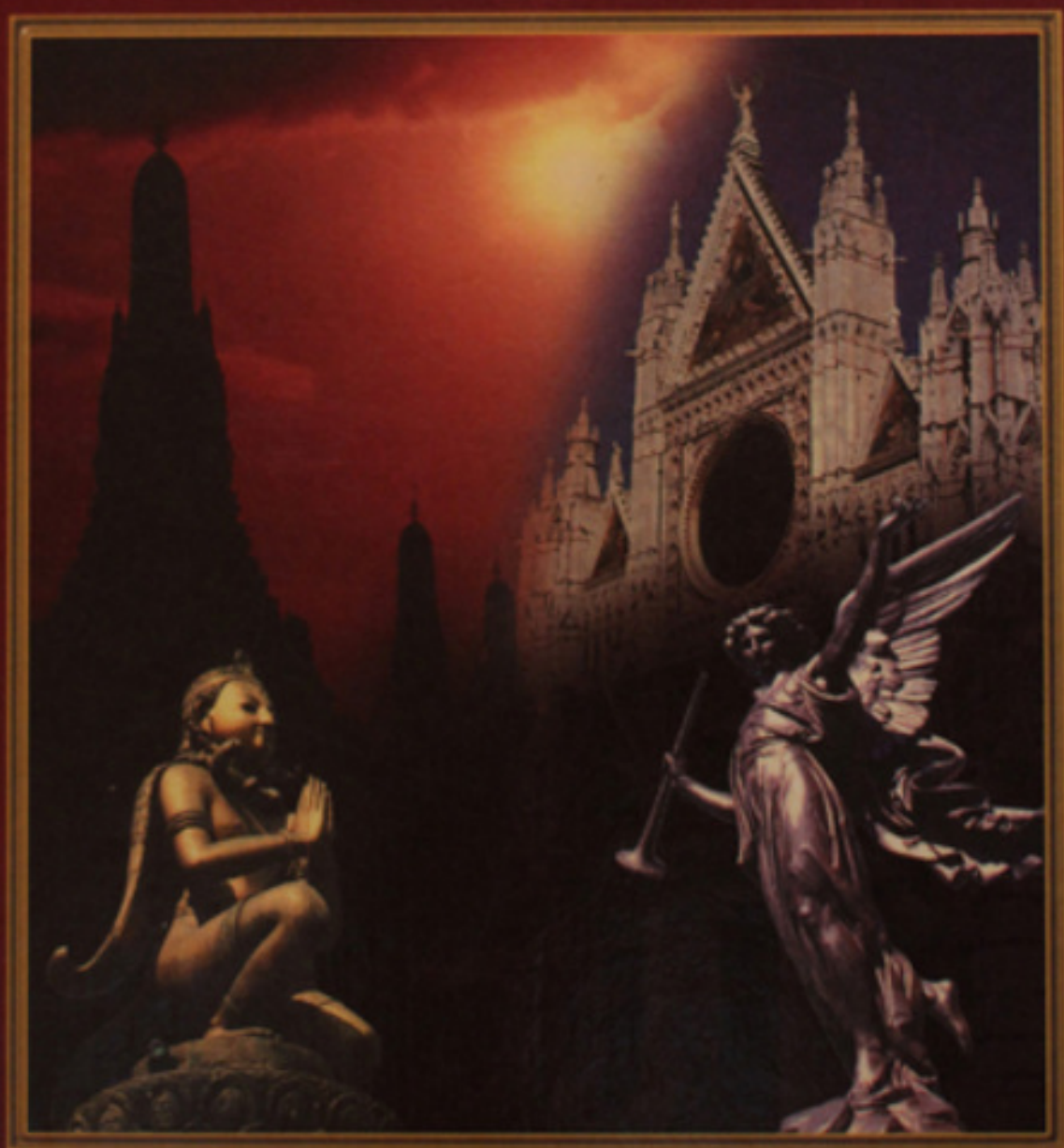


Титус Буркхардт

САКРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВОСТОКА И ЗАПАДА

ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ



Титус Буркхардт

**Сакральное искусство Востока
и Запада. Принципы и методы**

«ИП Карелин»

1967

Буркхардт Т.

Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы /
Т. Буркхардт — «ИП Карелин», 1967

Сакральное искусство любой культуры несет в себе свойственное для нее духовное видение, которое находит свое отражение в особом формальном языке. Излагая общие принципы символизма традиционного искусства, известный исследователь истории и философии культуры Титус Буркхардт рассматривает характерные методы и особенности сакрального искусства пяти великих традиций: индуизма, христианства, ислама, буддизма и даосизма. Отражение великого Единства через многообразие форм – вот лейтмотив этой работы, которая будет интересна как специалистам-культурологам и искусствоведам, так и самому широкому кругу читателей, которых не оставляет равнодушными наследие мудрости и красоты, накопленное человечеством.

Содержание

Предисловие	6
Глава I	11
I	11
II	15
III	17
Конец ознакомительного фрагмента.	19

Титус Буркхардт
Сакральное искусство Востока
и Запада. Принципы и методы

Перевод осуществлен по изданию: Burckhardt Titus. Sacred Art in East and West. Its Principles and Methods. – London: Perennial Books, 1967.

Предисловие

Когда историки искусства применяют термин «сакральное искусство» ко всякому произведению, посвященному религиозной тематике, они забывают о том, что искусство по существу формально. Искусство в собственном смысле слова не может называться «сакральным» только на том основании, что его темы порождаются духовной истиной; его формальный язык также должен свидетельствовать о подобном источнике. К примеру, совсем не является сакральным религиозное искусство периодов ренессанса барокко, которое в плане стиля ничем не отличается от принципиально светского искусства своей эпохи; ни темы, которые оно заимствует из религии сугубо внешним и как бы литературным образом, ни благочестивые чувства, которыми оно проникнуто в соответствующих случаях, ни даже благородство души, которое иногда находит в нем свое выражение, не способны придать этому искусству сакральный характер. Никакое искусство не заслуживает этого эпитета, если его формы как таковые не отражают духовного видения, характерного для определенной религии.

Каждая форма выступает носителем присущего ей качества бытия. Религиозное содержание произведения искусства может как бы накладываться на него, не имея никакого отношения к формальному «языку» работы, что и доказывает христианское искусство со времени ренессанса; следовательно, по существу, это светские произведения искусства на сакральную тему, но, с другой стороны, сакральное произведение искусства, которое являлось бы светским по форме, невозможно, ибо имеется строгая аналогия между формой и духом. Духовное видение неизбежно находит свое выражение в особом формальном языке; если этот язык отсутствует, в результате чего так называемое сакральное искусство заимствует свои формы у той или иной разновидности светского искусства, то это может иметь место лишь потому, что отсутствует также и духовное видение вещей.

Бесполезно пытаться оправдывать протейский характер религиозного искусства или его неопределенный и неустойчивый характер универсальностью догмы или свободой духа. Если духовность по своей природе независима от форм, то это отнюдь не означает, что ее можно выразить и передать всевозможными типами формы. Благодаря своей качественной сущности форма находит свое место в плане чувств, аналогичное месту истины в интеллектуальном плане; в этом заключается смысл греческого понятия эйдос». Точно так же, как ментальная форма, типа догмы или доктрины, может являться хотя и ограниченным, но адекватным отражением Божественной Истины, форма, воспринимаемая чувствами, может воссоздать истину, или реальность, превосходящую как план чувственных форм, так и план мысли.

Поэтому всякое сакральное искусство основано на науке форм, или, иными словами, на присущей формам символике. Следует учесть, что символ не является только условным знаком. Благодаря определенному онтологическому закону он обнаруживает свой архетип; как заметил Кумарасвами, символ, в известном смысле, является тем, что он выражает. Именно по этой причине традиционная символика никогда не существует вне красоты: согласно духовному взгляду на мир, красота предмета – это не что иное, как прозрачность его экзистенциальных оболочек; искусство, достойное своего имени, прекрасно потому, что оно истинно.

Невероятно и поистине лишено смысла то, чтобы каждый художник или ремесленник, занятый сакральным искусством, осознавал присущий формам Божественный Закон; он познает только определенные его аспекты или известные практические применения, возникающие в пределах правил его ремесла; эти предписания позволяют ему создать живописное изображение, вылепить священный сосуд или ритуально обоснованным методом практиковаться в каллиграфии, не являясь для него необходимыми в познании окончательного смысла символов, с которыми он имеет дело. Традиция передает по наследству священные образцы и действующие нормы и тем самым гарантирует духовную обоснованность форм. В традиции

заклучена тайная сила, которая сообщается всей цивилизации и обуславливает даже искусства и ремесла, непосредственные предметы которых не содержат в себе ничего специфически сакрального. Эта сила создает стиль традиционной цивилизации – стиль, которому никогда нельзя было подражать со стороны, закрепляется без труда, как бы органическим путем, силой духа, которая одушевляет его, и ничем иным.

Одним из наиболее стойких типично современных предрассудков является противопоставление себя безличным объективным правилам искусства, из опасения, что они будут подавлять творческий гений. В действительности, не существует ни одного традиционного произведения, «связанного» неизменными принципами, которое не давало бы ощутимого выражения творческой радости души, тогда как современный индивидуализм, за исключением немногих работ гениев, которые, тем не менее, духовно бесплодны, породил все уродство – беспредельное и безнадежное уродство – форм, которые пронизывают «ординарную жизнь» нашей эпохи.

Одно из основных условий счастья – познать все то, что имеет смысл в вечности; но кто в наши дни может по-прежнему помышлять о цивилизации, в которой все жизненные проявления строились бы «по образу Божьему»¹? В теоцентрическом обществе простейшая деятельность причастна этому небесному благословию. Здесь имеет смысл процитировать слова уличного певца, услышанные автором в Марокко. Певца спросили, почему небольшая арабская гитара, которую он использовал, сопровождая музыкой монотонную декламацию легенд, имеет только две струны. Он ответил так: «Добавлять третью струну к этому инструменту значило бы сделать первый шаг к ереси. Когда Бог сотворил душу Адама, душа не хотела входить в тело и кружилась, подобно птице, вокруг своей клетки. Тогда Бог приказал ангелам играть на двух струнах, которые назывались мужчиной и женщиной, и душа, полагая, что мелодия проживает в инструменте – которым является тело – проникла в него и осталась в нем. Поэтому двух струн, которые всегда называют мужчиной и женщиной, достаточно для того, чтобы освободить душу от тела».

Эта легенда содержит больше смысла, чем кажется на первый взгляд, ибо она подводит итог всей традиционной доктрине сакрального искусства. Конечная цель сакрального искусства – это не пробуждение чувств и не передача впечатлений; оно является символом и находит вполне достаточными простые и исконные средства. В любом случае, оно не могло быть более чем символическим, его подлинное содержание невыразимо. По своему происхождению оно ангельское, потому что его прототипы отражают надформальные реальности. Оно отражает сотворение – «Божественное Искусство» – в притчах, демонстрируя, таким образом, символическую природу мира и освобождая человеческий дух от привязанности к незрелым и преходящим «событиям».

Ангельское происхождение искусства ясно сформулировано индуистской традицией. Согласно «Айтарейе Брахмана», каждое произведение искусства в этом мире создано благодаря подражанию искусству дева, «будь то слон из терракоты, бронзовая вещь, предмет одежды, золотой орнамент или ослиная повозка». Дева аналогичны ангелам. Христианские легенды приписывают ангельское происхождение неким чудотворным образам, которые воплощают ту же самую идею.

Дева являются определенными функциями универсального Духа, неизменными выражениями Божественной Воли. Общее для всех традиционных цивилизаций учение предписывает, что сакральное искусство должно подражать Божественному Искусству. Но следует ясно осознать, что это никоим образом не предполагает, чтобы совершенное Божественное творение, мир, каким мы его видим, было скопировано, так как это было бы чистой претензией; бук-

¹ «Знаешь ли ты, о Асклепий, что Египет – это символ Неба и что на земле он отражает всю систему небесных явлений?» (Гермес Трисмегист, с французского перевода Л. Менара).

вальный «натурализм» чужд сакральному искусству. Копировать нужно метод, по которому созидает Божественный Дух. Его законы следует перенести в ограниченную сферу, где человек творит как человек, т. е. в область ремесла.

* * *

Ни в одном традиционном учении идея Божественного Искусства не играет столь фундаментальной роли, как в индуизме. Ибо Майа – это не только непостижимая Божественная Сила, заставляющая мир казаться существующим помимо Божественной Реальности (и поэтому от Майи берет начало всякая дуальность и всякая иллюзия); в своем позитивном аспекте Майа является также Божественным Искусством, созидающим все формы. В принципе это не что иное, как возможность, заключенная в Беспредельном, ограничивающем Себя как объекта в своем собственном «видении» вне Себя, бесконечно ограниченного. Так Бог проявляется в мире, однако в равной степени так Он не проявляется; Он самовыражается и в то же время хранит молчание.

Точно так же, как Абсолют объективирует, благодаря своей Майе, определенные аспекты Себя или определенные возможности, заключенные в Себе, и ограничивает их дифференциальным видением, так и художник реализует в своем произведении некие аспекты самого себя; он проецирует их как бы помимо своего недифференцированного бытия. И в том смысле, что его объективация отражает тайные глубины его бытия, она примет чисто символический характер, и в то же время художник будет все более и более осознавать бездну, которая отделяет форму, зеркало его сущности, от того, что на самом деле является сущностью, в вечной ее полноте. Художник-творец знает это: моя форма существует, однако я бесконечно больше, чем она, ибо Сущность остается абсолютным Знающим, достоверностью, которую не может уловить никакая форма; но он знает также, что тот, кто самовыражается через свое произведение, в свою очередь, превосходит слабое и подверженное ошибкам «эго» человека.

В этом заключается аналогия между Божественным Искусством и искусством человеческим – в реализации себя путем объективации. Если эта объективация имеет целью быть наполненной духовным смыслом, а не просто смутной интроверсией, средства ее выражения должны определяться сущностным видением. Иными словами, источник иллюзии и самоневедения, свободно избирающий для себя именно эти средства выражения, не имеет с «Я» ничего общего; средства выражения должны заимствоваться от традиции, от формального и «объективного» откровения высшего Бытия, Которое является «Сущностью» всех существований.

* * *

С христианской точки зрения, Бог подобен «художнику» в самом высоком смысле этого слова, поскольку Он создал человека «по Своему собственному образу» (Быт. 1.27). Поскольку образ включает в себе не только подобие своего прообраза, но как бы и абсолютное неподобие, он не мог не стать искаженным. Божественное отражение в человеке было нарушено падением Адама; зеркало потускнело; но, тем не менее, человек не мог быть полностью отброшен в сторону, ибо, хотя сознание и подвластно своим собственным ограничениям, Божественная Полнота, со Своей стороны, не подлежит какому бы то ни было ограничению, и это позволяет сказать, что названные оговорки в любом смысле нельзя противопоставлять Божественной Полноте, которая проявляется как беспредельная Любовь. Сама беспредельность этой Любви нуждается в том, чтобы Бог, «провозгласивший» Себя Вечным Словом, снизошел в этот мир и как бы принял на Себя бранные контуры образа – человеческой природы, – с тем чтобы воссоздать в этой природе ее подлинную красоту.

В христианстве божественный образ – это по преимуществу человеческая форма Христа; поэтому христианское искусство имеет только одну цель: преображение человека и мира, зависящего от человека, благодаря их соучастию во Христе.

* * *

То, что христианская точка зрения постигает посредством своего рода любовной концентрации на Слове, воплощенном в Иисусе Христе, перенесено в исламской перспективе в универсальное и безличное. В исламе Божественное Искусство – а, согласно Корану, Бог – это художник (мусаввир) – это, прежде всего, проявление Божественного Единства в красоте и упорядоченности космоса. Единство отражается в гармонии множества, в порядке и равновесии; все эти аспекты заключены в красоте. Отправиться от красоты мира и достичь Единства – это и есть мудрость. По этой причине исламская мысль неизбежно приписывает искусство мудрости; в глазах мусульманина искусство, в сущности, основано на мудрости, или на науке; назначение науки – это формулирование мудрости в терминах преходящих понятий. Цель искусства – позволить человеческому окружению, миру, поскольку он формируется человеком, соучаствовать в том порядке, который самым непосредственным образом проявляет Божественное Единство. Искусство очищает мир; оно помогает духу отделиться от хаотического множества вещей, с тем чтобы он вновь мог подняться к Беспредельному Единству.

* * *

Согласно даосским представлениям, Божественное Искусство является, по сути, искусством трансформации: в основе своей природа непрерывно преобразуется, всегда в соответствии с законами циклов; ее противоположности вращаются вокруг обособленного центра, который всегда ускользает от постижения. Тем не менее, всякому, кто схватывает это круговое движение, тем самым предоставляется возможность осознать центр, который есть его сущность. Цель искусства – соответствие этому космическому ритму. Простейшая формула утверждает, что мастерство в искусстве заключается в способности проследить полный цикл в единственном движении и таким образом безоговорочно отождествить себя с его центром, хотя этот центр остается точно не установленным как таковой.

* * *

Понятие Божественного Искусства в буддизме – насколько возможно его употребление для религии, которая уклоняется от какой бы то ни было персонификации Абсолюта, – можно соотнести с красотой Будды, в действительности чудесного и мысленного непостижимого. В то время как ни одна доктрина, имеющая отношение к Богу, не может в своих формулировках избежать иллюзорного характера ментального процесса, приписывающего свои пределы беспредельному и свои собственные гипотетические формы бесформенному, красота Будды излучает состояние бытия за пределы, определяемые силой мысли. Эта красота отражена в красоте лотоса: он ритуально закреплен в живописном и пластическом образе Будды.

* * *

Так или иначе, все эти основные аспекты сакрального искусства можно найти в различных соотношениях в каждой из пяти упомянутых великих традиций, поскольку ни одна из них не обладает, по существу, всей полнотой Божественной Истины и Благодати; поэтому в принципе каждая способна обнаружить любую вероятную форму духовности. Тем не менее, поскольку во всякой религии неизбежно преобладает специфический взгляд, обуславливающий ее духовную «экономия», художественные проявления той или иной религии, являясь, естественно, коллективными и необособленными, отразят этот взгляд и эту экономию, каждое в своем стиле. Кроме того, по своей природе форма неспособна выразить что-то, не исключив чего-нибудь: форма ограничивает то, что она выражает, исключая тем самым некоторые аспекты из своего собственного универсального архетипа. Этот закон естественно применим на любом уровне формального проявления, и не только в искусстве; несходные Божественные Откровения, на которых основаны различные религии, также являются взаимоисключающими, когда внимание направлено единственно на их формальные абрисы, а не на их Божественную Сущность, которая едина. Здесь вновь становится очевидной аналогия между Божественным Искусством и искусством человеческим.

В настоящем труде внимание будет ограничено пятью уже названными великими традициями: индуизмом, христианством, исламом, буддизмом и даосизмом, – поскольку художественные правила, соответствующие каждой традиции, выводятся не только из существующих работ, но подтверждаются также каноническими сочинениями и примером живущих мастеров. В этих пределах возможно будет сосредоточиться лишь на немногих аспектах каждого искусства, избранных в качестве особо типичных. В целом же предмет неисчерпаем. Вначале будет рассмотрено индуистское искусство, поскольку его методы обнаруживают величайшую преемственность на протяжении веков; взяв его за образец, можно продемонстрировать связь между искусствами средневековых цивилизаций и гораздо более древних культур. Христианское искусство займет видное место по причине своей значимости для европейских читателей; однако было бы невозможно охарактеризовать все его качества. Третье место будет предоставлено исламскому искусству, ибо во многих отношениях существует полярность между исламским и христианским искусством. Что касается искусства дальневосточного, буддийского и даосского, то достаточно осветить некоторые их характерные аспекты, несомненно отличные от аспектов искусств, рассмотренных прежде. Полученные сравнения послужат свидетельством великого разнообразия традиционного выражения.

Читатель поймет, что не существует сакрального искусства, не зависимо от того или иного аспекта метафизики. По своей природе метафизическая наука беспредельна, подобно своему предмету, который бесконечен, – так что невозможно будет определить все взаимоотношения, которые связывают воедино различные метафизические доктрины. Поэтому лучше всего будет отослать читателя к другим книгам, представляющим, так сказать, известные предпосылки, на которых основана эта работа. Книги, о которых идет речь, открывают доступ к сущности традиционных учений Востока и средневекового Запада, написанные языком, который может понять современный европеец. В этой связи прежде всего следует назвать работы Рене Генона², Фритьофа Шуона³ и Ананды Кумарасвами⁴. Кроме того, труды, рассматривающие сакральное искусство отдельных традиций: книгу Стеллы Крамриш об индуистском храме⁵, исследования Дайсэцу Тейтаро Судзуки о дзэн-буддизме и книгу Юджина Херригеля (Бундаку Хакуши) о рыцарском искусстве стрельбы из лука в дзэне⁶. Другие работы будут упомянуты в соответствующем месте, по мере необходимости будут процитированы традиционные источники.

² «Introduction générale a l'Etude des Doctrines Hindoues», Paris, Editions Vêga 3e édition, 1939, англ. перевод: «Introduction to the Study of the Hindu Doctrines», transl. by Marco Pallis, Luzac, London, 1945; «L'Homme et son Devenir selon le Vêdvânta», Paris 4e édition, Editions Traditionnelles, 1952, англ. перевод: «Man and his Becoming according to the Vêdvânta», transl. by Richard Nicholson, Luzac, London, 1945; «Le Symbolisme de la Croix», Paris, Editions Vêga 4e édition, 1952, англ. перевод: «Symbolism of the Cross», transl. by Angus Macnab, Luzac, London, 1958; «Le Règne de la Quantité et les Signes du Temps», Paris, Gallimard, 4e édition, 1950, англ. перевод: «The Reign of Quantity and the Signs of the Times», transl. by Lord Northbourne, Luzac, London, 1953; «La Grande Triade», Paris, Gallimard, 2e édition, 1957.

³ «De l'Unité transcendante des Religions», Paris, Gallimard, 1948, англ. перевод: «The Transcendent Unity of Religions», transl. by Peter Townsend, Faber, London, 1953; «L'Être du sùr», Paris, Gallimard, 1950; «Perspectives spirituelles et Faits humains», Paris, Cahiers du Sud, 1953, англ. перевод: «Spiritual Perspectives and Human Facts», transl. by D.M. Matheson, Faber, London, 1954; «Castes et Races», Lyon, Derain, 1957; «Stations de la Sagesse», Paris, Buchet Chastel-Correa, 1958, англ. перевод: «Stations of Wisdom», transl. by G.E.H. Palmer, Murray, London, 1961; «Sentiers de Gnose», Paris, La Colombe, 1957, англ. перевод: «Gnosis», transl. by G.E.H. Palmer, Murray, London, 1959; «Language of the Self», transl. by D.M. Matheson and Marco Pallis, Ganesh, Madras, India, 1959; «Comprendre l'Islam», Paris, Gallimard, 1961, англ. перевод: «Understanding Islam», transl. by D.M. Matheson, Allen and Unwin, London, 1963; «Light on the Ancient Worlds», transl. by Lord Northbourne, Perennial Books, London, 1965.

⁴ «The transformation of Nature in Art», Cambridge, Mass., U.S.A., Harvard University Press, 1934, reprint: Dover, New York [1956]; «Elements of Buddhist Iconography, ditto», 1935; «Hinduism and Buddhism», The Philosophical Library, New York, U.S.A.

⁵ «The Hindu Temple», Calcutta, University of Calcutta, 1946.

⁶ «Zen in the Art of Archery», transl. from the German by R.F.C. Hull, routledge and Kegan Paul, London, 1953.

Глава I

Генезис индуистского храма

I

Среди оседлых народов сакральное искусство – это, по преимуществу, сооружение святилища, в котором Божественный Дух, незримо присутствующий во Вселенной, будет «обитать» непосредственно и как бы «лично».⁷ По религиозным представлениям, святилище всегда расположено в центре мира, именно это и делает его святилищем, *sacratum*’ом, в подлинном смысле слова: в таком месте человек защищен от неопределенности пространства и времени, поскольку Бог является человеку «здесь» и «сейчас». Это находит выражение в плане храма; выделение основных направлений координирует пространство по отношению к его центру. Такой план является синтезом мира: все то, что существует во Вселенной в непрерывном движении, сакральная архитектура переносит в постоянную форму. В космосе время превалирует над пространством; в конструкции храма время как бы преобразуется в пространство: великие ритмы видимого космоса, символизирующие основные аспекты бытия, разобщенные и рассеянные в результате становления, вновь собираются и закрепляются в геометрии здания. Таким образом, благодаря своей упорядоченной и неизменной форме храм представляет завершение мира, его вневременный аспект или конечное состояние, где все предметы покоятся в равновесии, предшествующем их растворению в безраздельном единстве Бытия. Святилище служит прообразом конечного преображения мира – преображения, символизируемого в христианстве Небесным Иерусалимом, – и только поэтому оно исполнено Божественного Покоя Шехина – на иврите, шанти – на санскрите).

⁷ В примитивных цивилизациях всякое жилище рассматривается как подобие космоса, поскольку дом или шатер «заключает» и «окружает» человека, как и большой мир. Это представление сохранилось в языке самых различных народов, которые говорят о «своде» или «шатре» неба и о его «вершине», обозначающей полюс мира. Когда речь идет о святилище, аналогия между ним и космосом становится взаимной, потому что в святилище, точно так же, как и во Вселенной, пребывает Божественный Дух; с другой стороны, Дух заключает в себе Вселенную, так что аналогия справедлива и в обратном смысле.



Рис. 1. Храм в Мадурани

Подобным же образом Божественный Покой нисходит в душу, все способности или все содержание которой – аналогично свойствам и предметам в мире – покоятся в равновесии, простом и глубоком, сравнимом в своем качественном единстве с гармоничной формой святилища.

Сооружение святилища, как и сотворение души, имеет также и жертвенный аспект. Силы души должны удалиться от мира, если душа призвана стать вместилищем Благодати, и подобно этому материалы для строительства храма должны быть полностью изъяты из использования в миру и пожертвованы Божеству. Мы увидим, что эта жертва необходима как возмещение за изначальную божественную жертву». Во всяком жертвоприношении жертвуемая субстанция подвергается качественному преобразованию, в том смысле, что ее существование уподобляется божественному образцу. Это не менее очевидно в создании святилища; хорошо известный пример тому – возведение Соломоном храма в Иерусалиме в соответствии с планом, открытым Давиду.

Образ завершения мира символизируется прямоугольной формой храма, в противопоставление круглой форме мира, управляемого космическим движением. В то время как сферичность неба неопределенна и не доступна никакому измерению, прямоугольная или кубическая форма священного здания выражает определенный и неизменный закон. Вот почему всю сакральную архитектуру, к какой бы традиции она ни относилась, можно рассматривать как развитие основной темы превращения круга в квадрат. В возникновении индуистского храма развитие этой темы, со всем богатством ее метафизического и духовного содержания, прослеживается особенно ясно.

Прежде чем продолжить рассмотрение этого вопроса, следует уяснить, что связь между этими двумя основными символами, кругом и квадратом или сферой и кубом, может нести различные функции, в соответствии с уровнем отсчета. Если круг берется как символ единого и неделимого Принципа, то квадрат будет означать его первое и неизменное определение, универсальный Закон, или Норму; в этом случае круг будет символизировать реальность, высшую по отношению к реальности, выражаемой квадратом. То же самое справедливо, если круг относится к небу, воспроизводя его движение, а квадрат – к земле, отражая ее твердое и относительно инертное состояние; тогда круг относится к квадрату как активное к пассивному, или как жизнь к телу, потому что небо возбуждает активно, тогда как земля воспринимает и рождает пассивно. Однако возможно представить себе и обратную иерархию. Если квадрат в своем метафизическом смысле представляется символом основной неизменности, которая содержит в себе и разрешает все космические парадоксы, а круг, соответственно, рассматривается в связи со своим космическим прообразом, бесконечным движением, тогда квадрат будет символизировать реальность, высшую по отношению к реальности, представленной кругом, ибо постоянная и незыблемая природа Принципа превосходит небесную, или космическую, деятельность, чуждую самому Принципу.⁸ Символическая связь такого рода между кругом и квадратом преобладает в сакральной архитектуре Индии. Преобладает она и потому, что устойчивость – это специфическое качество, присущее архитектуре, и именно благодаря своей устойчивости архитектура наиболее непосредственно отражает Божественное Совершенство, и потому, что такая точка зрения присуща индуистскому духу в целом. Индуизм всегда был склонен включать и земную, и космическую реальности, различающиеся по своему бытию, в неделимую и неподвижную полноту Божественной Сущности. В сакральной архитектуре духовная трансформация сопровождается обратной символикой, в результате чего великие «меры» времени, разнообразные циклы, «кристаллизуются» в основном квадрате храма⁹. В дальнейшем мы увидим, что этот квадрат получается путем «фиксации» небесной динамики. В любом случае, господство квадрата над кругом в сакральной архитектуре ни в Индии, ни где бы то ни было не исключает возможности противоположного отношения между двумя символами. Повсюду такая инверсия является уместной, с учетом параллелей между различными строительными элементами и соответствующими частями Вселенной.

«Кристаллизация» всех космических реалий в геометрический символ, подобный перевернутому образу вечности, отражается в индуистской традиции конструкцией ведийского алтаря. Это куб, образованный кирпичами, уложенными в нескольких направлениях, который представляет «тело» Праджапати, всеобщего космического Бытия. В начале мира дева¹⁰ принесли это извечное Бытие в жертву; его разобщенные частицы, образующие многочисленные аспекты, или части, космоса,¹¹ должны быть символически сгруппированы.

⁸ Это убеждение соответствует точке зрения веданты, согласно которой динамизм относится к пассивной субстанции, Шакти, в то время как активная Сущность остается неподвижной.

⁹ Подобным же образом план христианского храма символизирует трансформацию современной эпохи в эру будущего: сакральное здание представляет собой Небесный Иерусалим, форма которого также квадратная.

¹⁰ В терминологии монотеистических религий дева соответствуют ангелам, олицетворяющим божественные аспекты.

¹¹ Это напоминает расчленение тела Осириса в египетском мифе.

Праджапати является Принципом в его проявленном аспекте; этот аспект включает в себя всю совокупность мира и кажется фрагментарным из-за разнообразия и непостоянства мира. Осознаваемый таким образом Праджапати как бы разорван временем; он отождествляется с солнечным циклом, годом, а также с лунным циклом, месяцем, но прежде всего – с универсальным циклом, или с совокупностью всех космических циклов. По своей сути он не что иное, как Пуруша, неизменная и неделимая Сущность человека и Вселенной; согласно Ригведе (10.90), это Пуруша, которого дева изначально принесли в жертву, для того чтобы создать различные части Вселенной и разнообразные типы живых существ. Это не следует понимать как пантеизм, ибо Пуруша внутренне неделим и не «локализуется» в эфемерных существованиях; это только его проявления, видимая форма, которая принесена в жертву, тогда как вечная его природа остается такой, какой она была всегда, – так что он является одновременно жертвой, жертвоприношением и объектом жертвоприношения. Что касается дева, то они представляют божественные аспекты или, точнее, возможности, функции Божественного Деяния, или Ума (Буддхи, соответствующий Логосу). Разнообразие присуще не природе Бога, а природе мира; тем не менее, это разнообразие предопределено, главным образом, теми различиями, которые можно провести между многочисленными атрибутами, или функциями, Божества; эти аспекты, или функции, и «жертвуют» Бога, проявляя Его в разобленном образе.¹²

С тех пор всякая жертва воспроизводит и до некоторой степени возмещает изначальную жертву дева; единство всеобщего бытия символически и духовно воссоздается обрядом. Жрец отождествляет себя с алтарем, который он сотворил как подобие Вселенной по размерам своего тела; он идентифицирует себя и с жертвенным животным, которое заменяет его, обладая определенными качествами¹³; наконец, дух его отождествляется с огнем, воссоединяющим жертву в изначальной Беспредельности¹⁴. Человек, алтарь, жертва всежжения и огонь подобны Праджапати, который представляет Божественную Сущность.

Аналогия между жертвенным алтарем и Вселенной выражена в количестве и расположении кирпичей, из которых он сложен. Аналогия между алтарем и человеком выражена в пропорциях алтаря, которые определяются размерами человеческого тела. Сторона основания соответствует длине тела человека с вытянутыми руками, кирпичи представляют длину ступни, центром (набхи)¹⁵ алтаря является квадратный пролет. Кроме того, «золотой человек», схематический образ человека, которого должны замуровать в алтаре, с головой, обращенной на Восток – жертва всежжения всегда находится в этом положении, – указывает на аналогию между человеком и приносимой в дар жертвой. Позже мы увидим, что те же самые символические особенности являются безусловными в конструкции храма.

¹² Миф о принесении в жертву Праджапати аналогичен суфийской доктрине, согласно которой Бог создал множественную Вселенную через свои многочисленные имена: разнообразие мира как бы «обусловлено» именами. Аналогия, о которой идет речь, становится еще более поразительной, если вспомнить формулу «Бог проявляется в мире через Свои имена». См. книгу автора: «Introduction aux doctrines йотйriques de l'Islam», Lyon, Derain, 1955, и его перевод: Muhyi-d-dīn ibn 'Arabi, «Sagesse des Prophètes (Fuzyz al-Nika'm)», Paris, Albin Michel, 1955.

¹³ Хотя человек превосходит животное благодаря божественному «промыслу», животное обнаруживает относительное превосходство над человеком, поскольку он утратил свою изначальную природу, а животное в этом плане не изменило своей космической нормы. Принесение в жертву животного вместо человека ритуально оправдывается только существованием своего рода качественной компенсации.

¹⁴ Объединение с Божественной Сущностью всегда предполагает в качестве стадий, или аспектов, единого духовного акта воссоединение всех позитивных явлений мира – или их внутренних эквивалентов – в символическом «очаге», жертвоприношение души в ее ограниченном аспекте и ее преобразование огнем Духа.

¹⁵ Читателю, которому используемые в данной главе индуистские термины незнакомы, не стоит пытаться запоминать то, что заключено в скобки. Эти термины включены в текст ради точности, поскольку в большинстве случаев в английском языке невозможно подобрать точный краткий эквивалент индуистскому термину, а также для того, чтобы облегчить ссылку на другие работы, связанные с индуистской традицией.

II

Алтарь существует прежде храма. Иными словами, искусство возведения алтаря древнее и универсальнее сакральной архитектуры в собственном смысле слова, поскольку алтари используются и кочевыми, и оседлыми народами, тогда как храмы существуют только у народов оседлых. Примитивное святилище представляет собой сакральное пространство, окружающее алтарь; ритуалы, применяемые для освящения и ограничения этого пространства, были перенесены в дальнейшем на создание храма (*templum* по-латыни первоначально подразумевал сакральную территорию, отделенную и предназначенную для созерцания космоса). Существует немало фактов, подтверждающих вывод о том, что ритуалы эти представляют собой изначальное наследие, связующее воедино два великих потока из оседлых и кочевых народов, столь различных по стилям жизни во всех остальных отношениях.¹⁶

Особенно красноречиво об этом наследии свидетельствует цитата из изречений шамана и мудреца Эхака Сапа (Черного Лося) из кочевых индейцев сиу. Он так описывает освящение жертвенного огня: «Взяв топор, он (шаман) указал им на шесть направлений, а затем нанес удар по земле в западном направлении. Повторив то же самое движение, он ударил по земле в северном, а потом, таким же образом, в восточном и южном направлении; затем он поднял топор в направлении к небу и стукнул по земле дважды в центре за землю, а затем дважды за Великий Дух. Прodelав все это, шаман взрыхлил землю и палочкой, которой он исполнил обряд очищения и принес жертву шести направлениям, начертил линию, направленную с запада к центру, затем с востока к центру, с севера к центру и, наконец, с юга к центру; потом он пожертвовал палочку небу – и коснулся центра. Таким образом алтарь был создан; ритуально мы отметили в этом месте центр мира, и этот центр, который в действительности существует повсюду, есть не что иное, как обитель Великого Духа»¹⁷.

Как показывает этот пример, освящение алтаря заключается в воспроизведении первоначальных отношений, связующих основные аспекты Вселенной с ее центром. Этими аспектами являются: Небо, в своей производительной активности противопоставленное Земле, пассивному материнскому принципу, и четыре направления, или ветра, чьи влияния обуславливают цикличность суток и сезонные изменения. Они аналогичны многочисленным свойствам, или аспектам, Мирового Духа.¹⁸

В то время как обычно форма храма является прямоугольной, алтарь кочевников, как, например, описанный нами, не квадратный в плане, хотя происхождением своим обязан четырем небесным сферам. Это объясняется укладом кочевой жизни. Постройки, прямоугольные по форме, символизируют для кочевников наступление смерти.¹⁹ Святилища кочевников, поставленные наподобие шатров или хижин из живых ветвей, обычно круглые; их прообразом является небесный купол²⁰. Лагерь кочевников также расположены по кругу; подобную схему можно обнаружить иногда и в городах кочевых народов, которые, подобно парфянам, стано-

¹⁶ Патриархи кочевого народа Израиля построили алтарь под открытым небом из необработанных камней. Когда Соломон создал храм в Иерусалиме, освятив тем самым оседлость народа, камни были обработаны без использования железных орудий, в память о способе построения первого алтаря.

¹⁷ См.: Hehaka Sapa, «Les Rites secrets des Indiens Sioux», texts collected by Joseph Epes Brown, Paris, Payot, 1953, p. 22.

¹⁸ См.: *ibid.*, Introduction by Frithjof Schuon.

¹⁹ «Все, что осуществляет Власть Мира, устроено циклически. Небо круглое, и я слышал, что и земля круглая, подобно мячу, и таковы все звезды. Ветер в его исполинской силе кружит вихрем. Птицы вьют свои гнезда, на лету описывая круги, ибо их религия подобна нашей. Наши вигвамы были круглыми, как гнезда птиц, и всегда устанавливались в кольцо, обруче племени, гнезде из многих гнезд, где Великий Дух предопределил нам выпестовать наших детей» (Hehaka Sapa в «Black Elk Speaks» в изложении John Neihardt, New York, William Morrow, 1932, p. 198).

²⁰ Можно провести аналогию с доисторическими святилищами – кромлехами, в которых круг из вертикально поставленных камней воспроизводит циклическое деление небес.

вятся оседлыми. Так космическое противопоставление круга и квадрата находит свое отражение в контрасте между кочевыми и оседлыми народами: первые видят свой идеал в динамичной и беспредельной природе круга, тогда как вторые – в статичности и упорядоченности квадрата.²¹ Но за исключением этих различий в стиле концепция святилища остается той же; независимо от того, возведено ли оно из твердых материалов, подобно храмам оседлых народов, или является не более чем временным *sacratum*’ом, наподобие кочевого алтаря, святилище всегда расположено в центре мира. Эхака Сапа говорит об этом центре, что он является обителью Великого Духа и что в действительности он существует повсюду. Вот почему для его реализации достаточно символической точки отсчета.

Вездесущность духовного центра выражается также и в проявленном мире, в том обстоятельстве, что направления пространства, ориентированные в разные стороны в соответствии с неподвижными осями звездного неба, расходятся из любой точки, расположенной на земле; зрительные оси двух земных наблюдателей, смотрящих на одну и ту же звезду, на самом деле практически параллельны, каким бы ни было разделяющее их географическое расстояние. Иными словами, не существует никакой «перспективы» с точки зрения звездного неба: его центр существует повсюду, ибо свод его – мировой храм – безграничен. Подобным же образом всякий, кто наблюдает за солнцем, поднимающимся или заходящим над поверхностью воды, видит золотую дорожку отраженных в воде лучей, ведущую прямо к нему. Если человек движется, дорожка света следует за ним; однако и любой другой наблюдатель видит дорожку, так же непосредственно ведущую к нему. Все это имеет глубокий смысл.²²

²¹ Иногда статическое совершенство квадрата или куба сочетается с динамической символикой круга. Таков пример Каабы, которая является центром обряда кругового обхода и, несомненно, одним из старейших святилищ. Она неоднократно перестраивалась, но форма ее, представляющая собой слегка неправильный куб, в историческую эпоху не переделывалась. Четыре угла (аркан) Каабы сориентированы на основные области неба. Ритуал кругового обхода (таваф) является неотъемлемой частью паломничества к Каабе, и он был естественно закреплен исламом. Он со всей определенностью выражает взаимосвязь между святилищем и небесным движением. Круговой обход совершается семь раз, в соответствии с числом небесных сфер, три раза стремительно и четыре – неспешным шагом. Согласно легенде, Кааба была вначале построена ангелом, Сифом, сыном Адама. Она имела тогда форму пирамиды; потоп уничтожил ее. Авраам воссоздал ее в форме куба (ка’бах). Она расположена на оси мира, ее прототип находится в небесах, где ангелы совершают вокруг нее таваф. Также, по легенде, Божественное Присутствие (сакинах) явилось в форме змеи, которая привела Авраама к месту, где он должен был построить Каабу; змея свернулась кольцом вокруг места будущей постройки. Это поразительным образом напоминает индуистскую символику змея (Ананта, или Шеша), который движется вокруг границы храма. Позже мы увидим, что индуистский храм также является центром ритуала кругового обхода.

²² В связи с этим можно напомнить об индуистском символизме сущумны, луч которой сливает всякое бытие с духовным Солнцем.

III

Основной план храма ведет свое происхождение от процесса ориентации, который является ритуалом в собственном смысле слова, поскольку связывает форму святилища с «формой» Вселенной, выражающей в данном случае божественный образец. В месте, выбранном для возведения храма, устанавливается столбик и вокруг него очерчивается круг. Столбик служит указателем высоты солнца, гномоном; крайними положениями своей тени утром и вечером он указывает на круге две точки, связанные между собой осью «восток–запад» (рис. 2 и 3). Обе точки берутся как центры для разметки шнуром – своеобразным компасом – двух кругов. Область пересечения этих кругов в форме «рыбы» дает ось «север–юг» (рис. 3)²³.

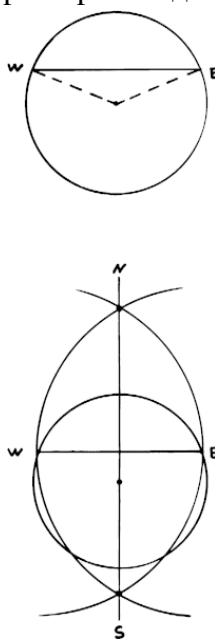
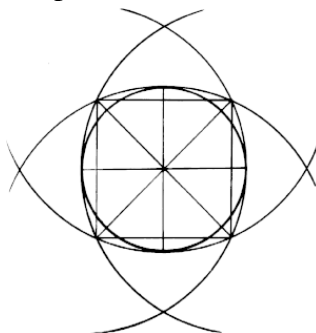


Рис. 2 и 3. Круги ориентации. «Манасарашильпашастра»

Точки пересечения других кругов, сосредоточенные на четырех концах полученных таким же путем осей, позволяют определить четыре угла квадрата; следовательно, этот квадрат появляется как «квадратура» солнечного цикла, непосредственным выражением которого является окружность вокруг гномона (рис. 4)²⁴.



²³ Мотив рыбы, образованной пересечением двух кругов, а также форму утроенной рыбы, полученную путем пересечения трех кругов, мы находим в декоративном искусстве различных народов, особенно в египетском, меровингском и романском искусстве.

²⁴ См. «Манасарашильпашастра», санскритский текст издан и резюмирован на английском языке: Acharya P.K., Oxford, University Press, 1934.

Рис. 4. Круг ориентации и основной квадрат

Обряд ориентации универсален по своему охвату. Мы знаем, что он существовал в самых различных цивилизациях. О нем упоминается в древних китайских книгах; Витрувий рассказывает о том, что римляне при закладке своих городов также проводили демаркационную линию с севера на юг (*cardo*) и с востока на запад (*decumanus*). Предварительно они вопрошали прорицателей о выборе места. Существуют многочисленные свидетельства о том, что подобная процедура была в ходу у каменщиков средневековой Европы. Читатель заметит, что три стадии этого обряда соответствуют трем основным геометрическим фигурам: кругу, образу солнечного цикла, кресту, образованному кардинальными осями, и квадрату, произведенному от креста. Эти фигуры являются символами дальневосточной великой Триады Небо – Человек—Земля: Человек выступает в этой иерархии как посредник между Небом и Землей (рис. 5), активным принципом и пассивным принципом, точно так же, как крест кардинальных осей является посредником между беспредельным кругом «неба» и «земным» квадратом.

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.