

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 связанном университетском курсе по искусству Индии, где все же, как во всяком курсе, необходима известная догматическая постановка дела...»

Содержание

Лекция I	5
Конец ознакомительного фрагмента.	14

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 сколькими-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 locanarn 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 скульптуре 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, щедро 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 творческой 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 массой 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 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

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».

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 *ṣiṛpaçāstra*, 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 книгою 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 возникло 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 отражающей ее литературой. Несколько цитат, которые Хавелль приводит без надлежащего комментария из литературных произведений, только подчеркивают то невнимание, которое проявляется представителями «эстетического» направления к существеннейшему 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 Грюнвелдею 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.

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.