

УДК 7.067+18  
ББК 87.8

**П.В. КОРОТЧИКОВА**

## **АНАНДА КЕНТИШ КУМАРАСВАМИ: «ИНДИЙЦЫ НИКОГДА НЕ ВЕРИЛИ В ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА...»**

Анализируются взгляды индолога и востоковеда, эстетика и философа А.К. Кумарасвами, труды которого — одна из первых попыток диалога Востока и Запада. Особое внимание в статье уделено тем вопросам в разработке Кумарасвами, которые сегодня наиболее актуальны и важны не только для индологов, но и для широкого круга специалистов и неспециалистов. Основная цель статьи — познакомить читателя с центральными и основополагающими принципами методологии Кумарасвами, рассказать о специфике трактовки ученым восточного искусства и его особенностей.

*Ключевые слова:* Шри-Ланка, Англия, США, традиционное общество, эстетика, восточная эстетика, красота, индийское искусство, символ, знак, теория расы, музей.

Он был одним из светочей науки,  
у которого мы все учились.

*Мейер Шапиро [1, p. 246]*

**Е**сть мыслители, ученые, работы которых настолько известны, что не требуют представления. А есть те, чьи имена переспрашивают, когда о них заходит речь. Однако их идеи удивительным образом оказываются достаточно известными — «выпущенные» на волю, они кочуют из исследования в исследование, начинают восприниматься как само собой разумеющиеся, и мало кому приходит в голову найти их первоисточник. Ананда Кентиш Кумарасвами — ученый одновременно выдающийся и неизвестный. Прославленный индолог и востоковед, автор трудов по эстетике и метафизике Индии, один из



# ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

первых, кто выделил понятия «традиционное общество», «традиционное искусство» и соответствующие им реалии в отдельную область исследования.

Именно Кумарасвами стоял у истоков понимания восточного искусства. Его труды и по сей день играют ключевую роль в индологии и востоковедении, не утратив значимости за полувековую историю развития этой области.

Жизненный путь Ананды Кумарасвами представляет собой воплощение его научных идей — он стремился если не объединить, то примирить Восток и Запад, и судьба положила начало этому самым обстоятельством его рождения. Ученый родился на Ланке в 1877 году в интернациональной семье: его отец был тамилом, мать англичанкой. Сэр Муту Кумарасвами — во всех отношениях выдающаяся фигура. Он был первым азиатом, посвященным в рыцари. Обладая незаурядным умом, прекрасным образованием, горячим желанием найти точки соприкосновения между восточной и западной цивилизациями, Кумарасвами пользовался огромным уважением в английских интеллектуальных кругах.

Когда Ананде было всего три года, неожиданно скончался его отец. Мать в это время была с сыном в Англии и на Шри-Ланку больше не возвращалась. Юноша учился в Уайклифе, где углубился в изучение языков, способности к которым, видимо, получил по наследству от отца.

В колледже Кумарасвами увлекся геологией и продолжил изучать ее в Лондонском университете. Как геолог, он вернулся на родную землю своего отца, а через три года службы, в возрасте 25 лет, был назначен директором Минералогической службы Цейлона. Много путешествуя по Ланке, Кумарасвами постепенно начал осознавать пагубные последствия многих английских действий на колониальной территории, особенно необратимые для культуры южной Азии. Это, тем не менее, отнюдь не значит, что Кумарасвами стал мыслить себя чистокровным индийцем, отказываясь от тех лет, что провел в Англии. Уникальность его фигуры во многом и объясняется той центральной позицией, которую он занимал между двумя цивилизациями.

Свое знакомство с искусством родной страны Кумарасвами начал с изучения прикладных ремесел аборигенов Цейлона. В эти же годы познакомился с трудами Уильяма Морриса и Джона Рескина, которые привели его в восторг. Известная фраза последнего: «Труд без искусства — это варварство», — не раз встречается в работах Кумарасвами.

С 1903 года ученый постоянно курсировал между Цейлоном, Индией, Англией. Активно участвовал в «Индийском движении за независимость». В 1905 году стал одним из основателей Цейлонского социалистического реформистского общества и Индийского общества (в Англии). В это время государствами-колонизаторами активно насаждалось представление о странах Востока как об «отсталых». Британия стремилась проводить новую политику в сфере образования, в частности в области художественного образования, решительно отказывая в значимости местной художественной традиции. Подобная ситуация привела к развитию в Индии целого движения

интеллигенции, названного Бенгальским Ренессансом. В 1907 году Обониндранатх и Гаганендранат Тагоры вместе с директором Калькуттской школы искусств Э.Б. Хейвеллом основали Индийское общество изучения искусства, основными целями которого были изучение, пропаганда и собирательство восточного искусства, поощрение студентов и ремесленников. В литературе мощную поддержку начинаниям художников оказывал Рабиндранат Тагор, по сути, идейный лидер Бенгальского Ренессанса. Кумарасвами активно сотрудничал с семьей Тагоров, а под влиянием Хейвелла начал заниматься публицистической деятельностью, организовывать и читать лекции.

Что касается общего направления публицистики Кумарасвами этих лет, то он создал «утонченную художественную критику индустриального капитализма и колониализма, которые подчиняли индийский религиозный идеализм и народное художественное достоинство конкретным экономическим целям» [2, р. 42]. Первым весомым результатом этой деятельности стала книга «Средневековое сингалское искусство»<sup>1</sup>, написанная в 1908 году. После нее Кумарасвами решительно прервал свою карьеру на поприще геолога и посвятил себя искусству. В своих путешествиях он постепенно собрал обширную коллекцию, мечтая оставить ее индийскому народу. Однако колониальные власти не разделили энтузиазм ученого, и он забрал ее с собой, когда в 1914 году вернулся в Англию.

Неожиданный резкий поворот в жизни ученого произошел с началом Первой мировой войны. Кумарасвами отказался служить в британской армии под предлогом того, что Индия — несвободная страна, и был фактически изгнан из Англии без права вернуться. Эмигрировав в США, он занял пост хранителя индийского и мусульманского искусства в Бостонском музее изобразительных искусств, на этом поприще он и трудился вплоть до своей смерти в 1947 году. Его замечательная коллекция осталась в американских музейных собраниях. Должность Кумарасвами позволила ему заниматься не только теоретическими, но и практическими трудами. С 1923 по 1930 год он выпустил несколько каталогов индийской коллекции Бостонского музея, проведя огромную иконографическую работу.

К концу 1920 года научная мысль Кумарасвами меняет свое направление. Автор все больше углубляется в философию и экзегетику, его работы по искусству приобретают новую глубину, иконографический анализ уступает место поиску метафизических смыслов. В эти же годы происходит его знакомство с трудами Рене Генона (два мыслителя никогда не встречались, однако поддерживали регулярную переписку). Здесь стоит отметить, что в литературе, посвященной интегральному традиционализму, или *Philosophia Perennis*, Кумарасвами часто фигурирует как «один из» последователей «идейного лидера» в лице Генона. На деле же каждый из авторов двигался своим путем, и объединяла их лишь уверенность в том, что они не одиноки в своих убеждениях. «Традиционализм» Кумарасвами особого свойства, он шел не столько от фило-

<sup>1</sup> Сингал — королевство на о. Ланка, современной Шри-Ланке, упоминаемое в эпосе «Махабхарата».

софской теории, сколько от практики историка искусства, постоянно имеющего дело с конкретными памятниками. Он — естественная составляющая методологии иконографа и иконолога, а не глобальная метафизика мироздания. В последние годы жизни автор пишет многочисленные эссе, которые по праву можно считать вершиной его научной мысли. В них Кумарасвами уделяет внимание природе символа, божественному началу в искусстве, сравнительной религии и метафизике, «для которых вопросы иконографии являются естественным вступлением» [3, р. 17]. Большинство этих работ увидело свет только в 1977 году в двухтомнике «Избранных трудов» под редакцией Рогера Липси.

В 1947 году Кумарасвами планировал уехать в Индию и там заняться переводами Упанишад, но неожиданно для всех скончался, едва отпраздновав свое семидесятилетие. После него осталось большое количество незавершенных заметок. К счастью, одну из последних его работ удалось расшифровать и издать. Это иконографический труд «Стражи солнечных врат» [4], увидевший свет только в 2004 году.

Научная деятельность Кумарасвами протекала по нескольким направлениям: «реабилитация» восточного (в первую очередь индийского) искусства в глазах Запада, а также и в глазах Востока, теряющего веру в свою самобытность и значимость; работа в качестве историка искусства; труды в области традиционной школы философии. Как неоднократно было подмечено критиками, в одном человеке соединилось несколько совершенно разных лиц: «Молодой ученый, который стоял на пересечении традиций; самобытный художественный критик, служащий орудием для прокладывания культурных границ индийского национализма; великий теоретик Красоты, принадлежащий компании Св. Бонавентуры, Апайя Дикшита<sup>2</sup>, Джаганнатха и Кроче; и, наконец, представитель *Philosophia Perennis*» [5, р. 280].

На основании наблюдений, сделанных в процессе изучения трудов автора, целесообразно разделить творчество Кумарасвами на три этапа. Первый можно очертить границами с первых публикаций (1908) до переезда в США (1918). Он ознаменован попытками Кумарасвами донести до широкой интеллектуальной публики Европы значимость классического индийского искусства и традиционного мировоззрения. Эти старания были более чем своевременны, так как в начале XX века Индия воспринималась через отношение к ней колониального «хозяина», и лишь немногие европейцы понимали, что для изучения искусства этой страны неприменимы мерки западной науки. В эти же годы была написана пионерская работа «Раджпутская живопись» (1916). Как неоднократно замечали исследователи, даже если бы Кумарасвами не написал после нее ни строчки, он все равно остался бы в анналах истории искусства.

С переездом в США открывается второй этап научной жизни исследователя. Он продолжает пылко отстаивать

самодостаточность индийского искусства, однако работы этого периода проникнуты большей глубиной. Имея возможность постоянно работать с материалом, ученый много занимается атрибуцией и иконографией произведений искусства. Можно сказать, что этот этап наиболее плодотворен с точки зрения практических научных изысканий. Он длится условно до 1933 года, когда намечается ощутимый сдвиг в направлении научной мысли автора. Жесткие рамки чисто иконографических исследований начинают стеснять интеллектуальную активность ученого. Вступив на путь *Philosophia Perennis*, Кумарасвами расширяет поле деятельности, открывая новый (третий) этап осмысления искусства. Особое значение приобретает изучение философских, религиозных и эстетических воззрений наиболее значимых ученых Древнего Востока, Античности и Средних веков. Этот этап продлился до самой смерти автора.

Описание фундаментальных трудов автора не входит в задачи данного очерка. Основная его цель — познакомить читателя с центральными и основополагающими принципами методологии Кумарасвами, рассказать о специфике его трактовки восточного искусства и его особенностей, продемонстрировать, что поднимаемые им проблемы и предлагаемые решения нисколько не утратили своей значимости. Все они вращаются вокруг темы понимания восточного искусства. Истоки этого вопроса можно найти еще в ранних, «националистических»<sup>3</sup> статьях Кумарасвами. Эта проблема имеет глубокие исторические корни. Конец XIX и первые десятилетия XX веков — время начала изучения индийского искусства, время формирования дебютных концепций и подходов, установления системы оценки. Исследователи того времени, столкнувшись с индийской культурой, оставались на привычной точке зрения, провозглашенной Винкельманом: классическое искусство Греции — идеал и образец, в сравнении с которым становятся очевидны все достоинства и недостатки изучаемого искусства.

Многорукие образы индийских божеств, плавные, текучие линии рельефов, специфические пропорции и особенности изображения людей — все это поставило английских исследователей в тупик. Индийским скульпторам было отказано в мастерстве и знании анатомических канонов, «перегруженные» руками божества названы «дикими» и «абсурдными». Джордж Бирдвуд писал по поводу индуистских скульптур в своей книге «Индустриальные искусства Индии»: «Чудовищные силуэты пуранических божеств абсолютно не подходят для высших форм художественного изображения; и, возможно, это объясняет, почему скульптура и живопись неизвестны как виды изобразительных искусств в Индии» [6, р. 67]. К многовековому индийскому

<sup>3</sup> Следует оговориться, что термин «национализм», применяемый здесь, заимствован из англоязычных источников и является устоявшимся термином для определения социально-политической ситуации в Индии первой половины XX века. Его, однако, не стоит понимать в том негативном контексте, к которому привыкли русскоязычные читатели. Не стоит забывать, что одним из лидеров освободительного движения был Махатма Ганди, одной из главных идеологических установок — принцип ахимсы, непричинения зла живому.

<sup>2</sup> Апайя Дикшита (1520—1593) — представитель школы Адвайта-веданты, поэт-мистик, философ, автор комментариев к Упанишадам и 60 философских и поэтических трудов.

наследию обращались, казалось, только чтобы напомнить, насколько «отсталым» можно считать индийский народ. Кумарасвами также приводит характерные слова Б. Баден-Пауэлла: «В стране, подобной этой, не стоит искать чего-то, обращающегося к чувствам и разуму» [6, р. 67].

Постепенно враждебные краски сглаживались, индийское искусство привлекало все больше серьезных специалистов, появлялись комплексные труды. Но «сравнительная» тенденция, привычка смотреть через призму европейского восприятия, с одной стороны, и излишнее, порой экзальтированное превозношение индийского художественного гения с другой, никуда не исчезли. Более того, все так же сложно правильно расставить акценты, пытаясь объяснить воспитанному на «своем» искусстве человеку визуальные «странности» искусства индийского и их глубокую символическую обусловленность.

Как обращаться к индийскому искусству? С каких позиций воспринимать его? Что нужно знать о символе и символизме? Где проходит граница «своего» и «чужеродного», «непонятого»? Зачем выставлять «осколки» древнего, преимущественно восточного искусства в музеях, если они не способны функционировать и «жить» в среде, для которой создавались? Каковы принципы эстетики и теории восточного искусства?

В 1908 году, как уже упоминалось, выходит эссе Кумарасвами «Средневековое сингальское искусство» [7], и начинается негласная битва исследователя с закостеневшим в своем предубеждении относительно восточной культуры европейским обществом. Формально работа посвящена культурной ситуации на Шри-Ланке до прихода на ее территорию колонизаторов. Но на деле это вовсе не беспристрастное исследование, а глас, вопиющий об угнетенной и погибающей культуре. Европейская научная элита сразу причислила Кумарасвами к «националистам», и даже по сей день многие упоминают его имя только в подобном контексте, начисто игнорируя все последующее научное наследие автора. Будучи еще недостаточно профессиональным историком искусства, Кумарасвами избирает путь прямого, эмоционально окрашенного обращения к сердцам и умам читателей. Написанные ярким, метафоричным, безупречно литературным языком, его статьи захватывают внимание и активно действуют на сознание. Обращаясь к средневековой картине художественной жизни, ученый отмечает, что произведения искусства создавались мастерами, чтобы служить божественным нуждам, они были неотделимы от культурной жизни. Искусство воспринималось одинаково и высшими, и низшими слоями общества, так как служило в первую очередь религиозным целям. Кумарасвами развивает тему взаимосвязи искусства, общества и религии в доколониальной Индии, называя индийскую художественную доктрину «искусством жизни».

Мастера ставили перед собой задачу изображения некой незримой идеи, отличной от познаваемой с помощью чувственного опыта и ставшей центральной в религиозном мироощущении индийца. В эссе «Цель индийского искусства» (1908) [8] Кумарасвами пытается определить критерии, по которым следует оценивать творчество ин-

дийских художников (как древних, так и современных ему). По мнению ученого, к ним не применимы сравнительные характеристики западного искусства, они не ищут сходства с природой, не стремятся к изображению природы. Техническое мастерство исполнения тоже невозможно считать подходящим критерием оценки. Красота — не единственная характеристика законченного творения. Важно не столько само произведение искусства, сколько то, что оно заключает в себе, какой символический подтекст имеет, какую функцию выполняет. Один из главных принципов, выработанный в первых критических эссе и красной нитью проходящий через все труды Кумарасвами, прямо противоположен известной схеме «искусство для искусства». Ученый резко отвергает подобную теорию, считая, что произведение искусства должно быть создано с определенной целью. Если оно не имеет прикладного значения, то должно воздействовать на интеллектуальную, духовную сущность человека. «Индийцы никогда не верили в искусство для искусства; их искусство, как и искусство средневековой Европы, было искусство ради любви. Они никогда не отделяли сакральное от светского <...> и не делали красоту своей целью» [9, р. 11].

Чуть подробнее следует остановиться на одной из самых известных публикаций автора — «Танец Шивы» (1918) [6], первой работе, написанной им после эмиграции в США. Она объединяет эссе политического, социологического и философского характера, а также статьи по истории искусства. С одной стороны, сборник продолжает линию так называемых «националистических» работ автора до 1917 года, но некоторые статьи, в первую очередь относящиеся к искусству, предвосхищают будущее. Еще не исчез пылкий журналист, но уже поднял голову и известный историк искусства, первооткрыватель раджпутской живописи и автор «Искусств и ремесел Индии и Цейлона» (1913) [9]. Львиная доля объема сборника уделена вопросу критериев, необходимых для оценки индийского искусства, рассмотрение которого невозможно без углубления в индийскую эстетическую доктрину. Этому посвящены такие эссе, как: «Индийский взгляд на искусство: исторический»; «Индийский взгляд на искусство: теория красоты»; «Индийские многорукие образы»; «Красота есть задача»; «Индийская музыка». Много внимания уделено теории расы<sup>4</sup> и ее отличию от европейского понятия эстетического наслаждения, а также идее абсолютной красоты. Общие выводы, сделанные автором, легли в основу его поздних трудов в области истории искусства. Однако в данной работе они не выходят за рамки чисто индийской теории красоты,

<sup>4</sup> Раса (санскр. *rasa* — букв. «сок», «вкус», «сущность», «внутренняя сила») — в ведической литературе часто сок мифологического растения сома и, возможно, «сила» его наркотического действия, вводящая адепта в религиозно-эмоциональный экстаз. В качестве технического термина впервые появляется в древнеиндийской теории драмы, в частности в трактате «Натьяшастра». Здесь раса предстает в роли отличительного признака жанра, определяющего качество эстетического воздействия драматургического произведения на аудиторию. В дальнейшем теоретическая разработка эстетической доктрины расы принадлежит Абхинавагупте. Автор рассматривает расу с точки зрения «вкушения» ее ценителем. См.: [10, с. 681—684].

ощущая которую, мы, по его мысли, ощущаем Божество. Индийское искусство, визуальное или музыкальное, невозможно мерить привычным для европейца понятием индивидуального: оно несет в себе древние и глубокие эмоции и мысли, не принадлежащие отдельно взятому художнику, который, по сути, является не творцом, а «открывателем» образов. Называть варварскими изображения многоруких богов, судить о готовом произведении только с точки зрения его технического мастерства — значит, по мнению ученого, признавать, что единственная и основная цель искусства есть репрезентация. В «Танце Шивы» сформулирована одна из основных мыслей общей концепции Кумарасвами — о невозможности отделения красоты от содержания, эстетической составляющей от интеллектуальной. Наиболее очевидно обозначенная идея читается в одноименном эссе «Танец Шивы». Выбор темы обоснован тем, что данный изобразительный мотив «стал наиболее чистым образом божественного действия, которым может похвастать искусство или религия» [6, р. 56]. «Танец Шивы» — это иконографический анализ одноименной изобразительной схемы. Здесь Кумарасвами впервые применяет свой будущий метод работы с искусством: через общее к частному, через типовые изобразительные схемы к отдельным визуальным образам и обратно — к обобщенным выводам. В данном конкретном случае автор идет через мифы и религиозные гимны к объяснению отдельных мотивов композиции и к заключению, выходящему за рамки иконографического обзора.

Пост куратора в Бостонском музее, имеющем (во многом благодаря личной коллекции ученого) очень богатое собрание индийского и исламского искусства, повлиял на специфику работ автора вплоть до 1930-х годов. В основном, это иконографические исследования или исчерпывающие по информативности каталоги Бостонского музея.

Направление мысли и работы ученого постепенно меняется после 1930 года. В 1934 году увидела свет приобретшая всемирную известность книга — «Преобразование природы в искусстве» [11]. Своей целью автор ставит разъяснение восточной эстетики и художественной теории и, для большей наглядности, рассматривает ее в сравнении с западной. Восточное и христианское искусство в его теории представляются как идеальное, заключающее в себе высшую правду, изображающее «вещи более такими, какие они есть в Боге, то есть ближе к их источнику» [6, р. 56]. Интересно, что «природа», упомянутая в названии работы, понимается Кумарасвами как *natura naturans*, вечный и единый первопринцип, первооснова, другими словами — Бог. «Подражание натуре» в таком контексте должно пониматься вовсе не как подражание видимой окружающей действительности на уровне конечного результата, а как имитация самого процесса божественного творения. Кумарасвами развивает сравнение, уже примененное в «Танце Шивы», процесса создания произведения и йогических практик. Как адепт, так и художник через определенную степень концентрации, сосредоточения и отрешенности перевоплощается в божество, которое изображает и к которому тянется

духом, и только в этом случае получается произведение искусства. Ученый напоминает схоластическое объединение субъективного и объективного, вовсе не приводящее к противоречию: чувства и разум, момент удовольствия от прекрасного, но одновременно и процесс познания — неразрывные составляющие восточной эстетики: «Эстетический опыт есть изменение не только чувства, но в той же мере и понимания» [11, р. 50]. Кумарасвами одним из первых обратился к специфике восточной эстетики, и он же впервые провозгласил ее основной принцип: невозможность вычленив религиозную и светскую составляющую, отделить высокое искусство от декоративного, развести философию, теологию и мистику. Аналогично и художественное переживание смотрящего неотделимо от переживания творца в момент создания произведения [12, с. 64], и, таким образом, именно к позиции художника необходимо обращаться при трактовке восточного искусства. То знание, о котором говорит ученый, однако, есть знание особого рода, знание теологическое, имеющее божественную природу, вот почему «говорить об искусстве только в рамках чувств — совершать насилие над внутренним человеком» [11, р. 67], лишая его приближения к божеству. Искусство, которое может выполнять такую высокую референтную функцию, должно строиться по своим законам, для которых «репрезентация» не является основным и главным критерием, точнее, репрезентация в привычном значении. Мир, к которому обращено восточное искусство, — мир идеальный, невидимый и одновременно, для человека верующего, единственно реальный. Наиболее адекватным способом его визуального воплощения является символический. Символическая условность, таким образом, не имеет ничего общего с упрощением или неумением, наоборот, она «кодирует» то, что в рамках богословия может быть обозначено только апофатически. Чтобы понять символическое искусство, необходимо повторить медитативный путь художника и одновременно религиозного адепта, потому что, только «настроив» сознание определенным образом, можно достигнуть определенного уровня узнавания (однако не стоит при этом забывать, что символическая форма по определению многослойна и открывается каждому в зависимости от его духовной подготовленности).

Проблема отличия символа и знака, столь важная как для философии, так и для эстетики, решается Кумарасвами сходным с Юнгом образом. Символ отсылает к чему-то высшему, реальному для сознания и одновременно ирреальному для материального мира, недоступному для эмпирического познания. Сфера божественного, космического — вот «поле» символа. Другая ситуация складывается вокруг знака, который служит отсылкой к хорошо знакомому объекту, имеющему вполне конкретный облик. Часто знак и символ могут выражаться в одних и тех же формах, и их интерпретация зависит от контекста. Превращение символа в знак — верный признак декаданса в искусстве. Такое искусство больше не находится «под напряжением», не требует от зрителя интеллектуального усилия, а обращается к его чувственности. Происходит разрыв между формальным и изобразительным, перевес

в пользу последнего. Это искусство более понятно и одновременно менее содержательно, менее «правдиво», если использовать терминологию автора.

Невозможно не обратить внимания на некоторые эссе об искусстве поздних лет, большая часть которых была опубликована только после смерти автора. Среди них встречаются как исследования общефилософских и теоретических проблем традиционного искусства, так и примеры иконологического анализа. Ученый никогда не стремился позиционировать свои взгляды как концепцию, то, что он пытался донести до читателя, было, по его словам, лишь сутью традиционного искусства, традиционной философии и эстетики, традиционного миропорядка, в конце концов. Однако на деле выходит, что идеи, в которые привык верить Кумарасвами с самых первых националистических работ, нашли подтверждение в трудах целой плеяды древних и средневековых философов как Запада, так и Востока, и ученому оставалось только «приводить» их в качестве «свидетелей», что придавало каждой высказываемой идее особый вес.

В рамках заданной проблематики интересны три поздних эссе автора: «Искусство — роскошь или жизненный путь?», «Зачем экспонировать произведения искусства?», «Самвега — эстетический шок».

Лекция «Искусство — роскошь или жизненный путь?» [13] была прочитана в 1937 году в радиоцикле, организованном Метрополитен-музеем. В ней ученый обращается к вопросу «свободы» и «несвободы» восточного художника, который непосредственно связан с точкой зрения на иконографию: «Если художник, такой как Блейк, все еще уважает традиционную иконографию, мы говорим, что он художник несмотря на это...» [13, р. 54]. Что же, однако, должен брать зритель или критик за основу при оценке восточного искусства? Недостаточно одного уважения к древним памятникам как к «артефактам», бессмысленна позиция субъективного удовольствия, так как «красота эстетических плоскостей зависит от их информации, а не от них самих» [13, р. 163]. Если содержание работы адекватно отражает заданную идею, то вещь прекрасна вне зависимости от сравнений и аналогий с другими памятниками, и наоборот. В этом контексте для «традиционного» художника очевидна необходимость иконографии, она придает ему уверенность в том, что создаваемое произведение имеет необходимую значимость и глубину, сам процесс творчества действительно имитирует процесс божественного творения, поскольку необходимое соответствие модели — другими словами, идее — оказывается достигнуто. Более того, иконографическое поле едино как для творящего, так и для созерцающего, молящегося, оценивающего готовое произведение. Таким образом, художник уверен в том, что созданное им, если оно создано «правдиво», будет оценено и принято адекватно и действительно послужит тем духовным нуждам, для которых предполагалось. В этом, по мысли Кумарасвами, заключена истинная свобода художника — его искусство не бесцельно, следовательно, оно прекрасно.

Разделение искусства на «изобразительное» и «прикладное», светское и духовное лишает личность художни-

ка целостности. Изобразительное искусство признается бесполезным, следовательно, и производитель его не является значимым членом общества, однако именуется свободным, в то время как художник традиционного общества — всегда носитель высших смыслов. По мнению Кумарасвами, это «насмешка — считать свободным общество, в котором только творцы бесполезных вещей могут называться свободными» [14, р. 34]. Как можно говорить о месте художника в обществе, когда он не приносит пользы, а является лишь украшением, в то время как мастеровой выполняет действительно важную и полезную работу, но ничего не значит? Наша сентиментальная (а в лексиконе Кумарасвами «сентиментальная», «эстетическая» и «материалистическая» — синонимы) цивилизация предпочитает выражение инстинктивных эмоций «формальной красоте рационального искусства» [14, р. 34]. Таким образом, делает Кумарасвами неутешительный вывод, «искусство было жизненным путем, искусство стало роскошью» [13, р. 171].

Эссе «Зачем экспонировать произведения искусства?» [15] изначально было докладом, прочитанным в 1941 году для Американской ассоциации музеев. Гордон Вошберн, один из кураторов съезда, пригласил Кумарасвами после ознакомления с его работой «Примитивная ментальность» (1939): «К сожалению, большинство музейных сотрудников в этой стране до сих пор не знают Ваших работ и не понимают Вашу точку зрения. По крайней мере, у меня есть возможность представить Вас <...> Это даст возможность по-настоящему встряхнуть их» [1, р. 201].

Это эссе плавно продолжает ту проблематику, о которой было упомянуто ранее. Его исключительность в том, что, в отличие от большинства поздних работ автора, здесь сочетается практическая методология куратора Бостонского музея с теорией искусства индолога и метафизика. В статье речь идет об искусстве «древнем и экзотическом», экспонирование которого в залах музея — вопрос, по мнению ученого, спорный. Музей обязан сохранять и консервировать древние памятники, но с какой целью, с каким посылом к зрителю может он показывать обломки «забытых» или «странных» культур? Оторванные от среды, для которой создавались, в которой функционировали, они превращаются просто в артефакты и раритеты, непонятные и далекие для посетителя музея, неспособные вызывать привычное «эстетическое» удовольствие. Очевидно, что единственно возможной целью подобной экспозиции должна быть образовательная функция (под которой ученый понимает вовсе не исторический экскурс с целью расширения кругозора), а ее воплощение невозможно без грамотной работы гида, который должен привлечь внимание публики на особенности традиционной (восточной) теории искусства, красоты, философии. Кумарасвами обращается к основополагающим понятиям, разъяснению которых были посвящены многие его труды: эстетика, природа, символ, стиль, орнамент, вдохновение. В который раз ученый напоминает, что понятие «эстетика», в привычном европейцу понимании, как обращенное в первую очередь к чувствам, абсолютно не применимо к традиционному

восточному искусству, это лишь «наше временное провинциальное помрачение ума», так как, по сути, является аналогом простой возбудимости: «Сравнивать любовь к искусству с любовью к ощущениям значит делать из искусства своего рода афродизиак» [14, р. 22]. В настоящем искусстве «что» важнее, чем «как», интеллектуальная составляющая стоит на первом месте. Такое искусство ставит во главу угла форму (другими словами, идею или дух), оно является иконографически верным, правдивым, соответствующим природе (в ее божественном значении), несет в себе в первую очередь интеллектуальную добродетель. Изображенное должно быть настолько адекватным аналогом своего архетипа, чтобы выполнять функцию напоминания, поддержки медитации или молитвенного созерцания: «Медитация — это возвышение нашего опыта с эмпирического уровня на воображаемый, с уровня наблюдения на уровень виденья, с уровня слуха на уровень вслушивания» [16, р. 133]. Подобный идеал достижим только в рамках символической структуры. Кумарасвами четко расставляет приоритеты, по которым оценивает памятники восточного искусства. Те области, которые не отвечают глубине духовного переживания и художественного наполнения, в которых внешнее, эстетическое превалирует над мощной духовной идеей, становятся спорными с точки зрения экспонирования перед зрителем недостаточно окрепшим, так как не способны выполнять функцию «философского воспитания».

Отдельное место в своих работах ученый уделяет вопросу вдохновения. Художник не может быть «вдохновлен дождем» или «природой», ибо только Дух апостола Павла, или Дэймон Сократа и Платона, или Космическая Любовь Данте, которая живет в каждом из нас и «заботится лишь о Правде», способны вдохновлять. Идеи не создаются, они «открываются», «находятся» художником и воплощаются в жизнь. Искусство — это не визуальный памятник, это то знание, которое навсегда заключено в творце.

Совершенно очевидно, что как экспозиция, так и информация, которая должна ее сопровождать, может стать непростым интеллектуальным опытом для зрителя. Однако, по мысли Кумарасвами, хоть публика и любит комфорт, это не значит, что музей должен тешить и развлекать ее. Ученый говорит о «внутреннем противодействии музея миру», которое проявляется в знакомстве посетителей с совершенно другой философией и системой ценностей, чем привычная ему: «Уроки музея должны быть обращены к нашей жизни» [15, р. 113]. Красота не есть самоцель, ее функция — отправить «сигнал» чувствам, а через чувства — интеллекту. В таком понимании для ученого очевидна значимость орнамента (который ошибочно называют «декоративным мотивом», тем самым снижая его значение). В нем наиболее ярко выражается суть древней, отличной от нашей ментальности, которая «использует меньше, чтобы сказать больше». Орнамент глубоко логичен, его присутствие придает ритуальную значимость любой прикладной вещи, будь то пуговица, конская упряжь или ковер, именно он символически связывает сакральное и профанное, светское и духовное, прикладное и высокое искусство, превращая его в единое целое.

Однако произведение искусства нельзя назвать таким и в том случае, если оно обращается лишь к разуму, но не затрагивает органы чувств. Проблему «примирения» интеллектуальной и чувственной сторон произведения Кумарасвами решает в статье «Самвега: эстетический шок» (1943) [17]. На основе буддийского термина *saṃvega* ученый рассматривает ситуацию, когда «восприятие произведения искусства становится серьезным опытом» [17, р. 197]. Кумарасвами критикует часто употребляемое выражение «незаинтересованное эстетическое размышление», считая его абсурдным. Ученому удается избежать как абстрактного теоретизирования, так и обращения к субъективному вкусу. Его эстетический опыт настаивает внезапно, «как лошадь настаивает удар хлыста», и сила его воздействия первоначально имеет в своей подоснове именно чувственное восприятие, однако окончательным осознанием смысла. Момент субъективности присутствует именно и только в степени глубины, которой может достигнуть внезапное озарение взаимодействующего с искусством. Опытный зритель (или историк искусства, в данном случае имеется в виду именно он) должен не только в-думываться (*eindenken*) и думать, но и в-чувствоваться (*empfinden*) и чувствовать.

Как можно заметить из анализа текстов, несмотря на поэтапное деление творчества ученого, основным убеждениям Кумарасвами был верен на протяжении всей научной жизни. В своей доктрине о традиционном искусстве и в теоретической эстетике ученый оставался тем же убежденным «националистом», что и в ранних статьях, а в них, в свою очередь, уже обращался к мыслителям древности, как это характерно для его позднего творчества. Это говорит об удивительной цельности Кумарасвами — ученого, который рано очертил границы своего исследовательского поля, сосредоточившись на достаточно узком круге тем, которым был последовательно верен всю жизнь, при этом постоянно находясь в научном поиске, обогащая и дополняя уже созданное. Исследователь фактически определил новый взгляд на искусство Индии и Востока в целом, сформулировав каноны, знание которых необходимо для его правильной оценки и изучения. Немецкий индолог Генрих Циммер и Вальтер Андрэ называли его своим учителем, целая плеяда известных востоковедов и индологов черпала вдохновение в его трудах, многие продолжают брать поднимаемые им проблемы за основу своих научных изысканий, поскольку большая их часть актуальна и по сей день. Как верно отметила Капила Ватсыян: «Для многих, включая меня <...>, работы Кумарасвами повернули направление жизни и научных поисков от западного к индийскому искусству» (цит. по: [18, р. 46]).

#### Список литературы

1. *Lipsey R. Coomaraswamy. Vol. 3. His Life and Work.* — New Jersey, 1978.
2. *I am not a man, I am dynamite! Friedrich Nietzsche and anarchist tradition / ed. John Moore.* — Brooklyn, 2004.
3. *The Wisdom of Ananda Coomaraswamy. Great Thoughts*

- Selected from his Writings, Letters and Speeches / Presented by S. Duraj Raja Singam. — Varanasi, 2001.
4. *Coomaraswamy A.K. Guardians of the Sundoor: Late Iconographic Essays* / ed. Robert Strom. — Louisville, 2004.
  5. *Thinkers of the Indian Renaissance* / ed. Donald H. Bishop. — New Delhi, 1998.
  6. *Coomaraswamy A.K. The Dance of Śiva*. — New York, 1918.
  7. *Coomaraswamy A.K. Mediaeval Sinhalese Art*. — Broad Campden, 1908.
  8. *Coomaraswamy A.K. The Aims of Indian Art*. — Broad Campden, 1908.
  9. *Coomaraswamy A.K. The Arts and Crafts of India and Ceylon*. — New York, 1964.
  10. Индийская философия. Энциклопедия / отв. ред. М.Т. Степанянц. — М., 2009.
  11. *Coomaraswamy A.K. The Transformation of Nature in Art*. — New York, 1956.
  12. *Ватсьян Капила*. Наставление в искусстве театра «Натьяшастра» Бхараты. — М., 2009.
  13. *Coomaraswamy A.K. Art a Superstition, or a Way of Life?* // *The Essential Ananda K. Coomaraswamy* / ed. Rama P. Coomaraswamy. — Bloomington, 2003.
  14. *Coomaraswamy A.K. A Figure of Speech or a Figure of Thought?* // *The Essential Ananda K. Coomaraswamy* / ed. Rama P. Coomaraswamy. — Bloomington, 2004.
  15. *Coomaraswamy A.K. Why Exhibit Works of Art?* // *The Essential Ananda K. Coomaraswamy* / ed. Rama P. Coomaraswamy. — Bloomington, 2004.
  16. *Coomaraswamy A.K. The Christian and Oriental, or True, Philosophy of Art* // *The Essential Ananda K. Coomaraswamy* / ed. Rama P. Coomaraswamy. — Bloomington, 2004.
  17. *Coomaraswamy A.K. Samvega — Aesthetic Shock* // *The Essential Ananda K. Coomaraswamy* / ed. Rama P. Coomaraswamy. — Bloomington, 2004.
  18. *Rajesh Singh. Indian Art History and Stella Kramrish: A Review of Reviews* // *Lalit Kal . A Journal of Oriental Art*. — 2000 — № 30.

УДК 821.161.10(092)  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-9

Н.Ю. БОГАТЫРЁВА

## «Я ВЕРЮ В СЕМИСТРУННУЮ ГИТАРУ»: К 80-ЛЕТИЮ ЮРИЯ ВИЗБОРА

Рассмотрено многогранное творчество барда, журналиста, сценариста и актера Юрия Визбора (1934—1984). Проанализирована поэтика его стихов и прозы, показана эволюция творчества: от студенческих песен к философской поэзии, пронизанной экзистенциальными чувствами. Отмечен большой вклад Ю. Визбора в отечественную культуру как яркого представителя шестидесятников. *Ключевые слова:* авторская песня, шестидесятники, журналистика, песня-репортаж, радиостанция «Юность», журнал «Кругозор», альпинизм, кинематограф.

**Ю**рий Визбор. Автор всенародно известных песен «Солнышко лесное», «Сергея Санин», «Охотный ряд» и множества других. Журналист, стоявший у истоков радиостанции «Юность» и придумавший новый жанр «песня-репортаж». Актер, сыгравший с десяток запоминающихся ролей, среди которых — Борман из «Семнадцати мгновений весны». Прозаик, альпинист, горнолыжник... Словом, целая планета с именем «Визбор».

**«Кто мы были? Шпана не шпана,  
безотцовщина с улиц горбатых...»**

Детство Визбора прошло в Москве, на Сретенке, которую он потом запечатлел в своих песнях: «Сретенский двор», «Волейбол на Сретенке»... Хотел стать летчиком, занимался в аэроклубе. Но для него, как сына врага народа (отца расстреляли в 37-м), круг учебных заведений был ограничен. Тогда одноклассник и друг Владимир Красновский, будущий актер и композитор, предложил ему поступать в пединститут им. В.И. Ленина, который в те годы был настоящим спасением для всех, кому «не повезло» с

биографией. Визбор был потрясен «офигительным», как он писал потом, зданием на Пироговке и стал студентом филфака МГПИ. В институте он вместе с будущим режиссером Петром Фоменко, поэтом Юрием Ряшенцевым, Владимиром Красновским был автором и актером знаменитых капустников-обзоров. В студенческие годы написаны и первые песни Визбора, которые сразу были подхвачены молодежью. Первые стихи Визбора появились в стенгазете филфака «Словесник» и многотиражной газете «Ленинец». Ада Якушева рассказывала, как очаровали ее «нежные, серебристые такие стихи»: «Теберда, Теберда, голубая вода, серебристый напев над водой...»

Самые первые песни Визбора были анонимными: «Лейтенант молодой и красивый», «Веселый парень по кличке Нос». Ада Якушева говорила, что он выдавал их за песни соседа: «Боялся, что скажут: дешевка...». Первым настоящим «хитом» стала песня «Мадагаскар» (мелодия С. Богдасаровой), написанная в 1952-м. В институте Визбор сочинял в основном песни с нехитрым сюжетом: «Кончен день морозный, свет зари погас. За соседним озером ждет ночевка нас». Туристическая тематика Виз-