Ольга Цыбенко

Изобразительное искусство в романе «Лезвие бритвы» – тайна и значение красоты для эволюции человечества.

Выступление на V Ефремовских чтениях-фестивале, Москва, 13 апреля 2013 г.

Роман Ивана Антоновича Ефремова «Лезвие бритвы» весь пронизан идеей о триединстве Красоты, Истины и Добра. Уже в начале романа, автор пишет о красоте:

> ...Красота – это наивысшая степень целесообразности, степень гармонического соответствия и сочетания противоречивых элементов во всяком устройстве, во всякой вещи, всяком организме. А восприятие красоты нельзя никак иначе себе представить, как инстинктивное. Иначе говоря, закрепившееся в подсознательной памяти человека благодаря миллиардам поколений с их бессознательным опытом и тысячам поколений – с опытом осознаваемым. Поэтому каждая красивая линия, форма, сочетание – это целесообразное решение, выработанное природой за миллионы лет естественного отбора или найденное человеком в его поисках прекрасного, то есть наиболее правильного для данной вещи. Красота и есть та выравнивающая хаос общая закономерность, великая середина в целесообразной универсальности, всесторонне привлекательная, как статуя.

Хаос – греч. Зияющая пропасть или первородная бесформенность (в философско-космогоническом значении).

Космос – порядок, украшение.

Всё взаимно определяется, потому, не зная порядка, то есть не понимая красоты, мы не поймём и не увидим беспорядка – хаоса. Подтверждение этому находим в «Дао де Цзин»:

> Когда все в Поднебесной узнают, что прекрасное является прекрасным, появляется и безобразное. Когда все узнают, что доброе является добром, возникает и зло. Поэтому бытие и небытие порождают друг друга, трудное и легкое создают друг друга, длинное и короткое взаимно соотносятся, высокое и низкое взаимно определяются, звуки, сливаясь, приходят в гармонию, предыдущее и последующее следуют друг за другом...

В контексте высказывания Ефремова мы здесь можем перекинуть мост к науке синергетике, которая рассматривает, как в открытых системах совместное действие случайных возмущений на микроуровне ведёт к самоорганизации на макроуровне, в ходе которой из физического хаоса рождаются новые упорядоченные структуры.

Одно из необходимых условий прекрасного, как пишет Ефремов, – это мера и соразмерность:

> Нетрудно, зная материалистическую диалектику, увидеть, что красота – это правильная линия в единстве и борьбе противоположностей, та самая середина между двумя сторонами всякого явления, всякой вещи, которую видели ещё древние греки и назвали аристон – наилучшим, считая синонимом этого слова меру, точнее – чувство меры. Я представляю себе эту меру чем-то крайне тонким – лезвием бритвы, потому что найти её, осуществить, соблюсти нередко так же трудно, как пройти по лезвию бритвы, почти не видимому из-за чрезвычайной остроты…

Очень хорошо это понимали в античности. У Платона в диалоге «Филеб» мы находим такое высказывание: «Умеренность и соразмерность всюду становятся красотой и добродетелью».

Иван Антонович выделяет в романе ещё один аспект прекрасного – наполненность энергией:

> Каковы общие отправные точки нашего заключения: человек этот красив? Блестящая, гладкая и плотная кожа, густые волосы, ясные, чистые глаза, яркие губы. Но ведь это прямые показатели общего здоровья, хорошего обмена веществ, отличной жизнедеятельности. Красива прямая осанка, распрямленные плечи, внимательный взгляд, высокая посадка головы – мы называем её гордой. Это признаки активности, энергии, хорошо развитого и находящегося в постоянном действии или тренировке тела – алертности, как сказали бы физиологи. Недаром актёров, особенно киноактрис, танцовщиц, манекенщиц, – всех, для кого важно их женское или мужское очарование, специально обучают ходить, стоять или сидеть в алертной, мы в просторечии скажем – подтянутой позе. Скажу больше. Обращали ли вы внимание, в каких позах животные – собаки, лошади, кошки – становятся особенно красивы? В моменты высшей алертности, когда животное высоко приподнимается на передних ногах, настораживает уши, напрягает мускулы. Почему? Потому, что в такие моменты наиболее резко выступают признаки активной энергии тела! Неспроста древние греки считали удачными изображения своих богов лишь в том случае, если ваятелю удавался энтазис – то серьёзное, внимательное, напряженное выражение – основной признак божества. Вспомните великолепную голову Афины Лемнии – в ней алертность или энтазис может служить образцом для всех остальных скульптур.

Фидий. Голова Афины Лемнии.

Для Акрополя величайший из мастеров высокой классики – Фидий создал три статуи Афины. Самой ранней из них, созданной, невидимому, ещё при Кимоне во второй четверти 5 в. до н.э. и заказанной на средства из марафонской добычи, была упоминавшаяся выше Афина Промахос, стоявшая на площади Акрополя. Второй была меньшая по размерам Афина Лемния (то есть лемносская). Третья, Афина Парфенос (то есть Афина Дева), была создана в 40-е годы 5 в. до н.э., так как в 438 г. она уже была поставлена в храм.

Насколько можно судить по описаниям, культовые статуи Фидия воплощали образ вполне реального в своей основе человеческого совершенства. Величие богов Фидия раскрывалось в их высокой человечности, а не божественности.

Направление, представленное в искусстве скульптуры второй половины 5 в. до н.э. Фидием и всей аттической школой, им возглавляемой, занимало ведущее место в искусстве высокой классики. Оно наиболее полно и последовательно выражало передовые художественные идеи эпохи. Фидий и аттическая школа создали искусство, синтезирующее всё то прогрессивное, что несли в себе работы ионических, дорических и аттических мастеров ранней классики.

Однако из этого не следует, что художественная жизнь к началу второй половины века сосредоточилась только в Афинах. Так, сохранились сведения о работах мастеров малоазийской Греции, продолжало процветать искусство греческих городов Сицилии и южной Италии. Наибольшее значение имела скульптура Пелопоннеса, в частности старого центра развития дорийской скульптуры – Аргоса. Именно из Аргоса вышел современник Фидия Поликлет, один из великих мастеров греческой классики, работавший в середине и в третьей четверти 5 в. до н.э.

Две работы эллинских мастеров Иван Антонович приводит в качестве примера совершенного телосложения – это «Апоксиомен» Лисиппа и «Копьеносец» Поликлета.

Искусство Поликлета связано с традициями аргосско-сикионской школы с её преимущественным интересом к изображению спокойно стоящей фигуры. Передача сложного движения и активного действия или создание групповых композиций не входили в круг интересов Поликлета. Образы статуй Поликлета перекликаются со старинным идеалом гоплита (тяжеловооруженного воина), сурового и мужественного. В «Дорифоре» («Копьеносце»), выполненном около середины 5 в. до н.э., Поликлет создал образ юноши-воина, воплощавший идеал доблестного гражданина.

Как и многие работы Поликлета, ранние работы Лисиппа также обращены к атлетам. Статую «Апоксиомен» (что означает «очищающий себя стригилем»,

что обычно делали атлеты на покрытой песком арене) Плиний называет главным произведением Лисиппа. Вслед за Поликлетом Лисипп разрабатывает здесь свой канон пропорций: Апоксиомен заметно отличается от почти квадратного, кажущегося по сравнению с ним тяжеловесным, Дорифора. Исследователи выделяют три специфические черты, связанные с лисипповскими принципами дизайна: 1) головы статуи меньше, чем в высокой греческой классике (около 1/8 общей высоты, а не 1/7); 2) принцип "вращения", примененный в композиции тела таким образом, что нет единой точки обзора, с которой статуя могла бы лучше смотреться; только обойдя вокруг нее можно уследить за всеми мелкими и переливающимися движениями фигуры; 3) руки и колени показаны вырывающимися из традиционной пространственной оболочки статуи, вторгающимися в пространство зрителя. Все это в полной мере характерно для статуи Апоксиомена.

В одной из глав романа, посвященных отношениям Ивана Гирина и Симы, автор напишет подробно о портрете балерины:

> Сима всматривалась в репродукцию картины Серебряковой, и с каждой минутой она нравилась ей все больше. Молодая балерина присела, облокотясь на что-то, с той же ежеминутной готовностью встать, какая была характерна и для Симы. Пышное платье восемнадцатого века, стянутое корсажем, с пышной белой оторочкой, низко открывало точёные плечи и высокую грудь. Обнажённые руки играли страусовым белым пером, а чёрные волосы из-под тюрбана с жемчужной ниткой спускались по обе стороны стройной шеи двумя густыми длинными локонами. Склонённое к левому плечу лицо привлекало взглядом больших глаз, одновременно пристальных, задумчивых и тревожных, не гармонировавших со спокойной линией маленьких губ и общим старинным обликом лица, с характерным для Серебряковой очерком щёк и чуть длинноватого прямого носа. Как хорошо удалось художнице передать светлую одухотворённость всего существа юной балерины, приобретённую долгими годами правильной жизни, воздержания, тренировки, напряжённой работы над своим телом.

З. Е. Серебрякова. «Портрет балерины Л.А. Ивановой».

З. Е. Серебрякова. «Портрет балерины А.Д. Даниловой».

Это описание можно истолковать как обобщённое впечатление – с ним во многом совпадают портреты двух балерин – Лидии Ивановой и Александры Даниловой. Иван Антонович называет Лидию Иванову, но, наверное, для

Ефремова важнее было не столько конкретное имя, сколько создаваемый художественный образ.

> Итак, – заключает Ефремов, – тугая пружина энергии, скрученная нелегкими условиями жизни, в живом теле человека воспринимается нами как прекрасное, привлекает нас и тем самым выполняет поставленную природой задачу соединения наиболее пригодных для борьбы за существование особей, обеспечивая правильный выбор. Таково биологическое значение чувства красоты, игравшего первостепенную роль в диком состоянии человека и продолжающееся в цивилизованной жизни.

Ещё один аспект красоты рассматривает автор в романе: её математическая закономерность.

> Решительно все виды чувств, доставляющие нам ощущение красоты, в своей основе имеют важное и благоприятное для нашего организма значение, будь то сочетание звуков, красок или запахов. Что линии, которые мы воспринимаем красивыми, гармоническими, построены по строгим математическим закономерностям, – это уже бесспорно.

Что характерно – в математике – самый красивый вариант решения задачи чаще всего оказывается правильным. Аналогично физики утверждают, что не только истина прекрасна, но прекрасное – истинно. Можно привести высказывание Поля Дирака о том, что красота является одним из необходимых критериев истинности физической теории.

Далее математическое понимание красоты как тонкой границы между двумя противоположностями Ефремов соединяет в одном понятии совершенства или наиболее верного решения диалектической проблемы:

> Юноша, в очках с толстой черной оправой и сам весь черный и смуглый, ринулся к Гирину из задних рядов.
>
> – Пожалуйста, на минутку! Вы говорили о тонкой границе междудвумя противоположными назначениями или процессами и употребилиобразное сравнение со стрелкой, трепещущей между противоположнымизнаками. Но ведь тогда математически – это нуль, а красота, как совершенство, тоже математически – нуль. Или, по-другому, красота есть и целесообразность, и жизненная энергия вместе. В ней замкнутая двойственность нуля.
>
> Гирин круто остановился.
>
> – Знаете, это очень глубокая мысль! Право, мне не приходило в голову. Индийские математики, открывшие нуль за много столетий до европейской мысли, считали его абсолютным совершенством, числом, в котором, по их выражению, «двойственность приходит в существование». Красота, как нулевая линия между противоположностями, как линия наиболее верного решения диалектической проблемы, как то, что содержит в себе сразу обе стороны, обе возможности, – очень верная диалектическая формулировка.

Истоки понимания прекрасного Ефремов призывает нас искать в глубинах человеческого подсознания, для него человек, как микрокосм макрокосма, – содержит в себе красоту и гармонию Вселенной.

> Мозг человека, – пишет Иван Антонович, – колоссальная надстройка, погружённая в природу миллиардами щупалец, отражающая всю сложнейшую необходимость природы и потому обладающая многосторонностью космоса. Человек – та же вселенная, глубокая, таинственная, неисчерпаемая.
>
> Мозг – это природа и вселенная, но вселенная не одного лишь текущего момента, а всей её миллионолетней истории, и опыт мозга отражает не только необъятную ширину, но и изменчивость природных процессов. Отсюда и диалектическая логика –

выражение сущности этого мозга, а наша психика, отражающая внешний мир, – это такой же процесс и движение, как всё окружающее.

Ефремов делает вывод о том, что «тайна красоты лежит в самой глубине нашего существа».

Основы нашего понимания прекрасного, эстетики и морали восходят из глубин подсознания и, контактируя с сознанием в процессе мышления, переходят в осмысленные образы и чувства.

Обратим внимание – автор говорит нам о неразрывной связи эстетики и этики, изначально заложенных в человеке.

Если подумать над этим высказыванием Ивана Антоновича, можно увидеть, как оно отражается и развивается у современного нам автора, В. Рыбакова в романах «Звезда полынь» и «Се, творю». Когда поднимается вопрос о глубоком исследовании физической природы пространства-времени в связи с возможностью открытия способа нуль-транспортировки, ученый-физик размышляет:

– Понимаете, вот простая грубая механика… Скажем, паровозы. Они ничего не изменили, с паровозами человек делал то же, что и до них, только в чём-то быстрее. Лезем глубже в мир. Атомные бомбы – они нас уже меняют. Они сделали немыслимой большую войну. Интернет сделал невозможным тоталитаризм. Реальное клонирование убило мерзкую мечту о дублировании совершенных солдат и великих вождей. Чем глубже мы забираемся, тем больше серьёзных моральных ограничений, вроде бы нами просто выдуманных, оказываются подтверждены самой природой. Фундаментальными законами мироздания. Я очень хочу знать… Если залезть в мир вот так глубоко, глубже вроде уже и некуда… Что он оттуда, из этой глубины, скажет нам о добре и зле?

Весь роман В. Рыбакова, построен вокруг идеи о том, что человеческую этику диктует нам принцип устройства самой Вселенной.

Красота – это реально действующая сила – утверждает Ефремов через размышления своего героя Ивана Гирина:

Сколько раз та же судьба представлялась ему лесом мрачных тяжелых колонн, между которыми витала тьма, сгущавшаяся в непроницаемый мрак! Эти давящие колонны в беспросветной темноте всегда служили для Гирина образом, отражавшим его собственные неудачные поиски, подобные блужданию между каменными столбами. Но как мало надо человеку со здоровой психикой и телом: чуть повеяло ветром надежды на хорошее, едва соприкоснулся с прекрасным – и возрождается неуёмная сила искания и творчества, желание делать что-то хорошее и полезное, оказывать людям помощь. Вот в чём величайшая сила красоты. «Красавица – это меч, разрубающий жизнь», – гласит древняя японская поговорка. Ей вторит среднеазиатская загадка: «Что заставляет злого быть самым злым, доброго – самым добрым, смелого – самым смелым?» И ответ её прост: «Красота!» Понимание этого мы порядком утратили – в нашем разобщении с природой.

Далее в романе автор развивает эти идеи как в художественных описаниях, так и в сюжетном развитии повествования.

Эти размышления близки высказываниям замечательного философа Серебряного века Владимира Сергеевича Соловьева о жизнесозидательной форме красоты:

...Ибо вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только через своё просветление, одухотворение, то есть только в форме красоты. Итак, красота

нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира...

Поэтому через весь роман проходит призыв к защите красоты и подлинных произведений искусства, в создание которых вложены часто нечеловеческие усилия и талант. В самом начале, в главе «Анна» мы читаем:

> Гирин шагнул в коридор, не обратив внимания на недоумевающие взгляды, которыми обменялись оба скульптора. Он поднял фонарик и сразу увидел у простенка за последней дверью большую деревянную статую в полтора человеческих роста. Окружённая безликим хламом изуродованных скульптур, она стояла в свободной и открытой позе, резко выделяясь живой тканью дерева среди белой слепоты гипса. Дерево потрескалось – глубокие чёрные трещины бороздили руку статуи и лицо справа, рассекали во всю длину левый бок и левое бедро, покрывали мелкими продольными штрихами всю фигуру. Гирин направил фонарь на лицо статуи. Она, Анна! Из глубины прошлого, через непереходимую бездну, отделявшую мёртвую от живого, поднялось, ожило чувство утраты. Густая тёмная пыль покрывала голову и плечи статуи, будто древний знак скорби, и её открытая обнаженность была так беззащитна здесь, в холодном углу грязного коридора, что сердце Гирина сжалось, как в те давно прошедшие годы, когда беззащитность живой и юной Анны была предметом его острой жалости.

Гирин всеми средствами пытается сохранить уникальную статую и сделать её всеобщим достоянием.

> Гирин вошел в длинный зал и огляделся. Да, вот в самом конце статуя Анны. Очищенная от многолетней пыли, с залеченными ранами-трещинами, заново отполированная и такая яркая на фоне тускло-серых стен. Только сейчас Гирин понял цель Пронина, сделавшего статую больше естественных размеров. Отсюда, с расстояния в несколько десятков метров, статуя вызывала особое впечатление. Не монументального величия – нет, изображение Анны было выполнено совершенно другим способом. Незнакомый с техникой скульптуры, Гирин мог назвать его для себя – живым. И в то же время размеры статуи как бы отделяли ее от обыденности, заставляли невольно сосредоточивать на ней внимание и воспринимать ее красоту…
>
> Гирин, улыбаясь внутреннему ходу мыслей, согласился, что работа очень хорошая. Незнакомец оторвался от статуи, взглянул на Гирина и презрительно фыркнул.
>
> – Я не про всю скульптуру, а про то, как отделана поверхность. Смотрите. – И незнакомец коснулся полированного дерева с нежностью, будто лица любимого человека. – Проведите пальцем, и вы почувствуете, увидеть может лишь скульптор, что она не гладкая, на ней сотни крохотных бугорков и ямочек. А для вас это зрительное впечатление живого тела.
>
> ...выполнение скульптуры в таком античном стиле – это нещадный, долгий труд. И глаз нужен, как у орла, чтобы художник мог увидеть все эти мельчайшие подкожные мускулишки и западинки, которые вам и кажутся живым телом. А для этого надо натуру высшего класса, с таким вот живым телом и кожей.
>
> Создать, проявить, собрать красоту человека – такую, чтоб она была реальной, живой, – это большой подвиг, тяжело. Проще дать общую форму, в ней подчеркнуть, выпятить какие-то отдельные черты, отражающие тему, – ну, гнев, порыв, усилие. Скульпторы идут на намеренное искажение тех или иных пропорций, чтобы тело приобрело выражение, а не красоту. А изображение прекрасного тела требует огромного вкуса, понимания, опыта и прежде всего мастерства. Оно практически недоступно ремесленничеству, и в этом главная причина его мнимой устарелости. Красота всесторонняя, с какой стороны, и с каким настроением, и кто угодно ни смотри, все будет ладно, вот это и есть пронинская женщина.

Образец такой живой, талантливо выполненной скульптуры мы можем увидеть в статуе «Девушка» Сергея Тимофеевича Конёнкова, которая

находится в Третьяковской галерее. В одной из глав романа говорится о том, что именно она строением фигуры напоминает Симу Металину.

С. Т. Коненков. «Девушка».

В записях о реставрации этой скульптуры мы находим:

> Скульптура С.Т. Конёнкова «Девушка» (1910) была загрязнена до такой степени, что приобрела «эффект негатива», т.е. авторские тонировки на выпуклых, высоких местах, обычно более светлые, чем в углубленных, стали тёмными, покрытыми почти чёрными жировыми наслоениями. А глубокие места оказались в силу своей недосягаемости светлыми. Таким образом, был нарушен замысел автора. После удаления загрязнений исчез грязно-желтый оттенок и появился истинный авторский золотисто-красноватый тон. В отличие от работ С.Т. Коненкова «Старичок-полевичок», «Руки серафима», «Пиршество» с несколько архаической и условной трактовкой объёмов, «Девушка» выполнена в классической манере.
>
> Кроме общего тонирования поверхности, скульптор подвёл карандашом глаза, брови, родинку над верхней губой. Главное внимание автор уделил отделке гладкой поверхности скульптуры, используя красоту текстуры дерева, прекрасно передающего тончайшие пластические нюансы. Теперь видно, что Конёнков использовал красноватый тон для большего выявления углубленных теневых мест фигуры и создания ощущения сверхобъёмности при совершенстве и правильности скульптурных форм.

Через образы Анны и Симы на страницы романа приходит красота русских женщин и русской природы:

> Гирин уже знал, что Сима полна любви к русской старине, искусству и обычаям. К русской природе, русским местам, таким, как их изобразили великие художники Рерих, Васнецов, Нестеров: плакучие берёзы, громадные ели, стерегущие тайну сказочного леса, заколдованные болота со стелющимся голубым туманом и серебряным блеском месяца на зеркалах неподвижной воды. Степные дороги и волнующиеся поля, курганы и одинокие глыбы гранита или столбы древних памятников. Через эти теперь навсегда изменившиеся ландшафты чувствуется связь с прошлыми поколениями наших предков и тайнами собственной души.

Виктор Михайлович Васнецов

«Алёнушка»

«Иван-Царевич на сером волке»

«Дубовая роща в Абрамцеве»

«Богатыри»

Михаил Васильевич Нестеров

«Осенний пейзаж»

«Девушки на берегу реки»

«Лисичка»

«Два Лада»

Николай Константинович Рерих

«Поцелуй земле»

«Идолы»

«Сергиева пустынь»

«Сергий – строитель»

«Пантелеймон – целитель»

«Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится»

Н. К. Рерих. «Звенигород».

Прикосновение к тайнам собственной души Иван Антонович видит в неразрывной связи с прошлым, в обращении к памяти поколений, потому так ярко и гармонично вплетается в повествование русское искусство. Большим русским художником, неотъемлемой частью родной культуры называет Ефремов Зинаиду Евгеньевну Серебрякову, в то время незаслуженно забытую. Недаром в романе он много пишет о впечатлении, которое производят её картины:

– А это художница, – Сима повернулась к портрету балерины, – как вы назвали её?

– Зинаида Серебрякова. Вы видели её картину «За туалетом» в Третьяковке? Вспомните, девушка в белой рубашке у зеркала.

– А вокруг голубые и серебряные флаконы. Дивная вещь...

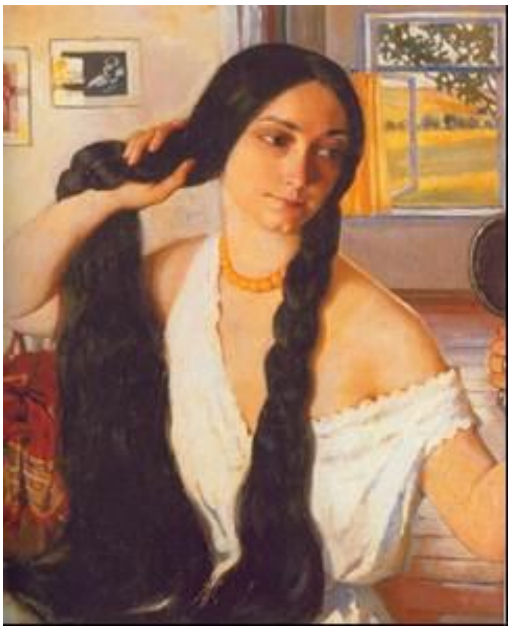
З. Е. Серебрякова. «За туалетом».

– А вы знаете другие вещи Серебряковой? И где они?

– Знаю. И больше всего люблю её написанный с громадной силой портрет жены Лансере – женщины с черными косами. Да вот и она сама. Её автопортрет, – Гирин положил перед Симой старую открытку.

– Откровенно для автопортрета, – улыбнулась Сима, смотря на купальщицу в тростниках. – Теперь вижу, что на картине в Третьяковке тоже она сама.

«Купальщица»



«Портрет Ольги Константиновны Лансере»

Опираясь, прежде всего, на искусство античности и эпохи Возрождения с их культом прекрасного человека, Зинаида Серебрякова стремится отобразить вечные эстетические ценности. Следование традиции предполагает чёткий рисунок, точную передачу анатомии и пластики человеческого тела, и Серебрякова делает это как блестящий мастер. Моделью послужила её сестра Екатерина, оттого так часто многие думают, будто на картине изображена сама художница. Не избежал этого заблуждения и Иван Антонович. «Купальщица» по существу является большим законченным этюдом с натуры, где Серебряковой удалось создать жизненное и одновременно романтичное изображение молодой прекрасной женщины. Теплые золотистые тона передают теплоту и полнокровность тела модели,

которое чётко выделяется на фоне холодных голубых и тёмно-зелёных оттенков неба и травы. Женщина кажется словно светящейся изнутри. Природа здесь живая, романтическая, всё на картине приведено в движение: развевающиеся волосы купальщицы, бегущие облака, согнувшиеся под ветром трава и деревья. Мы видим и чувствуем авторскую устремлённость к идеалу, к прекрасному, ту внутреннюю близость Серебряковой к символистской эстетике, которая направлена не на отрицание реальности, а наоборот, на достижение предельной достоверности в отражении красоты самой жизни.

За воплощение такой красоты, видимо, и любил Иван Антонович Ефремов написанный Зинаидой Серебряковой портрет жены брата Евгения – Ольги Константиновны Лансере. «Больше всего люблю её написанный с громадной силой портрет жены Лансере – женщины с черными косами», – говорит Гирин. Струящиеся и нежные линии передают женственность, теплые тона и мягкий свет – ощущение покоя и гармонии. Прекрасная женщина ощущается нами как единая сущность с природой, изображённой за открытым окном, с полями и деревьями, отражённым и рассеянным солнечным светом. Длинные и густые волосы модели, их глубокий, насыщенный цвет, ясные глаза, красиво очерченные брови, всё, чем любуется художница, – это та самая безусловная, всесторонне привлекательная, объективная красота, о которой говорит нам Ефремов. Наверное, именно это свойство Серебряковой – здоровая радостная способность видеть, различать и подчеркивать красивое – так привлекало Ивана Антоновича.

Во второй половине романа действие переносится в Индию и Тибет. И не случайно мы видим их именно глазами индийского художника (Даярама Рамамурти).

Н. К. Рерих. «Канченджанга».

Из главы «Твердыня Тибета»:

> Недоступные, сверкающие вершины были полны грозного покоя. Художник делался частицей огромного мира вечных снегов. И все его переживания становились как бы космически большими и ясными. Теряли своё значение тайные и неясные движения души. Они становились простыми переливами света и теней, красок и отблесков, отраженными, отброшенными, не принятыми в себя, подобно солнечным лучам на белых коронах гор. Мир, из которого он пришел, царство цветущих, знойных равнин, напоённых влажностью, пропитанных цветением и разложением буйной растительности, был гораздо разнообразнее и в то же время мельче.

Рамамурти инстинктивно чувствовал, что небесное очарование Гималаев не по силам ему, как человеку и художнику. Та завеса, что отделяет зримую жизнь от обобщений искусства, здесь была совсем тонкой. Но взгляд сквозь неё уводил в такие дали мира, которые были доступны лишь мудрецу – видваттапурна, но не ему. Великий друг Индии, русский художник Николай Рерих – тот смог осилить и передать, вместить в себя этот взлёт тяжких масс самой матери Земли в небо, навстречу потокам солнца – днём или огням далёких звёзд – ночью.

Описание меняющейся красоты гор у Ефремова величественно и поэтично и можно с уверенностью предположить здесь влияние картин Н.К. Рериха из серии «Гималаи»:

Н. К. Рерих. «Розовые горы».

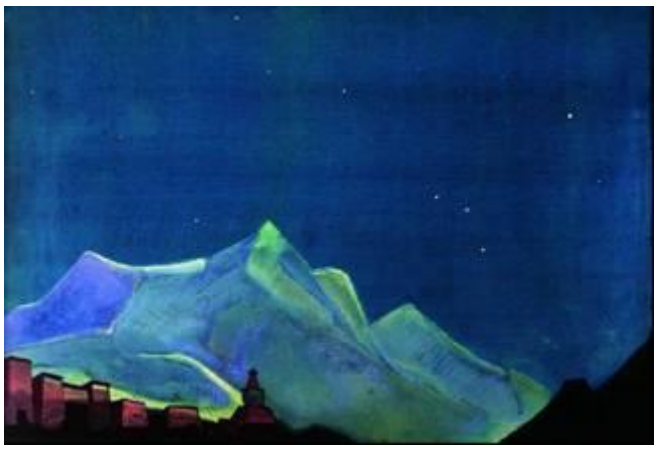
Солнце в Гималаях заходит быстро. Обряд едва успел закончиться, как в ущельях стало темно. Снежные короны сияли по-прежнему, алея в закатных лучах. Черные острые клинья теней быстро взбегали по ложбинам и промоинам каменных круч.

Голубая дымка подножий густела, поднималась все выше, как пары таинственного зарева, готовившегося в земных недрах. Следом за ней ползла черная мгла, уже затопившая глубокие ущелья.

Н. К. Рерих. «Вечер».

Незаметно стих ветер, и воздух пронизало странное сумеречное сияние, изменившее все цвета. Красные сланцы стали чёрными, серые горные откосы – голубовато-серебряными, а жёлтые одеяния лам приняли шелковистый малахитово-зелёный оттенок. Местность изменилась и наполнилась покоем.

Потом сияние воздуха угасло, краски умерли, чугунно-серый цвет без теней и переходов покрыл всю землю. Только лиловато-красное небо, зеленея, становилось всё более темным, звезды вспыхивали одна за другой, и чёрные стены ночи смыкались над головами путников.



Н. К. Рерих. «Королевский монастырь. Тибет».

Узенький серп новой луны давно скрылся за горами. Ночная тьма здесь не была бархатной чернотой ночи юга. От бесчисленного множестваярких звёзд, разноцветных и немигающих, небо отсвечивало зелёным. Акашганга – небесный путь пролёг в высоте, и звёздный свет изливался из черно-зелёной глубины, позволяя видеть скалы и рытвины. Высокие стены монастыря казались железными. Ни одного огонька не светилось в стенах этой твердыни, вознесённой на вершину горы.

Затем от описаний величественной горной страны мы следом за художником спускаемся на равнины Индии, где, как проницательно пишет Иван Антонович:

Древний творческий гений индийского народа, составивший бессмертную славу страны на протяжении более двух тысячелетий, переживший культуру Крита и Эллады, во все века черпал свои силы в неистощимом богатстве чувств человека, находившегося в теснейшей связи, единстве с природой. Из земли и солнца, подобно буйной растительности тропиков, вливались в людей созидательные силы, требовавшие выхода в искусстве.

Скульптура и архитектура древней Индии так и не была превзойдена ни одной страной мира. Живопись – та яростно уничтожалась мусульманскими завоевателями. При взгляде на тысячелетние фрески Аджанты, по-прежнему очаровывающие весь мир, можно представить, какие сокровища живописи были утрачены в трудном историческом пути Индии.

Фрески Аджанты

Впечатление от реальной жизни, воссозданной в стенописях Аджанты, глубже и полнее, чем привлекательность от её декоративности. Люди всех слоев общества изображены эмоционально и поэтично. Все живут в действии, участвуют в сценах исторического и легендарного характера. И хотя жизни человека и всего живого слиты воедино, весь смысл и интерес перенесены на людей. В этом искусстве достигнуто выражение единства в многообразии, передаётся полнота жизни, одушевляющая все формы, высшие и низшие. Это искусство, исполненное любви ко всему живому, развившееся в период буддизма махаяны и культуры Гуптов, по существу, является народным, хотя в нём чувствуется и религиозный романтизм и аристократизм.

> Жизнь – это беспрестанные перемены, Даярам, – говорит автор устами гуру Витаркананды. – Скульптор с древности и до средневековья менял свои имена: садхак, мантрин, йогин, что, переводя с санскрита, означает творец, волшебник и видящий. Первые создатели художественных образов считались, следовательно, полностью творцами. Потом они стали волшебным, недоступным для нехудожников путем превращать обыденное в красоту. Ещё позднее люди поняли, что они ничего не творят и не превращают, а просто видят.
>
> Может быть, я огорчу тебя, но я глубоко убеждён, что ничего совершеннее природы в красоте создано быть не может. Она, создавая совершенство, отбирала миллионы лет, а художник, даже взявший труд предшественников, – один миг, в сравнении с историей мира. Однако, будучи микрокосмом, отражающим в себе вселенную, он может выбрать из Шакти – Бесконечности Форм, любые, ему нужные. Искажать же их, фокусничая наподобие западных глупцов, – плутовство или безумие. Вспомни место из Махабхараты, где говорится о появлении «мужеством добытой Урваши» – в нём, как в зеркале, отражено представление о цели и смысле живописи в древности.

Творцы древних росписей старались создать обобщённый образ, возводя красоту в принцип, мечтая о воплощении всего прекрасного в мире. Так, фрески Аджанты, подобно Урваши, стали надолго идеалом.

Искусство древней Индии действительно теснейшим образом связано с природой. Художники того времени, работая над фресками, руководствовались, скорее всего, трактатом «Читрасутра», что означает «Свод правил живописи».

«Читрасутра» входит в состав «Вишнудхармоттарапураны», посвященной технике визуализации при формировании морфологического канона древнеиндийской живописи. Оформление текста «Читрасутры» относится к 4–6 в. н. э., содержание наставлений – к рубежу нашей эры и ранее. Эти наставления художнику сами по себе очень поэтичны, а также проникнуты особой взаимосвязью форм и явлений природы.

> Глаз может быть в форме лука, или в форме рыбьего живота, он может быть подобен лепестку голубой лилии *утпала и*ли лепестку лотоса *падма…*
>
> Пятый вид глаза, о, великий царь, считают подобным точильному камню *шана.* Глаз, обращённый к земле в медитации, должен иметь форму лука…
>
> Глаз в форме рыбьего живота следует изображать у женщин и возлюбленных. Глаз в форме лепестка голубой лилии *утпала* подобает невозмутимому…
>
> Лицо у высшего существа должно быть квадратным, полным и благосклонным, отмеченным благими признаками, не треугольным, не искривлённым…
>
> Тот, кто желает счастья людям, изображая богов, должен всячески избегать треугольных, круглых, изогнутых и иных подобных им форм.
>
> Богов, о, потомок Яду, следует изображать в пропорциях *хамса.* Волосы у богов должны быть показаны лишь на бровях и ресницах.
>
> В иных местах на теле у божества волос не должно быть. Небожителей всегда следует представлять в форме шестнадцатилетних.
>
> У богов вокруг головы следует сделать соразмерное с головой свечение. Круг свечения, о, великий царь, пусть соответствует божеству…
>
> Теперь я расскажу о типах изображений: акая форма какому соответствует объекту. Сведущий мастер должен показать воздушное пространство лишённым цвета и наполненным птицами…

Горы, о лучший из царей, Следует изображать в виде сети каменных глыб, с вершинами, минералами, выступающими на поверхности, деревьями, водопадами, змеями…

Ночь следует показать луной, планетами и *накшатрами, к*радущимися ворами. Людей, либо спящими, либо занятыми обычными плотскими делами.

Первую стражу ночи пусть мастер представит *абхисарикой,* идущей на свидание к возлюбленному. Рассвет краснотой зари, тускнеющими лампами, кричащими петухами.

Мужчина пусть будет показан в обычных занятиях и работах. Закат солнца краснотой на небе, дваждырождённые за исполнением обрядов.

Показывая темноту, следует представить людей, передвигающихся на ощупь, вперед вытянув руки. Показывая лунный свет, надо изобразить цветущие голубые лилии.

Весну следует показать цветущими весенними деревьями, кукушками, опьянёнными пчелами, радостными мужчинами и женщинами…

В «Читрасутре» создание произведений искусства неотделимо от процесса медитации, поэтому даны Наставления мастеру по подготовке к работе

В назначенный день лунного месяца, когда созвездие благоприятно, всецело устремлённый на выполнение живописного замысла, одетый в белые одежды, полностью сосредоточенный, почтив брахманов и произнеся благословение «свасти!», поклонившись знающим основы живописи наставникам, обратившись лицом к востоку и мысленно сосредоточившись на божестве, преданный своему наставнику, пусть начинает живописную работу...

В отрывке из беседы между мудрецом Маркандейей и царем Ваджрой из древнего индийского трактата «Читрасутра» можно также найти и интересный взгляд древних индийцев на взаимосвязь различных искусств:

Ваджра: – О безгрешный, расскажи мне, как делают изображения богов...

Маркандейя: – О владыка людей, тот, кто не знает должным образом законов живописи, не сможет постигнуть особенностей изображения.

Ваджра: – О защитник потомков Бхригу, поведай правила живописи...

Маркандейя: – Без науки танца правила живописи непонятны...

Ваджра: – Прошу, расскажи мне о науке танца, а после ты расскажешь мне о живописи, дваждырождённый...

Маркандейя: – Техника танца трудно доступна тому, кто не знает музыки...

Ваджра: – О беседующий с дхармой, расскажи о музыке.

Маркандейя: – Музыка не может быть понятна без пения...

И этот диалог о единстве искусств бесконечен.

Настоящей жизненностью и красотой отмечены также и архитектура и скульптура Древней Индии. В главе «Твердыня Тибета» автор показывает, почему такое важное место занимает в изобразительном искусстве Индии тема женщины – подруги, возлюбленной, матери:

Рамамурти ... загорелся идеей создать скульптурный образ прекрасной женщины своего народа, открыть тайну Анупамсундарты – красы ненаглядной в сочетании идеала Шри и Рати – любви и страсти, Лакшми и Нанди – красоты и прелести, которая была бы так же понятна всем, как древние творения, но ещё ближе, ещё роднее для современных людей, а не легендарных героев Махабхараты и Рамаяны.

Почему именно женщины и женской красоты? Этот вопрос обычно задавали европейцы на индийских художественных выставках, поражённые, как много места

занимает в живописи тема женщины, прекрасной возлюбленной, гордой девушки, заботливой, погруженной в раздумья о будущем матери.

Для индийца здесь не было вопроса. Женщина Индии – основа семьи, только терпением и героическими усилиями которой преодолеваются тяготы жизни и люди воспитываются в душевной мягкости, человечности и порядочности…

Европейцы ещё не понимают, что в основе духовной культуры последователей индуизма лежит пережившее тысячелетия со времён матриархата представление о женщине, о женском начале как об активной силе природы, в противовес пассивному мужскому началу. Вот почему на всех скульптурах древней Индии, от времен Ашоки до художников начала прошлого века в Ориссе, женщина изображается полной творческой энергии, жизненных сил, близкой к буйному цветению природы, созидающей и разрушающей, покоряющей и инициативной.

«Это полностью соответствует реальной действительности, – думал Рамамурти, – женщина ближе к силам и тайнам природы, чем мы, мужчины. Но как, не имея зеркала, нельзя воссоздать свой собственный облик, так образ женщины может и должен быть создан мужчиной, исходить из мужчины».

В поисках идеала женской красоты художник посещает древние храмы.

Даярам, получив в третий раз стипендию Академии искусств, заканчивал третье путешествие по музеям и храмам Индии, изучая громадное скульптурное наследие прошлого. В этот раз его интересовала школа Калинга, более тысячи лет назад возникшая в Восточной Индии, в Ориссе, затем распространившая своё влияние по всей стране. Рамамурти посетил храм Сурья – Солнца в Конараке, оставшийся недостроенным с тринадцатого века, величайший монумент зодчества и скульптуры, когда-либо построенный в Индии.

Поставленный на высокий постамент с изваяниями двенадцати пар трехметровых колёс повозки Солнца, окружённый гигантскими изваяниями слонов и лошадей, храм поднялся в слепящее жаркое небо своей кубической громадой, увенчанной пирамидальной высокой кровлей. Скульптуры явлений природы, человеческие статуи поразительной жизненности и красоты, посвящённые теме физической любви, составляют одно целое с его стенами. Они как бы влиты в контур здания, образуя неотъемлемую его часть. В храмах Южной Индии – Мадуре, Танджоре, Мадрасе гигантские надвратные пилоны покрыты тысячами скульптур. Это удивительное соединение колоссального труда с не менее гигантским замыслом, столь же захватывающее, как и пещерные храмы Эллоры. Но скульптуры южноиндийских храмов несравнимы с орисскими – величие конаракского храма, фантазия художников и величайшее мастерство выполнения гармонически слиты в одно целое, хотя храм не был закончен.

На берегу Бенгальского залива возвышается устремлённый на восток храм-колесница. Огромные колёса диаметром 4 м вырублены из камня в основании храма, по шесть с каждой стороны. От семи каменных коней, которые мчали колесницу в океан, навстречу солнцу, остались только пьедесталы.

Храм Солнца в Конараке, который ещё называют Чёрной пагодой, или Сурья Деул, считается одним из чудес мирового искусства. Ко времени строительства этого храма буддизм в Индии уже сдал свои позиции, уступив их исламу. Кроме того, его сильно потеснил индуизм, который проповедовал поклонение Вишну и Шиве.

Эстетическая основа индуистской храмовой архитектуры – движение. Каждое культовое сооружение в Индии предполагало медленное движение людей при его обходе, что вызывало определённое состояние ума и чувств верующих, которые, созерцая храм снаружи, общались с божеством. При строительстве индуистских храмов и буддийских ступ древние индийские зодчие умели добиваться необходимого эффекта разными способами.

Все храмы украшались огромным количеством рельефов и скульптур, всевозможной орнаментальной резьбой. Наиболее типичными скульптурными украшениями индуистских храмов являются 108 поз индийского классического танца или великолепные конные статуи.

Храм Солнца в Конараке – самый большой храм-колесница. Он не был достроен, а теперь еще и разрушен. По замыслу зодчих высота храма должна была превысить 120 м.

В храме Солнца идея колесницы выражена буквально, хотя и в условных пропорциях. Общее число колес по сторонам храма – 24, по 6 с каждой стороны. Колеса храма Солнца означают 12 месяцев года и 12 знаков зодиака, через которые проходит солнце.

Часть колёс разрушена. Несмотря на несоответствие размеров с самим храмом, колёса и сохранившиеся части конских фигур изящны и красивы. Именно благодаря им храм не кажется громоздким и тяжеловесным.

Храм Солнца в Конараке во многом типичен для орисской архитектуры, но в то же время он уникален как храм-колесница. Его внушительные размеры, энергичные линии и удивительная скульптура производят неизгладимое впечатление.

> И всё же Даярам стремился в Виндхья Прадеш, на реку Кен в Кхаджурахо, – пишет Ефремов, – где орисский стиль на три столетия раньше, чем в Конараке, развился в особенно чистые, изящные, отточенно красивые скульптуры и постройки. Маленькая деревушка Санчи, близ Бхильвы, когда-то столица Восточной Мальвы, сохранила полусферический буддийский храм – ступу двухтысячелетней давности.

Ступой называется буддийский мемориальный и погребальный памятник, служивший также и местом хранения буддийских реликвий. В центральной части Индии, в Санчи, сохранилась Большая ступа построенная при Ашоке и значительно расширенная во II в. до н. э. Ступа в Санчи – это первый простейший мемориальный памятник, имеющий символическое значение, так как её круглая форма означает бесконечность или небо – символ нирваны Будды.

Слово «ступа» имеет общий корень со словом «тепё», что означает погребальный холм. Это самое важное монументальное строение буддийского искусства. Ступы воздвигались многими правителями, а также джайнами, последователями учения Махавиры Вардхмана, современника Будды. Их

воздвигали обычно там, где проходили шумные празднества с музыкой и танцами, с процессиями и торжественными обрядами.

Буддизм не предлагал новых богов, а стремился дать людям новые ответы на вечные вопросы о смысле жизни. Он не боролся со старыми богами, а включал их в систему природных и социальных реальностей этого мира, подлежащего спасению. Неудивительно, что местные боги и духи (якши и якшини), а также Индра и другие древние божества превратились в духов-покровителей буддийских гробниц и стали почитаться буддистами. Ступа, став главным символом буддизма, вобрала в себя символику «мирового древа» или «мировой горы».

Все буддисты мира с трепетом относятся к священному месту в Санчи, так как, по преданию, именно здесь, под этим кирпичным курганом погребена часть останков самого Будды. Они находятся на дне ствола, в небольшом реликварии, вырезанном из хрусталя. Таким же образом хранятся останки и других буддийских святых.

Когда-то ступа была покрыта белоснежной штукатуркой и ослепительно сверкала на солнце, а её шпиль, как золотое копьё, вонзался в синее небо. Вокруг всей ступы позже была поставлена концентрическая ограда с четырьмя воротами (торана) замечательными своим скульптурным оформлением.

Форма ворот с тремя поперечными брусьями словно напоминает о деревянных прототипах. Со всех сторон и снизу доверху торана покрыты глубокорельефной скульптурой с отдельными фигурами, выполненными в круглой пластике. Рельефы содержат целую энциклопедию индийской жизни.

Все буддийские предания украшены народным фольклором и включают множество бытовых сценок. Иногда кажется, что представленная история буддизма – только предлог для показа богатой событиями жизни индийского народа того времени. В рельефы ворот были включены не только буддийские мотивы и бытовые сюжеты, но и изображения, отражающие древнейшие

религиозные представления, например, изображения богинь плодородия, растительного царства и женского начала в природе. На воротах многократно повторяются изображения якшинь в виде женщин, раскачивающихся на ветвях. Эти сюжеты продолжали свое существование вплоть до времени английского колониального владычества. На примере скульптуры ворот ступы в Санчи видно преобладание народных истоков и фольклорных мотивов в содержании декора буддийских памятников.

Далее по ходу повествования мы следуем за индийским художником к «лесостепной равнине, где расположились тридцать храмов Кхаджурахо, построенных во времена могучих царей Чанделла».

> Необъяснимое волнение охватило художника при виде высоких сикхар – башен над святилищами, собравшихся группами на фоне голубых столообразных гор в запылённом мареве горячего воздуха, плававшего над серой равниной. Храмы разных вер индуизма: шиваистские, вишнуистские, джайнские – стояли на высоких кирпичных платформах, то совсем рядом друг с другом, то разделённые зарослями кустарника и низкими деревьями.

> Пирамидальный храм Кандарья-Махадева, устремлённый в небо ракетой, казался невероятно высоким, хотя поднимал венец своей разрезной башни – сикхары на высоту всего сорока метров. Глубоко врезанный геометрический узор на сикхаре под

слепящим солнцем создавал впечатление движущейся, клубящейся массы черных и белых изломов.

Светло-жёлтый, солнечный песчаник, слагающий стены храма, остался нетронутым в углублениях и нишах, а все выступы почернели от прошедших десяти веков. Разница цвета камня не портила, а подчёркивала скульптурность здания. Три пояса скульптурных фигур около метра высотой были высечены на вертикальных выступах или столбах – трёх широких и двух узких с каждой стороны фасада между балконами. Каждый пояс фигур разделялся горизонтальными выступами, спасавшими камень от непогоды.

Каждая скульптура, высеченная в высоком рельефе, была замечательным произведением искусства – персонажи божественных легенд, воины, мифические существа...

Храм Кандарья-Махадева, возведённый примерно в 1050-м году н.э. , представляет собой вершину Чандельского искусства. Он посвящён богу Шиве. В отличие от Брахмы, бога-творца, и Вишну, бога-охранителя, Шива почитается в основном как бог-разрушитель. Шива – обладатель и хозяин энергии всей нашей Вселенной.

Перекрытия в святилищах храмов Кхаджурахо выполнены в виде высокой башни с мягко выпуклым профилем, с преобладающими вертикальными линиями конструкций. Горизонтали имели лишь декоративный характер.

Этот тип северных храмов получил название «нагара-шикхара», где слово «шикхара» означает «вершина», а «нагара» – это название древней архитектурной школы, основанной гениальным древним зодчим Нагарой.

Храмы типа нагара-шикхара состоят из двух или четырёх частей. Притвор (мандапам) есть не во всех, но он всегда состоит из двух помещений: зала танцев (натмандир) и зала приношения даров (бхогмандир). Затем посетитель входит в зал для молящихся (антарала, или джагамохан), и только потом – в святилище (гарбхагриха, или деул). Высота этих помещений постепенно возрастает, достигая апогея в шикхаре – высокой надстройке над святилищем.

Малые полубашенки, облепляющие снаружи шикхару, подчёркивают мягкий, но сильный взлёт всей башни ввысь. Слегка выпуклый профиль перекрытия, красивое навершие в виде стилизованного плода водяной лилии, как и вся форма постройки, имеют гармоничные пластические очертания.

Вся поверхность архитектурных деталей покрыта тонкой глубокой резьбой. Широкие потоки света, богатая резьба, арочки, соединяющие колонны – всё придает сооружению торжественный вид.

Даярам не спеша обходил храм за храмом, делая заметки, составляя план будущих зарисовок, продолжительных созерцаний и размышлений. Солнце уже садилось на пыльной равнине, когда Даярам направился в самый северо-восточный угол ограды западной группы храмов, пересёк старую дорогу из деревни в Лайлуан и подошел к храму Вишванатха, чья высокая, в шесть метров адхистхана – платформа выходила прямо к автомобильной дороге в Раджанагар. Этому древнему святилищу, построенному в 1002 году великим царем Дхангой, было суждено сыграть такую большую роль в жизни Даярама. Вишванатха отличался особенно тонкой отделкой. Его сикхара, увенчанная сосудом амрита, поднималась, как гласил краткий путеводитель, на высоту тридцати девяти метров. Как бы разрезанная на ребристые продольные полосы, башня стремительно уходила в жаркое голубое небо. Балконы выступали более резко и остро, чем в храмах Махадевы и Кали, на верхушках их толстых колонн

виднелись головы и плечи лежачих богатырей – атлантов. Вертикальные столбы между балконами выступали углом. Изваянные на них фигуры стояли, обращённые в две стороны, а не полукругом, как в Кандарья-Махадева.

Известно, что храм был построен правителем Дхангадевой и его можно точно датировать 1002 г. В отличие от некоторых других храмов Кхаджурахо, которые, возможно, поменяли божества, которым были посвящены, Вишванатха является определённо храмом Шивы, что подтверждает открытый павильон, расположенный напротив главного храма, где послушно ожидает своего хозяина монолит сидящего Нанди – быка Шивы.

Здесь были наиболее прекрасные и выразительные небесные красавицы апсары или сурасундари – пишет далее Ефремов. Художник особенного дарования, сочетавший удивительную жизненность с божественной красотой, сделал эти статуи, и работал он только в Вишванатхе. Считая с поврежденными временем и, главное, человеческим варварством, в трёх поясах насчитывали 602 статуи, несколько меньших размеров, чем в Кандарье-Махадева.

В противовес угловатой отделке поверхности здания скульптуры Вишванатха изгибались в самых закруглённых, тщательно продуманных позах. Художники продолжали классическую линию Индии, трактовавшую женщину как героиню, но не пытавшуюся сравняться с мужчинами в их доблести и их достоинствах, что составляет

обычную ошибку трактовки героини на Западе. Нет, эти изваяния представляли собою героических женщин по своей женской линии бытия. Гордое достоинство и снисходительная нежность, пламенная, всё отдающая страсть и отважная стойкость – всё гармонически сочеталось в статуях, призванных показать народу идеал женщин Индии, помочь им, бывшим и будущим, понять свою прелесть и цели своей жизни.

Десять веков простояли эти солнечные изваяния перед взорами множества поколений, и ещё бесконечно долгие годы они будут изумлять тех, которые ещё придут, волнуя и возвышая их великолепной красотой человека!

На консолях внутри святилища некогда были восемь статуй апсар, из которых уцелела только одна. Эта сурасундари глубоко потрясла молодого художника. Небесная танцовщица была изваяна на узкой пилястре, разделявшей две ниши, заполненные скульптурами сардул.

Как утешение в суровой борьбе, как обещание радости, обнажённая сурасундари, украшенная лишь пояском, браслетом и ожерельем, реяла между чудовищами. Склонив голову, апсара оглядывалась через плечо, повторяя позу правого зверя, но в немыслимом извороте по вертикальной оси тела. Скульптура была повреждена, ноги ниже колен совсем отбиты, и, несмотря на это, Даярам не мог оторвать взгляда от изваяния, созданного будто не долотом скульптора, а самой матерью природой.

Дневной свет, и без того скудный в темном святилище, быстро угасал. Рамамурти, наконец, нашёл в себе решимость уйти. На прощание он осветил карманным фонариком статую с правой стороны. Солнечная красавица посмотрела на него через плечо, как живая, маняще и уверенно, а свет фонаря в его дрожавшей от волнения руке игрой теней придал странную жизнь её блестящему телу. Художник стоял, думая о легендарных апсарах с солнечной кровью, которые иногда становились возлюбленными смертных мужчин в знак высшей награды за их доблести. Каменное воплощение такой апсары было перед ним, уже тысячу лет стоявшее в полутьме храма. Искать больше было нечего, самое лучшее, что создало древнее искусство его страны, находилось тут, на расстоянии вытянутой руки.

Прекрасные скульптуры индийских храмов не случайно так насыщены изображениями обнаженных людей, в искусстве древней Индии натурализм является выражением духа.

Первое, что особо сильно поразило русского путешественника Афанасия Никитина, когда он попал в Индию, – это то, что «люди ходять нагы все». Действительно, здесь гораздо целесообразнее будет вести речь о смысле неодеяния, чем о значении самой одежды. Дело в том, что в Индии должно всё открываться бытию, и быть им освящено, а все части тела имеют бытийственное значение. Тело ласкает солнце – человек получает энергию и

происходит общение с космосом. А когда необходимо, с поверхности того же тела энергия «испаряется». Например, в периоды засухи даже сегодня индийские женщины снимают с себя одежды и ходят обнажёнными в надежде, что небо пошлет им дождь.

А. К. Кумарасвами писал, что обнажение тела в Индии так же служило выражению «идеи красоты и плодородия» (A. K. Coomaraswamy, 1927). Всё во имя плодородия, продолжения своего рода – вот главный принцип любого индийского культа.

Главным видом искусства в Индии считалась скульптура, а портрета в европейском понимании не было. Ведь "Я" человека должно именоваться не по лицу, а по фигуре. Принцип личности, аханкара, в «Бхагаватгите» – это то, что стягивает разные члены в единый узел, не давая им распадаться.

Интересна также семантика украшений. Если обнаженное женское тело – это поле (кшетра) общения с космосом, огненной энергии, то украшения – это огневоды, проводники этой энергии. Драгоценные камни блестят, искрятся, следовательно, притягивают родственную им энергию солнца.

Статуи апсар на стенах храмов, необычайно живые и пластичные женские изображения – те выразительные формы, через которые древние скульпторы пытались передать активную творческую энергию божества Шивы – основополагающее и жизнеутверждающее женское начало, называемое Шакти. Доминирование женского начала здесь выражается не через увеличение размера, как это принято в примитивных культах, а посредством жестов, мелодичностью линий и изгибов тела. Одним словом, в женских изображениях больше движения, энергии, красоты. Именно на фигуру женщины зритель в первую очередь обращает внимание, так как она активна. Такое положение женщины в изобразительном искусстве объясняется, прежде всего, её значением в древних культах, имевших место во времена воздвижения храмов Кхаджурахо.

Изображение более откровенных сцен майтхуна стали появляться на храмах только в X веке. Примечательно, что в Кхаджурахо такие сцены встречаются

только на наружных стенах храма и в стороне от изображений высших божеств. Учёные полагают, что на появление таких сюжетов в храмовой скульптуре повлиял древний культ плодородия и стремление отвести от храма дурное влияние. Вероятно, здесь нашли свое отражение сексуальные обряды, которые, как считалось, способствуют плодородию и вместе с тем предохраняют против сил зла и разрушения.

Сцены майтхуны обнаруживаются в скульптурном декоре средневековых храмов. В это время брахманизм достигает своего апогея, развиваются различные течения, связанные с культом Шакти. Именно в эпоху средневековья растёт популярность этой темы. Скульптурное убранство храмов Кхаджурахо отличается особым интересом к этой теме. Они были созданы на рубеже 10–11 вв. В это время владычества царя Дханга в княжестве Чанделла процветал т.н. культ капала, который был объявлен даже государственной религией. Приверженцы этого культа поклонялись Бхайраве (гневная форма Шивы) и проповедовали возможность овладения чудодейственной силой через уподобление себя Шиве и усвоение необычной, вызывающей манеры поведения.

Скульптурное убранство храмов Кхаджурахо – это в основном пристенные фигуры, установленные на выступающих архитектурных деталях. Как правило, это отдельно стоящие фигуры, в случае с митхунными изображениями – это двух и более фигурные композиции. В этих изображениях чувствуется очень смелая, необычайная постановка фигур и свобода, как в композиционной трактовке, так и в трактовке самого человеческого тела. Заметно, что художник знает все особенности анатомии человека, может изобразить фигуру почти со всех сторон. Он стремится к максимальному выходу скульптуры в пространство, однако конструктивные особенности не позволяют ему полностью оторвать изображение от стены. Внимание художника не растрачивается на детали всякого рода (здесь минимальный набор украшений), его больше интересует тело человека его форма, сложное композиционное сплетение рук и ног. Все майтхунные изображения, в конечном счёте, служат иллюстрацией к древним литературным памятникам.

Описание прекрасной жизнеутверждающей индийской скульптуры Ефремов продолжает показывать через восприятие одной из героинь романа:

> Сандра вызвала в памяти множество скульптур, созданных народами Индии.
>
> Наибольшее впечатление произвело на Сандру посещение высеченного в скалах буддийского храма Карли невдалеке от Пуны. Уже самый вход в чайтью – святилище, глубоко врезанный в склон базальтовой горы, переносил в давно прошедшие времена, когда люди самыми примитивными инструментами, без помощи книг, фотографий и справочников могли осуществлять гигантские работы с целью создания прекрасного. Громадная углублённая арка с ребристыми выступами взмывала вверх над прямоугольной прорезью входа. Справа в стесанном отвесно обрыве стоял ряд каменных слоних с опущенными на землю хоботами.
>
> Справа и слева отвхода на широких панелях были изваяны скульптуры людей – четыре четы – дампати, сливавшиеся в единое целое со всем замыслом входа. Слева фигуры хуже сохранились, а справа темный камень изваяний, твердый базальт, чётко выделялся на когда-то выкрашенной стенке ниши.

Женщина невысокого роста в движении плавного танца обнимала за талию стоявшего рядом мужчину. Правая нога, ступившая вперёд и налево, перекрещивалась с левой, согнутой в колене. Разрушенная временем правая рука когда-то протягивалась вперед. Толстые браслеты на щиколотках, узкий плетеный пояс поперек бёдер и огромные кольца-серьги составляли весь наряд женщины. Круглое лицо было испорчено временем или варварством людей, но передавало весёлую, полную избытка радости красоту, характерную для скульптур этого времени – рубежа между двумя эрами. Голова походила на дравидийских женщин Индии широким и низким лбом, маленьким закруглённым носом и полными, развернутыми, как лепестки, губами. Прямые плечи были узкими, ноги – маленькими, с тонкими щиколотками. Тесно поставленные груди сильно выдавались полушариями, как обычно для индийских статуй. Стан женщины был очень узок и резко контрастировал с бёдрами, очерченными крутыми дугами, по которым можно было бы описать круг диаметром больше ширины плеч. Как убедилась Сандра, этот круг, верхним краем пересекавший самое узкое место талии, а нижним опускавшийся до последней трети бедра, был характерен для всех без исключения изваяний конца прошлой и начала нашей эры. Что хотели выразить мастера древности? Утрированное и усиленное отражение реально существовавшего идеала?

Современные искусствоведы дают нам следующий ответ:

Чаще всего изображения богов помещались внутрь храма, а снаружи делались изображения людей, зачастую тех, кто жертвовал средства на постройку храма. «Люди, служившие оригиналами для подобных портретов, без сомнения верили, что, помещая своё изображение в священные места, они обретут материальные и духовные блага» (А. Бэшем, 1977). Позже эти изображения стали занимать почётные места при входе в храм. Несмотря на некую геометричность силуэта, недостаток движения и экспрессии, наблюдаемых в позднем искусстве, здесь есть намёк на индивидуальные черты. Они лишены движений или определённых атрибутов, указывающие на их деятельность.

В изображении жертвователей из чайтьи в Карле больше мягкости в трактовке женского образа. Часто определённый жест руки или постановка ноги близки к динамичным позам трибханги, чувствуется, что мастер способен на большую

свободу для выражения женственной сути изображения, но строгие правила представительности лишают его этой возможности. Более или менее раскованным решением можно считать фигуру женщины, которой художник осмеливается поднять руки. Остальные же изображения сохраняют строгую форму предстоящих зрителю влиятельных персон.

Далее читаем у Ефремова:

> Сандра вошла в подземный зал чайтьи, освещённый слабым верхним светом через прорези свода, который в форме удлиненной подковы поднимался на громадную для пещерного зала высоту в пятнадцать метров и был отделан аркообразными ребрами. Каждые два ребра своими обрезанными концами нависали над шестигранной колонной с капителью в виде символического лотоса, увенчанной четырехугольной плитой с фигурами всадников на лежащих слонах. Всё это очень напоминало подземные залы святилищ Аджанты, только больше, проще и без усложнённой каменной резьбы. Стоявший в конце зала алтарь в форме простой полусферической ступы был таким же строгим, как и всё это огромное святилище, тридцати метров длиной и восьми шириной, для которого понадобилось вырубить не меньше десяти тысяч тонн твердого сливного базальта.

Понимание буддизмом великих проблем человечества наиболее грандиозно и мощно воплотилось в пещерных храмах. Вырубавшиеся в скалах индийские храмы словно олицетворяли собой тождество священной сферы с чревом земли, «мировой горы». Входя в глубь пещерного храма, верующий как бы приближался к миру предков. В тишине полумрака, в индивидуальном переживании свершалось приобщение человека к священному таинству.

В индийской архитектуре тема чрева «мировой горы» постоянно находит своё воплощение не только в скальных храмах, но и в наземных храмовых постройках, которые тоже имитировали «мировую гору» с пещерой внутри неё. В древнеиндийском эпосе Рамаяна храм сравнивался то с упиравшимся в небо гребнем священной горы Кайласы (обителью богов), то с «мировой горой» Меру.

При правителе Ашоке пещерные храмы были также невелики и просты по своей отделке. Они походили на деревянные жилища простых индийцев, круглые или прямоугольные в плане. В I в. до н. э. была создана знаменитая

пещера в Карли и ряд других замечательных произведений индийской скульптуры.

Пещера в Карли является буддийским храмом (чайтья) и делится внутри на три продольных нефа рядами мощных колонн. Центральный неф – самый широкий, в его апсиде помещена монолитная ступа. Вокруг ступы и рядов колонн по традиции во время богослужения проходила процессия (прадакшина).

Чайтья в Карли – самая большая пещера, и производит на посетителей сильное впечатление своими величественными размерами. Её длина – 37,8 м, ширина – 12,2 м, а высота – 13,7 м. Поток мягкого света в пещере рассеивается и придаёт воздушную лёгкость всем очертаниям. Этот удивительный эффект сказочно преображает внутренний интерьер пещеры, заставляя верить в бесконечность пространства.

Внутреннее убранство храма Иван Антонович описывает так:

> Скульптуры наверху, как и дампати у входа, были сделаны теми же великими художниками. Луч неяркого света, упавший на одну из колонн, помог Сандре разглядеть изваяние во всех подробностях.
>
> Сидевшая на самой шее слона женщина как две капли воды походила на изображенную у входа. Ноги её охватывали шею животного и были скрыты ушами слона. Женщина изогнулась назад, обнимая правой рукой шею сидевшего позади мужчины, а левую закинув себе за голову. Задумчивая улыбка играла на беспечно поднятом вверх лице, маленькие складки подчеркнули сильный поворот тела в пояснице – все эти точные подробности наделяли изваяние жизнью.
>
> Теперь Сандра не сомневалась – подлинно живые женщины служили моделями древним скульпторам. Невозможно было более правдиво передать выражение любви и ленивой истомы...

Буддийское искусство не оставляет сумрачного ощущения отрешённости от жизни, наоборот, оно очень жизнелюбиво и полнокровно. Оно призывает наслаждаться жизнью во всех её проявлениях. Даже смерть, согласно учению буддизма, не трагедия, а увлекательное путешествие, новое рождение с новыми впечатлениями.

В целом буддийское искусство направлено на дематериализацию камня. Оно никогда не замыкалось в сфере религиозных переживаний, высоко ставило миссию человека в этом мире и его близость богам, ценило юмор, имея глубокую жизненную основу.

Как завещание Ивана Антоновича Ефремова потомкам звучат слова гуру Витаркананды в главе «Сады Кашмира»:

> ...Самый великий подвиг искусства – вырвать прекрасное из жизни, подчас враждебной, хмурой и некрасивой, вложить гигантский труд в создание подлинной, безусловной, каждому понятной, каждого возвышающей красоты. Мало этого, тебе придётся бороться со всё распространяющимся влиянием бездельников, думающих ловким трюком, фокусом, удивляющей безвкусных глупцов выдумкой подменить настоящее искусство. Они будут отвергать твои искания, глумиться над твоим идеалом. Сами неспособные на подвижнический труд настоящего художника, они будут каждый найденный ими приём, отдельное сочетание двух красок, набор мазков или удачно найденную светотень объявлять открытием, называть элементом мира, не понимая, что в нашем ощущении природы и жизни нет ничего простого. Что везде и во всём – сложнейший узор ткани Майи, что наше чувство красоты уходит в глубину сотен прошедших тысячелетий, в которых формировалась душа человека! Отразить эту сложность может лишь подлинное искусство через великий труд. Ты должен идти в мир не только как творец, но и воин...
>
> ...Вспомни о глубине «медного кувшина», и станет ясно, что воспитать человека – это главная задача для всего будущего Земли, более важная, чем достижение материального благополучия. И в этой задаче красота – одна из главных сил, если только люди научатся правильно понимать и ценить её, также и пользоваться ею.

***

Источники:

http://roerih.ru/rerih4.php

http://art-nesterov.ru/nesterov/nesterov118.php

http://noogen.2084.ru/iefremov/khajuraho.htm

http://gallery.facets.ru/catalog.php?page=13

http://gatita-errante.livejournal.com/1288.html

http://www.liveinternet.ru/users/afatarwm/post138581272/

http://turbina.ru/guide/Kadzhurakho-Indiya-129010/Zametki/Khramy-Lyubvi-Skazka-zastyvshaya-v-kamne-54453/

http://ru-vostokoved.livejournal.com/482886.html

http://blogs.privet.ru/community/SHANTI/113298682

http://books.rusf.ru/unzip/add-on/xussr_gk/efremi01.htm?1/89

http://mithuna.narod.ru/kanon.html

http://indonet.ru/ip/Krasota-bozhestvenno

http://art-con.ru/node/1321

http://noogen.2084.ru/iefremov/vyrtz-2008/violika-08.htm

http://iaefremov.narod.ru/Khaj-ramiz/index.htm

http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000000/st027.shtml

http://art-con.ru/node/839