



ПАОЛА ВОЛКОВА

# МОСТ ЧЕРЕЗ

# БЕЗДНУ

вся  
ИСТОРИЯ  
ИСКУССТВА  
в одной  
книге



Большая книга искусства и истории

Паола Волкова

**Мост через бездну. Вся история  
искусства в одной книге**

«Издательство АСТ»

2018

УДК [7.03:008](4)  
ББК 71.05(4)+85(4)

**Волкова П. Д.**

Мост через бездну. Вся история искусства в одной книге /  
П. Д. Волкова — «Издательство АСТ», 2018 — (Большая книга  
искусства и истории)

ISBN 978-5-17-106403-7

Вашему вниманию представляется самое полное издание цикла «Мост через бездну», основанном на уникальном цикле лекций Паолы Дмитриевны Волковой. «Название и для книги, и для программы было выбрано неслучайно, – рассказывала Паола Дмитриевна. – Ведь образ моста – это образ мировой культуры, без которой мы бы не состоялись как цивилизация». Блестящий педагог и рассказчик, через свои книги, лекции, да и просто беседы она прививала своим студентам и собеседникам чувство красоты, стараясь достучаться до их душ и очистить от накопившейся серости. Одна из самых знаковых книг для любого образованного человека, «Мост через бездну» приглашает нас в путешествие сквозь века, где мы следуем за ее умелым рассказом, включаемся в повествование, заново осмысливаем привычные для нас образы. Настоящее издание представляет переработанный цикл «Мост через бездну» в той форме, в которой он был задуман самой Паолой Дмитриевной – в исторически-хронологическом порядке. В него так же войдут ранее неизданные лекции из личного архива. В настоящем издании в качестве иллюстрированных цитат к текстовому материалу используются фоторепродукции произведений искусства, находящихся в общественном достоянии, фотографии, распространяемые по лицензии Creative Commons, а также изображения по лицензии Shutterstock. В формате PDF A4 сохранен издательский дизайн.

УДК [7.03:008](4)  
ББК 71.05(4)+85(4)

ISBN 978-5-17-106403-7

© Волкова П. Д., 2018  
© Издательство АСТ, 2018

## Содержание

Комментарий к античности	7
Предисловие ко второму изданию	7
Вступление	9
Глава 1	11
Глава 2	28
Глава 3	37
Глава 4	52
I. «Ба-гуа» как архаическая космогония Древнего Китая	52
II	58
III. Всего несколько слов о Китае в Европе	61
IV. О традициях китайской древней культуры и русском супрематизме	62
V. Конфуций и Лао-цзы	72
VI. Мы смотримся в зеркало. Зеркало смотрится в нас...	75
Конец ознакомительного фрагмента.	78

**Паола Волкова**  
**Мост через бездну. Вся история**  
**искусства в одной книге**

Автор-составитель Мария Лафонт

© Волкова П., наследники, текст, 2018

© ООО «Издательство АСТ», 2018

## Комментарий к античности

### Предисловие ко второму изданию

Вы держите в руках новое издание уникальных лекций Паолы Волковой «Мост через бездну». По словам самой Паолы Дмитриевны – это «необычная книга». Она предлагает новый взгляд на историю искусства, на творчество и на личность художника. В книге прослеживаются новые связи между отдаленными формами, не лежащими на поверхности и перед глазами. Как, например, между древней культурой Крита и корневыми традициями испанской культуры, и многое другое.

Паола Дмитриевна говорила о своем проекте: «Мне очень трудно писать. Все всегда удивляются, почему я так мало пишу. Дело в том, что устная и письменная речи отличаются друг от друга... Только в последнее время я научилась писать коротко, экономно, лапидарно. Я сделала очень большой шаг. Я задумала серию из пяти книг, первую из которых я уже выпустила».

Паола всегда была особенной личностью. Ученица легендарного искусствоведа Абрама Эфроса, который «научил главному: стараться независимо и самостоятельно смотреть на предмет искусства», но и не только преподавала во ВГИКе и на Высших курсах режиссеров и сценаристов, она являлась крупнейшим специалистом по творчеству Тарковского. В круг ее, друзей входили такие великие люди как Лев Гумилев, скульптор Эрнст Неизвестный, философы Мераб Мамардашвили и Александр Пятигорский, ее портреты писали Николай Акимов и Владимир Вейсберг, работа которого находится в Третьяковской галерее, а художник Дмитрий Плавинский считал, что она лучше всех способна понять и оценить его работы.

Ее лекции были известны в Москве с 50-х годов – на них выросли несколько поколений кинематографистов. Тем, кому хоть раз посчастливилось побывать на лекциях этой удивительной женщины, не забудут их никогда. Блестящий педагог и рассказчик, через свои книги, лекции, да и просто беседы она прививала своим студентам и собеседникам чувство красоты, стараясь достучаться до их души и очистить ее от накопившейся серости.

Паола обладала колоссальной внутренней свободой, независимостью характера и необъятными знаниями. Ее движущей силой были страсть, воображение и тонкое понимание вибраций вселенной. Отстаивание своих взглядов требовало каждодневного мужества, и можно было только удивляться, откуда оно каждый раз берется. Всегда красиво и элегантно одета, даже когда вещи были недоступной роскошью, в прекрасной форме, Паола была остроумным и непревзойденным собеседником, готовым поддержать любую тему для разговора. Ее нельзя было не любить, и ею нельзя было не восхищаться.

В произведениях искусства она умела видеть то, что обычно скрыто от постороннего взгляда, знала тот самый язык символов, который для других является великой тайной, и могла самыми простыми словами объяснить, что в себе таит то или иное произведение. О лекциях Паолы Волковой можно спорить, с ними можно соглашаться или не соглашаться. Она никогда не говорила, что претендует на научную точность, она приглашала читателя к размышлению об искусстве и мире. «Точка зрения всегда имеет право на существование как предложение к размышлению», – говорила Паола Дмитриевна. Ее лекции становились откровением не только для простых обывателей, но и для профессионалов. Рассказы об античном мире, великих мастерах живописи, их творениях и судьбах, были настолько реалистичны и так наполнены мельчайшими подробностями и деталями, что невольно наталкивали на мысль, что она сама не просто жила в те времена, но и лично знала каждого, о ком вела повествование.

«Я полагаю, – говорила Паола Дмитриевна, – что вся та история культуры, которую мы знаем, мы знаем не только благодаря тому, что она является предметом музейного хранения

или археологического обнаружения, а еще и потому, что она отвечает на какие-то вопросы и сейчас. Это – непрерывная история комментария. Мы комментируем античность до сих пор. XX век – это век комментария. Это – мост через бездну. Это – эхо, отголоски, отклики. Мы переговариваемся с нашим прошлым. Это необходимо нам как память, потому что память – это главное. Благодаря этому бесконечному комментарию с мировой художественной культурой мы имеем психологическое, интеллектуальное и душевное богатство. Сегодня несомненный кризис идей и идеологии. Почему бы не взглянуть на мир с иной, не принятой еще позиции. Читателям, особенно молодым, такая книга необходима».

Паола Дмитриевна не успела закончить свой проект, издав при жизни только одну книгу. Прошло больше двух лет с тех пор, как ее не стало. Ее мечта создать цикл из пяти книг осуществилась. Вначале книги пользовались колоссальным успехом благодаря циклу передач телеканала «Культура» «Мост над бездной». А теперь они живут своей жизнью.

Настоящее издание представляет цикл «Мост через бездну» в той форме, в которой он был задуман Паолой Дмитриевной – в исторически-хронологическом порядке. В него также войдут ранее неизданные лекции из личного архива.

Книга рассчитана на широкое чтение для тех, кто интересуется литературой по искусству, с диапазоном от античности, европейского Средиземноморья до концептуализма XX века.

*Мария Лафонт*



## Вступление

Уже многие годы студенты разных поколений считают, что я должна публиковать свои лекции по «Всеобщей истории искусства», читанные во ВГИКе и на Высших курсах сценаристов и режиссеров.

Это оказалось невозможным, к великому сожалению.

Во-первых, лекции всегда до известной степени импровизация плюс эмоциональное поле контакта с аудиторией. Во-вторых, речь письменная и устная совершенно различны. Мои лекции много раз записывали. И что же? Даже хорошо отредактированные, они плохо читаются. Бесконечно завидую тем, кто «говорит – что пишет».

В лекциях свою задачу я иллюстрирую множеством цитат, воспоминаний о том, как то или другое впечатление изменялось от непосредственной встречи. Сколько книг прочитано было об афинском акрополе. Но, когда я «встретилась» с ним в 1991 году и поднялась по ступеням к входу пропилеи – все мои знания, все мироощущение было перевернуто, вывернуто. Греческую античность познаешь через Грецию – место ее рождения. Или гениальный храм Посейдона в Сунионе. Кем были они, жившие среди камней в непрерывной вертикальности подъемов и спусков, создавшие в преодолении трудностей ту чистую гармонию, которая и сегодня исторгает слезы религиозного восторга, изумления зримого, непроходящего чуда и счастья? Что представляли собой те условия, которые породили никогда не повторившийся феномен гениальности и абсолюта? И начинаешь думать об этих причинах, а не о том, что уже знаешь и можешь прочитать в книгах самых авторитетных специалистов. Это же стало относиться практически ко всему объему моих лекций. Естественным потрясением была «Венера» Веласкеса в Национальной галерее Лондона или живопись Тициана в Прадо, Гойи в том же Прадо, «Автопортрет с Музой» Вермеера в Вене. То, что ты видишь в зрелом возрасте, мало соответствует самым лучшим иллюстрациям и даже самым глубоким текстам. Хотя, конечно, знания, полученные за жизнь, – прочный фундамент нового строительства.

В-третьих. Моя лекционная речь пространна, и для публикации курса потребовались бы тома, что невозможно. А пишу я, напротив, экономно, стремлюсь к сжатою тексту.

В-четвертых. Со временем содержание курса меняется. Я много путешествую. Вижу мир в подлиннике, а не на картинке. «И чувствую и мыслю по-иному». Постепенно родилась та форма записи, которую предлагает эта книга. О результате судить не мне.

Всего предполагается издать пять книг объемом от античности до концептуализма XX века.

«Мост над бездной» – первая, написанная на материале античности, от которой, как известно, остались лишь фрагменты фрагментов. Их соединение друг с другом (за исключением уставной хронологии) всегда и есть концепция. Несколько тем будут сквозными через все книги. Одна из них – комментарий к античности или то, как «аукается» с ней вся последующая история европейской культуры. Вторая – карнавальное шествие масок сквозь века.

Наше знание прошлого, всемирной или отечественной истории или даже просто нашей собственной жизни меняется со временем, и факты очень важны, но не абсолютны.

Как многое изменилось в нашем представлении, когда в марте 1971 г. в Шеньси близ нынешнего Сианя крестьяне рыли колодец и... началось открытие гробницы императора Шихуанди – «Первого императора» династии Цинь, жившего в III веке до н. э. На свет из-под курганов вышло терракотовое войско императора – войско вечности. Это открытие конца XX века существенно изменило не только представление об истории, культуре, искусстве Древнего Китая, но вообще картины мира. А ведь мы сегодня видим сравнения и взаимосвязь там, где еще 100 лет назад ничего видеть было не возможно. Таких примеров много. Фениксы истории встают из пепла весь XIX и XX век, особенно XX век. Картины мира меняются, и мы не можем

не считаться с этим. Мы обязаны задавать себе вопросы. Вопрос главнее ответа. Так вот, наша задача – сделать попытку задавания вопросов на протяжении предполагаемых пяти книг, если хватит сил и времени их издать. Как известно, сегодня время предельно сжато, и автор уже сильно немолод. А хотелось бы ответить на множество вопросов.

Наше сознание, наша память – монтажны, все зависит от контекста. Побежденные объявляют себя победителями, а свидетели – активными участниками событий. Объективного описания всемирной или собственной истории не бывает. Мой знакомый мальчик впал в историческую истерику, увидев гроб Наполеона под куполом «Инвалидов». Как смеют французы так чтить врага России! Думается, что историю делает история. Люди лишь талантливые либо бездарные ее рекруты. Со-творцы или разрушители.

Так что «точка зрения» всегда имеет право на существование, как предложение к размышлению. Факты остаются – меняется контекст. Но и факты со временем уточняются в зависимости от археологии или архивистики.

К каждой из глав этой книги прилагается небольшой альбом иллюстраций. Хотелось бы бóльший, но таковы условия издания. Написана книга популярно, все же предполагая некоторый запас предварительных знаний.

Автор от всей души благодарит за помощь в предполагаемом проекте Олега Галушко и Дмитрия Гурджия. А также Марию Гогосову-Лафон и сотрудников Высших курсов сценаристов и режиссеров.

*Паола Волкова*

## Глава 1

### Сближение связей отдаленных (Стоунхендж и театр «Глобус»)

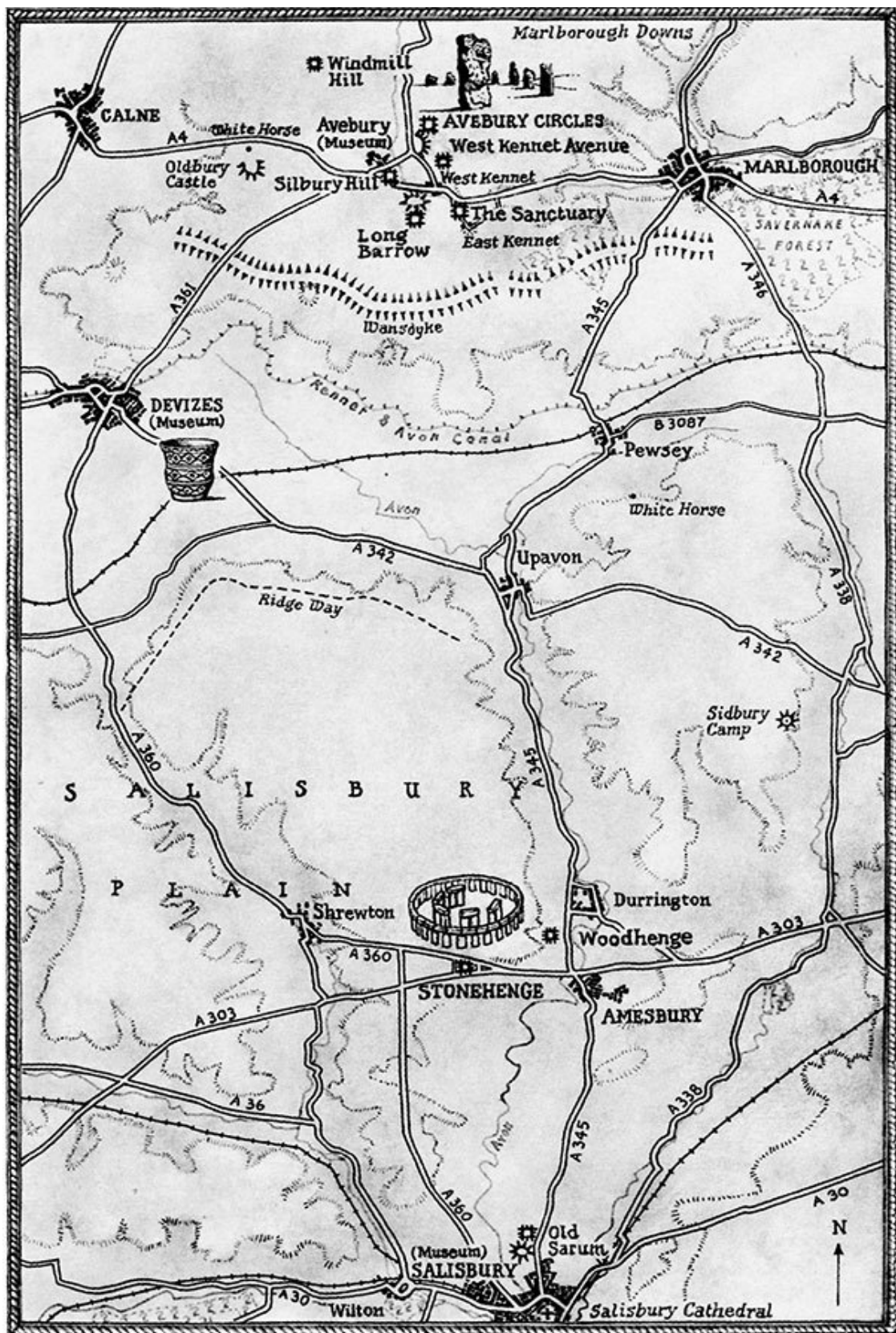
*«Тот, кто когда-то думал и действовал, и поныне мысль и действие. Ничто истинно сущее не умирает».*

*Джон Ди*

В 1996 году во время пребывания в Англии я посетила одновременно Стоунхендж и театр «Глобус», который уже отстроился и давал пьесы Шекспира. Если бы между обоими посещениями был больший промежуток времени, экстравагантная мысль о возможной связи между ними в голову бы не пришла.

Но Стоунхендж стал настоящим потрясением. Останки мегалитического святилища производят действие (не впечатление – действие) монументальной силы, энергетической встряски. И сразу, разумеется, рождаются вопросы, на которые нет ответа. И еще странное ощущение, будто весь ансамбль отделен, окутанный некой невидимой материей, несмотря на то, что тогда к святилищу можно было подойти близко. В магазине Стоунхенджа продавались брошюры с планами архитектурной реконструкции. Под видимой научностью информации практически не было. Очевидна и условность времени сотворения и назначения древнего ансамбля. Одно было ясно, что Стоунхендж (как и следы других подобных ему сооружений) – место культовых солярных мистерий, и это для нашего эссе, быть может, основное. Здесь было место Вселенской мистерии, преобразующего магического действия, соединяющего ритуал с театром.

Театр «Глобус» тоже интригующее место. В нем все было интересно, но особенно – музей театра, который неожиданно навел на мысль о «связях отдаленных» двух сакральных ансамблей, между которыми, возможно, три с половиной тысячи лет, а то и больше. Но это время не разрыва, а непрерывности культурных традиций.



Карта графства Солсбери, где расположен Стоунхендж

Уже в 30-е годы XX столетия издавались серьезные работы о мегалитических ансамблях Британских островов. Современная хронология относит сооружение Стоунхенджа к 3000

годам до н. э., то есть к эпохе египетских пирамид, кноских лабиринтов, чертежей на плато Наска, Тиринфу в Греции и всем загадочным, т. е. нерасшифрованным «чудесам света».

«Мегалиты» служили одновременно солнечно-лунными обсерваториями и храмами, в которых велись священные календари. Ученые-жрецы «обеспечивали плодородие земли и процветание общества, управляя магнетическими витальными потоками в земной коре», – так писал историк Фостер Форбс в книге «Неописанное прошлое».

В 70-е годы XX века многие исследователи Стоунхенджа, например Г. Грейвс в книге «Каменные иглы», подтверждают мысль Форбса о взаимодействии мегалитов с магнетическими потоками невидимого взаимодействия, несомненно связующих космос и Землю. В любом случае, кем и когда строились сооружения, неизвестно. Наше время исследования космоса и воздухоплавания возвращается на новом витке к древней теме единства всего сущего на Земле и в Божественной Вселенной. К вопросам о непрерывности материи, словом, к тому, что и было фундаментом древнего знания, культуры и искусства. Конечно, обсуждается и тема «следа Атлантиды». Но это лишь гипотеза. Значительно интереснее для нас то, что храмы-обсерватории строились на основании исчезнувшей науки – как называли ее в Средние века, «магической геометрии».

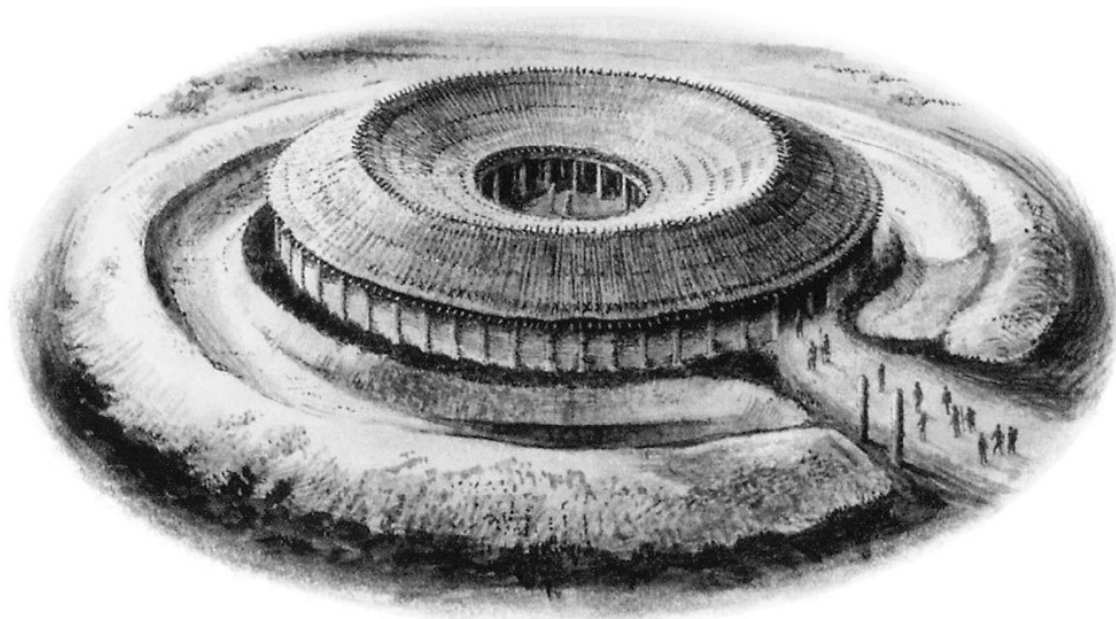
Когда возникла «магическая геометрия», точно неизвестно. Но все древнее искусство Египта, Месопотамии, Крита, Греции, соборы Средневековья, Возрождения – все исчислялось и строилось на основании древнего знания о синтезе всех элементов культуры. Ни фигура, ни число, ни цвет не были однозначны, одномерны. Каждое число, знак, форма имели множество смыслов от утилитарного до мистико-символического. Например, числа три или восемь были еще и значениями неба, Вселенной и т. п. Треугольник, пирамида, круг, ромб – все священно, как и число, все имело магическое значение, скрытое от непосвященного. Природа и человек связаны. Мир не состоит из земли, воды, человека отдельно – законы жизни, измерения, смыслов едины. Круг – чертеж Вселенной, ее пространства и времени или бесконечности и безначальности времени и пространства. Круг содержит внутри себя не только пространство и счет времени, но символические образы, которые свидетельствуют о безграничности. Такой фигурный и числовой символизм всеохватен и также входит в понятие «магической геометрии». Круги камней-великанов (неизвестно откуда взявшихся) устанавливались в соответствии с наукой, условно называемой пифагорейской (также магическая геометрия) уже задолго до самого «пифагорейства». Единицей измерения служил мегалитический ярд – 2,72 фута. Большую роль играло то, как устанавливались камни святилища, что они значили во время солнцестояния.

Композиция Стоунхенджа – центрическая с двойным рядом камней-колонн и алтарем на восток, к восходу солнца. Мегалитом или Амфалом также было отмечено и место в древних Дельфах, представляющее собой (по мысли исследователей) максимальное энергетическое средоточие, связь земных энергий, «пуп Земли». А также, согласно древней традиции и мифологии, место пророчеств. Древний сферический ансамбль – точно рассчитанный двойник космических сфер. Он – правильно устроенное долговечное сакральное пространство. Об этом много писал Мирча Элиаде в исследовании «Космос и история»: «...мы не будем останавливаться ни на происхождении, ни на структуре и эволюции различных космологических систем, которые углубляют и обновляют древний миф о космических циклах. Мы упоминаем космологические системы лишь в той мере, в какой они отвечают на вопрос о смысле истории, человеческого опыта, совокупности человеческого переживания, находящихся в круге архаического восприятия». (М. Элиаде. «Космос и история», М.: 1996, с. 205)

Мы ничего не знаем о строителях. В прах рассыпался мир временный, остался истинный и абсолютный, доказывающий, что мифология исторична, а наука сильна тайнописью. Все, что создавалось когда-либо, имеет свою реальную среду творения: культуру, людей, погоду, еду, взаимоотношения. Это, скажем, строительные леса культуры. Они смываются временем,



остается лишь предмет строительства и наши гипотезы о нем. Такие храмы, как Стоунхендж, обязательно возводятся «для кого-то». Кругом былолюдно. К святилищу (и это несомненно доказано) вели дороги паломников, особенно в большие праздники, обычно связанные с циклами природы. «Там чудеса, там леший бродит». Там был магический театр чудес, театр ритуалов и мистерий. Несомненно, театр превращений и метаморфоз. Глобус Стоунхенджа служил площадкой представлений, того действия, что разворачивалось в параллельной, мистериальной жизни. Жрецы и участники действия всегда выступают в гриме, масках, особом платье. Драматургия действия заранее расписывалась, т. е. имела сценарий. Они были проводниками, посредниками между макро- и микро-миром, поскольку назначение Стоунхенджа как храма Солнца – Луны вполне космо-эзотерическое. Из-за бытовых пустяков такие святилища не возводят, не тратят столько сил и средств. Стоунхендж – двойной глобус: внутренний малый, скажем, земной, и внешний космический – солнечно-лунный, и они связаны и соединены архитектурой святилища.



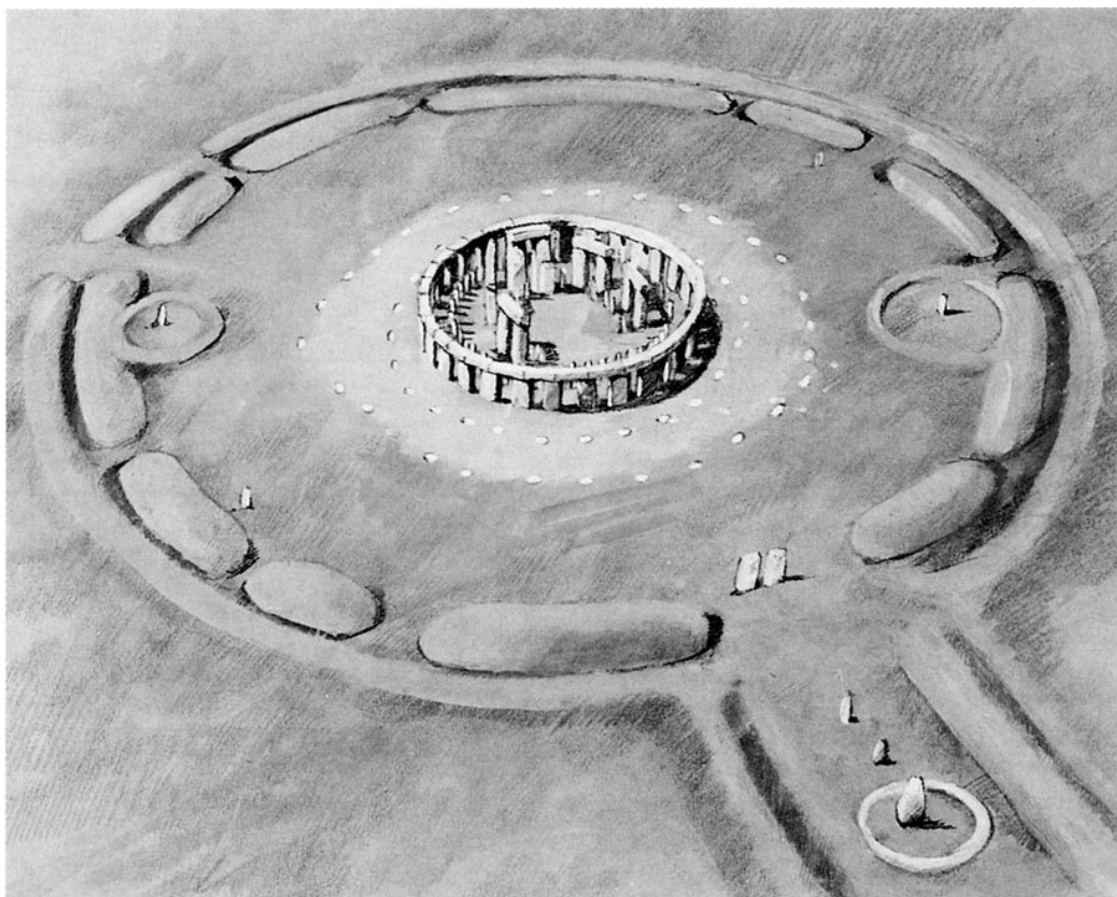
*Реконструкция ансамбля Стоунхендж, каким он был в 3 тыс. до н. э.*

Говорят, голубые камни, которые были строительным материалом, доставлялись из Ирландии того времени. Непонятно только: как и кем доставлялись?

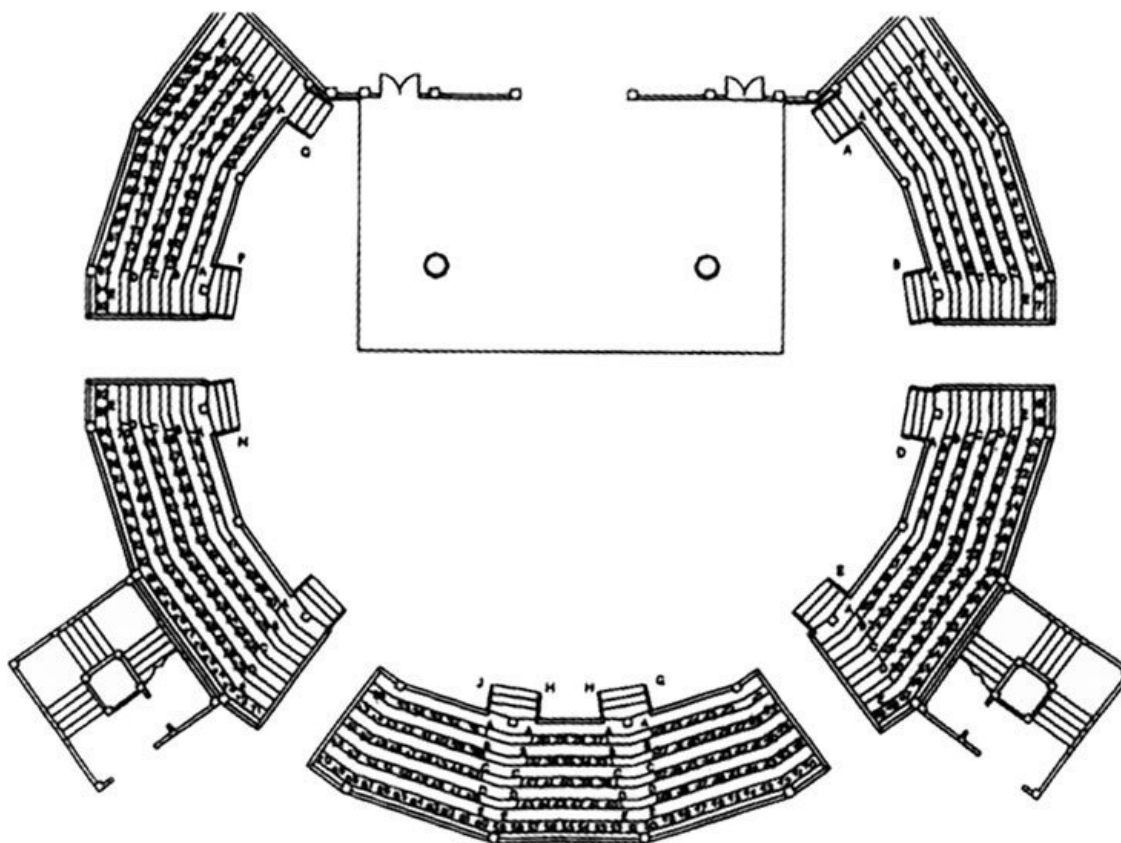
Жрецы Стоунхенджа были к тому же врачами, астрологами, прорицателями, устроителями жизни. Мы понимаем, что они знали больше, чем мы, но не знаем, кто они были этнически, социально, как выглядели, какой цивилизации принадлежали.

Примерно за пятьсот лет до н. э. в Британию пришли кельты. Образ древних кельтов, их мифология достаточно изучены и описаны уже со времен Юлия Цезаря. Цезарь в «Записках о галльской войне» рассказывает, что британцы-кельты красятся «вайдой», которая придает их телу голубой цвет, и от этого «они в сражениях страшней других на вид»; что тело они бреют, а волосы отпускают и носят усы и т. д. Греки в III веке до н. э., в эпоху эллинизма, изображали их мужественными героями. Цезарь замечал и то, какую власть и силу в обществе имеет кельтское жречество – друиды. Вокруг друидов объединяются кельтские племенные кланы. Их слово – закон во всех областях жизни, от воспитания до ведения войны и мира. Кельтская обрядовость дошла до нас в наслоении легенд, в мистических образах главных богов – Одина и Луга. Все таинственно мерцает в бесконечности пересказов и свидетельств. Греческий историк Аполлодор в «Мифологической истории» утверждает, что именно у кельтов

Геракл подсмотрел мистерии юношеских игр посвящения в мужи. Он описывает, как отроки прыгали через костер, метали копье, бились на мечах, скакали на лошадях со свастическими татуировками на обнаженных телах. Геракл считается основателем Олимпийских игр в Древней Греции, подсмотренных у кельтов. Друидов сравнивали со всеми мудрецами древности. Они обучали молодежь, следили за исполнением общественных норм поведения. Но главное – строго хранили тайны посвящения и никогда не записывали свои знания, а передавали их лишь в устной традиции. Только личное обучение обеспечивало надежность того, что знания медицинские, строительные, религиозные не попадут в руки невежд и безответственных людей. А потому традиция предписывала тщательный отбор учеников и долгое серьезное обучение. Устная традиция передачи знаний в древних культурах имела этическое значение. Опасно «знание» в руках невежд и бездарных людей. Страшным наказанием было отлучение виновных от жертвоприношений, так как человек отлучался от Бога и помощи свыше, становился слабым.



*Одна из реконструкций плана ансамбля Стоунхендж с главным рвом и валом (Культура Виндмий-Хилл)*



*План театра «Глобус» 1614 г., по которому сделана реставрация 1997 г. Рисунок из экспозиции «Музея театра Глобус». План*

Их религия основывалась на вере в бессмертие души и ее способности к реинкарнации, а также к переселению в другое тело. Они знали, что смерти нет, а потому нет и страха смерти. Они боялись не смерти, а нарушения законов. Друиды много знали о Вселенной и ее связи с человеком и природой. Назначение Стоунхенджа как нельзя более соответствовало мистико-космогоническому миропониманию кельтов, общей для древней мудрости веры в единство мира. Вот почему в европейской истории строительство Стоунхенджа и других храмов приписывали кельтам-друидам. Вся средневековая традиция связывает таинственные мистерии Стоунхенджа с друидами, а не с теми, кто его строил в действительности.

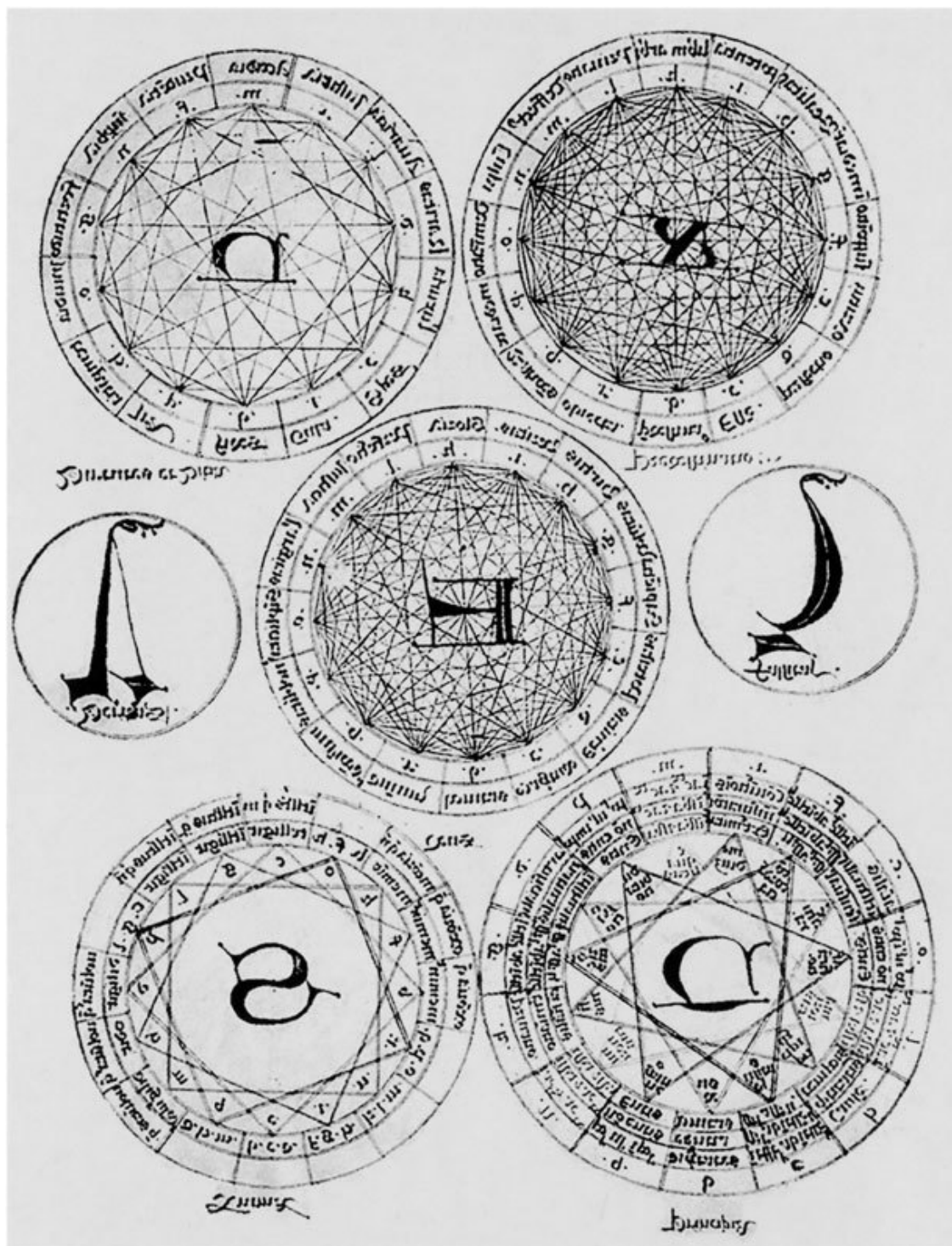
Друиды существуют и сегодня. У меня есть в Лондоне знакомые друиды. Они собираются в Стоунхендже в дни летнего солнцестояния для своих обрядов. Но друиды сегодняшние имеют такое же отдаленное отношение к старым кельтам, как современные итальянцы к римлянам, современные греки к жителям Элады, а арабы – к краснокожим современникам великих пирамид.

Друиды не были единой кастой, внутри была своя иерархия. Были женщины-пророчицы, общавшиеся с духами лесов, деревьев, трав.

Они знали, что вся природа во Вселенной наделена равным сознанием и равной возможностью общения. Философия пантеизма – учения о духовном единстве мира – была свойственна многим древним учениям Востока и Запада. Хотя сам термин «пантеизм» введен английским философом Джоном Толландом только в 1705 году. И поныне жива старая традиция одушевления всего, что растет, календарь трав, принадлежность типа человека к тому или иному дереву: клену, ясеню, ели и т. п. Именно на Британских островах до недавнего времени были живы пикты – «малютки-медовары в пещерах под землей», эльфы, гоблины, феи. Мир «Сна в летнюю ночь» Шекспира, сказы Шервудского леса.

Внутри касты друидов были жрецы-поэты, жрецы-певцы. Их звали барды. Барды-жрецы – провидцы, память мира. Они знают огромное количество стихов, исторических сказаний, преданий. «Бо вещей Боян», видимо, тоже был бардом. Барды – хранители, носители легенд и преданий. Великим бардом был и Гомер, произведения которого стали для греков и Европы учебниками истории. Возможно, благодаря бардам мы что-то знаем о них и помним. Жесткие, закрытые для мира, друиды ценили и понимали религиозно-общественную значимость поэтов и представлений, их способность объединять людей словом. Они знали созидательную и разрушительную мощь эхототики «всеслышимости и всеотклика», а потому возлагали на носителей этого чудесного дара большую ответственность. Нашему времени и нашему сознанию сегодня трудно представить культуру, которая живет в состоянии взаимной слышимости. Имеется в виду не просто слуховая слышимость, но понимание друг друга и адекватное отношение к информации. Нарушение акустического эффекта «слышимости» приводит к распаду общества – вернее, свидетельствует о распаде.

В диалоге бога Луга, покровителя искусств, с «привратником» Тару – дворца верховного бога Нуаду, Луг предлагает себя во всех качествах: и плотника, и врача, и воителя, и чародея. Но привратник отвечает на все предложения отказом: «Ты нам не нужен, есть у нас чародеи, а немало друидов и магов». Наконец Луг предлагает себя в качестве лица, сведущего в искусстве, пении и игре. И тогда пропустил его привратник, и он «воссел на место мудреца, ибо и вправду был сведущ во всяком искусстве». Этот диалог красноречив. Поэты, наделенные даром голоса и слов, сведущие во всяком искусстве, наделяются званием мудреца. Поэты и художники – Божьи дети, хранители памяти народа. Таким образом, Стоунхендж несомненно был местом сложных театрально-поэтических мистерий под покровительством бога бардов Луга. Современные друиды тоже ходят в Стоунхендж непременно с гитарами. Стоунхендж всегда был местом авторской песни и мистерий.



*Геометрическое представление понятий: Бог, Душа, Добродетели, Пороки, Предопределение. Из трактата «Искусство изображения» XIII в. Городская библиотека. Бергамо.*

Кельтский мир в свое время соединяется с германо-скандинавским. Бог Один, возглавивший германо-скандинавский пантеон, был покровителем воинов, прорицателем, родоначальником элитных фамилий. В сложной кельтско-германской мифологии в результате все превосходно соединилось. Провидческий дар Одина трагически-торжественно выступает в рассказе о том, как Один-Вотан, пронзенный собственным копьем (!), девять дней висел на мировом дереве Иггдрасиль, после чего получил от великана Бельторна рунический алфавит – «руны мудрости». В этом мифе все значительно: и путь инициации через священное копье, и древо



познания, и обретение священных рун письменной речи. Быть распятым и вновь воскреснуть для новой ступени бытия через слово. Тема копия Одина-Вотана странным эхом повторяется в легенде о копье римского воина Лонгина, которым он пронзил на Кресте сердце Христово. Удар копья и древо Креста, распятие – с давних пор высокая трагедия воскрешения пророка и поэта.

История рассказывает, что в 63 году новой эры в Британию прибыл Иосиф Аримафейский для крещения острова.

Кем был Иосиф Аримафейский? Согласно свидетельству всех четырех евангелистов Иосиф был тайным учеником Христа, богатым человеком. Он пришел к Пилату и просил тела Иисусова. «Он, купив плащаницу и сняв Его, обвил плащаницею и положил Его во гробе, который был высечен в скале; и привалил камень к двери гроба» (Евангелие от Марка, 15:46). От Матфея и Луки узнаем, что Иосиф сам высек гробницу в скале, положив тело в «новом своем гробе». Евангелист Иоанн пишет, что он также просил Пилата «снять тело Иисуса, и Пилат позволил. Он пошел и снял тело Иисуса» (Евангелие от Иоанна, 19:39). Иосиф Аримафейский принимал участие в самом таинстве погребения в Пещере и снятии со Креста, т. е. финальной части житийной трагедии. Аримафейские свидетельства рассказывают о том, что Иосиф подставил чашу к ране распятого, и в нее излилась кровь Иисуса. Согласно легенде, Иосиф привез «под платком» чашу, в которую собрал кровь распятого Христа. Возможно, это была чаша Тайной вечери – чаша первого причастия апостолов, Евхаристической мистерии Учителя. Далее начинается история чаши Грааля, споры о которой не утихают по сей день. Является ли чаша Тайной вечери чашей Грааля? Возможно ли, что Иосиф – ее владелец? Наверное, интересен не ответ на вопросы о чаше, а многочисленные сказания о ней. Эта поэтическая традиция дошла до сего дня и вписана в культуру отдельной темой. Иосиф Аримафейский построил деревянную часовню в местечке Гластонбери. А спустя время на этом месте появилась часовня Девы Марии, а еще позднее аббатство. Рассказывают также, что король Арвирарг даровал Иосифу земельный участок, где он поселился с несколькими монахами. Однажды, поднявшись на холм близ церкви, Иосиф вонзил в землю посох-копье, и оно проросло и стало боярышником Гластонбери. Возможно, не стоило бы упоминать чашу Грааля и Гластонбери, если бы не примечательные обстоятельства, связывающие одновременно это место со Стоунхенджем и королем Артуром. Согласно давним наблюдениям аббатство Гластонбери связано со Стоунхенджем единой темой пути паломников, «дорогой теней», меридианом великого Пути. Гластонбери – место легенды, равно связанное и со Стоунхенджем, и с циклом «Артуровских легенд». Жизнь короля Артура датируется VI веком. Но только в XII веке его имя облекается исторической легендой.

XII и XIII века в Европе трудно определить кратко. Время расцвета всей готической культуры, время Крестовых походов, строительства великих соборов, расцвета алхимической науки, магической геометрии и рыцарских романов-поэм. Культура буквально взрывается идеей любви к Прекрасной даме. Дева Мария покровительствует и царит не только в странах, объединенных Крестовыми походами, но и во владимирской Руси.

Русский князь Андрей Боголюбский был особенно ярким почитателем культа и праздников, связанных с образом Богородицы, т. е. учреждением «богородичного культа». Он привез на Русь из Вышгорода икону Владимирской Божьей Матери, поставил храм Покрова на Нерли. Нежный, женственный, песенно-гармоничный, он и сейчас поражает особой высокой гармонией и красотой, а стены его украшены женскими ликами, значения которых не расшифрованы до сих пор. Князь Андрей обожал свою жену, но был убит ее пьяными братьями бессмысленно и жестоко. За что? Что стояло за убийством князя Андрея?

XII и XIII века – время рыцарства. А что за рыцари без Прекрасной Дамы? Позже подробно поговорим об этом времени, его строителях и героях, новом изображении и новом культе женщины. Сейчас оно нас интересует, поскольку связано с темой Стоунхенджа.

Король Артур, его королева Гвиневра (она же Прекрасная Дама), его сподвижники – идеальные образы эпохи рыцарства. Их имена, деяния и подвиги украшают миниатюрами книги, воспеты странствующими бардами и романами-поэмами, напоминающими современные фэнтези. Их подвиги сильны, особенно если враг волшебен, невидим или предстает в облике фантастических драконов. Чудеса, превращения, метаморфозы просвечивали исторической реальностью, документальностью отношений, предательством в семье сыновей и близких родственников – равно как и беззаветностью друзей-вассалов.

Рыцарь-крестоносец Кретьен де Труа написал «Роман о Персевале», «Песни» и роман «Взятие Константинополя». Последователь и преемник Кретьена Робер де Борон свое творчество прямо адресует Иосифу Аримафейскому в «Романе о Граале». «Ему гонцом Христовым будь. И укажи далекий путь. И по тому пути На Запад навсегда уйди с Граалем и с общиной всей («Роман о Граале», СПб: 2000, с. 215).

Среди рыцарей-паломников славен и Вольфрам фон Эшенбах с романом «Персифаль». Тема рыцарей и чаши Грааля в эпоху Ричарда Львиное Сердце и Саладина становится романтической крестоносцев – темы того времени.

А Робер де Борон, кроме всего, написал еще поэму «Мерлин». Мерлин – одна из центральных фигур Артуровского цикла. О Мерлине писал великий Готфрид Монмутский в «Истории британских царей» в том же XII веке. Царю Аврелию Амброзию Мерлин помогает одолеть драконов и возвратить законное правление. Воцарившись, он хочет увековечить память о погибших в борьбе с врагом героях и поручает это сделать Мерлину. Имя волшебника Мерлина принадлежит к числу тех, кто стал вполне реальным историческим персонажем нашего сознания. Был ли он, или это некий собирательный мифологический персонаж, востребованный временем и культурой, неизвестно. Однако плотность литературного воплощения делает его фактом истории, и мы не можем расстаться с ним. Мерлин чародейной силой переносит в Британию из Ирландии камни, названные «хороводом гигантов». Человеку было не по силам привезти и установить такие камни. Талантами поэтов, принятыми за исторический факт легендами, усилиями Готфрида и де Борона Мерлин был признан автором и создателем Стоунхенджа. Стоунхендж в XII веке становится памятником героям-рыцарям прошлого и волшебным местом, надолго связанным с именем Мерлина. Согласно одной из версий, «Круглый стол» был свадебным приданым отца королевы Гвиневры, и она привезла его в Камелот. Другая же версия приписывает «Стол» – мудрости Мерлина, как и строительство Стоунхенджа – памятника легендарным воинам. Артур, согласно одной из версий, не умер. Как и Мерлин, он спит в пещере таинственного пологого холма в одиннадцати милях от Гластонбери. Крест с именем Артура был лишь условным надгробием над его прахом. А часовню Девы Марии над старой церковью Иосифа Аримафейского возвели в XII веке, в 1184 году. Приписывая величайшее загадочное внечеловеческое творение Мерлину, современники Крестовых походов хотели подчеркнуть мощь благородного преодоления. Какая красивая легенда, но она явно не совпадает со временем подлинных строителей мегалитического театра мистерий. Равно как и друиды. Все эти легенды – свидетельство непрерывного интереса к Стоунхенджу. В XII веке хотели так же стать строителями Стоунхенджа, как и в IV в. до н. э. Объяснить чудо глобусного театра преобразений природы хотят и в XXI веке. Увы, пока тщетно.



*Крест Гластонбери с именем короля Артура, приведенный в книге «Британия» Уильяма Кэдмана. 1607 г.*

И Стоунхендж, и Гластонбери оставались и в XVI веке связанными с исторической поэтикой и легендой. Король Генрих VIII, правда, разорил аббатство, позарившись на его сокровищницу, и, видимо, увез знаменитую библиотеку, которая затем и исчезла без следа. Судьбу библиотеки аббатства часто сравнивают с судьбой библиотеки Ивана Грозного. Так и не понятно – была она или нет. Тогда же, в XVI веке, найден и каменный крест – надгробие на могиле Артура и прекрасной Гвиневры. Рассказывая эту легенду, я вступаю на зыбкую почву. Крест воспроизведен в книге историка и антиквара Уильяма Кэмдена «Британия». По прошествии многих веков, в 1981 году, крест Артура и Гвиневры якобы найден рабочими при раскопках, но потом попал в частные руки. Эти частные руки показали крест в Британском музее, но передать Музею бесценный экспонат отказались, с тем и концы в воду. Уильям Кэмден – личность замечательная. Это он в конце XVI – начале XVII века давал публикации о Стоунхендже и привлек к нему общее внимание сокровенными рассказами и археологическими изысканиями. С книгой Уильяма Кэмдена было знакомо образованное общество Англии. Хотелось бы подчеркнуть, что на рубеже XVI и XVII веков не только благодаря Кэмдену Стоунхенджем очень интересовались – его назначением, феноменом, легендами вокруг таинственной архитектуры.

Вторая половина XVI и начало XVII века – елизаветинский ренессанс, «золотой век» английской культуры. Философы Томас Гоббс, Фрэнсис Бэкон, Генри Мор, Ральф Кидворт, расцвет Кембриджа, просвещенный клан семьи поэта и воина Филиппа Сиднея, расцвет елизаветинского театра, наконец, вершинная фигура времени – Шекспир – говорят сами за себя.

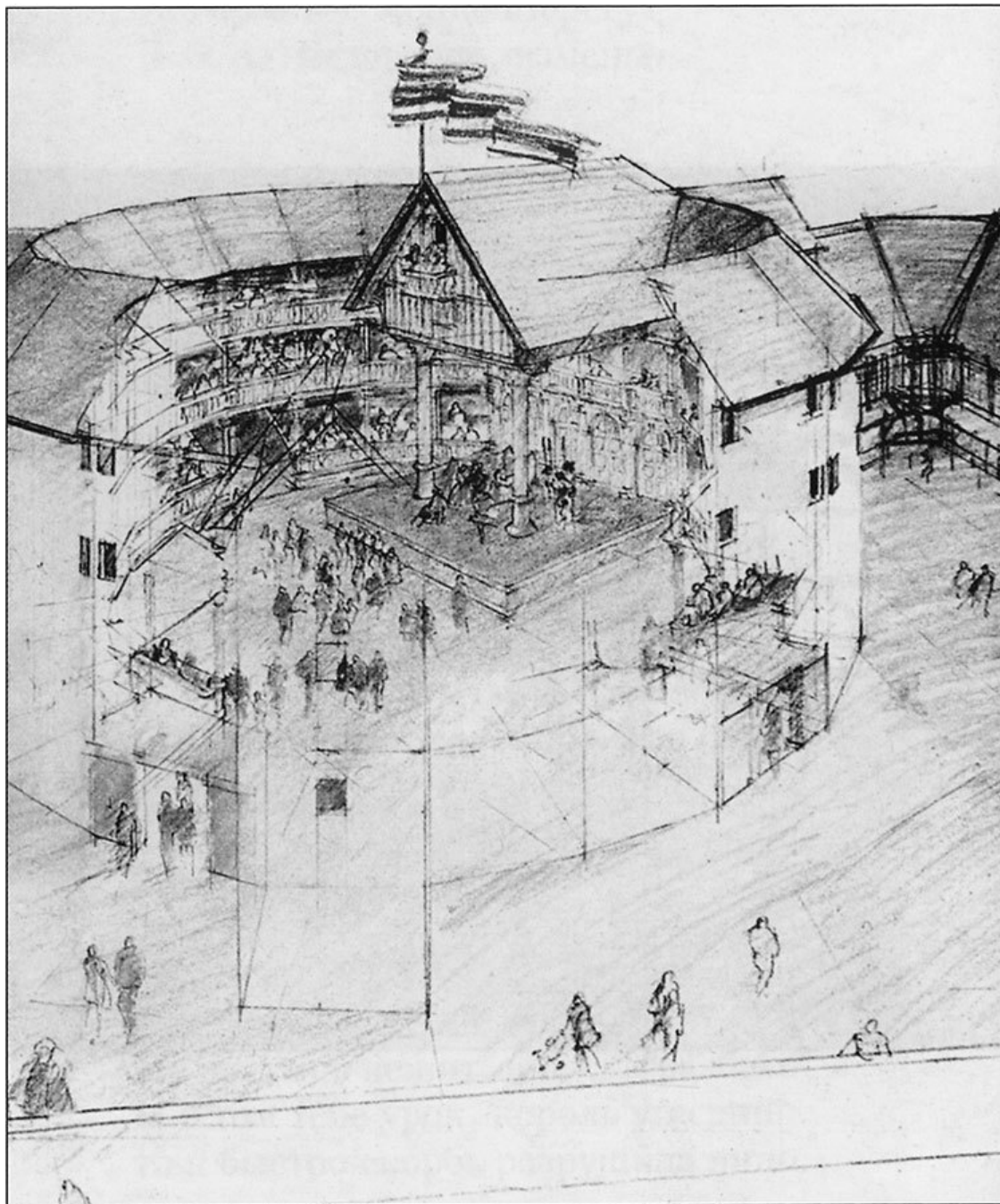
Фрэнсис Бэкон – гениальный ученый, алхимик, астролог, маг, философ, лорд-канцлер – до сих пор интересует мировую историю. Одно время его считали автором некоторых произведений Шекспира. В сочинении «Новый органон» он говорит о четырех «идолах» человечества: «идолы племени», «идолы пещеры», «идолы рынка», «идолы театра». Если вдуматься, четыре «идола» Бэкона и сегодня остаются теми же идолами. Прекрасная тема для исследования о Бэконе и современности. О неподвижности и движении в сознании человечества. Весьма современно, не правда ли? Фрэнсис Бэкон был свидетелем и участником процесса становления профессионального театра в Англии. Бэкон понимал мощную объединяющую силу театра. Он заказал Шекспиру пьесу «Буря» как подарок для одного весьма таинственного бракосочетания.

И сегодня Уильям Шекспир, человек, не снявший маски, великий бард, как его называли современники, кажется центральной фигурой елизаветинского ренессанса. Но тогда, при жизни, какое место было ему отведено? Кто он? Второстепенный актер на роли «королей» и пайщик одной пятой пая труппы «лорда Камергера», возглавляемой актерской семьей Бербеджей? Страфордский Уильям Шекспир, не получивший никакого образования, но писавший пьесы для труппы Бербеджа. Или вельможа, пятый лорд Рэтленд, женатый на Елизавете Сидней, знавший многие языки, историк, философ, образованнейший человек, гениальный драматург и поэт Шекспир? Где правда? Англичане до сих пор возят экскурсии в Стенфорд. И мог ли Шекспир из Стенфорда «судить о тайной сущности вещей»?

Я люблю один рисунок из английской книги 1612 года Генри Питчема, друга семьи Рэтлендов. Внутри овала из листьев дикой маслины (лаврового венка) нарисован деревенский балаган для ярмарочных представлений. Рука неизвестного из-за шторы делает надпись на развернутом картуше. Шекспир-маска, рука невидимки из-за ширмы балагана. «Весь мир – театр. И люди в нем актеры». И мы не знаем, кто пишет этот текст, трагический и веселый. И не имел ли в виду сэр Генри Питчем, друг Рэтлендов, автора, нареченного Шекспиром? А что, если этот аноним и есть гениальный поэт, и сэр Питчем знает причину, по которой он не может показать своего лица?

И почему тот единственный, чье имя известно всем, анонимен? Зато мы знаем поименно остальных действующих лиц истории Елизаветы I Тюдор и Якова I Стюарта и всех знаменитых и не очень знаменитых современников. Мистификация была в крови, в природе того времени. Все великие ученые были алхимиками, магами, астрологами. В те великие времена науки еще

не разделили по направлениям. Инженерные науки не были отделены от теоретических, теологических, философских. Алхимия, астрология, магия заключали в себе все виды познания. Таковы Леонардо, и Кеплер, и Джордано Бруно, и Нострадамус, и Дюрер, и Фрэнсис Бэкон... Все имена перечислить невозможно. Рассказывают, что у Фрэнсиса Бэкона была такая система зеркал, что он видел происходящее во всем мире. Та же мысль в другой форме повторена театром «Глобус». В основании познания мира лежало представление о единстве мира, и театр «Глобус» – модель мира, а драматургия Шекспира подобна зеркалу Фрэнсиса Бэкона. (Такое же зеркало в XVIII веке создал философ Эммануил Сведенборг.)



*Театр «Глобус». Современная реконструкция по макетам 1613 г. Музей театра «Глобус»*



Что театр – зеркало, о том немало сказано драматургом. Его же театр – зеркало Бэкона и Сведенборга. Оно планетарно, глобусно, универсально. В нем волшебство мистерий соединено с фарсом жизни, также исторической хроникой. Чем не Стоунхендж!

Но пуще всего и надо всем стояла Тайна. Эпоха любила Тайну, тайные общества, собрания, занятия, розыгрыши, заговоры. Игру во всех ее проявлениях. Шекспир мог быть философом, актером и драматургом. И еще: игры с собой самим и обществом. И он в главной роли. Гений всегда анонимен. Пусть мерцание вокруг его имени, как и само его имя, останется навеки. Но известно, что Уильям Шекспир или Шекспер был вместе с Ричардом Бербеджем и другими пайщиками создателем одного из первых публичных театров Лондона в Сити – театра «Глобус». Театр «Глобус», где давала пьесы Уильяма Шекспира труппа «Слуги лорда Камергера», был построен в 1599 году, и премьерным спектаклем была трагедия Уильяма Шекспира «Юлий Цезарь».

Елизаветинский ренессанс – эпоха расцвета театра и сценического искусства. До возникновения профессиональных постоянных театров существовали так называемые бродячие театры. Они переезжали из города в город, давали представления на ярмарках и постоянных дворах. Иногда во дворцах вельмож, в банкетных залах. Лучшие труппы имели постоянных меценатов. Например, «Слуги лорда Адмирала», «Слуги лорда Хенсона». Труппа Р. Бербеда именовалась «Слуги лорда Камергера». Сведения о первых постоянных театрах разноречивы. Возможно, это был театр Джемса Бербеда. Постоянными были Театр Роз и «Медвежий загон» (на месте бывшего медвежьего загона на улице Роз).

Площадки-помосты и ярмарочные балаганы первоначально диктовали принципы театральной архитектуры. А потому они были либо театральными коробками, либо кругами балаганов.

И архитектура театра-коробки и круга-балагана существует поныне. Существует даже мнение, что архитектурным прототипом «Глобуса» был римский Колизей. Вряд ли. Колизей эллипсоидный, а не круглый. Он служил только для специфических спортивных развлечений, гладиаторских боев. Средневековые медвежьи загоны, вероятно, могут сравниться по сути, но не по масштабу, с боями гладиаторов. Это народная забава, которая так и осталась народной в театре по четвергам.

Театр «Глобус» труппы «Слуги лорда Камергера» лишь по видимости напоминает «круглый» театр. Он был иным и по сути, и по принципам внутренней организации пространства. Гладиаторы и медвежьи забавы – это развлечения нетребовательной публики. Шекспира же вот уже 400 лет ежедневно играют во всем мире. Самое название театра – «Глобус» – весь шар земной. В названии театра соединены смыслы небесного тела, всемирной истории, народов, народа и человека. Ибо «Глобус» имеет центр в любой точке окружности.

В сути главного понятия «Глобус» и Стоунхендж зеркально отражают друг друга.

К созданию театра прямое отношение имеет среда, к которой принадлежал гениальный аноним.

Мы не можем не упомянуть здесь о семье Сидней: Филиппе, его сестре Мэри Пембрук и дочери Филиппа Сиднея Елизавете – жене пятого графа Роджера Мэннеса Рэтленда. Они все были поэтами и переводчиками, элитой и центром придворного общества елизаветинского времени. Они задавали тон, были родственны Эссексам, дружны с канцлером Саутгемптоном (может быть, именно Саутгемптон и покровительствовал театральной труппе «Слуги лорда Камергера»), Лестером, т. е. первыми лицами королевства. Елизавета Сидней состояла в переписке и перевела на английский язык сочинение Мишеля Монтеня «Опыты». В «Буре» Шекспир ведет полемику через персонажа пьесы с «верным Гонзало», который прямо цитирует идеи Монтеня по ходу представления. Практически все исследователи творчества Шекспира, к какому бы мифу они ни принадлежали, говорят о тесной творческой связи между всеми героями елизаветинского «золотого века». Даже «Сонеты» или поэма «Голубка» есть труд до

какой-то степени коллективный, шифрующий отношения между Сиднеями, Саутгемптонами, Бэконом, что были Рэтленды и Сидней сторонниками партии Стюартов и, тем самым, католиками (откуда и неприязнь к протестанту Мальволио). Тесное переплетение судеб, опасности, тайны, театральное существование в масках. Однако сейчас о другом. Когда зашла речь о проекте нового театра, то именно Филипп Сидней порекомендовал Ричарду Бербежду, великому трагику и главе труппы, ученого Джона Ди в качестве архитектора. Если по рекомендации Филиппа Сиднея, значит, не без ведома Шекспира и всей компании.

Кем был Джон Ди? Кратко: алхимик, механик, математик, личный астролог и секретный агент Елизаветы I, друг и собеседник Джордано Бруно, Фрэнсиса Бэкона, Шекспира. Он был личностью гениальной. Многие годы он странствовал по всему миру. Особенно его интересовала Гренландия. Гренландия как особая точка земли, мифическая страна Гиперборея была предметом его последнего разговора в переписке или личной беседе с Джордано Бруно. Ди умел предсказывать погоду. Он предсказал бурю, которая развеяла Великую армаду испанцев. Именно Джона Ди сделал Шекспир одним из прототипов мага Просперо, вызвавшего бурю (в одноименной пьесе). Но прототипом Просперо мог быть и сам Шекспир, что не менее вероятно. Так сказать, «автопортрет в зеркале Просперо», или «коллективный портрет в зеркале Просперо», с наставлениями молодоженам, которое и произносит в виде монолога главный герой «Бури». Бэкон и Джон Ди были близки оккультисту – австрийскому императору Рудольфу II, за сына которого, не без вмешательства Фрэнсиса Бэкона, выдали замуж дочь Якова I. Для бракосочетания этой пары, так называемой серебряной свадьбы, и была написана «Буря».

Джон Ди первый перевел на английский Евклида и написал книгу «Пространство Евклида». Ди также был автором правительственного указа о создании основных средних школ в Англии. 3000 томов его легендарной библиотеки до сих пор находятся в оксфордском книжном собрании. Джон Ди – настоящий просветитель, а во времена почти общей неграмотности театр и был местом обучения и просветительства. Джон Ди был настолько интересным человеком, что о нем написано много книг в XX веке, и в частности, знаменитый когда-то роман Майринка «Ангел южного окна», материалом которому послужила книга Шарлотты Фелсмит «Джон Ди» (1909). Там-то и говорилось о его связях с королевой Елизаветой, графом Лестером и особенно подробно о Филиппе Сиднее и его круге. В 1972 году вышла монография Питера Френча «Джон Ди – маг Елизаветы».

К тому моменту как актеры труппы «лорда Камергера» обратились к Джону Ди, вышла книга Кэмптона «Британия», о которой мы уже упоминали.

Значение бэконовского «идола театра» и, несомненно, личность Шекспира, о которой медиум Елизаветы знал более нас, подтолкнули Джона Ди к изучению архитектуры Стоунхенджа, тайный план которого он понимал. Джон Ди, несомненно, лично ездил в Стоунхендж, знал его обмеры, его геометрию. Понимал связь круга с Луной и Солнцем, т. е. космической сферы с формой глобуса. Он знал не только математическую, но тайную суть предназначения театра преобразований и мистерий Стоунхенджа, т. е., словами Шекспира, «судил о тайной сущности вещей».

Имя Шекспир иногда переводится как «потрясающий копьем». Знак копья, мы знаем, священный. Распятый на нем Вотан получил откровение через магию письменных рун. Неужели образ, внятный нам, не был понятен жившим внутри столь сложного мира фантазии и легенд магам века XVII? Зритель во время действия посвящался, приобщался к событиям мира видимого и сущего. Истории и драмы души. На флагшток театра «Глобус» всегда вывешивался флаг: черный – для трагедии, белый – для комедии, красный – для исторической драмы. Круглая форма, объединяющая всех зрителей без разницы звания и чина. Только одни – побогаче – сидят, другие – победнее – стоят. Ну и что? Сцена, что очень важно, пропорциями, размером и композицией повторяет алтарный стол в Стоунхендже. А главное – путешествие

во времени и пространстве: то в Италию, то в Рим, то в VI век короля Лиры, то в собственное историческое прошлое. Как рассказывает нам надпись в музее театра, архитектор строил его на основании расчетов «магической геометрии», т. е. с еще одним, дополнительным смыслом числовых величин и их соотношений. Козырек над сценой «Глобуса» украшен светильниками, на которые ориентирован и Стоунхендж: Солнце, Луна, знаки зодиака. Это навес над сценой, над действием, картина, соединяющая действие – звездное небо – народ.

«Глобус» – шар земной. Манифестация трагических страстей и дел человеческих, постоянно повторяющихся в истории, когда бы они ни случались. «Весь мир – это театр» было лозунгом «Глобуса». Вечно будет повторяться история Лира и его дочерей, любовь Ромео и Джульетты, истории слепоты и страсти. Театр обучает и просвещает. Общечеловеческий опыт сжимается до рамок сцены, и мы «таковы – каков наш век».

*Простите же! Но если рядом цифр  
На крохотном пространстве миллионы  
Изобразить возможно, то позвольте  
И нам, нулям ничтожным, в общей сумме  
Воображенья силу в вас умножить.*

Так Шекспир обращается к зрителям и просит их включить воображение в мистерию, соотнести свой опыт с драмой.

«Глобус» – не только шар земной, он, как мы упоминали, часть огромной Вселенной. Он – точка, где происходит преобразование, обмен идеями и образами. Актеры же – оркестр, транслирующий мировую мистику.

Театр, построенный по законам пифагоровой геометрии, учитывает идеальную акустику, законы акустического эффекта – «слышимости» – главный момент любого объединяющего пространства. От «Глобуса» до Стоунхенджа и древних святилищ. Слышимость – не только обмен информацией, но понимание, сознание, поддержанное или организованное самой формой сферы.

Почему имя Джона Ди до сих пор не фигурирует как имя строителя? Потому же, почему мы не знаем, кем был Уильям Шекспир. Джеймс Бербедж нанял исполнителя-строителя, который был ученым прорабом. А подлинным архитектором, создателем Идеи театра был Джон Ди. Идея «Глобуса» обсуждалась определенным кругом, к которому принадлежали и Ди, и Шекспир. Напомним, что именно его «Юлием Цезарем» открывался театр. Пьесы Шекспира там постоянно играли, за исключением «медвежьих» или (еще того хуже) карточных дней. Мы плохо знаем время, и трудно проникнуть в тайну тех дней. Хотя единой фразой, но вспомним еще о других гениальных «анонимах», вроде Сервантеса или даже Веласкеса, или неанонимных анонимах вроде Рембрандта...

Мы живем в другом мире, и нам трудно представить себе сознание людей, живших в акустическом мире «магической Вселенной». Эпоха эта закончилась где-то в конце XVII века. Сегодня никто не может писать так, как писал великий бард «Двенадцатую ночь». Никто не понимает пружины действия, причины неприязни «веселой компании» к протестанту Мальволио. А ведь именно люди, подобные Мальволио, закрыли в 1644 году театр «Глобус» окончательно. Никто не может написать и «Сон в летнюю ночь» без реальной связи с «фейным миром», с маленькой «королевой Мэб». Мы вне пространства Стоунхенджа, хотя сближение с ним нас манит и влечет. В начале XX века философ новой архитектурной идеи Ле Корбюзье исследовал в нескольких теоретических работах модульную архитектуру греческого ордера «Модулер № 1» и «Модулер № 2» и т. д. В постижении законов гармонии и пропорций он отправился к Эктину и Каликрату. Они были хоть и отдаленными, но единомышленниками Корбюзье, его традиций.

Так почему бы магу-архитектору Джону Ди не поддержать традиции своих единомышленников – звездочетов-строителей Глобуса – Стоунхенджа?

## Глава 2

### Высокие зрелища

*«Высоких зрелищ зритель...»*

**Ф. Тютчев**

Мы живем в пространстве античности. Античность – часть нашей памяти, нашей культуры, нашей цивилизации.

С тех пор как возник античный мир (средиземноморская цивилизация) и по сей день его образы, имена, мифология, драматургия, философия, его герои не постарели, не утомились от долгого пути, не насытили любопытства поколений. Напротив, все больше вопросов задает нам таинственная духовная прародина. А мы – можем ли мы ответить на задаваемые вопросы? Как возник, откуда взялся тот мир, который сегодня мы условно называем Древней Грецией? Но, может быть, вопрос, которому вот уже два тысячелетия, и есть свидетельство вечной молодости, загадка нашей неутоленной потребности возвращения к истоку. У любой цивилизации своя «античность», свое рождение, хотя документальных свидетельств истока не бывает. Подобно Шамбале – раннее Средиземноморье: оно существует – и одновременно его нет.

Вся античность – это Греция и ее колонии, любая часть того древнего Средиземноморья и Эгейского моря, куда дошла ее культура. Античность – это и Рим, и любая страна, куда дошли легионеры империи. Как две руки, как два полушария – левое и правое. Причем правое условно назовем эллинским миром. Левое – латинским. Иоаким Винкельман, влюбленный в античность немецкий археолог-эллинист XVIII века, написал «Историю античного искусства», еще неточно отличая искусство «греческое» от искусства «римского».

Но сегодня мы знаем, что «полисный мир Эллады» исчез тогда, когда Македонский возмечтал о создании могучей западно-восточной империи. Рим же – идеальный образец, прообраз современной государственности с регулярной армией, юриспруденцией, всеми прелестями больших городов, с «инсулами» многоквартирных доходных домов.

Исчезнув в положенный срок как живые государства, они вошли в культурную генетику веков грядущих. Трудно представить себе, сколько раз в том или ином случае мы поминаем, пользуем, вдохновляемся античностью. Один современный философ сказал: «Вся история современной философии есть лишь комментарий к Платону». Вот правильно найденное слово-комментарий. И эту книгу мы так и назвали – «Комментарий к античности».

Когда и как возникла Эллада? Когда сформировалась ее первичность, ее кровь? «Мифы Древней Греции», мифология античности, которую мы знаем с детства и принимаем за легенду и за исторический факт.

Греческий историк Аполлодор Александрийский начинает свой труд «Мифологическая библиотека» с описания четырех генераций миростановления от Хаоса к Логосу, и это напоминает одновременно начало Книги Бытия и современные научные модели о происхождении жизни на Земле.

«Уран первым стал править всем миром. Вступив в брак с Геей, он произвел на свет прежде всего так называемых гекатонхейров...» (Аполлодор. «Мифологическая библиотека». Л-д Наука. 1972. С. 5). Это были страшные хтонические чудовища, многорукие и многоголовые, непомерной силы. Вслед за ними появились одноглазые киклопы, но и они исчезли, объятые мраком. Затем Уран и Гея произвели на свет титанов и титанид.

*Когда природа в страстности живой,  
Неутолимости неистощимых родов*



*Выбрасывала в жизнь титанов и уродов, —*

писал французский поэт Шарль Бодлер.

Наконец на сцене появился Крон. Восстав с титанами-братьями на отца Урана, он отрубил ему детородный член и сбросил в океан. Тогда родились эринии. Крон, женившись на Рее, родил Зевсово племя. Космогония не указывает на хронологию и на время. Хаосно-хтонический бред не-бытиен и вечен и вне-временен. Изживая себя, хтонические чудовища низвергались в «Тартар» – темную дыру неизмеряемости. Гекатонкейры, киклопы, химеры, кентавры – существа хтонические, не вычлененные из антропоморфности, зоо- и биоморфности. Не задерживаясь на процессах биоэволюционной борьбы космических сил, хотелось бы вспомнить образность мифа. Например, Хаоса, который пожирает своих детей. Франсиско Гойя в картине «Уран, пожирающий своих детей» раскрыл современное, внятное нам содержание этого мифа. Широкими мазками, условно пишет художник нечто, теряющее сходство и связь с человекоподобием. Безумие уничтожения. Миф потому и вечно актуален, что воспроизводит общечеловеческие ценности боли, радости, часто полярные понятия, в том числе назидательные и педагогические. Чтобы миф соединялся с историей, он должен реально много раз повторяться во времени. Хаос пожирает детей. Или: когда время войн и катаклизмов пожирает своих детей, знай – наступает хаос. Как точно показал это Пикассо в картине «Герника». Мать-Земля Рея скармливала Крону своих детей до тех пор, пока не научилась их прятать.

Посейдона, например, она спрятала в мировом океане. А вместо Зевса дала папаше слопать камень в пеленках.

Рея отправилась на Крит, где в пещере горы Дикте (любой турист может и сегодня на Крите ознакомиться с пещерой Дикте) родила Зевса, отдав его на воспитание нимфам Адрастее и Иде. Нимфы его воспитывали и кормили молоком Амалфеи (козы) из ее «рога изобилия». Из шерсти Амалфеи плелись тонкие нити пути и познания. Ариаднин клубок был тоже из шерсти чудесной козы.

Вспомним о рождении и младенчестве Зевса. Здесь мифологическое начало всех начал. Здесь миф облекается историей. В изобразительном искусстве сюжет младенчества бога богов практически отсутствует. Лишь на Александрийском эллинистическом барельефе II века до н. э. изображен толстенький малыш, которого из «рога изобилия» кормит изящная молоденькая дама. Мирная, безмятежная буколика в духе александрийской школы. Изнеженность александрийского рельефа была картиной II века до н. э., а не реального незапамятного времени.

На Крите с Зевсом произошла удивительная история. Пока няньки-нимфы перетаскивали его с места на место, он потерял свой пупок. Зевс потерял свой пупок на Крите. Образность сюжетов любого мифа многозначна. Именно на Крите происходит разрыв поколений и времен. Как бы начинается новая история, другая. И действительно, в дальнейшем Зевс, подняв своих братьев и сестер, совершает некую космическую революцию, беспощадную в отношении беспмятных предков, во имя утверждения того миропорядка, тех представлений, которые по сей день в нашем культурном сознании есть основа всей античной идеологии.

Мы пересказываем греческие мифы, связанные с Критом. Изобразительными сюжетами самого Крита эти истории не подтверждаются. Никакого Зевса они не ведали. Это поздние сказания, греческая мифология, отсчитывающая Зевсово время от Крита.

Мифология называет остров Крит местом конца и начала разрыва. «Гигантомахия» – так называется действо, мистерия борьбы с титанами – популярнейший в Греции сюжет. Грандиозный, пафосно-трагический размах обретает он в горельефах знаменитого Пергамского алтаря, подлинник которого находится в Берлине. Гигантомахия Пергамского алтаря – уже комментарий к мифу, отдаленный от рождения мифа на бесконечность пути. Можно считать, что, к примеру, художник XIX века Гойя и авторы алтаря равно удалены от времени события. 120-метровая лента в композиционном монтаже разворачивается перед нами скульптурной эпопеей.

Ученые утверждают, что цари малазийской эллинистической деспотии Пергама Аттал и Евмен II соорудили алтарь и принесли на нем жертвы, восславив богов-победителей. Одновременно мифологический текст иллюстрировал и собственную победу над варварами галлами.

Эта грандиозная скульптурная эпопея полна экспрессии в изображении и торжества победителей, и их беспощадности. Но одновременно и сострадания к побежденным. Пергамский алтарь, сюжет которого восходит к космогоническим истокам, комментирует политические события становления государства Пергам, уравнивая эпизоды галльского поражения с древней историей начала начал с подлинно вагнеровским пафосом.

Вернемся, однако, к моменту рождения Зевса на Крите. Древнейший миф указывает на пещеру как на сакральное место рождения нового – новой эры. Пещера, быть может, – самая древняя, сквозная через всю общечеловеческую память метафора. Именно в пещерах Пиреней мы находим первые (как принято считать) изображения животных. Мы знаем пещерные храмы Древнего Египта и пещеры, где обретают вечность в созерцании «высокомудрые» аскеты буддизма, и пещеры – святыни иудеев и мусульман с прахом праотца Авраама. Пещера рождения-смерти – отдельная глава, тема исследования. Пещера – часть горы, горного массива. Пещеры бывают подземные, т. е. уводящие в другой мир под землю. Пещеры бывают на горе, где в вечном созерцании ждут колокола мудрецы, или, сгорая, возрождается из собственного пепла птица феникс. «Пещера» в мифологии также один из образов мировой горы. Ось мира, соединяющая землю и небо. Если помнить, что Зевс именно там потерял свой пупок, то пещера Дикта есть одновременно и гора, и ось мира. А рождение именно в этой точке всегда делит мир на «до» и «после». Рождение Зевса – осевая линия, отделившая сознание хроноса (истории) от хаоса, т. е. самый главный мировой водораздел. Время отделено от безвременья. Мы не можем выстроить хронологическую цепочку и узнать, которая из пещер была первой. Быть может, первой пещерой и главной было, есть и остается материнское чрево – место все-рождения. А человек – гора между небом и землей. Младенец Христос родился в пещере Вифлеема, куда пришли во время переписи населения Мария с обручником Иосифом. Не было места на постоянных дворах, пришлось приютиться в пещерном овине-яслях. Это мистерия, таинство Рождества Христова, разделившего всю историю на «до» и «после» новой эры.

*И родила Сына Своего первенца, и спеленала его, и положила в ясли,  
потому что не было им места в гостинице.  
(Евангелие от Луки, 2:7)*

В свое время мы вернемся к Рождеству и будем говорить о трактовке этого сюжета мировым искусством. Здесь нас интересует место рождения – пещера.

*Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака,  
на лежащего в яслях ребенка, издали,  
из глубины Вселенной, с другого ее конца,  
звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца.*

*(И. Бродский. Письма к римскому другу. СПб. 2001. С. 24а)*

Какая звезда смотрела в пещеру младенца Зевса и было ли небо звездным, мы не знаем.

Зевс снова возвращается на Крит уже Быком с хрупкой ношей – финикийской царевной Европой на спине, дочь царя Агедона из Сидона.

Крит в античной мифологии, как в истории вообще, – место старое – место новое. Весь XIX век, помешанный на классицизме, Гомере, мифологии, костюмах и театре античности, стал великим веком античной археологии. Генриха Шлимана, верившего каждому слову Гомера, принято считать археологом, открывшим Трою и минойско-ахейскую культуру. Но Троя ли это или в ажиотаже раскопок он «прошел Трою», а обнажил еще более ранний слой?

Уже Шлиман жил с червем сомнения в душе. Но мы давно договорились, что золотая маска Агамемнона Афинского музея, золотые украшения, неизвестно кем и как сотворенные, керамика, шлемы и есть микенско-минойский слой.

В 1900 году, ровно на рубеже двух столетий, умер последний великий классический философ Германии Фридрих Ницше. Он много занимался античностью. Он написал работу «О происхождении греческой трагедии». Он вернул XX веку тему Аполлона и Диониса, сознания конструирующего и художественно-интуитивного. И кто кого в человеке одолевает – Дионис Аполлона или Аполлон Диониса? Высокий разум или бездны страсти? В том же 1900 году английский археолог Артур Эванс открыл для нас еще одну «догреческую» цивилизацию на острове Крит, обнаружив города-лабиринты. Они подтверждают миф о царе Миносе, для которого архитектор Дедал построил лабиринт пещер. Дедал также изобрел подобие первой летательной машины. Крылья для себя и сына, дабы улететь от Миноса. Чем кончился этот первый полет человека над морем для его сына Икара, мы знаем. А вот Дедал от Миноса все-таки улетел и век свой дожил в Афинах.

Дерзание и бунт, борьба страстей высоких и низких, трагедия финалов предложены были для размышления задолго до того, как родились театр и трагическая драматургия.

Лабиринты Крита – чудо мысли, строительной техники, архитектуры. Аналогов ни в античном мире, ни в иной европейской архитектуре лабиринт не имеет. Но вот в Древнем Египте такое сооружение было, говорят, построено под Фивами для фараона Мемнона (Аменхотепа III), отца Аменхотепа IV. Лабиринт со временем был разрушен и забыт, но существует как некий прообраз, негатив Критского. Когда был построен лабиринт? Для каких целей? Этого мы не знаем. Расположенный на площади 22 тысячи кв. м на нескольких уровнях, пещерный, подземно-надземный, расписанный дивными фресками, он дразнит наше воображение. Часть сохранившихся колонн, поддерживающих наружный портик, выкрашена в красный цвет и как бы перевернута вверх ногами, т. е. сужается книзу. Материалы, использованные в строительстве, самые разные – искусственные (подобие гипса) и природные: камень, дерево и даже кирпич. Уровень строительной техники невероятный, необъяснимый. А сколько лет он строился? Есть свидетельства, что ахейцы, вторгнувшись на Крит в XII веке до н. э., сожгли что могли. Но к этому времени и сопротивляться ахейцам было некому. Можно предположить, что Крит – фрагмент не известного нам мира. Крит – цитата из культуры, по которой восстановить весь утраченный текст невозможно. Луч прожектора, освещающий точку, остальное пока поглощено тенью. Лабиринт – чудо и тайна. Но, может, он и не был дворцом Миноса и его потомков, а был местом культовых мистерий. Люди, обслуживающие лабиринт, жили где-то рядом, но их поселения просто исчезли со временем. Мы не чувствуем движения времени, оно свернулось в единой точке пространства – критских лабиринтах. Они, не имея истории, становятся точкой вечности. Крит – это молчание. Молчание мира без движения и голоса. Тексты Крита не дешифрованы, а стало быть, немые.

Но мифология Крита – концы и начала. Концы почти исчезнувшего «догреческого мира» и начала новой средиземноморской цивилизации.

Основным персонажем греческой критской мифологии является Зевс, а не Минотавр и не Минос. Но на самом деле подлинное верховное божество Крита – Бык. И тогда мы вспоминаем и о Миносе и о Минотавре. Его огромные рога торчат из надземных террас лабиринта. С его изображением связаны все главные сюжеты росписей, скульптур, прикладного искусства. И в связи с этим хотелось бы задать сам собой возникающий вопрос: то, что нам известно как античная мифология Крита, подтверждается ли археологией? Имеют ли подтверждения сюжеты античных расписных ваз о герое Ясоне и чудовище Минотавре? О всех хитросплетениях Любви и Смерти...

Свидетельства «Истории с Европой»? Их нет. Первый рельеф, изображающий финикийскую царевну на спине быка, мы обнаруживаем в V веке до н. э. (Лувр). Мы видим, знаем этот

сюжет по европейской живописи, например у Клода Лоррена. Или то, с чем мы отождествляем древний сон, написал русский художник Валентин Серов в «Похищении Европы». И Бык, и очень густое синее море, и маленькая нежная девочка-царевна на спине. И мощь быка, и рога-лира, и ярый глаз, скошенный в сторону избранницы. В разные времена комментировали поэты и художники античный миф о странностях Европы и героических подвигах освободителя Тесея. Но среди подлинных критских сюжетов нет связанных ни с царем Миносом, ни с хтоническим чудовищем Минотавром. Нет ни Ариадны, ни Тесея. Это сюжеты более поздней античной мифологии на изображении греческих ваз. Поздние европейские люминисценции.

Свидетельства самой культуры – нечто совершенно иное. Например, в критской культуре отсутствуют всякие признаки милитаризма: щиты, мечи, вооружение. Ничего колющего, режущего, кроме ритуальных предметов вроде лаброса – двустороннего топорика для жертвоприношений. Может ли быть так, что мир, открытый Артуром Эвансом, жил вне войны? Может быть, странные, таинственные архитектурные группы лабиринтов Крита, Кносс, Фест – места ритуальных, культовых мистерий некогда обширной и незнакомой цивилизации? Такой вариант предположить возможно.

Кносский дворец-лабиринт (как мы уже говорили) архитектурно непостижим уровнем строительства. Как говорится, сейчас ничего такого построить не возможно. Но любая архитектура всегда «лаброс», двойное значение: одновременность образа (души) и уровня технической мощи воплощения (тела).

«Стихийный лабиринт, /непостижимый лес, /Души готической рассудочная пропасть». Эти слова О. Мандельштама о Нотр-Дам – ответ и на наш вопрос. «Рассудочная пропасть». Рассудочность архитектурного проекта и пропасть идеи-образа лабиринта, пропасть, отделяющая нас от техники и образов строительства. Он и над-земен, и под-земен. Сколько этажей под землей, мы этого точно не знаем. План лабиринта – бесконечность пути познания и «пропасть».

Археологические раскопки тоже не дают ответа.

А как волнует среди всех археологических находок печатка Пчелы, двукрыло распластавшейся на цветке медуницы. В античной мифологии пчелы запряжены в колесницу Прозерпины, владычицы царства мертвых, царства Аида.

В библейской притче о Самсоне в пасти мертвого Льва пчелы устроили свое сотовое чудо архитектуры и наполнили его медом. Здесь тема смерти и жизни («из мертвого живое») сплетена в извечном дуализме смерти и воскрешения. Геральдическая симметрия крыльев мистериальных пчел-печаток напоминает похожие на крылья бабочек два топорика-секиры – лаброса. «Из света в тень перелетая», из прекрасной радужности мгновенья, жизни, испивающей нектар цветка, в тьму спеленутой куколки-мумии.

Можно предположить (почему бы нет), что со всех концов тогдашнего света стекались народы то ли в райский сад, то ли в царство мертвых. Разные народы – египтяне, жители государств Двуречья, шумеры, финикийцы и еще те, кого мы не знаем и назвать не рискуем.

Финикийцы играли в том исчезнувшем мире, видимо, большую роль. Согласно античной мифологии Европа – дочь финикийского царя. Весь средиземноморский мир был в культурном и культовом взаимодействии, взаимосвязи. Все: и египтяне, и халдеи, и шумеры имели свою космогонию, свои параллельно существующие мифы. Но там, на Крите, они, возможно, сходились в единой мистерии таинства прохождения рая и ада, света и тьмы, двух основных изначальных начал, дававших обновление возрождения «жизни сначала». Согласно финикийской традиции рассказа о первородном Хаосе, из него произошел Мот. Мот – одновременно Смерть и Воскрешение после смерти. Здесь, может быть, таится корневой смысл идеи Лабиринта и его мистерий.

Мы не касаемся связей, которые объединяли культы Египта и Крита. Аписа (белого быка) – покровителя Северного Египта – и Быка Крита. Античная мифология не подтвер-

ждается данными критской археологии, как мы уже говорили. Греческая античность родилась позднее, но в нашем сознании, нашей традиции соединилась с идеями-образами доантичного мира, имя которому Крит.

Между горой надземных этажей и подземностью соединительным союзом стала очистительная жертва коллективного мистического обряда. В празднике-обряде смерти и воскрешения театра-мистерии два героя – Человек и Бык. Избежавшие тленья фрагменты фресок рисуют волнующие картины игры с быком. Широкоплечие, тонкие в талии напряженные тела участников игр древних мистерий написаны виртуозно. Формы искусства Крита изысканны и прихотливы не только в живописи, но и в ритуальных сосудах, скульптуре. Кносский, или минойский, стиль сближает нашу художественную ассоциацию с искусством европейского модерна, именно с тем временем, когда Артур Эванс нашел сокровища лабиринтов.

Классическая, безупречная по форме греческая вазопись амфор, гидрий, кратеров, килик предоставляет свои поверхности художникам. Керамика Крита, напротив, как бы обретает форму под натиском гибких трав; осьминогов, прильнувших к стенкам кувшинов; цветов, произвольно вырастающих на стенках ритуальных амфор. Их форма подчинена материалу, пластике изобразительного сюжета. Они асимметричны, немного смяты. Гончарный круг уступает руке скульптора-керамиста, в свою очередь подчиненного самой природе. Сосуды Крита вылеплены руками как скульптура. Они не имеют канона ни формой, ни материалом. Керамическая ваза греков создана гончарным станком, совершенна формой, соответствует правилам ордера. Невозможно связать логическим единым рассказом исчезнувший мир, оставивший фрагменты. Выпадают многие из его звеньев.

Искусство мира «того», догреческого, ласкает глаз изысканностью живописи, нежной прозрачностью цвета. Много тысячелетий тому назад цветовая палитра всего мира была иной, нежели сейчас. Море, небо были иными не только по цвету, но и энергетически.

Мы, возможно, и не могли бы жить в энергетическом накале того времени. Фрески, кроме сюжетов игр, изображают играющих дельфинов и летучих рыб, обезьян и какие-то невиданные, похожие на огромные ирисы, исчезнувшие цветы. Стиль росписей сочетает документальную точность знакомых нам предметов, растений с абсолютной фантастичностью. Но и узнаваемое имеет другой смысл и значение.

Безмятежные, «райские» образы росписи верхних террас лабиринта изображают участников мистерий и зрителей, где зрители также и участники. Они не случайные зрители, но посвященные в действо. Молодые женщины со жгуче-черными, круто завитыми прическами, прядями волос, перевитыми жемчугом. Локоны, извиваясь змейками, сбегает по шеям, платьям. Ручки отбивают такты ритуальных ритмов, а нам кажется, что они аплодируют. Их одежды, которые особенно хорошо можно рассмотреть на фигурках жриц – заклинательниц змей, тоже не имеют аналогий ни в египетских, ни в античных модах. Египтянки носили плотно облегающие фигуру платья-сарафаны. Греки носили свободно падающие драпировки туник и пеплосов. Тоненькие, как и у мужчин, осиные талии критянок плотно стянуты поясами. Пышные, до пола, ярусные юбки, с узкими рукавами тесные кофточки и непременно обнаженная грудь. Волнующие чувственностью, неотвратимой роковой загадочностью образы.

Плутарх рассказывает, что мать Александра Великого Олимпиада привезена была с Крита. Однажды Филипп Македонский, увидев ее игры со змеями, счел, что ложе Олимпии посещают боги, и очень ее боялся. Александр уже до рождения звался героем, т. е. сыном смертной женщины и бога.

Кстати, хотелось бы отметить большую роль женщины в мире, который явился нам благодаря гению и удаче Эванса. В мире ритуальном, празднично-трагическом женщина-жрица, служительница богини-матери, была священна.

Фрагмент неведомой цивилизации, лишенный письменной речи, истории, знаков войны, наконец, захоронений. Во всяком случае, мумифицированных кладбищ Египта, погребений,

увенчанных стелами и другими признаками захоронений, очевидно, нет. «Культура есть отношение к смерти», – по определению Льва Николаевича Гумилева. Нет кладбищ. Нет похоронного обряда как привычного для нас ритуала. Может быть, прах сжигали, хранили в глиняных канобах, развеивали? А может, кладбища были в колодцах, где еще не было раскопок? Но то, что за «уходом» следовало «возвращение», несомненно по всем символам архитектуры и сохранившихся предметов. Кладбищ-захоронений (явных) действительно не обнаружено. Отношение к смерти у египтян – это отношение к бессмертию в мощной торжественности пирамид и обрядах мумификации.

Тема «ухода» на древнем Крите, может быть, связана с опусканием, нисхождением в подземные этажи лабиринта, а затем «возвращением» в мир дня и ночи. То, что запечатлено монументальной недвижимостью пирамид и стел, в лабиринтах блужданий было действием. А «посмертные блуждания души» с последующим возвращением – Великим Ритуалом, «Великой игрой». Впрочем, это не более чем предположение, как и вопрос: фрагментом какой цивилизации был древний Крит?

Странствующий в поисках пути возвращения домой Одиссей ничего особо примечательного, кроме стиравшей белье и игравшей в мяч Навзикаи на Крите не обнаружил, да еще обедневшего жилища царей.

Для ахейского, а затем и дорийского нашествия Крит как живая культура уже не существовал. Уже в XII веке Крит «растворился», ушел на дно памяти. Лабиринты были только поражающим воображение образом покинутого мира и миража. Его живая душа, проделав последний смертельный прыжок через спину Быка, покинула тело мистерии, и оно рассыпалось.

Крит был частью «доантичного мира», который уже для Солона стал легендой, о чем мы и узнаем из «Диалогов» Платона. В диалоге «Тимей» старый саисский жрец объясняет Солону: «Ах, Солон, Солон! Вы, эллины, вечно остаетесь детьми, и нет среди эллинов старца». – «Почему ты так говоришь?» – спросил Солон. «Все вы юны умом, – ответил тот, – ибо умы ваши не сохраняют в себе никакого предания, искони переходившего из рода в род, и никакого учения, поседевшего от времени. Причина же тому вот такая. Уже были и еще будут многократные и различные случаи гибели людей, и притом самые страшные – из-за огня и воды...» А далее египетский жрец, чья память, в отличие от памяти эллина, хранит предания, поведал Солону историю Атлантиды, располагавшейся «по ту сторону Геракловых столбов». Но позднее, когда пришел срок невиданных землетрясений и наводнений, разверзнувшаяся земля поглотила и Атлантиду. Она «исчезла, погрузившись в пучину» (Платон. Диалоги. М. 2004. С. 404–406.)

Та неведомая цивилизация, частью которой был Крит «лабиринтов», а возможно, и Египет, могла называться Атлантидой, островом, по ту сторону «Геракловых столбов». А если мы чего-то не знаем или не видим, вовсе не значит, что этого нет. «И не надо никаких доказательств», – как говорил один из героев Булгакова.

Есть и сейчас такое место на земле, где культ игры с Быком-Смертью-Роком, где пышные ярусные юбки, и узенькие кофточка, и взбитые воронова крыла волосы змеями выются по щекам, где тонкие талии и напряженные прогнутые спины мужчин и причудливые уборы на голове. Эта страна – Испания. Широко известно, что вездесущие финикийские купцы-пираты устроили свои колонии на юго-востоке Испании «во время оно». И хотя рельсы разобраны и прямого пути от Крита к Испании нет, но традиция-то осталась. Единственная в своем роде, изменившаяся с течением веков, но по сути и даже элементам формы подобная. Есть и другое свидетельство о следах Атлантиды в Испании. Приводим текст Платона: «Близнецу (речь идет об одном из наследников царя Атлантов), за ним родившемуся, который получил в удел окраины острова от столбов Геракла (Гибралтара) до теперешней области Гадирской, дано было имя Гадир» (Гадес, ныне Кадис). Как бы то ни было, семена, рассеянные по разным сторонам

от великой катастрофы, взошли именно на юге Пиреней. Если вспомнить, что на севере Пиренейского полуострова расположены пещеры Альтамира и другие загадочные следы исчезнувшего мира, скажем так: Испания прячет в своей истории многие тайны. Они нас дразнят и от нас ускользают.

Нет сомнения в том, что коррида – традиция национальная, долгая. Она изменилась в пути, но осталась в крови и культурной памяти древнего народа.

Култ быка и корриды как мистерия любви и смерти! Что поражает в сувенирных лавках на юге Испании – это глиняные сосуды, похожие на критянские. Асимметричные, с высоко задранными носами кувшины, условный орнамент моря и рыб. Они раздражают память ассоциацией, адресностью Крита.

Возможно, долгие века игра с быками была утратившей связь с древней мистерией, традиционной деревенской забавой. Для Рима же пиренейская провинция, которая называлась Иберией, была важной стратегически, но скучной для жаждавших зрелищ солдат. И в I веке н. э. римляне в местечке Рондо построили первую арену по всем правилам архитектуры амфитеатра. Вообразить только, арена цела и невредима до сих пор, известна в современной Испании как первая арена корриды. И по сей день популярна и не изменила своему назначению. Возможно, тогда деревенская праздничная игра «убегания от быка», которая сохранилась кое-где и сегодня, приобрела некую форму публичного зрелища. Современная коррида – массовое, аренное, захватывающее зрелище со строгим регламентом ритуала, действием и правилами. И не безобидное, не без крови, что было особенно близко сердцу любителей гладиаторских боев. Но более всего убеждает не Рондо и не юбки андалузов. Более всего убеждает Пикассо. «Поэт всегда прав», а память гениев убедительнее фактов.

К теме памяти гениев стоит еще вернуться. Что же до Пикассо, который был испанцем из испанцев, жизнь во Франции ничего в этом смысле не изменила. Напротив того – усилила. Для творчества Пикассо обе «критские» темы – «Тавромахия» и «Коррида» – свои, почти биографические.

Для Гойи коррида – национальная тема вроде футбола. Пикассо знает ее тотемное, древнее происхождение.

У Пикассо есть серия керамических тарелок, напоминающих формой рыбные блюда или эллипсовидные амфитеатры в миниатюре. Их роспись – своеобразный, постепенно развивающийся исторический сказ о корриде от момента ее возникновения до переполненных, рукоплещущих, орущих трибун сегодняшнего дня.

Первое блюдо – идеально белое, без единого цветового пятна. Только на дне тарелки обратной стороной кисточки или иным стилем продавлена гемма быка, напоминающая скальные росписи. Негатив, матрица сна. Это то, о чем стихи Мандельштама: «И, может быть, до губ уже родился шепот / и в бездревесности кружились листья». Идея до воплощения. Для испанца Пикассо – это Бык. Для тех, кто населял некогда остров Крит (или специально туда приезжал), Бык был тем же, что для Пикассо. На другом уровне сознания, в иной цивилизации, иных формах языка и т. д. и т. д., но тем же устойчивым «дном» сознания. Сегодня это и спорт, и мастерство строжайших правил. Но главное – тема хтонического единоборства, торжества воли над хтоническим беспамятством. Вочеловеченье.

В следующих тарелках постепенно разрастается история зарождения корриды. Бык становится явленным, цветным, воплощенным. Условно, с намеком на трибуны Кносса, изображение людей. Возникает тема единоборства, постепенно становясь драматургией. И зрителей становится больше, все больше участников корриды. Трибуны занимают все края тарелок, дно по-прежнему отдано мистерии, уже современной. Виртуозное владение живописью и пространственной композицией таково, что от тарелки к тарелке меняется ощущение пространства. От нецветового, почти монохромного, оно, разливаясь по краям, обретает цвет праздничного зрелища и все больше напоминает эллипс трибун, классическую архитектуру арены.



Для Пикассо коррида была не только национальным видом спорта. Трагически-праздничный ритуал игр с Быком – коллективное бессознательное жителей Средиземноморья, отраженное в мифологии минойской культуры лабиринта. Во время корриды, можно предположить, время перестает расщепляться, свиваясь в единый клубок истории. Или массовый гипноз исторического сна.

Есть фотография красноречивее слов. Пикассо с бычьей головой. Огромная маска быка, надетая на голову. Художник XX века превращается в Минотавра незапамятности.

Начиная с 1933 года Пикассо выполнил три серии офортов Минотавромахии, сделал обложку для одного из лучших журналов искусств «Минотавр», завершая тему знаменитой «Герникой». Это не считая живописных полотен с головами Быка, упомянутых уже тарелок, живописных и графических работ, посвященных корриде.

Образ Быка в творчестве Пикассо может быть определен как трое-сущный.

Бык – внутренний двойник художника. Минотавр – фотографии Пикассо с маской. Дерзко-бесстрашный Пабло отождествляет свои инстинкты с инстинктами быка, признавая власть над собой тотемного архетипа. Больше 40 офортов и рисунков сделал мастер в разное время, исследуя инстинкты, страсть, восторг, связанный с женщиной-Европой и вполне конкретными именами жен своей биографии. Минотавр как alter ego самого художника.

Тема Быка и Смерти, Минотавр, умирающий на арене. Слепые Минотавры, уходящие в бесконечность тьмы. Слепые (во тьме пребывающие) Минотавры составляют две серии офортов. Гениальная «Тавромахия», где слепую, разрушительную темную силу может остановить только девочка со свечой в руке и букетом цветов.

И наконец, Бык всеразрушительной неистовости – глобальная метафора возвращения мира Хаосу. Все усилия Зевса-Быка вочеловечить мир победой над Хаосом тщетны. Слепая ненависть Минотавров возвращает его вновь небытию. Оппозиция Любовь – Смерть – главенствующая тема европейской культуры – аннигилируется в Ничто. Отраженная прапамять Пабло подсказала ему этот финал всего лишь после обстрела и бомбежки в 1936 году Герники. Он умел бесстрашно заглянуть внутрь как собственной бездны, так и той катастрофы, которая грядет, если дитя со свечой и букетом цветов не остановит чудовище. Он пророчествует о гибели мира от слепоты, бесформенности, теряющего разум человека.

Вернемся, однако, на Крит. Крит разделил судьбу многих средиземноморских стран. По очереди его оккупировали греки – римляне – Византия – турки – Венецианская республика. Снова турки. Война за независимость и объединение с Грецией – история уже XX века. По вероисповеданию Крит христианско-православный через Византию. Но приезжающих сегодня на Крит туристов (за счет которых во многом живет остров) интересует лишь святилище, оставшееся на поверхности растворенной океаном мировой истории. Лабиринт с диковинными экспонатами музея в Ираклионе. Узнаем ли мы когда-нибудь о той основе, на которой покоился ныне руинный мир полуслепого, утратившего речь мифа? Возможно, нет. Тайна – вот стимул любого немеркнувшего интереса к истории, искусству, гению.

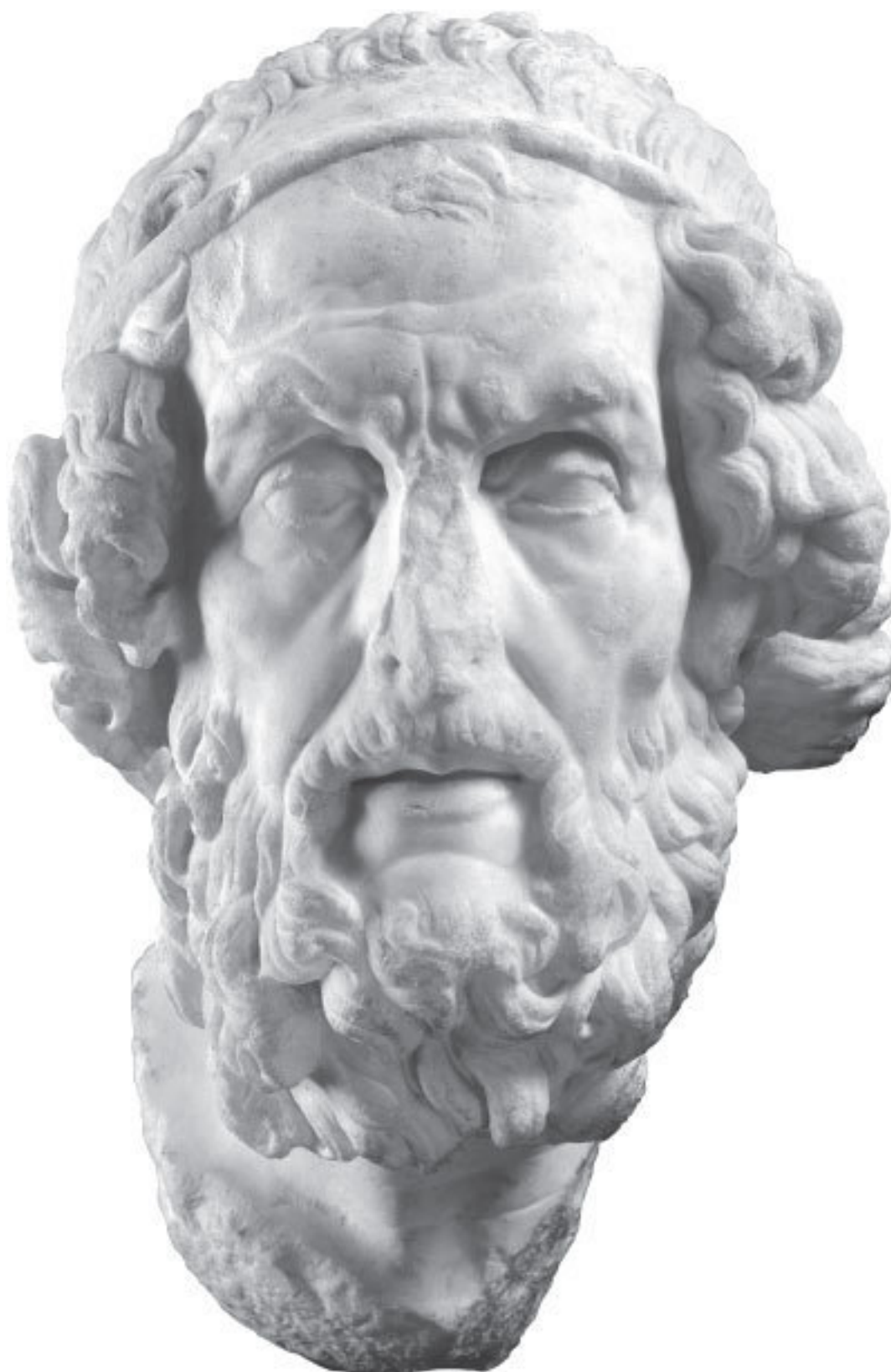
## Глава 3

### Бессонница... Гомер...

*«Голос правды небесной  
против правды земной...»*

**М. Цветаева**

Гомер жил за девять веков до н. э., и мы не знаем, как выглядел тогда мир и то место, которое сегодня называется Древней, или античной, Грецией. Все запахи и цвета были гуще, резче. Подняв палец, человек попадал прямо в небо, ибо для него оно было и материально и одушевленно. Греция пахла морем, камнем, овечьей шерстью, оливками, кровью нескончаемых войн. Но мы не знаем, не можем представить себе картин жизни того времени, которое принято называть «гомеровским периодом», т. е. IX–VIII века до н. э. Не правда ли, странно? Целый исторический период называют спустя три тысячелетия именем поэта? Много воды утекло, и события размыты, а его имя осталось определением целого периода, скрепленного двумя поэмами – «Илиадой» (о войне ахейцев с Илионом) и «Одиссеей» (о возвращении на Итаку воина Одиссея после Троянской войны).



*Портрет Гомера*

Все события, описанные в поэмах, происходили примерно в 1200 году до н. э., т. е. за триста лет до жизни поэта, а записаны в VI веке до н. э., т. е. спустя триста лет после его смерти. К VI веку до н. э. мир невероятно, неузнаваемо изменился. Уже главное общеэллинское собы-

тие – Олимпиады – раз в четыре года устанавливали «священное перемирие» и были «точкой истины» и единства на краткий миг общеэллинской объединенности.

Но в IX веке до н. э. ничего этого не было. Гомер, по свидетельству современных исследователей (Гаспарова. Греция, с. 17, М:2004 и мн. других), принадлежал к числу странствующих сказителей – аэдов. Они бродили из города в город, от вождя к вождю и под аккомпанемент струнной кифары рассказывали о «делах давно минувших дней, преданьях старины глубокой».

Итак, один из аэдов, нареченный Гомером, с именем которого связан целый культурный период, остается до нашего времени тем, что называется «образцом» для европейской поэзии и поэтов. Любой поэт мечтает о том, чтобы его цитировали, долго помнили, изучали историки и филологи и чтобы стоустая молва сделала имя его синонимом правды, веры – какие бы чудеса ни происходили с его героями. Любой поэт хочет создать свою вселенную, своих героев, т. е. уподобиться Демиургу. Именно поэтому Анна Ахматова изрекла: «Поэт всегда прав».

Целая эпоха нарекается гомеровской. Подобно тому, как рубеж XIII и XIV веков Италии назван эпохой Данте и Джотто или рубеж XVI–XVII веков в Англии – шекспировским. Эти имена – рубеж, точка отсчета, всегда начало новой эпохи в культуре, создание нового языка, не бывших до того форм художественного сознания, открытия нового мира современникам и потомкам.

В текстах Гомера мифологический космос явлен нам во всей полноте жизни богов и героев, их поведения, связи с историческими событиями и бытовыми деталями повседневности.

Шестистопный размер – гекзаметр – делает пространство поэмы торжественным и поместительным. Вы послушайте, что говорит троянец-герой Гектор своей жене Андромахе перед боем с Ахиллом. Он знает все, что свершится. Кассандра ему родная сестра:

*... но стыдно  
Мне пред троянцами и троянками в длинных одеждах,  
Если буду, как трус дрянной, уклоняться от битвы,  
Сам я знаю отлично, поверь, и сердцем и духом:  
Будет некогда день – и священная Троя погибнет,  
С нею погибнет Приам и народ копьеносца Приама!  
Но не о гибели стольких троянцев теперь сокрушаюсь,  
Не о братьях отважных моих, которые скоро  
В прах лягут, убиты рукою врагов разъяренных, —  
Лишь о тебе я горюю! Ахеец в панцире медном  
Всю в слезах тебя увезет далеко в неволю:  
В Аргосе будешь ты ткать полотно чужой хозяйке...*

Гектор идет на поединок с Ахиллом «боговидным», зная и о своем поражении, и о гибели Трои, скорбя о гибели своего рода, народа, рабстве любимой жены. Ясно – видение дано великому герою Трои и его сестре Кассандре. Героико-патетическую риторику прощания и плача передал в живописи не современник Гомера, но художник высокого стиля: классицизм начала XIX века Луи Давида.

Боги не щадят смертных с даром бессмертных, знания ими «начал и концов». Но сам Гомер был наделен божественным даром света сквозь темноту, высшего знания – видения, коим наделены лишь пророки и поэты. Возможно, потому легенда наделяет его слепотой к ближним рубежам, к тому, что перед носом, зато видением миров горних и тех, что были. Он видит события трехсотлетней давности, дабы раскрыть горизонты на тысячелетия вперед. И доказательств тому множество, заканчивая археологией XX века.

Что известно нам о Гомере? Почти ничего и очень многое. Он был, согласно утверждению, слепым, нищим бродячим певцом – аэдом. «Если вы денег дадите, спою, гончары, я вам песню». Неизвестно, где он родился. Но уже в те далекие времена Гомер был так знаменит, что «семь городов соревнуются за мудрого корень Гомера: Смирна, Хиос, Колофон, Саламин, Пилос, Аргос, Афины». Сама его личность в нашем восприятии – соединение загадок истории мифологической, документальной и даже бытовой.

Еще недавно показывали на Акрополе в Афинах первую оливу, которая выросла от удара копья Афины во время ее спора с Посейдоном. А также колодец – источник, который возник от удара трезубца Посейдона во время того же спора. На Акрополе же хранился корабль, на котором Тесей плавал на Крит. Родословная Ликурга восходила к Гераклу и т. п. Первообразом всегда была мифология – несомненная точка отсчета. О первообразе самого Гомера ниже. Мир, описанный в гимнах и обеих поэмах, стал для современников и потомков несомненно историческим только благодаря «певцу богоравному». Если выбирать из фактов документальных и поэтических, то побеждает всегда не наш выбор, а выбор времени. Время запечатлевается в памяти образами документа, ставшего поэзией.

Уже во времена императора Августа (I век н. э.) некто грек Дион Златоуст, странствующий философ и оратор, разъезжая по городам, опровергал достоверность фактов поэм. «Друзья мои троянцы, – выступал Дион перед жителями Трои, – человека легко обманывать... Гомер своими рассказами о Троянской войне обманывал человечество почти тысячу лет». А далее следовали вполне разумные доводы не в пользу Гомерово истории. Он с фактами доказывает, что не было победы ахейцев над жителями Илиона, что именно троянцы одержали победу и стали будущим античного мира. «Проходит совсем немного времени, – говорит Дион, – и мы видим, что троянец Эней с друзьями завоевывает Италию, троянец Гелен – Эпир, а троянец Антенор – Венецию. ...И это не выдумка: во всех этих местах стоят города, основанные, по преданию, троянскими героями, и среди этих городов, основанный потомками Энея – Рим».

А более чем через две тысячи лет в одном из стихов поэта конца XX века Иосифа Бродского его Одиссей говорит: «Не помню я, чем кончилась война,/ и сколько лет тебе сейчас, не помню./ Расти большой, мой Телемак, расти./ Лишь боги знают, свидимся ли снова.

Причина, породившая стих Бродского, глубоко личная, но поэт, утверждавший, что на девяносто процентов он состоит из античности, просматривает свою жизнь через миф, как очевидец.

Кто помнит Диона Златоуста с его сокрушающими доводами? Никто... Побеждает анонимный слепец. «Поэт всегда прав». Добавим – особый поэт, тайна бессмертия которого не расшифровывается, как и неперенная тайна его анонима.

Современником и соперником Гомера был поэт Гесиод, крестьянин из местечка Аскры. Он тоже был певцом-аэдом. Его поэтические наставления носили практический характер: как хозяйствовать, как сеять и т. д. Самая известная его поэма называется «Труды и дни».

В городе Халкиде Гесиод вызвал на поэтическое соревнование Гомера. Гесиод начал:

*Спой нам песню, о Муза, но спой не обычную песню.  
Не говори в ней о том, что бывало, что есть и что будет.*

Гесиод задавал тему практического значения. Не надо-де фантазий. Гомер отозвался в своем стиле и ответил о том, чего не будет:

*Истинно так: никогда не помчатся в бегу колесничном  
Смертные люди, справляя помин по бессмертному Зевсу.*

Так что, господа, петь надо о непреходящем и вечном. О том, как засеивать землю – тоже важно, но в качестве руководства по сельскому хозяйству.

Вот IX век до новой эры. Спор двух поэтов о сущности и задачах поэзии. (Добавим в скобках, что этот спор не окончится никогда.)

Гесиод вновь вопрошает:

*Молви, прошу, еще об одном, Гомер богоравный:  
Есть ли для смертных для нас какая на свете улада?*

Гомер отвечает жизнеутверждающе и поучительно:

*Лучшее в жизни – за полным столом, в блаженстве и мире  
Звонкие чаши вздымать и слушать веселые песни.*

И еще:

*Жизнь без невзгод, улады без боли и смерть без страданий.*

Вот оно – пожелание на все времена, можно сказать, пиршественный тост, афоризм навсегда.

Из обращения Гесиода к Гомеру несомненно и то, как Гомер был знаменит. Гесиод, старший собрат, называет его «богоравным», т. е. практически героем, бессмертным. Время всегда знает о своих бессмертных, вопрос лишь в том, как оно к ним относится. Как бы ни относилось, но всегда неадекватно.

Навсегда тайной останется, почему Лев Николаевич Толстой был отлучен от Церкви самим Иоанном Кронштадтским, а не каким-то неучем. Почему Моцарт был похоронен в братской могиле, имея покровителей и богатых меценатов. Почему Андрей Платонов – лучший, единственно гениальный советский писатель (это современникам было хорошо известно) подметал, будучи дворником, именно тот двор, где располагался Литинститут. А Шекспир? Неизвестно, кто он, и где родился, и где захоронен. Попробуйте написать биографию Диего Веласкеса или Сервантеса. У вас ничего не получится. Все они ускользнут от нас.

Вернемся, однако, к состязанию Гомера и Гесиода. Судьи объявили победителем Гесиода, «потому что Гомер воспекает войну, а Гесиод мирный труд». Но для мировой культуры, которая ни дня пока не жила без Гомера, Гесиод только его современник.

Говорят, что Гомер сильно тосковал, умер от горя и похоронен был на острове Иосе. Там показывали его могилу.



*Орфей, исполняющий свои песни. Фрагмент керамики. Середина V в. до н. э.*

И у Гомера был свой первообраз. Его звали Орфей – фракийский певец, творец музыки и стихосложения. С его именем связана идея соединения слова с музыкальным струнным аккомпанементом. Мы можем назвать Орфея основоположником бардовской лирики. Он был бардом, чей универсальный гений настраивал мир на абсолютную гармонию. Его слушали растения, камни, вода, он мог своей песней усмирить Цербера, сторожившего входы в Аид, он исторгал слезы восторга у эриний и у богини подземного царства Персефоны. Был ли он сыном Аполлона или Диониса – большой спор. Скорее Аполлона, чувствительная кифара которого настраивала на гармонический лад музыку сфер, т. е. была основой космической, а не только земной, гармонии. Роднит Аполлона с Орфеем еще один чарующий значительный персонаж, создатель общего для обоих музыкального инструмента – кифары. Это Гермес. В бытность свою младенцем он поймал черепаху, а ее панцирь, таинственный загадочными знаками изначального сотворения, стал основой музыкального резонатора. На панцирь он натянул коровьи жилы, и славной получилась семиструнная кифара. Гермес, естественно, покровитель гениальных кифаредов. Именно он стал проводником Орфея в Аид, откуда безутешный утраченной любовью поэт хотел вернуть свою невесту – нимфу Эвридику. Увы, невесты оттуда не возвращаются, поэты, верные их тени, оплакивают своих Эвридик.



*Для тех, отженивших последние клочья  
Покрова (ни уст, ни ланит!..)  
О, не превышение ли полномочий  
Орфей, нисходящий в Аид?*

*Марина Цветаева*

Орфей – один из героев похода аргонавтов в Колхиду за золотым руном. Своим пением он спас жизнь друзьям, завожовив пением самих сирен.

Конец Орфея, как любого гениального поэта, был трагичен. Его разорвали дикие спутницы Диониса – менады. Причины их поступка неясны. Хотя причины эти могут быть теми же, что и сегодня, когда фанатики певцов и киноактеров тоже готовы разорвать их на части от дикой любви и восторга. Давно замечено, что человеческие страсти изменяются мало – как по сути, так и в проявлениях. Поэта можно было разорвать в клочья, он может стать жертвой чужой неистовости, но невозможно заставить умолкнуть его голос. Голова Орфея плыла рядом с кифарой. Он (уже вечный) пророчествовал. «Нет – весь я не умру./ Душа в заветной лире мой прах переживет и тленья убежит», – слова Пушкина о бессмертии Орфеев, о душе в заветной лире. Образ Гомера не есть ли эхо Орфея? Вот первичное и главное в завете античности культуре. Изначальное от Гомера: слышимость, эхолотика. Слышимость – закон, идея, мерило греческого мира. Слышимость включает нас в круг акустики как понимания. Слышимость – это взаимопонимание. Слышимость как понимание, единение через понимание. Не в этом ли скрытая сверхзадача всего греческого искусства? И театра, и скульптуры, и, конечно же, диалогов пира, темы которых предлагались изображениями пиршественных сосудов (вазы, рисунки на вазах). И не в этом ли основа полисной демократии? Ибо понять – значит стать равным, говорить на одном языке. Обратный пример – Вавилонская башня – эффект неслышимости друг друга, хаоса и неравенства, о чем подробнее мы будем рассказывать в другой части нашей книги. Эховая орбита Орфея огромна. Ему внемлет всякая тварь, и Керберы, и дикие звери, и цветы, и птицы... «На всякий звук – свой отзвук в воздухе пустом...» Эхолотичность поэзии во взаимослышимости. И закон этот был рожден, как было сказано, в глубинных недрах античной мифологической истории Орфеем-Гомером.

Орфей не был счастлив. Личное счастье не для поэтов. А смерть его была трагична. Подобно Орфею поэт Данте, ведомый своим Гермесом – Вергилием, не спускался ли в Ад? И не была ли тень донны Беатриче поздним эхом, рефреном Эвридики?

В античной мифологии у Орфея есть двойник-антипод. Это Фамира-кифаред. Он приходился каким-то родственником Орфею и жил, когда родилась на свет музыка-поэзия и музы поэтов. О Фамире ходили легенды как о музыканте, к тому же и красавце. Но Фамира был заносчив и тщеславен и вызвал на состязание самих муз. В жажде победы и обладания ими Фамира проиграл. Он лишился голоса, дара кифареда и зрения. Орфей и в смерти пророчествовал. Фамира же еще при жизни лишен был своего дара. Греки тонко чувствовали границу этических норм. Знали: одного лишь таланта недостаточно. Что можно добавить к этому сегодня? Софокл написал о Фамире трагедию и сам играл в ней главную роль. К сожалению, эта пьеса Софокла до нас не дошла.

Раскопки, проведенные Генрихом Шлиманом в 70-х – 80-х годах XIX века на холме, который считался древней Троей, и в Микенах, были научным открытием и документальным доказательством достоверности поэм Гомера. Дом Шлимана в Афинах украшен цитатами из поэм. Цитаты золотой мозаикой украшают потолок, стены кабинета, детской и т. д. С точки зрения психологии такая неотступность реже впитывается, чаще – отторгается, что, возможно, и произошло с детьми Шлимана. Все сомнения (а их немало, включая и раскопки) отступают перед несомненностью неисчерпаемости энциклопедии античности в мировой культуре.

Образ певца и поэта всей европейской и российской традиции очевидно складывается под влиянием сложного кода образа сказителя-аэда ранней античной культуры. Даже более того: анонимность и отсутствие биографии фактов – уже есть пример биографии поэта. Подчеркиваются лишь две черты: тема странствий (внедомность) и отношение к призванию.

Матрица Орфея и Гомера сквозь все века и тысячелетия до сегодняшнего дня сохранила приверженность лишь дару своему. В этом смысле все поэты – дети мифа больше, чем своей семьи.

От биографии реально жившего в VII веке до н. э. поэта Ариона-кифареда остался рассказ о том, как он попал в плен к морским разбойникам. Он просил их о милости: спеть перед смертью. Окончив песню, Арион бросился в море, но его спас и вынес на берег священный Аполлонов Дельфин. Эхо XIX века – Пушкин – откликается стихотворением «Арион» («Нас было много на челне...»): «Я песни прежние пою и ризу бедную свою сушу на солнце под скалою». Выныривание из бездны и знак того, что ты снова живешь, – песня. Нужна ли поэту, скитальцу и страннику, биография? Что может объяснить в гении Шекспира факт того, был ли он сыном мясника из Стенфорда или лорда Редклифа? Шекспир повторил идеальную орфически-гомеровскую биографию, или, вернее, ее отсутствие. Он весь и без остатка воплотился и растворился в своей поэзии. Англичанин Елизаветинской эпохи, переводы произведений которого на все языки мира лежат во всех книжных магазинах и пьесы которого без перерыва идут во всех театрах мира. Он – таинственный аноним.



*Сафо и Алкей. Поэты VII в. до н. э. Роспись калафа. V в. до н. э. Музей античного искусства, Мюнхен*

В поэтическом странничестве гомеровской традиции не только внедомность при жизни, но и «внедомность», «внепространственность» посмертно. Внятность всяк сущему языку и времени. Изумление современного читателя: на прилавке книжного киоска в Государствен-

ной думе среди экономической и политической беллетристики подарочное, иллюстрированное, 2006 года издание «Одиссеи» Гомера.

Барды никогда не исчезали из культуры, за исключением эпизодов тотальной несвободы общества, т. е. тоталитаризма. Ибо странник свободен. Он легко пересекает границы и повсюду находит слушателей. Странник, поэт и философ XII века Франциск Ассизский, певший под снегом странные молитвы, находил отклик и понимание в душах птиц, как Орфей. Безумный бродяга канонизирован, написал книгу «Цветочки», а его последователей называют францисканцами.

В «Записках о галльской войне» (I век до н. э.) Цезарь описывал кельтов-бардов, которые принадлежали к духовной священнической касте друидов. Они передавали сказания об истории и военных подвигах, о мужестве предков. Историческая память живет в их песне, современники считают их носителями правды. Так же, как и древние скандинавские поэты-скальды. Происхождение скальдической поэзии не имеет однозначного ответа, но кельтские связи давно вне сомнений. «Горели в ранах / зарева брани / Жала железные / на жизнь покушались / капли сечи шипели / на поле копий, / стрел потоки / струились по Строду...» – так писал бард Эйвин Погубитель. Стихи-висы Эйвина дальним эхом откликнулись в поэзии русского скальда XX века Велимира Хлебникова.

В северном предании есть один герой, которого, подобно Прометею или Гераклу греческой античности, можно назвать и героем и богом. Имя ему – Один. С ним связано начало культуры северной цивилизации, дар магических письменных знаков – рун и меда поэзии.

Вокруг его имени – родоначальника рода Вельсунгов – развиваются сюжеты скандинавской космогонии, родословия героев, копошение густо населенной феями, гномами, великанами, русалками, драконами скандинавской мифологии. Героический эпос «Младшая Эдда», «Старшая Эдда», «Сага Вельсунгов» для Северной Европы то же самое, что эпическая поэзия Гомера для античного Средиземноморья. А скальды – те же аэды. Друиды – великое священное племя носителей мировой памяти и сложного опыта отношений людей с миром природы, друг с другом и Богом. Одним словом, они – скитальцы – поэты с легким грузом-лирой (кифарой, гусями, гитарой, арфой) на перевязи за спиной и великим грузом ответственности за слово перед своим призванием. Зато время бессмертия гонит их по дорогам безграничного, т. е. лишённого границ, пространства.

И «Младшая» и «Старшая Эдды» повествуют о мировом дереве-ясене Игдрасиль. «Младшая Эдда» пишет: «Сучья его простерты над всем миром и поднимаются выше неба. Три корня поддерживают дерево и далеко расходятся эти корни. Один корень – у асов,<sup>1</sup> Другой – у великанов, там, где прежде была мировая Бездна. Третий же тянется к Нифльгейму. «Старшая Эдда» повторяет описание Игдрасиля: «Тремя корнями / тот ясень-дерево / на три стороны пророс: / Хель – под первым, хримтурсам – второй, / третий – род человеков».

Один – отец богов, сын неба – принес себя в жертву и распял себя на «древе Игдрасиль», пронзенный собственным копьем. Зато получил он право испить священного меда и передать тот мед асам и «тем людям, которые умеют слагать стихи». Так повествует «Младшая Эдда»: «Знаю, висел я / в ветках на ветру / девять долгих ночей, / пронзенный копьем / ... Никто не питал, / никто не поил меня, / взирал я на землю, / поднял я руны, / стена я их поднял – / и с дерева рухнул». Корни дерева уходят в неведомое к началу начал, к бессчетности дней. Кстати, календарь, т. е. счет дней, «Эдды» также связывают с мудростью Одина. Итак, счет дням и годам – число; рунические знаки – магия письма и мед поэзии имеют одно время и единый источник на границе сна и бодрствования распятого Одина.

---

<sup>1</sup> Асы – исторически выходцы из малоазийской Греции. Один – ас, о чем повествует «Сага Вальсунгов». Таким образом, древнемифологический или исторический корень Гомера и Одина едины.

Один и его жрецы звались «мастерами песней», и от них пошло это искусство в северных странах. И когда они пели, их недруги в бою становились беспомощными, наполнялись ужасом, и оружие их ранило не более, чем хворостинка. А воинам Одина – певцам – ничто не приносило вреда. Такие воины-певцы назывались «берсерками» (скальдами, аэдами).

Спутниками Одина, его свитой, кроме поэтов-воинов были воины-девы. Их звали валькирии – девы судьбы – те, кто уносит воинов с поля брани в рай бессмертия Вальгаллу. Валькирии прекрасны. Их белокурые волосы обвивают шлемы, а глаза такой яркой синевы, что и описать трудно. Одну из таких валькирий звали Брунхильда, и с ней связана гибель великого воина Сигурда или Зигфрида, – победителя Дракона.

Подобно Ахиллу, Зигфрид был неуязвим, за исключением одного-единственного места – правой лопатки, к которой прилип кленовый лист, пока Зигфрид принимал ванну из крови убитого им Дракона. Лопатка и была его «ахиллесовой пятой». О женщины! Тайну Зигфрида знала только его жена Гудрун. Дальше в героической саге о «Золоте Рейна» начинается история под стать сварам на Олимпе или в «Илиаде». Истории ревности, тщеславия, коварства, предательства, любви. «Лучшим среди всех был конут Сигурд, – /братья мои / умертвили его!» – причитает Гудрун, не помня, что она и выдала его тайну ревнивой Брунхильде и завистливым братьям. Держала бы язык за зубами.

В середине XVII века был найден пергаментный список с песнями «Старшей Эдды», как бы написанный в XIII веке. Вернее «записанный» в XIII веке по существовавшим в устной традиции песням скальдов. Принятие христианства и христианские традиции переплетаются с древней нордической мифологией. Так, рунические камни, установленные в XI веке, венчаются изображением Христа. И записанная в XII – XIII вв. полная версия «Песни о нибелунгах», выстроенная в некое поэтическое единство, – героическая эпопея с флером идей христианских. (*Беовульф*. Старшая Эдда. Песнь о нибелунгах. М. 1975. Вступительные статьи Л. Я. Гуревича. Перевод А. И. Корсун)

Сага о «Кольце нибелунга» всплывает вновь, вызывая интерес к средневековой культуре, в исследовании, в поэзии не меньший, чем раскопки Генриха Шлимана в XIX веке. Событием было издание в 1835 году фундаментального исследования Якова Гримма «Немецкая мифология». И последовавшие с 1854 по 1874 годы, т. е. в течение 20 лет, постановки четырех опер Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунга»: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» и «Сумерки богов».

Весь XIX век увлечен античностью, ее идеями, искусством, поэзией. Археология буквально взрывает своей несомненностью культуру. Создаются музеи и собрания античного искусства.

Одновременно, с не меньшим энтузиазмом, XIX век воспринимает на волне романтизма таинственный мир европейской средневековой мифологии и поэзии. Классицизм и романтизм живут рядом в сложном взаимосплетении античности с романско-готическим героическим эпосом «Нибелунгов», «Песни о Роланде» и «Короля Артура» и т. д. Хотелось бы вспомнить и русскую героико-лирическую поэму «Слово о полку Игореве» в пересказе поэта Василия Жуковского 1824 года издания. Немало споров вызвала подлинность текстов поэмы. Но этот вопрос мы оставляем за скобками. Поэма подлинна. По свидетельству она была написана около 1185 года и рассказывала о трагической истории похода князя Игоря Святославовича на половцев буквально за 50 лет до начала монгольского нашествия на Русь. И что за диво! Как своей внешней конструкцией напоминает она «Илиаду». У поэмы как бы два автора: объективный историк и старый поэт. Историк полемизирует со сказителем по имени Боян. Боян «вещий» – сын Велеса (Одина). «О Боян, – обращается к нему наш объективный историк, – соловей старого времени, если бы ты полки эти воспел, возлетал умом под облака, свивая слова вокруг нашего времени, возносясь по тропе трояновой с полей на горы...» Но наш объективный свидетель-документалист не может победить Бояна и все равно сворачивает на «тропу троянову».

Роль Андромахи исполняет жена князя Игоря – Ярославна. «Бессонница... Гомер». Какими таинственными путями Русь XII века «промокается» вселенской матрицей Гомера. Приходит в мир человек и переводит навсегда стрелки культуры, образа, стиля, становясь рубежом в истории культурного сознания. Автор «Слова» так же анонимен, как и предшествующие авторы. Будем условно считать его одним из скальдов-бардов-сказителей, от лица которых ведется повествование. XII век знаменателен для Европы, для всего мира. Это взрыв, ломка, новые идеи, Крестовые походы. Смена вех не менее глобальная, нежели эпоха Возрождения. Но подробно о XII веке и героях того времени мы будем говорить в свое время и в другом разделе. Сейчас только упоминаем о тех новых духовных ценностях, которым уготован был долгий путь в будущее и корни древа которого уже проросли за полторы тысячи лет до «Слова». Мы называем это время (от XII в. до н. э. до XII в. н. э.) путем становления нового сознания, для которого алфавит, слово, театр, изображение и музыка являют новый непрерывный текст культуры.

Возвращаясь к «Слову», хочется вспомнить еще о том, что подобно оперной вагнеровской кватрологии «Нибелунгов» почти в одно с ним время великий русский композитор Бородин пишет оперу «Князь Игорь».

Опера – «большой стиль», большая форма, где слово, диалоги гениальных первоисточников, как правило, упрощены очень слабыми либреттистами и всю ответственность драматургии берет на себя музыка Вагнера, Верди, Чайковского, Мусоргского, Бородина.

В XI веке на юге Франции, в Провансе, в Аквитании, возникает (не придумано другого слова) – возникает, как бы самозарождается новая культурная традиция – в то же время старая, как сотворение, – лирическая и героическая поэзия, сопровождаемая музыкальным аккомпанементом.

Поэты сами писали тексты, музыку, сами же исполняли, кочуя между замков или отправляясь на Восток под знаменами тамплиеров-крестоносцев. И звались те поэты трубадурами, а поэзия их – куртуазной. Кстати, как знаменательно, что буквальное значение слова «трубадур» – «находящий новое». Они сопровождали свои повествования или излияния души игрой на чем-то вроде арфы, скрипки или лютни.

Трубадуры рассказывали разные истории – героические, военные – о героях вроде Роланда, Сиды, Сен-Сира графа Тулузского, или Раймбаута Оранского, или графа Гуго, о победителях драконов, сарацинов и прочих неверных и святых. Рассказывали и сплетни под видом баллад: кто с кем спит, и кто чем болен, и сколько у кого имущества. Шпионили помаленьку. Но главное, новое, создателями чего они были, – это любовная лирика, это новый культ. Культ Прекрасной дамы. Он возник под влиянием бенедиктинца св. Бернарда Клервосского. Мария-Богородица в духовной теологии католицизма соединилась с платоническим культом Прекрасной дамы. Явившись нам в XI-XII веках, новая Мария-логия не покидала более подмостков культурной европейской истории никогда, вплоть до XX века. В России ее певцом был поэт Александр Блок. Все напомнило принцессу Уту, завернувшуюся в плащ на портале Браунбургского собора. Она смотрит вдаль – не едет ли ее супруг – рыцарь Эгарт. А пока скажем лишь в общих чертах о поэтах-трубадурах, историках, скитальцах, отчаянных авантюристах без будущего и прошлого, людях самого пестрого происхождения, от аристократов до простолюдинов.



*Шут-импровизатор. Исполнитель народных притч и анекдотов под аккомпанемент бубенцов. Конец XV в. Миниатюра. Музей Мармоттан-Моне, Париж*

Истории альбигойцев-трубадуров, миннезингеров посвящены многие исследования. Автор одного из них, «История альбигойцев», Наполеон Пейрат пишет: «Подобно Греции, Аквитания начала с поэзии. В Аквитании, как и в Элладѣ, источник поэтического вдохновения находился на укрытых облаками вершинах гор» (История альбигойцев, М. 1992, с. 47 и 51).

Вот и замыкается круг непрерывности гомеровской традиции аэдов-трубадуров, возвращаясь по спирали на круги своя, ибо и в лирике средневековой Европы мы видим тени героического эпоса и слышим струнные звуки кифар.

Рыцарь Бертран де Борн был воин и участник 2-го Крестового похода.

*В моей любви – поэзии исток,  
Чтоб песни петь, любовь важнее знания, —  
Через любовь я все постигнуть мог,  
Но дорогой ценой – ценой страданья.  
\* \* \**



*Наш век исполнен горя и тоски.  
Не сосчитать утрат и грозных бед,  
Но все они ничтожны и легки  
Перед бедой, которой горше нет, —  
То гибель молодого короля.*

*\* \* \**

*Споемте о пожаре и раздоре,  
Ведь Да – и – Нет свой обагрил кинжал:  
С войной щедрей становится сеньор.  
О роскоши забыв, король бездомный  
Не предпочтет дороге пышный трон.*

Бездомность даже короля в тот век поэзии и крови, Прекрасной дамы, походов за Гробом Господним и новым познанием.

*Дорогая! Сердце живо —  
В муке страстного порыва —  
Тем, что свет любви нетленной  
Вижу я у вас в очах.  
А без вас я – жалкий прах!  
Ах!*

*Аймерик де Пегильян*

Как-то так сошлось, что в 1894 году немецкий философ Фридрих Ницше написал философское эссе-исследование, которое он назвал «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Вагнеру».

Ницше – завершение классической традиции европейской философии. Умер он символически в 1900 году на границе исхода классической традиции мысли. Имя Вагнера таинственно сопряглось в его работе с античностью. Начала – с финальными аккордами.

«... ближайшим образом народная песня имеет для нас значение музыкального зеркала мира, первоначальной мелодии, ищущей себе теперь параллельного явления в грезе и выражающей эту последнюю в поэзии».

Согласно Ницше, музыкальное зеркало мира, выраженное через поэзию, нечто главное, как первооснова культурного бытия. И выражена она двумя именами-понятиями греко-античной мифологии, музыкой сфер и страстью земли – Аполлоном и Дионисом.

Мы помним, как вакханки-менады растерзали Орфея за чистое служение Аполлону, а музы Аполлона наказали Фамиру.

Борьба Аполлона и Диониса в природе культуры не только античной, но и современной, – «Кто – кого: Аполлон Диониса или Дионис Аполлона?» – кричал в своем поэтическом салоне – «Башне» Вячеслав Иванов в 1913 году, стравливая Николая Гумилева с Максимилианом Волошиным, где Волошину, разумеется, отведено было место Диониса.

Между Аполлоном и Дионисом, между светлым разумом, дисциплиной, словом и интуицией, эмоциями, между победоносной светозарностью и трагичностью растерзанного Диониса, между нектаром олимпийцев и соком лозы. Непрерывная, сквозь всю европейскую культуру, гомеровская традиция совмещает поэтику слова с волнующими звуками кифар и эоловых арф, Диониса и Аполлона.

С одного из порталов Дмитровского собора во Владимире, украшенного белокаменной резьбой в XII веке, на нас смотрит певец. Он сидит на престоле, его голова украшена короной, одет он в тогу. Он поет, аккомпанируя себе на арфе. Его принято называть именем библейского

царя Давида, автора «Псалтыря». Говорят, он впадал в экстаз во время исполнения написанных им псалмов. От песни его расцветают травы, деревья, цветы склоняют головы, его слушают птицы. Весь тварный мир внимлет певцу. Но если бы мы не знали его имени, то могли бы сказать: это изображение певца-поэта, его собирательный, универсальный образ вне времени. Расположение барельефа на стене храма таково, что мы как бы повторяем ритуал общения между Орфеем – или Давидом, или Гомером – и всем миром вокруг него. Мы тоже внимлем, глядя на него. А он поет о Главном, глядя на нас и в даль, что за нами. А вокруг шумит, меняется жизнь, и только он посредине мира под звездным небом навсегда. «Бессонница... Гомер».

## Глава 4

### Мост через бездну

*«Это было давно,  
на планете другой».*

**А. Вертинский**

*«Поэзия – это перевод. Перевод метафизических истин на земной  
язык».*

**И. Бродский**

#### **I. «Ба-гуа» как архаическая космогония Древнего Китая**

Это было очень давно. Так давно, что реально представить невозможно время, отделяющее, например, строительство Великих пирамид в Гизе, ансамблей Стоунхенджа или Лабиринта на Крите. По Редьярду Киплингу, «это было тогда, когда душа человека была бессмертна. Так вот, в то время (согласно мифологической истории) с одним из китайских императоров, жившим в начале III тысячелетия до н. э., произошло чудо.

Надо сказать, что мы слабо представляем себе самое начало III тысячелетия до н. э. в Китае. Вещественно-предметный мир, образ жизни, народ – всю среду обитания. Ученые, художники и просто обыватели рисуют различные картины в зависимости от степени осведомленности и воображения. А потому понятие «чуда» имеет вполне реальное право на место в нашей истории. А если точнее, то в любой истории и даже частной жизни «чудо» есть великий двигатель и стимул.

Мифологическая, дописьменная, доисторическая история всегда изобилует чудесами. Но «это» оставило по себе след, который вот уже пять тысяч лет не могут до конца разобрать мудрецы и ученые.

Легенда рассказывает о некоем императоре Фу-си, наделяя его свойствами мага равно как и реального человека. До нас дошли изображения императора, описывающие обе его сущности. Мы видим его и его супругу изображенными в полете, как «даймонов». Они – химеры, люди-рыбы, с рыбьими, русалочьими хвостами. Но вот парадокс. В руках Фу-си предмет, измеряющий угол. Инструмент магов, алхимиков, масонов и современных плотников. Супруги изображаются как первые персоны государства, но в то же время их портреты вполне условны. Изображения Фу-си, созданные в разные времена, – свидетельства его многостороннего значения в культуре. Реальность или миф, был или не был? Несущественно, ибо то, случившееся в истории, единогласно относится и к его биографии, и к истории.



*Торжественное облачение императора в VII в. н. э. На левом плече – солнце, на правом – луна. На рукавах – созвездия и горы. Головной убор с нефритовым навесом дождя*

Так вот, Фу-си будто бы медитировал на берегу реки и увидел, что из воды выходит лошадь. Большая, сверкающая на солнце, влажная от воды, она волочила за собой предлинный хвост и, кажется, имела за спиной крылья. Цвета она была самого необычного, т. е. ни-ка-кого, неопределенного. К цвету лошади с чертами дракона мы вернемся, т. к. цвет этот очень важен.

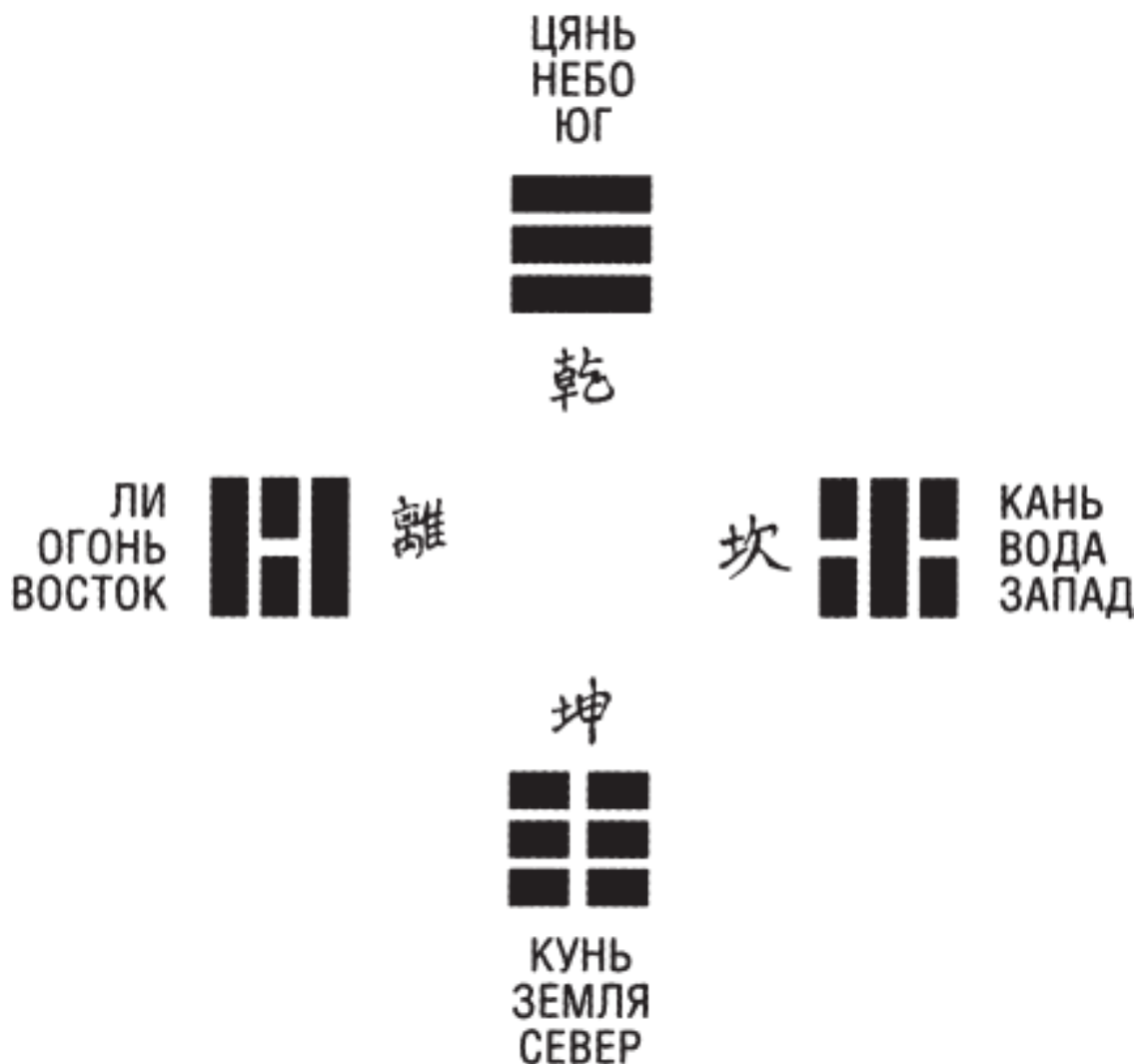
Пока что лошадь ТРИЖДЫ (число естественное для мифа) обошла Фу-си и уселась к нему спиной. На спине отчетливо видны были знаки, которые Фу-си срисовал. Вот они:



*Торжественно-ритуальный халат с символами единения всех стихий и копытообразными манжетами рукавов. Эпоха Цин. XVIII в.*



*Халат лунпао праздничной формы с пятью драконами. Подол символизирует глубину моря. XVIII в.*



*Символическое изображение космоса, сторон света и стихий – образ мирового единства*

Знаков было восемь, и каждый трехштриховой. Но для нас пока достаточно четырех. С течением времени восемь триграмм (так называли штрихи) и составили основу древней китайской архаической системы мироздания – «ба-гуа». «Ба-гуа» – восемь углов. Вот корень, из которого растет древо познания и объяснение всего сущего. Фу-си то ли запомнил, то ли нарисовал восьмигранник, и так началась история толкования восьми триграмм, которая длится поныне.

Историко-мифологический случай с «чудом о лошади» раскрывает на самой ранней фазе китайской культуры отношение к «чуду». И хотя лошадь-дракон прибыла (согласно легенде) из созвездия Дракона, мистической родины Фу-си, воплощение ее в земных пределах совершенно рационально. Происшествие с Фу-си – некий опыт «внутренней реальности» в отношении к небесному и земному, потустороннему и посюстороннему. Это пример подлинного равновесия обоих начал в одаренном сознании. Художественно одаренные личности и мудрецы «видят» то, что никогда не увидит, а стало быть, и не поймет человек ординарный. Относится ли это к внутренней или внешней реальности – не имеет значения.

Рассказывают, будто ученики спросили у мудреца Конфуция, что он думает о будущем. И тогда учитель сказал: «Феникс не прилетает, лошадь-дракон с рисунком на спине из реки не появляется, боюсь, что все окончено». Как и все высказывания Конфуция – актуально поныне. Между событиями проходит две с половиной тысячи лет. Каким мощным обновлением, каким



открытием считали в Китае историю с лошадью? Не правда ли, что-то вроде упавшего с дерева (с неба?) яблока к ногам Исаака Ньютона. Только глобальнее, мощнее.

Лошадь, кроме загадочных знаков, оставила Фу-си также зеркало, что не менее ценно, чем восемь триграмм «ба-гуа». Фу-си был уверен также, что лошадь прибыла из созвездия Дракона, его далекой родины, а он – Сын Неба – драконид. С тех самых времен китайские императоры – посланцы Неба, их страна Китай – Поднебесная. Дракон же – центральная фигура зооморфического пантеона и символ Обновления или Метаморфоз. Отчего бы не поверить «чуду» или «откровению» на путях познания, если «чудо с Фу-си» имеет такое значение в культуре на протяжении пяти тысяч лет. И что может сравниться с этим событием? Говорят также, что Фу-си не знал иероглифического письма, каллиграфии, а потому объяснялся языком черточек непрерывных и прерывистых.

Еще, согласно преданию, где-то на грани между династиями Шан и Западная Чжоу (XII век до н. э.), что соответствует Троянской войне в средиземноморской Европе, Вэнь-ван, Отец У-вана, написал первое иероглифическое значение триграмм. Авторство ничем не подтверждено, но так принято считать. Ведь все же это кто-то сделал.

Три верхние непрерывные линии означают Небо. Небо – абсолютная мужская оплодотворяющая сущность. И еще свет – Ян. А три прерывистые линии внизу – абсолютная женская, поглощающая сущность – Земля – Инь. Единство противоположностей. Мировое космическое предельное натяжение и равновесие, абсолютный потенциал: Небо – Земля; Свет – Тьма; твердое – мягкое; холодное – горячее; север – юг; Дух и Материя.

*Вглядываясь в вещи, рождаемые Небом и Землей,  
Понимаешь, что единый дух пронизывает все метаморфозы.  
Это деятельное начало —  
Все свершает чудесным образом  
И делает все сущее тем, чем оно должно быть.  
Никто не знает, что это такое, но оно в природе, —*

написал в XII веке ученый-поэт Дун Юй.

Он определил главное: напряжения двух триграмм. Неба и земли, их деятельное начало начал, единый дух закона природы, как метаморфозы, т. е. преобразование – превращение – перевоплощение.

Правая триграмма – вертикальная. Две прерывистые линии по бокам с непрерывной внутри. Это свет, рассекающий тьму. Или восход солнца, восток, новое начало жизни.

Символические знаки имеют много значений: цветовые и числовые, понятия света, тьмы, неба, земли, восхода, весны, востока, юга, всех природных стихий. Их возможных сочетаний и метаморфоз. Но об этом ниже и в свое время.

Левая триграмма не только необходимая в круге равновесия, но, возможно, наиглавнейшая. Это сочетание двух светлых непрерывных и одной прерывистой линий. Иначе – тень внутри света: тьма, рассекающая свет. Иначе – уход, запад, заход солнца. Мы не говорим – смерть. Запад – уход в противоположность восхождению востока. Смерти нет. Есть уход, погружение в безвременность и бесформенность небытия для возвращения вновь в иной обретенной форме.

Напряженность противопоставлений, взаимосвязь, без которой немислима жизнь, круг перемещения из света в тьму, перерождения к новому воплощению. На этом мы временно оставляем рассказ об архаической, первичной идее «ба-гуа», где из восьми мы взяли лишь четыре значения.

## II

В 1960 году на русском языке вышла «Книга перемен», или «И-цзын», в переводе Юлиана Щуцкого, репрессированного в 1936 году за причастность к антропософии. Щуцкому мы обязаны тем же, чем и переводчику Гомера на русский язык – А. Гнедичу. Благодаря этим замечательным людям Россия обрела бесценные сокровища мировой культуры. «И-цзын» создавалась поколениями китайских философов-ученых. Это книга о путях перемен, о Вселенной и Человеке, о Вечном и Мгновенном. Ибо мгновение есть часть вечности и приобщение к ней. «И-цзын» проходит сквозь века всей китайской культуры. Свидетельство высочайшего развития, синтеза научного, художественного и поэтического сознания. Но есть в ней и нечто, остающееся загадкой по сей день. По ней гадали о войне и мире никому не доверявшие императоры Китая. Ничуть не постарев, она дошла до нашего времени. Можете не верить, но итальянский кинорежиссер Федерико Феллини носил «И-цзын» в кармане постоянно и в случае чего советовался с этой странной книгой. Она интересует ученых-филологов, историков и математиков (комбинаторика) все больше. Шестидесят четыре стиха «И-цзын» комментирует не одно поколение «высокомудрых», представляя все существующее как непрерывную цепь оппозиций и перемен.

*Солнце и Луна идут по кругу.  
Холод и тепло сменяют друг друга.  
Путь Неба свершается в Мужском.  
Путь Земли свершается в Женском.  
Небо познает великие начала.  
Земля завершает рождение вещей.*

Действительно, невозможно понять, каким образом указывает текст на небо, познающее величие начала, и Землю, завершающую рождение вещей. Иначе, на предначертанность и осуществление.

Две триграммы: ян (непрерывность) и инь (прерывистость), т. е. 2 возводят в 6-ю степень и получается в итоге 64. 64 варианта всех возможных двоичных комбинаций ян и инь. У Лао-цзы спросили о том, что есть «дао». Он сказал: «Один раз «ян», один раз «инь». Это и есть «дао». Абсолютное описание всех возможных ситуаций и психологических положений в 64 поэтических афоризмах, каждый из которых в свою очередь складывается из 6 поэтических строк-положений. Например, известно, что немецкий писатель Герман Гессе свой роман «Игра в бисер» написал на основании гексаграммы № 5 «Мын», о чем и поведал в собственном комментарии к роману.

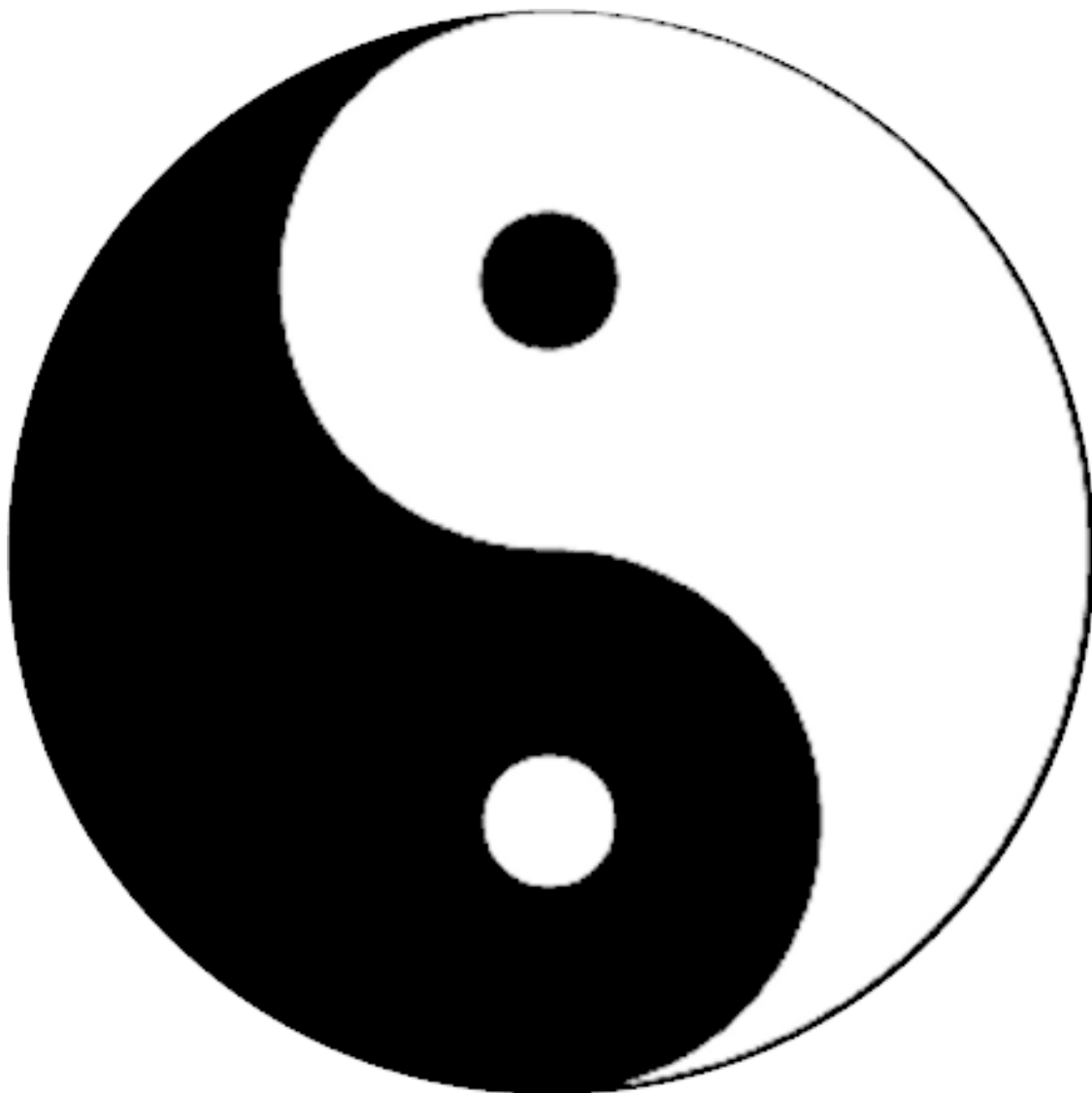
В отдельных случаях для обозначения «земли» и «неба» вместо знакомых нам черточек-триграмм используется геометрическая символика двух фигур – круга и квадрата. Круг или шар символизирует небо. Подобно небу, он безначален и бесконечен. И каждую точку круга можно принять за центр. Согласно принятой в Древнем Китае цветовой символике, «Небо» – ян, мужское начало, первичный импульс бытия – есть «свет». Цветовое значение света – черный цвет. Так, если мы хотим объяснить сущность Неба-ян, то нарисуем черный круг. Абсолютное Божественное световое пространство в других сакральных культурах обозначено чаще всего золотой краской. Например, в древнерусской живописи поле иконы, как правило, золотое. Золото – это цвет Божественного света или светового пространства, из которого нам «являются» совершенные ликовые образы святомучеников и других героев иконостаза. Они не стоят, но, лишённые земного притяжения, чуть касаются условной полоски

«земли». А в Китае свет – черный, ибо черный есть максимальная концентрация света в природе.

Другое цветовое обозначение круга – синий цвет. Синий – стихия неба – вода, оплодотворяющая землю. Таким образом, Небо визуально – или три непрерывные черты, или круг. Небо как понятие света – черный круг. Небо как понятие стихии воды – синий круг. Но Небо не имеет характеристик времени. Оно безначально. Вода дает земле жизнь, т. е. соединяется с понятием времени. Вода – жизнь – время. Возникает тема Земли.

Что до Земли, то она (раз и навсегда) квадратна. Земля – неподвижность, Небо – движение. Земля имеет равные ориентиры по четырем сторонам света: север, юг, запад, восток. Четыре времени года: зима, осень, лето, весна. Четыре времени суток: ночь, утро, день, вечер. В этой циклической временной повторяемости – четкий ритм природного бытия, возможность длительного наблюдения жизни природы, деревьев, птиц, насекомых, рождений и закатов. Подобно кругу Неба, Земля также имеет преимущественные цвета-символы. Спиритуальная идея Неба – в черном, физическая природа Земли – в желтом. Материя земного утверждается желтым. А стихия Земли – Огонь. Огонь красный. Два цвета Неба-Круга: черный и синий. Два цвета Земли-Квадрата: желтый и красный. А если смешать, соединить, переженить стихию Неба-воды (синий) с материей Земли (желтый), родится зеленый: восход и возрождение востока. Свет, проникающий сквозь тьму, дающий энергию жизни всему сущему.

Современные археологические открытия захоронений династии Шан, а это XVIII–XIX века до н. э., в пустыне Такла-Макан наглядно иллюстрируют самые смелые фантазии относительно развитости культуры Китая уже в те далекие времена. Бронзовые сосуды сложной формы изумительной чеканки, чаны для крашения шелков и шерсти. Анализ краски, оставшейся в самых старых по времени чанах для крашения, указывает на цвета: черный, синий, красный, желтый, зеленый. Одежда, головные уборы (от шапочек простых людей до сложных, торжественных – императора) черного цвета. Костюм и его цвета были предопределены. Император выглядел не просто первым лицом, но посланцем, знаком Космических сил. Его черная шапка, подбитая алым шелком, с длинными вытянутыми прямоугольными козырьками, украшена спадающими разноцветными шариками нефрита синего, зеленого, красного, желтого, черного цветов. Молва рассказывает, что когда император И Ли Шин Бао (покоритель Маньчжурии) вышел к придворным в желтой кофте и черной плахте (юбка-штаны) с черной шапочкой на голове, придворные рухнули наземь. Они поняли, что перед ними повелитель стихий. Цвета черный и желтый не смешивались, но совмещались только рядом, ибо кто же смешивает свет и тьму? Но сопряженные определенным образом, они составляют один из самых мощных и торжественных знаков.



*Символ Инь-Ян*

Одна из самых наглядных иллюстраций системы «ба-гуа» в китайском костюме. Не только на халате императоров изображена микромодель мира, где представлена вся эзотерическая вселенная, но даже в крое одежды. Так, например, манжет рукава выкроен в виде копыта лошади. Костюм крестьянина и знатной дамы являет образ человека как часть Космической Вселенной. Таков художественный синтез, философия этой удивительной культуры.

Среди древних культур, дошедших до нас, только Китай и средиземноморская античность сохраняют сегодня актуальность. Остальные – и Черного континента, и Юкатана, Египта, Крита – остаются ностальгическими цитатами культурной памяти. Почему случилось так? Цивилизация Конфуция даже в большей мере сегодня важна в Китае, чем Греция в Европе.

Для Европы, наследницы античного мира, основным и главным объектом изображения, изучения, социально-психологического исследования остается человек. Человек, его поступки, отношения со средой обитания. В Китае же наоборот. Испокон прежде всего извечность ландшафта, мир природы, Земля и Небо, т. е., во-первых, среда обитания и человек как часть среды.

Когда в Европе хитроумный малый из Итаки изобрел машину-коня, чтобы захватить Троию, в Китае уже изготавливали шелка и порох. Знали бы ахейцы или греки о китайских фейерверках или порохе! Думается, хорошо, что не знали, а то, возможно, не видать нам «золотой

Эллады», «ордера» и Олимпиад. Эпоха династии Шан создала прочное основание, стилевой фундамент видов и направлений китайского искусства. Китайцы уже тогда, в XIII–XII веках до н. э., писали тушью и бамбуковыми кисточками, а ели не косулю на вертеле, но все, что растет, цветет, летает, плещется, ползает и копошится. Создали кухню, которая и поныне славится во всем мире, имея во всех городах мира рестораны китайской кухни и поваров.

Вкусовая неразличимость ингредиентов в китайской кухне, алхимическая ворожба превращений, преобразование продуктов, быть может, самый конкретный пример универсального закона природы – МЕТАМОРФОЗ.

Язык цветных кругов и квадратов ян – инь исполнен глубокого и таинственного смысла. Храм Неба в Пекине в XII веке построен по правилам строжайшего соблюдения всего алфавита «ба-гуа». Круглая, как нефтяная цистерна, форма храма – черная. Ее украшают 3 темно-синие круглые крыши, похожие на шляпки грибов или рисовой соломы головные уборы. Мы еще не упоминали, что цвет не присвоен какой-либо форме произвольно, но объективно существует в природе помимо нашего сознания. Цвет в символике Китая не случаен, равно как и числа. Число 3 – идеальное число неделимости, нечетности. На всех языках, во всех культурах было и остается числом Бога. Троица – символ веры и в христианстве. Три – священное число средиземноморских культур, и тропико-африканских, и латиноамериканских. Мы вернемся к этому числу еще неоднократно. Вот почему число синих крыш над круглым черным цилиндром Храма Неба – три.

Покоится Храм Неба Поднебесной (так назывался Китай) на кубическом цоколе. Можем предположить, что куб – желтый, а верхняя площадка – красная. Ориентирован Храм Неба по четырем сторонам света, как компас.

Компас изобретен был в Китае давно-давно, и сначала роль стрелки исполняла ложка, сделанная из специальных руд и укрепленная на квадратном основании. Ориентиры при строительстве были очень важны, и особенно учитывались изменчивые воздушные потоки в сочетании с неподвижными ориентирами Земли. В Китае создана целая наука проектирования, ее называли «фэн-шуй» и строго следуют ей до сих пор. В Европе «фэн-шуй» – просто повальная мода. Увы, дилетантская. «Фэн-шуй» – наука старинная, учитывающая связи человека со всей средой обитания. Учение о единстве мира в применении к жизни происходит из натурфилософии древних идей.

Храм Неба переделывался, дополнялся, но главное оставалось неизменным. Храм рисовали химерами, изображая символы Неба и Земли. Драконы, змеи, черепахи – эзотерические символы бессмертия и бесконечности. Один из символов Земли – черепаха. Чем интересна черепаха? Гигантская рептилия живет то на суше, то в воде, но яйца она кладет в песок, укрывая их надежно от расхищения. Черепаха – символ мудрости и бессмертия. С ее образом связана книга «И-цзын», т. к. гадали, отыскивая свою гексаграмму, на панцире черепахи. С черепахой связано множество легенд и поверий, таинственных предначертаний и медицинских рецептов. Интересно, что в мифологии Древней Греции черепаха тоже занимает свое место. Юный Гермес, желая угодить своему брату Аполлону, поймал черепаху и из ее панциря сделал отличный музыкальный инструмент. Он натянул на панцирь жилы буйвола, и получилась отличная кифара, без которой Аполлон немислим. Своей божественной рукой проводил он по струнам и настраивал на мировую гармонию «музыки сфер» как единства небесного и земного. Говоря о загадках древних культур, не будем забывать о черепахе.

### **III. Всего несколько слов о Китае в Европе**

На протяжении тысячелетий культура Китая оказывала влияние на все страны мира.

Приход Китая в Европу, в европейскую культуру многопутевой. Китайские шелка, пряности, бирюза Великого шелкового пути. Путешествие Марко Поло в XIII веке и записанная

им (или не им) в генуэзской тюрьме книга «О многообразии мира». Он описывает фантастический Китай эпохи монгольских завоеваний, Пекин и династию Да-Юань. Говорят, что в числе диковин Марко Поло привез изделие из нефрита и фарфоровую чашку. Фарфор был и остается национальной ценностью Китая (будто бы от неолита!), Лошадь могла бы дать Фу-си фарфоровый черепок. Уже с XIV века сложными путями венецианские купцы имели дорогой китайский фарфор. История изделий из фарфора – во многом история Китая. Вазы, чашечки, миски, скульптурные фигурки одноцветно-голубые и зеленые, с тонкими прожилками каркелюр от специального обжига. Уникальные, совершенных форм и пропорций, они не только украшали коллекции дворцов китайских императоров, но и были желаемы знатю Европы. Алхимики неустанно трудились над тайнами прозрачных и «поющих» чашечек и ваз.

Португальские и голландские моряки с конца XVI – начала XVII века сделали китайские фарфоровые ценности предметом редкого экспорта.

С начала XVII века через голландские порты в Европу приходят бумага, фейерверки (европейские фейерверки китайского происхождения), многие иные товары и главное – голубой, подглазурной росписи, фарфор. Бесценный, дорогуший фарфор, секрет которого долго искали на тайных фабриках в Дельфах. Потом голландцы научились его делать и под видом китайского торговали, пока не были разоблачены. Тайну засекреченных заводов, производивших тонкий фарфоровый черепок, охраняли не меньше, чем сверхсекретное оружие сегодня. Одним словом, настоящий детектив. В отношениях с Китаем много сказочного и фантастического. С XVII века в Китай проникли вездесущие иезуиты. А со второй половины XVII – начала XVIII веков в Европе началась мода на все китайское. Китайские павильоны-фонарики в парках, лаковая мебель, инкрустированная перламутром. Зонтики, веера, шелка, штофные ткани для обивки мебели и стен с мотивами китайской жизни. Ширмы, изделия из лака, папье-маше и прочее. «Хинезе-стиль» был в моде при дворе Людовика XV и, уж конечно, в Петербурге – Петергофе, от Петра начиная. «Фелиса, улицы, мосты и все китайские затеи», – пишет о Царском Селе Ахматова. А чай? Русское «чаепитие с полотенцем»? Чаепитие из чайников и чашечек, прозрачнее которых не бывает. Один подлинный ценитель жизни утверждает, что пить чай не из фарфоровой посуды нельзя. Меняется вкус и температура чая. Но это лишь поверхностный перечень, беглое упоминание. Впервые в XVIII веке познакомились с первым текстом и переводом, кажется на немецкий язык, «Книги перемен» – «И-цзын». Ее структура, комбинаторика светлых и темных черточек триграмм, пророческие афоризмы потрясли просвещенные умы. Особенно же был потрясен тот, кто мог оценить книгу профессионально философ-математик Лейбниц. Он не мог поверить, что такая утонченная, сложная книга глубокой древности написана в Китае, о чем с немецкой прямоотой и европейской надменностью сообщил публично. Ответ, как утверждают знатоки, был просто нецензурный.

Джон Голсуорси в романе «Сага о Форсайтах», описывая комнату Флер, говорит, что, согласно высокой моде, она была обставлена в китайском стиле мебелью, ширмами и пр. Китайские мотивы, предметы быта и одежды в XIX и XX веках стали массовой индустрией. Что за дама без ширм и китайского халата с драконами, и что за философия без китайской высокомудрости «100» школ. И каждый ребенок в мире знает сказку Ханса Кристиана Андерсена «Соловей». Музеи всего мира и частные коллекции располагают возможностями для серьезного изучения и бесценных коллекций.

#### **IV. О традициях китайской древней культуры и русском супрематизме**

Но самая глубокая и серьезная связь – не внешняя, а внутренняя – архаики «ба-гуа» и супрематизма.

Связь эта неочевидна, даже спорна. Имеется в виду русский супрематизм начала XX века и, конечно, Казимир Малевич.

«Кази-мир» – что за имя? Кажи, укажи миру. Что последний довольно часто и успешно делал. Прозрения Малевича о создании нового алфавита искусства массового сознания увенчались успехом. К сожалению, уже после его смерти и не в той стране, для которой он работал. Мы только в последнее время стали осознавать значение его идей для всех областей жизни – от посуды до архитектуры и индустриальной эстетики.

Прозрения Малевича, обозначенные как супрематизм, или беспредметное искусство – революция начала XXI века. Сегодня стадионы похожи на супрематические композиции. Это ли не доказательство основных идей Казимира о том, что ЦВЕТ организует форму и становится содержанием? А расписанные цветами футбольных команд лица? Черным, красным, синим, белым. Разве это не уничтожает личность, запредмечивая ее, как символ? Пожалуй, феноменальному пророчеству Малевича о цветоформах следует посвятить современное исследование. «Идеи, опередившие время, – говорил Жан Кокто, – свидетельство того, что время отстает от идеи».

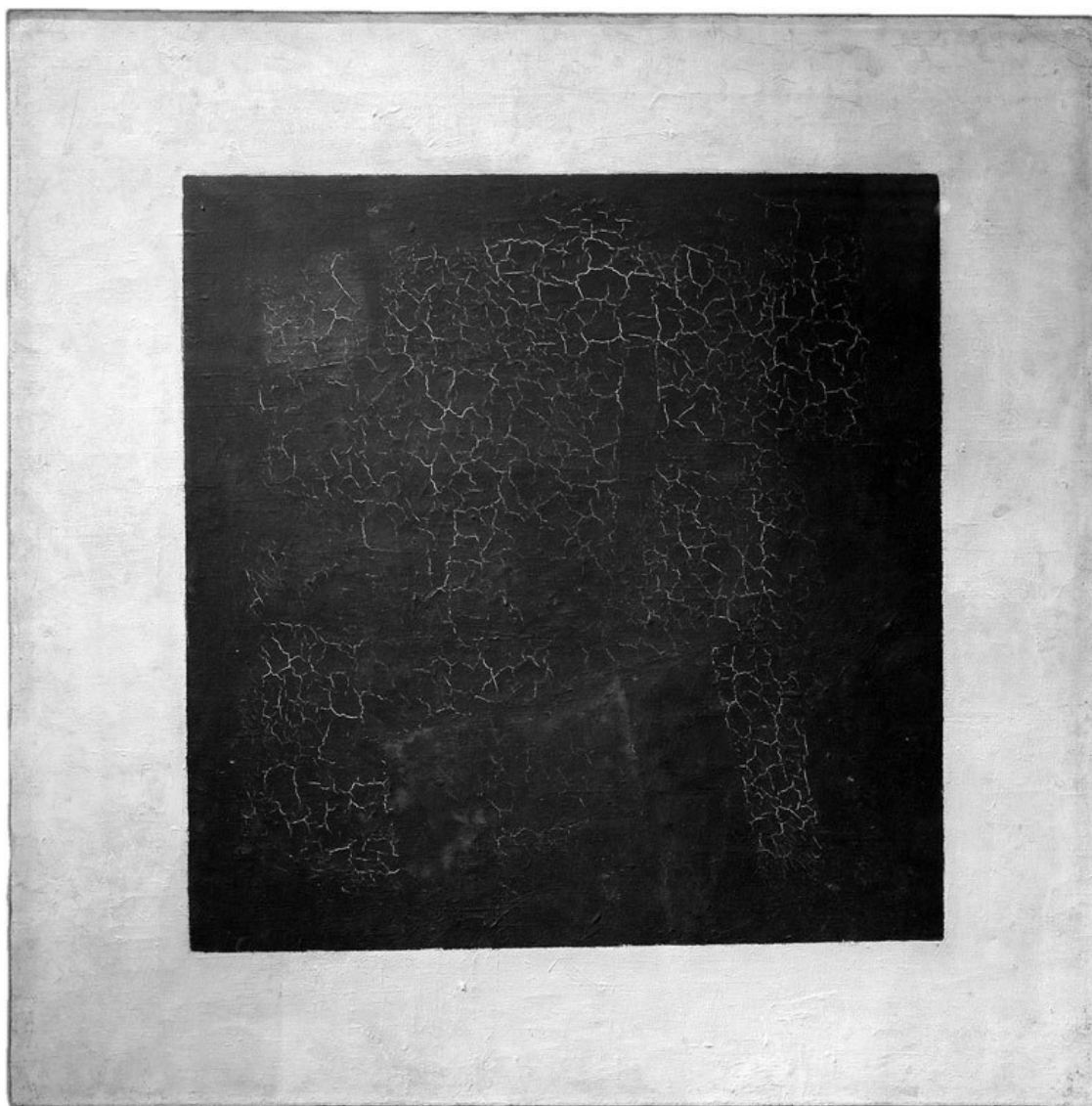
Начало XX века (до 30-х годов) – время «русского прорыва». Казимир Малевич, Велимир Хлебников (тоже имя Вели-миру), Павел Филонов, Андрей Платонов надолго определяют будущее. Они наделены экстатичностью пророческого видения и тяжелой земной линией жизни. «Я – председатель земного шара», – заявляет Хлебников. Патетично немного, но правда. Сегодня «председатель земного шара» несомненно Малевич. Поэтическое слово, слово Велимира Хлебникова трудно для перевода. Его поэзия не равна себе в переводе. Его переводить практически невозможно. И Хлебникова, и Платонова мировая культура принимает, чтит. Но адекватно воспринять их язык, как и Пушкина, и любой язык подлинной поэзии, не может. Другое дело язык визуальных форм. В частности, Малевич и его школы супрематизма. Он понят, принят, использован.

Свой главный труд «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» Малевич пишет в 1921–1922 годах в Витебске, где преподает и где находится «Уновис» (школа «Утверждение нового искусства»).

Даже в названии школы содержатся основные определения: «новое» и «утверждение». «Когда исчезает привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы, мадонн и бесстыдных Венер, тогда только увидим чисто живописное произведение».

«Я преобразился в нуле форм и выловил себя из омута дряни академического искусства». (Казимир Малевич. Новый живописный реализм, СПб, 2003, с. 19). На языке Малевича «ноль форм» означает внепредметность, цветоформу. Малевич именует «нулем форм» примерно то, что мы видим в цветоформах «ба-гуа». Обе системы – и «ба-гуа», и «супрематизм» – имеют много общего и символически, и богатством новых изобразительных возможностей, и внепредметностью. Мысль о преемственности кажется вполне естественной. Это наглядно, если сопоставить цветоформы начального алфавита «ба-гуа». Например, квадрат (фигуру Земли), заполненный беспредельностью Неба, – в черном. Или круг, заполненный красным, что часто видим как в китайской живописи, так и у Малевича.

Все началось с «Черного квадрата» в 1913 году. Если быть до конца честным – супрематизм «Черного квадрата» не был очевидным следствием предыдущего творчества художника. Малевич прошел в своем пути познания, самостановления через импрессионизм, и экспрессионизм, и футуризм, и сезаннизм. Он, как говорится, пробовал на вкус все новые возможности и шел дальше. Картины Малевича всегда были заряжены энергетически очень сильно. Он умел довести до совершенства линию и энергетику живописно-цветовых форм. Картины всех периодов отмечены безукоризненностью и чистотой стиля. Но скачок в «супрематизм» был как-то неожидан, а не вытекал прямо логически из футуризма или кубизма.



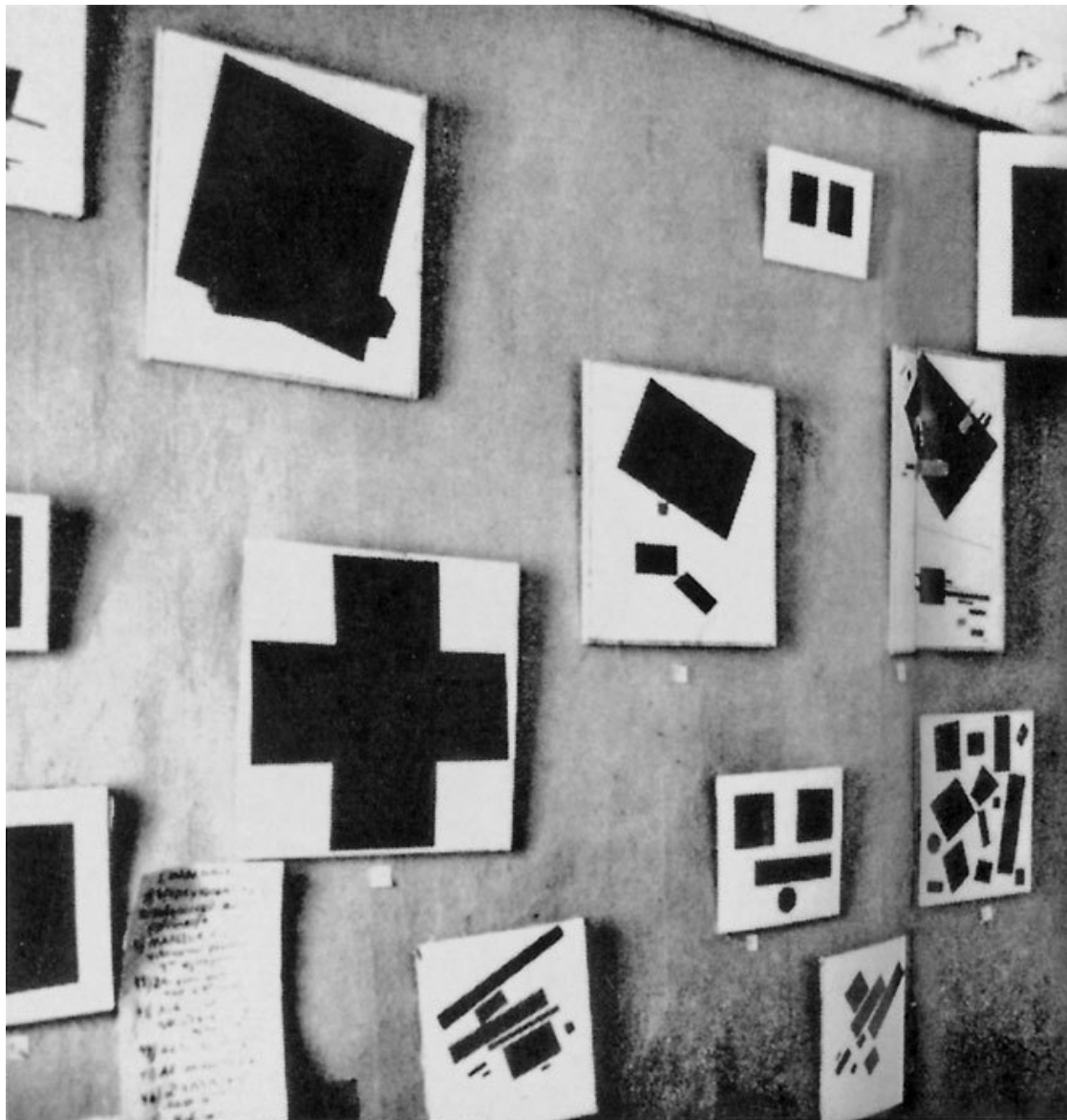
*Малевич К. С. (1878–1935). Черный квадрат – символ космического абсолюта. 1913 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

В 1913 году совместно с композитором и художником Михаилом Матюшиным Казимир Северинович решил поставить оперу «Победа над солнцем». Он писал эскизы для оперной декорации. Эскиз задника 2-го действия он решил как беспредметную композицию, где откуда-то из бездн пространства неслись геометрические фигуры. Это и было начало супрематизма. Художник почему-то закрыл черной прямоугольной плоскостью цветную композицию (ее красные, желтые, синие элементы просвечивают ныне сквозь кракелюры). Новорожденную картину Малевич назвал «Четырехугольник», в историю она вошла под именем «Черный квадрат». (Л. Шатских. Каз. Малевич. с. 11) Это был 1915 год – год рождения «Черного квадрата».

«Рисунок этот имеет большое значение в живописи. То, что было сделано бессознательно, теперь даст необычайные плоды», – писал Малевич в письме к М. Матюшину 27 мая 1915 года и просил в этом же письме защитить свое авторство («упомяните, что я писал постановку»). Авторство было очень важно при таком пророческом предчувствии значения этой работы. В те времена юные авангардисты часто работали «соборно», как полагается в России, «артельным методом», товариществом. Здесь же, в точке мирового прорыва, авторство «несущего идеи» обязательно. Настоячивое желание иметь авторское право на «Черный квадрат» говорит о многом. Художник ведь не должен нам все рассказывать. Иногда предчувствие зна-



чит больше. И все же интеллектуализм Малевича, пафосное желание облечь словами, убедить, агитировать в итоге оказались слабее его «божественного» наваждения, ясновидения. О чем, увы, свидетельствуют и его страшная болезнь, и ранний конец. Тоже, казалось бы, все – вне логики.



*Экспозиция работ Казимира Малевича на выставке «010» в Санкт-Петербурге в декабре 1915 г.*

Супрематизм в творческой биографии Малевича делится на три этапа: черный, цветной, белый. После рождения «живого, царственного младенца», как называл Малевич своего супрематического первенца, он был как бы не в себе. Не мог ни есть, ни спать, ни жить (!), ни работать целую неделю. Но в данной работе мы рассказываем не о творчестве Малевича, но о взаимности его «супрематической» системы цветоформ с «ба-гуа» и, конечно, «даосизмом». Сама диалектика творчества этого периода, от 1915-го до конца 20-х годов, от черной и цветной фигуративности к белому – и есть этот путь через бездну времен, на новом витке истории, культуры.

«Красный квадрат на белом», «Черный крест на белом», «Черный круг на белом», «Два черных квадрата на белом».

Черное всегда (в Китае) цвет света. Но у Малевича нет ни черного, ни белого. Скорее микроточечные мельчайшие мазочки, вибрации всех цветов. Черный составлен из всех цветов, но так, что черный становится «доминантным». Его цветовые плоскости энергетичны и напряжены. Как будто он понял главную идею «ба-гуа» о цветовом, абсолютном выражении сверхсущностей – энергетическом. Содержание живописи Малевича не предметно-драматургическое, но космоэнергетическое.

Средневековое искусство можно назвать религиозным. С XIV века, т. е. от Джотто и далее сквозь долгий путь, считай до XIX века, – театрально-драматическим. На картине всегда изображено событие, в какой бы школе или манере ни была исполнена картина. Даже если это портрет или натюрморт – все равно драматургия. Для импрессионистов основным событием становится свет. Импрессионисты пишут живописную картину. Предмет изображения – живопись. В супрематической композиции основное содержание – энергетическое. Беспредметное – оно выражает энергетические потоки через цветоформы, их возможное и невозможное соединение.

Цвет независимо от того, что он изображает имеет свое, энергетически-духовное содержание. Малевич как раз занимался исследованием этих свойств цвета. Например, белого. Он доказал, что белый не индифферентен к психической и психологической реакции на него. Известно, что малахитовый цвет медицинского халата был создан Казимиром Севериновичем и принят сегодня во всем мире. Это целая новая область искусства и науки: психология цвета и форм, ее влияние на нас. В Древнем Китае занимались точно теми же предметами.

Такое искусство не воспроизводит «мир как есть», а воспроизводит непредметные образы, т. е. непосредственно изобразительный язык. Мы имеем дело с новым мировоззрением...

Китайская традиция, быть может, с наибольшей полнотой воплотила в себе свойственное многим древневосточным цивилизациям понятие того, что «мир есть текст». Бессмертие текстов в комментариях веков. Такова задача и настоящей работы.

Малевич разгибал руками подковы. Его творческий метод – такое разгибание подковы. Как говорил булгаковский Мастер: «Как я угадал».

Тот, кто видел подлинники Малевича, никогда не спутает их с копиями. Чего, казалось бы, сложного – написать черный круг (небо – свет) на белом (дао) фоне. Дело и в круге, и даже в пропорциях, но более всего в самой живописи и ее энергии. Это повторить невозможно. И никакая иллюстрация не в состоянии передать ощущение напряжения и пространства. В картине «Супрематизм» (1917–1918 гг.) – желто-золото-лимонный прямоугольник с жестким отделяющимся левым краем и тающим где-то в бездне белого, выцветающим до белизны правым краем, – содержания не меньше, чем в любой описательной живописи. Предметная живопись всегда замыкается на определенном рассказе. Метафизика энергетических криков и шепотов в черно-красно-синих, голубых, желтых, знакомых по древнекитайскому алфавиту цветоформ – новый язык вселенской материи и поэзии. Ноль цвета значит вне цвета. Это уже «белый» период супрематизма Малевича. Счастье – увидеть его белые картины в Стедейлин-музее в Амстердаме. Он единственный, кто смог передать живописью чистую энергию не определяемой никем непрерывности материи. Покой и пульсация, заполняющая все пространство полотна. «Белое» – очень условное обозначение «не-цвета». Праматерия всего сущего, магма живописного состояния, из которого рождается большой белый крест как первичный знак нашего сознания. Попытка эмоциональной или словесной интерпретации внепредметных, живописно-фигуративных полотен нового станковизма невозможна. «Черный квадрат» магически страшен прорывом в бездну. Он бесконечно раздражает. Ну что же. Искусству должно иметь комментарий. Малевич сам написал четыре варианта своего квадрата. Но только первый полон живописи и энергии. Сам Малевич не смог повторить своей картины. Это о многом говорит.

«Белое» Малевича – праматерия. Пра есть живая субстанция до материи. В ней – все, все и ничто. «Дао как вещь-существо – это туманность, это – неразличимость.

*О неразличимое! Туманное! Внутри него содержатся образы.  
О туманное! Неразличимое! Внутри него содержатся вещи.  
О глубокое! Сокровенное! Внутри него содержатся геночастицы!  
В нем вижу Прародителя множества вещей.*

*Даосский трактат Чжуанзы  
(А. Лукьянов. Истоки Дао. С.138)*

Малевич не отрицает (как его упрекали) классическое европейское искусство. Он только хочет идти вперед. «Сами мастера Греции, Рима и других стран никогда не стремились к культуре прошлого, они были выразителями, иллюстраторами той жизни, в которой жили» («О новых системах в искусстве»). «Погоня за современной культурой напоминает выдувание мыльного пузыря. Пузырь лопается, и приходится выдувать новый».

В работе «О новых системах в искусстве» Малевич объясняет значение нового цвето-формообразующего энергетического искусства. И из начала века XX перекидывает мост через бездну времен не к истокам средиземноморским, но к иным берегам. Сравним две цитаты. «Интуиция – зерно бесконечности, и в ней рассыпает себя все видимое на нашем земном шаре. Формы произошли из интуитивной энергии, преодолевающей бесконечное, отчего и происходят разновидности форм как орудий передвижения.

Шар земной не что иное, как комок интуитивной мудрости, которая должна бежать по путям бесконечного» («О новых системах в искусстве»).

*«Бесформенное – Великий Предок вещей,  
Беззвучное – Великий працур голосов.  
Его сын – свет; его внук – вода.  
Все (земля) родилось из бесформенного».  
Развертываясь в космос, одно-единое разворачивает и  
девятисольные матрицы неба и Земли, верхний круг и нижний  
квадрат.*

*«Хуайнаньзы» (25 с.10–11)  
(Цитируется по А. Лукьянову. с.139).*

Из первичности цветоформ, законов энергетических сочетаний рождается мысль Малевича о новом синтезе в искусстве подобно тому, как это произошло когда-то, незапамятно, в Китае. Из того же космопланетарного сознания через тысячелетия из века Овна и Рыбы в век Водолея.

*«Корчатся звезды в танце / точки света холодом /  
Среди невидимых, /  
И недалеко смотришь, / Когда дрожат /  
Пятна на руках / Синие и розовые.*

*(К. Малевич)*

*Вглядываясь в вещи, рождаемые Небом и Землей,  
Понимаешь, что единый дух пронизывает все метаморфозы.  
Это деятельное начало*

*Все совершает чудесным образом  
И делает все сущее тем, чем оно должно быть.  
Никто не знает, что это такое, но оно – в природе.*

Так писал сунский ученый Дун Юй, рассуждая об истоках живописи.

Не люблю пословиц и поговорок за концентрацию коллективно-обывательской мудрости, но сегодня пла́чу и по голове и по волосам, снятым с той головы, которую мы сами с собственных плеч и отсеки. Вернуться в точку, с которой начинается бег в новое будущее на заре XX века, в эпоху русского Ренессанса, – невозможно. И я не признаю вульгарной социологии. Точной привязки супрематизма к революции 1917 г. и якобы ответственности за это Казимира Малевича лично. Он связан с XX веком и новыми эстетическими горизонтами времени. Импрессионисты в середине XIX века точно так же, образно говоря, опрокинули стол. Сегодня это уже классика.

Убогие эксперименты Казимира Великого, когда он красил клетушки-комнаты в разные цвета, сажал туда девушек-секретарш и записывал, когда у кого заболит голова или начнется кашель (влияние цвето-кубического пространства на организм) выросли до размеров, можно сказать, цивилизации современного дизайна. Но изучались опыты Малевича не на родине, но в пределах иных. Идеи «нового синтеза», разработанного школой «Уновиса», были очень похожи на те, которые практиковали в Китае. Новая полиграфия, новые формы посуды (Малевич – Суетин), мебели, одежды, цвета в архитектуре, формы и цвета в архитектуре и т. д. и т. д.

Система «ба-гуа» породила из древнекитайского алфавита цветоформ следующее:

1. Традиционный жанр живописи «гор и вод» (недвижность и движение).
2. Формально-цветовое архитектурное пространство.
3. Ландшафтную архитектуру.
4. Вся символику китайского костюма, быта и ритуала.
5. Китайский ритуал.
6. Формы и цвет посуды.

Супрематизм создал принципиально новые основы:

1. Осмысление пространства и новую архитектуру (конструктивизм).
2. Прозодежду, ткани, новую моду.
3. Науку о психологии форм и цвета.
4. Науку о художественной среде (дизайн).
5. Новую фарфоровую, мебельную, бытовую индустрию (сегодня сверхдорогую).
6. Новую полиграфию и книжную графику, сценографию и многое другое.

Цвет медицинского халата – сине-голубой и оранжевые куртки работающих на дорогах предложены были Малевичем, как и многое другое из разработок школы. А также новая программа художественного образования. И дело не только в новом, художественном алфавите, первичности исходной точки, но и в причинах более глубоких. В новой философии, обращенной к массам и массовому сознанию.

А вот здесь, как говорится, «Hund gegraben» – зарыта собака.

И китайская конфуцианская этическая философия (эстетически связанная всеми нитями с «ба-гуа» и даосизмом), и новые искания Малевича, и работа его в Уновис имеют одну и ту же задачу, а потому глубоко ныряют в одну воду к единому истоку.

Мечты Учителя Куна и Учителя Казимира осуществились. Полностью – первого, а второго лишь частично. И то и другое имело задачу объединительную через «новый художественный алфавит». Конфуций в своем учении обращается через всех (без различия социальной иерархии, «столичности», возраста и т. д.) – к каждому. Он создает философию единых ценностей этики, эстетики, социальной психологии, не апеллируя к Богу. Через всех – к каждому.

Конфуций создал цивилизацию социальную и этическую. И, может быть, сегодня востребованную как никогда.



*Фантастические животные – нагрудные знаки различия военных*

Малевич с его супрематическим алфавитом, из которого строится язык новых единых ценностей, все еще в пути. Но в средних школах Японии его эстетико-психологическая система нового художественного синтеза принята давно.



### *Птицы – нагрудные знаки различия гражданских чинов*

Найти и определить новый эстетический и экологический язык, который стал бы единым для всех сторон культуры – это сваи моста, перекинутого через бездну времен.

## **V. Конфуций и Лао-цзы**

Как ни странно, современное культурное сознание Китая прежде всего связано с именами Конфуция (так называли учителя Кун-Цю в Европе с XVII века) и ученого, поэта, библиотекаря Лао-цзы. Их современниками были Пифагор греческий, принц Гаутама из Индии, Зороастр из Ирана.

Кун Фуцзы появился на свет от брака престарелого благородного мужа и юной девы в 551 году до н. э. Он родился с отметиной – впадиной на голове, и ему дали имя Цю. Он прожил жизнь Странника и Учителя и лишь незадолго до смерти обрел свой дом. Умер Конфуций в 479 году до н. э.

Странниками были и Гаутама, и Христос, и Магомет, и Пифагор – все великие учителя и просветительские умы, реформаторы мировых идей. Такова их природа, и к этому вопросу мы еще вернемся. Дом Конфуция в Куфу стал местом паломничества спустя примерно двести лет после его смерти, а мысли его были записаны также только после его смерти. И, как положено, не самим учителем. Конфуций был мудр и скромен. Глубоко ныряя в прошлое, к истоку памяти и традиций, он выныривал в далекое будущее. Ансамбли посвященных ему храмов в Куфу отличает роскошь, равная или превосходящая императорскую. Потомки Конфуция стали аристократами и женились на лицах царской семьи, а в аллеях парка Куфу стоят каменные стелы с изречениями учителя Куна. И сегодня, после маоистского запрета, имя Конфуция вернуло традиции в Китай, а паломничество в Куфу носит массово-народный характер, как и его идеи.

«Когда под небесами следуют Пути, будь на виду», – говорил Учитель. Вот уже две с половиной тысячи лет этот мудрец и миростроитель следует Пути под Небесами, ибо современный Китай можно назвать страной конфуцианской больше, чем когда-либо. Он создал идеи, объединяющие людей в ценностях труда, долженствования, «середины», честности – как идеи массового сознания.

Учитель Кун был человек мыслящий и деятельный, но трудов после себя не оставил. Принципы Пути, общественной жизни и этики были собраны в книге «Беседы и суждения», и, видимо, главным биографом Конфуция был его ученик Цзы Гун. Путь человека – самопознание, верность и взаимность. «Не делай другим того, чего не хочешь, чтобы делали с тобой».

«Человечный, сам желая установиться, помогает установиться другим, сам желая достичь какой-нибудь цели, помогает достичь ее другим. Путем человечности можно назвать способность найти пример в себе. Человечность – это человеческая самореализация, реализация собственной личности и отсутствие самообмана. Верность и взаимность должны быть во всем. Это касается и общественного служения, и семейных отношений, и бытия в обществе в самом полном смысле слова. Неукоснительность соблюдения человечности и взаимности – чего бы это ни касалось». Во времена феодальной дроблености, взаимной неприемлемости и лицемерия тихие слова учителя Куна были мудростью и благом. С именем и жизнью учителя Куна связаны высшие добродетели долга, служения, трудолюбия и познания. Учиться, созидать, быть верным долгу. Благородный Муж Пути должен был чтить предков, соблюдать строжайшую обрядовую сторону жизни, следить за своим внешним видом не меньше, чем за порядком внутри самого себя. Почитание предков – не только обряды. Главное – этическое содержание культа предков. По Конфуцию – это прежде всего память. Память об ушедших и погибших поименно, не забывать ни матери, ни родных, ни героев своего рода и своей истории. Конфуций первый после многих лет забвения носил многолетний траур по своей матери. Хочешь блага для общества –



начни с себя. Одним словом, «долженствуй» во всем и будь человечным. Конфуций – образцовый человек общества. Он ведет себя именно в соответствии со своим этико-социальным учением. Умеренность, труд, честность, элегантность, соответствие, милосердие и т. д.

С именем Конфуция в Китае связано то, что в Европе именуется классицизмом. Последовательность в самопознании и служение долгу. Обучение, строительство школ, системное образование, учебники, система в государстве и государственных отношениях. Всего не перечислить. Система «ба-гуа» рассматривается как единая модель мира во взаимодействии всех составляющих ее элементов. Скажем, «энциклопедически». Если представить доктрину Конфуция в виде образа, то получится изумительный ландшафт мира, Земли и Неба, тверди гор и текучести вод, цветы и деревья, и человек в картине монументальной, где вечность соединена с мгновением, и не может быть иначе в цепи и круге Метаморфоз.

Метаморфозы – представление о мире как непрерывности преобразований и превращений. Там нет места смерти или случайности. Уход и вновь возвращение. Гусеница-куколка-бабочка – это звенья единой цепи. Ничуть не похожие, но преобразуются по закону жизни именно так. Гусеница и не помнит, и понятия не имеет, что она была куколкой и будет красавицей бабочкой, украшением природы. Мало кто знает, кем был раньше и тем более – будет.

Человек рано начинает изучать и овладевать тайными пружинами взаимосвязей. Так в Китае более шести тысяч лет уже изготавливают шелка, бумагу, порох, целебные зелья и «порошки десяти камней». Эта наука называлась алхимией, и вне особого взгляда на природу алхимия, наука о превращениях, развиваться не может. Представьте, даже символом европейских алхимиков был китайский «дракон, проглотивший свой хвост». И очень понятно, что для христианства алхимия была тягчайшей ересью. Только куда же без нее.

Лао-цзы был современником Конфуция (чуть старше последнего). Легенда сохранила несколько вариантов сюжета об учителе Куне и Лао-цзы. Лао-цзы, находясь в глубокой медитации, естественном состоянии «не-деяния», сидя в каком-то «никаком» халате, позволил себе даже не заметить нарядного, надушенного Конфуция, соблюдавшего весь ритуал вежливости первого знакомства. Естественно, последний, несмотря на этические заповеди, был обижен. Разговор не состоялся.

Но есть и другие свидетельства о встрече, которую искал Конфуций, почитавший Лао-цзы. Лао-цзы работал тогда библиотекарем у государя Чжоу, и Конфуций хотел говорить с ним о «ритуале» и «пути». Но Лао-цзы не интересовался «ритуалом», и понятия «цзын» – Пути у них были разные.

В «Книге бесед» Конфуция «Лунь-юй» о постижении «дао» говорится много. «Если ты утром познал «дао», то вечером можешь умереть», что в европейской транскрипции означает «познание истины». «Путь» и есть путь познания «дао» через «добродетель» (дэ), ритуалы и государственное, общественное деяние, в процветании Поднебесной. Когда какой-нибудь правитель пригласит меня на службу, то у него в течение года станет лучше, а через три года он обретет успех. «А если власть в стране будет в течение ста лет принадлежать хорошим людям, то они смогут справиться с насилием и обойтись без казней (т. е. наказаний)».

Лао-цзы, как считают многие, жив и поныне. Лао-цзы – человек Мира.

*– Учитель! Это вы? Сколько же лет прошло с тех пор, как вы скрылись в горах?*

*– Не знаю. Может, двести лет, а может, и больше. Время давно уже потеряло для меня смысл.*

*– Сколько же лет вам, учитель?*

*– Не знаю. Когда живешь дао, время не имеет значения. Оно бессильно перед тобой.*

(Цитируется и используется: «Лао-цзы». «Жизнеописания, мировоззрения, цитаты» СПб. 2007)

*«Дао Дэ Цзын» написана на свитках. Примерно пять тысяч иероглифов наподобие стихов.*

*«Дао» Лао-цзы – нечто иное, нежели у Конфуция. Оно неисчерпаемо, безгранично, безбрежно.*

*Невозможно его запомнить.*

*Нет ему дна – ведь это родитель всего*

*Я не знаю, откуда оно и чье творение.*

*Наверное, старше самых старых оно.*

*Дао старше Неба и Земли. «Это врата всех начал». Дао незыблемо. Незыблемость дао – в его бездействии. Недеянии.*

*«Но все – продукт его деятельности». Нет ли противоречия в игре понятий, несоединенности? Дао покоится: оно все и ничто, как мы уже упоминали. Ибо, «в отсутствии стремлений и в покое – движение Поднебесной к стабильности...»*

И если «дао» – нечто, определяющее «путь Неба, то «дэ» – отражение или преломление этого пути в делах земных. Дао и дэ взаимны. «Дао рождает – дэ растит, питает, совершенствует, защищает это».

Очень давно замечена была аналогия поэтики Лао-цзы с Платоном греческим. Сближенность их философских и этических воззрений. А также аналогий с библейской Книгой Бытия.

*Есть вещь, рожденная из ничего.*

*Она родилась прежде Неба и Земли.*

*У нее нет ни звука, ни формы.*

*Она движется по кругу, ничего не касаясь.*

*Ее неизвестно имя, обозначим его как «дао».*

А вот текст «От Иоанна» (1: 1–4):

*«Сначала был Logos, Logos был от Бога, и Logos был Бог. Он был в начале у Бога. Все через него начало быть, что начало быть. В нем была жизнь, и жизнь была свет для людей».*

Лев Николаевич Толстой великий поклонник, изучатель «Дао Дэ Цзына», прибавляет, однако, в «Дневниках» 1909 года. «Проснулся бодрее. Погулял, сел за работу. Лаоцзе. Недурно поправлял... А что поправлял? Например: «Что у Лаоцзе – путь, у Иоанна – любовь. И Лаоцзе смешивает путь с Началом всего. С Дао. То же делает и Иоанн, называя любовь Богом...»

Подобно гениям-современникам: Платону, Конфуцию, Будде – Лао-цзы неустанно комментируется, оказывая живое действие на культуру, на мысль, поэзию, особенно на искусство, театр, но, к сожалению, в современной жизни Китая не до медитаций на луну и «бамбука, гнущегося под ветром» и не до «отрешенности», «недеяния» – главного принципа поведения. «Деяние» – требование к благородному мужу, равно как и батраку, – в проповеди Конфуция оказалось жизнеспособнее.

Уже современники и потомки Конфуция и Лао-цзы в Китае, со скидкой на время, условности, имели две тенденции в искусстве: классицизм – как систему, порядок, ордер-эталон, через конфуцианство. Конфуций много занимался музыкой, фольклором, ритуалом, что стало основой оперности. В великом трактате о театре «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо, исследование которого сделала Светлана Алексеевна Серова, исчерпывающе показаны значения направлений мысли философов в создании театра. Никакое искусство немыслимо без

фундаментальной философии. Две с половиной тысячи лет тому назад были созданы абсолютные классические театральные формы в Древней Греции и Древнем Китае. В Китае театр более традиционно обслуживался семьями, передававшими свой опыт из поколения в поколение: науку о музыке, движении, голосе, лице, гриме, о связях всех элементов. Может быть, мы не забыли о том, что Лошадь-Дракон кроме знаков на спине одарила Фу-си еще и зеркалом, предметом столь таинственным, столь и необходимым. Уже в древнейших текстах шанского периода упоминается о зеркале как миниатюрной копии Вселенной. Его пустая и холодная поверхность отражает все – и мошку-букашку, и небо. Оно обладает множеством интересных свойств.

«Пустота зеркала – потенциальноеместилище всей мощи человеческого духа, всего сущего вообще, в зависимости от того, на что оно направлено. Оно сакрально и таинственно. Это – вторая жизнь, загадочное бытие». (С. А. Серова. «Зеркало просветленного духа». С. 33)

## **VI. Мы смотримся в зеркало. Зеркало смотрится в нас...**

Да, вот в чем вопрос. Во-первых, мы смотримся в зеркало. Кажется, что человек понял, что «я – это я», когда увидел свое отражение в воде. Вода – это же зеркало, и не случайно шлифованные, ртутные, амальгамные и прочие зеркала похожи на маленькие озера.

Мы – зеркально-отраженные, как бы самоотжествляемся.

И если бумага, порох, шелк, тончайший фарфор и алхимия пришли к нам из Китая, то о зеркале с уверенностью не скажешь. Может быть, потребность узнавания, отраженности возникает в любой этноцивилизации на определенной фазе психологического развития. Сколько нюансов, тонкостей, иронии в самоотражении.

В мифологии или истории Древнего Китая Фу-си получил зеркало вместе с гексаграммами «ба-гуа» от Лошади-Дракона, которая вышла «из воды», т. е. из «зазеркалья», т. е. из другого мира. Вот так шутка! В европейской мифологии драконы тоже часто живут в зазеркалье озер. (Смотри «Песнь о нибелунгах» и битву Зигфрида с Драконом.)

Фу-си получил божественные основные стигматы, отметины высокой цивилизации: универсальный алфавит «ба-гуа» и инструмент познания «зеркало».

Так же, как тема алхимии – зеркало стоит предметом отдельного разговора в другом разделе наших бесед. А пока несколько общих наблюдений.

Согласно древней конфуцианской моде и церемониалу благородный человек носил зеркало всегда на поясе своего платья. Привести себя в порядок, проконтролировать, в порядке ли ты, что с твоим отражением. Каков ты перед зеркалом, когда смотришься в него? Особенно этот предмет был важен для актеров для тренировок лица, владения мускулами лица, мастерства перевоплощений. Учили актерству с детского возраста. И современная наука физиономистика древнекитайского происхождения тоже. Но в любом случае «мы перед зеркалом» – контрольная социальная, эстетическая и психологическая функция зеркала.

Другое дело зеркало как миф параллельный, двойниковый.

Как писала Ахматова: «А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет».

Она – чудо красоты и благородства, а двойник надутый и надменный, с «бурбонским профилем». Зеркало – волшебный, бездонно-пространственный предмет. У Шекспира в «Гамлете» принц Датский ставит с актерами пьесу-зеркало, в которой Гертруда и Клавдий должны не только узнать, но оценить себя и свои поступки. Гамлет ставит их перед выбором судьбы и пути.

Один из древних китайских стихов говорит о том, что бабочка видит во сне себя китайским императором. Император видит во сне, что он бабочка. Сон – тоже мир параллельный. Другое пространство, но столь же реальное. Зеркало – это ворота из одного мира в другой, по сию и по ту сторону единой реальности непрерывного бытия.

В пьесе Тан Сяньцзу «Пионовая беседка» «на сцене возникает дух сна с зеркалами в руках (зеркала изображали два куска шелка), которые он направлял на девушку и юношу и переносил их в мир сна, где они встретились и полюбили друг друга». Это магия зеркала, зазеркалье. Если в первом и втором случаях зеркало – отражение и двойник, духовная сущность, то в случае свойства зеркала как сна проявляются магические его свойства. Как у Пушкина: «Свет мой, зеркальце, скажи...» Явление из другой реальности, «оттуда», сюда. Зеркала, украшенные изображениями драконов и другими символами, драгоценны. Их находят в захоронениях шанско-чжоусских династий. Они неперенный атрибут быта и искусства. Они сон, дух и отражение «дао». Пустота – одно из главных качеств духа дао. Пустота – не «ничто», как в европейской традиции. Пустота дао – все, абсолютная заполненность еще непроявленной форм, о чем мы уже говорили. Зеркало отражает или являет то, на что его направляют. Как и сон. Сон – вне времени, содержит любые позиции времени. Иероглиф, нанесенный черной тушью на поверхность, заполняет смыслом весь лист, а каллиграф, владеющий искусством иероглифа, уже художник. Китайскую даосскую живопись можно назвать «искусством передачи мгновения». Композиция из вертикальной (или более поздней горизонтальной) становится овальной подобно зеркалу. Цветы, насекомые, птицы, капли росы, стекающие с кончика трав, совершенны исполнением и подобием природы.

Само название картин говорит о быстротечности и мгновенности всего сущего. «Слушая соловья в летнюю ночь», «Бабочка на цветке» – все мгновение и несовершенство. Происходящее сию минуту, а не произошедшее.

Даосы, особенно в раннюю пору свою, в отличие от сословных обывателей конфуцианского общества, были людьми непредсказуемыми и экстравагантными. Они, как правило, не носили тщательно подобранных одежд и косметики. Мягкие халаты, зонтики и веера. Проповедь недеяния не без основания раздражала конфуцианских правителей. Но именно с даосами, бравировавшими улыбкой безмятежности и недеянием, связаны многие открытия в науке, искусстве, архитектуре. Говорят, что «творит» созерцание и человека создал не физический труд, но мысль и откровение. Одним словом, явление лошади-дракона в минуты глубокой медитации. Один мудрец по имени Цзун Бин писал: «Не покидая своего сидения, я достигаю пределов мира, не изменяя велению небес, в одиночестве внимаю пустынной шире...»

Современник Цзун Бина герой Шекспира поэт Меркуцио говорил: «Заклучите меня в скорлупу грецкого ореха, и я стану обладателем Вселенной».

Разумеется, оба учения – и даосизм, и конфуцианство – менялись с течением времени в соответствии с историческими эпохами. Скорее этико-философское учение, нежели религия, даосизм и конфуцианство, не обожествило своих учителей, они не сделались богами, и в этом их особая устойчивая сила. «Все сущее под небом рождается в бытии, бытие само рождается в небытии. Вот ответ на вопрос о происхождении «всего» (Дао).

Древняя китайская живопись не описывает внешние формы мира, но прикасается к возникновению его из тайны бытия, передает трепет внутренней энергии природы и человека, т. е. совершает обратный европейскому путь познания и описания.

Пустота – белое, как максимальное средоточие всех цветов. В современной живописи есть лишь один аналог этому понятию. «Белый» период супрематизма Малевича.

Одухотворенно-одушевленная праматерия мира, из которой возникает все и куда все возвращается. Владимир Набоков в биографическом романе «Другие берега» пишет о жизни как о мгновенной вспышке между двумя абсолютными пустотами.

Для художников Древнего Китая по определению Цзунцзяма есть четыре пути духовного самосовершенствования:

*Очищать свое сердце,  
дабы освободиться от суетных забот.*

*Вникать в книги,  
дабы постичь принцип вещей.  
Бежать легкой славы,  
дабы охватить весь мир.  
Искать дружбы возвышенных людей.*

*(По книге В. Малявина «Китайское искусство», 2000, с. 99)*

Совершенно ясно, что «очищать свое сердце» и «бежать легкой славы» – даосские заповеди. А «вникать в книги» и «искать дружбы возвышенных людей» – рекомендация конфуцианства.

Актуальны эти рекомендации и по сей день для творческих людей, чем бы они ни занимались – поэзией, математикой, кинематографом или живописью.

## **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.