызвать у зрителя эмоционально-эстетические состояния, которые они обозначают и которые испытывал он сам в процессе танца или представления (эти состояния обозначались термином «бхава»).

К тому же в феодальной средневековой Японии XII— XVI вв. (и не только в Японии) «буддийские монастыри... являлись главными носителями просвещения и гражданской культуры. Ученые монахи... и привили литературные соки фольклорному растению и тем помогли его пересадке».

Таким образом, мы видим, как буддизм сумел ассимилировать и органически включить в свою структуру эстетические традиции народов, принявших его учение, приспособиться и умело использовать богатство фольклорного художественного сознания, которое он всячески ограничивал в развитии.