



КУРЬЕР ЮНЕСКО

ФЕВРАЛЬ 1991

тайна
прекрасного



встреча культур

Дорогие читатели! Просим вас присылать нам фотографии произведений, достойных, с вашей точки зрения, публикации на этой странице. Это могут быть произведения живописи или скульптуры, фрагменты памятников архитектуры или любые другие объекты, которые служат примером слияния культур. Вы можете также присылать фотографии двух произведений искусства разных культурных ареалов, между которыми, на ваш взгляд, существует связь или сходство. Просим снабжать фотографии подписями.

ФЛАМЕНКО

мозаика из камня на основе из вишневого дерева, 1990 (75 × 22 см)
Марсель Рутти

Один критик назвал это произведение современного швейцарского художника Марселя Рутти «примечательным не только с точки зрения техники исполнения, которой мастер овладевал в Равенне, но и по колориту, динамичности, а также спокойствию и смелости». На создание этой работы художника вдохновило выступление молодых испанских танцоров, проживающих в Швейцарии, но ревностно хранящих традиции своих предков. «Вживленные» в дерево кусочки мрамора и гранита создают ощущение ритма и движения.



Соответствует:

"The enigma of beauty",

December 1990.

Сегодня не осталось неисследованных континентов, неизвестных морей и таинственных островов. Мы научились преодолевать физические препятствия, стоящие на нашем пути, но не разрушены еще барьеры взаимной отчужденности, разъединяющие народы и культуры.

Современным одиссеям доступен любой уголок света. Но ныне гораздо сильнее манят путешествия иного рода — в мир других культур, жизненных укладов и ценностей. Именно в такое путешествие приглашает своих читателей «Курьер ЮНЕСКО». В каждом номере авторы из разных стран будут освещать с различных культурных и профессиональных точек зрения одну из тем, представляющих всеобщий интерес. Компасом в этом странствии по культурам мира будет уважение ко всем народам.



11

ТАЙНА ПРЕКРАСНОГО

Диалог о красоте

Жан-Клод Каррьер

12

ВЕЧНОЕ И ПРЕХОДЯЩЕЕ

Живая вечность

Айям Вассеф

15

Свет звезд

Арби Ованесян

19

МЕЖДУ ВИДИМЫМ И НЕЗРИМЫМ

КИТАЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Звук тишины

Франсуа Чэн и Нахаль Таджадод

23

АФРИКАНСКИЕ МАСКИ

Путь в мир духов

Ола Балогун

26

Область высоких чувств

Романи Маитра

28

Стремление к идеалу

Георгес Донтас

30

ОБРАЗ И СИМВОЛ

Богословие в красках

Ричард Темпл

35

Танцующие слова

Хассан Массуди

38

Истоки эстетики

Люк Ферри

41

4

ПАУЛУ ФРЕЙРЕ
беседует с Марсиу
д'Олне Кампусом



45

КОРОТКО О РАЗНОМ...

46

ВСЕМИРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Волшебная сказка Лахора
Шанталь Ляйр

50

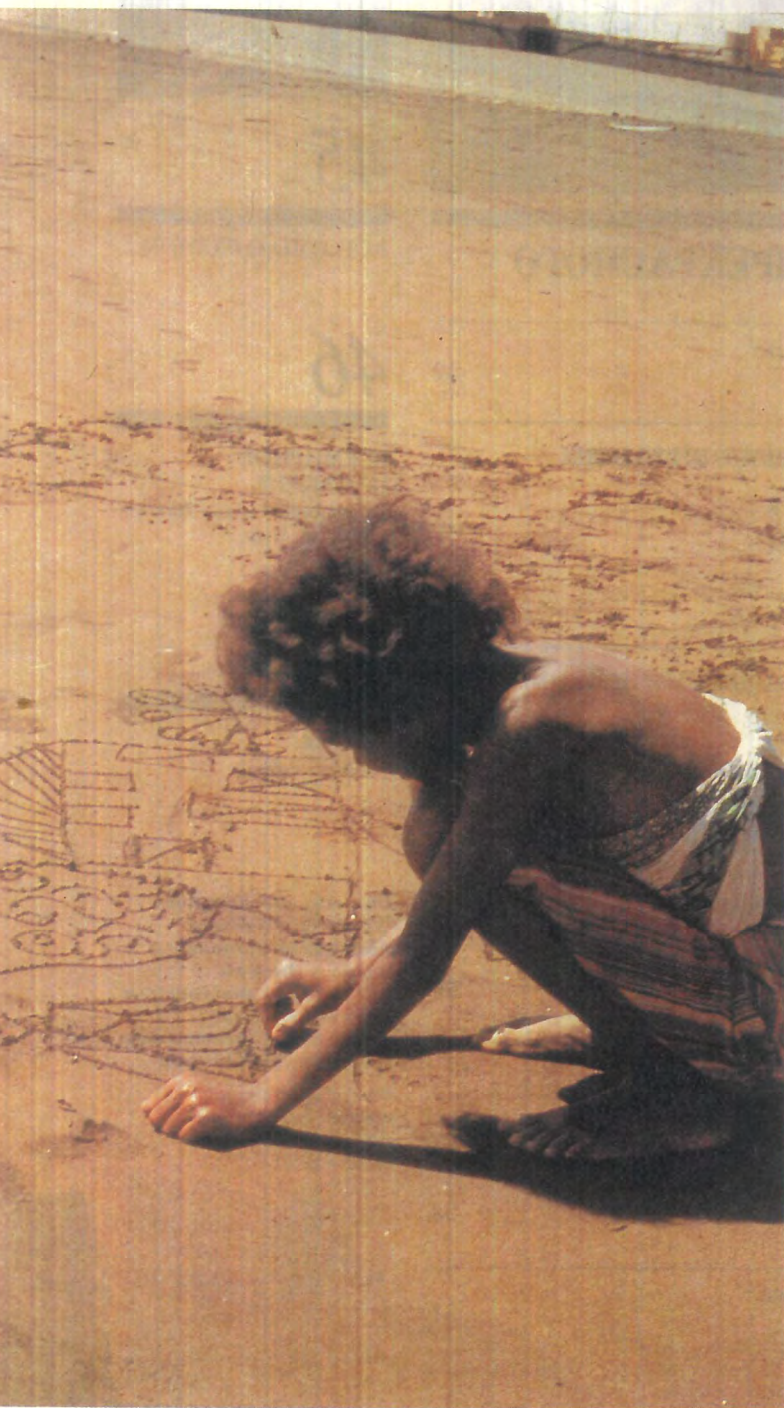
ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ

1-я с. обл.: перед картиной
"Vir Heroicus Sublimus"
американского художника
Барнетта Ньюмана
(1905—1970) в нью-йоркском
Музее современного
искусства. Фото французского
художника Жоржа Серва.

4-я с. обл.: «Осенний
пейзаж» китайского
живописца Ван Хуэя
(1632—1717).

Консультант
этого номера:
НАХАЛЬ ТАДЖАДОД

Прочтение мира



■ **ПАУЛУ ФРЕЙРЕ:** Уже не раз приходилось нам скрещивать шпаги в дискуссиях по проблемам обучения чтению. Выводы, к которым ты пришел, занимаясь этнологией, во многом совпадают с моими педагогическими воззрениями и позволяют с несколько необычных позиций взглянуть на то, что я называю «прочтением мира».

Я всегда говорил, что нельзя сводить процесс обучения грамоте к простому натаскиванию. Овладение чтением и письмом можно назвать «перечитыванием мира».

Не надо забывать, что любой ребенок, едва научившись выводить буквы на бумаге, умеет говорить. Через воспитание в семье он уже «прочел» окружающий мир, хотя еще не научился «писать» его.

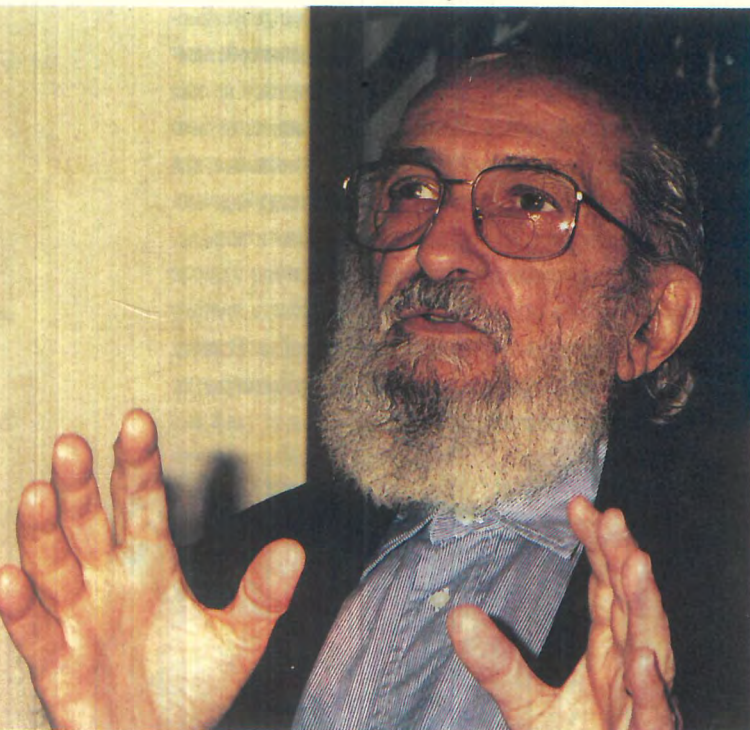
Процесс обучения грамоте, в какой бы форме он ни происходил, должен учитывать эту историческую и социальную реальность, от нее необходимо постоянно отталкиваться в работе с учащимися, систематически развивая у них навыки устной речи, формирующиеся на основе «прочтения мира». Это и есть самое первое, изначальное чтение, которое побуждает ребенка выразить с помощью знаков и звуков все, что он узнал об окружающей его действительности.

Обучая чтению, нужно непременно опираться на эту основу. Педагог ни в коем случае не должен пренебрегать ею. Напротив, к ней необходимо снова и снова возвращаться, чтобы с помощью все новых способов познания, которые несут с собой чтение и письмо, добиться углубленного анализа «перечитывания мира», уже однажды открытого ребенком.

В зависимости от культуры этот процесс строится с опорой на два вида знания: с одной стороны, «стихийное», с другой — «точное», или научное. Однако очевидно, что они постоянно сталкиваются внутри нас. Ведь на деле к требованию точности знания всегда примешивается идеология.

■ **МАРСИУ Д'ОЛНЕ КАМПУС:** Меня давно занимает вопрос о связи между различными видами знания: народным, общинно-племенным и научным. Кстати, по поводу твоего «перечитывания мира» могу сказать, что изучение уклада жизни индейцев подвело меня к коренному переосмыслению роли педагога.

Несмотря на отсутствие письменности, индейцы нашли свой способ «прочтения мира», свои средства выражения незримых связей с окружающей средой и всей Вселенной, создали собственные средства фиксирования и передачи знаний, приспособив для этих целей костюмы, обряды, мифологию и богатейший фольклор. Неразрывная связь человека с природой побуждает его к первичному, начальному чтению, которое предшествует появлению знаков и символов и создает для этого предпосылки. Таким образом, процесс «перечитывания



Паулу Фрейре

В своем диалоге выдающийся педагог Паулу Фрейре и его друг этнолог Марсиу д'Олне Кампус затрагивают теоретические и практические аспекты процесса обучения грамоте. Опираясь на свой богатый опыт, собеседники стремятся раскрыть суть подлинно народного образования и определить ведущие к нему пути.

мира» опирается на некое значимое целое, предшествующее появлению букв в их обычном виде.

Это принципиально важный момент, который срабатывает практически во всех случаях. У нас в Бразилии, например, школьников иногда начинают учить каким-то знаковым системам без учета их подготовленности к восприятию этих знаний и уже сформировавшихся в детском сознании символов, о которых учитель не всегда имеет четкое представление. Особенно резким бывает контраст, когда речь идет о детях из индейских семей, носителях самобытной символики, уходящей корнями в мифы и обряды.

Именно признание индивидуальности каждого ученика, на мой взгляд, должно служить отправным моментом любого процесса обучения. Ведь нельзя требовать от ребенка, чтобы, обучаясь грамоте, он отгородился от жизни и сидел под стеклянным колпаком, а уж потом занялся бы «прочтением мира»!

■ П. Ф.: Я хочу подчеркнуть, что система образования обязана с уважением относиться к знаниям любого уровня, которыми может обладать поступающий в школу ребенок. Ведь он несет в себе то, что можно назвать культурной самобытностью, связанной, по-видимому, в какой-то мере и с понятием социального класса. Педагог должен принять во внимание этот первый опыт «прочтения мира». Ребенок приобрел его в семье и за стенами родного дома — во дворе, на улице, причем на его формирование серьезный отпечаток наложила среда.

К сожалению, школа почти всегда игнорирует эти знания. Я не перестаю поражаться тому, с каким пренебрежением школьные учителя, за редким исключением, относятся к знанию, полученному на основе чувственного восприятия, жизненных наблюдений, опыта, приобретенного вне стен школы. Они как бы пытаются вычеркнуть из памяти и сердца ребенка

этот своеобразный язык, в котором отражены и поведенческие модели, и особенности восприятия, и первое знакомство с окружающим миром.

Такое неуважительное отношение к жизненному багажу ребенка имеет более серьезные, чем принято считать, последствия. Подобное отношение проявляется, к примеру, в неумении увидеть, какие кладези остроумия и смекалки таят в себе дети из наиболее обездоленных социальных слоев и как они используют это богатство для противостояния жестокому миру, стремящемуся подчинить их своим законам.

Я вовсе не склонен принижать роль знаний, которыми снабжает детей школа. Но я категорически против того, чтобы она опиралась на сугубо академические знания, наме-



На с. 4: на пляже в Кабо-Верде. Справа: рисунок Чжоу Ханя, 6 лет. Этот рисунок, а также рисунки китайских детей на с. 6 и 9 любезно предоставили нам учителя рисования.

ренно игнорируя то, что происходит вне ее стен, за рамками учебного времени. Нельзя разграничивать то, что ребенок узнает в школе, и то, что он постигает из окружающего мира.

■ М. К.: Ведь это тот самый мир, который он уже начал «расшифровывать».

■ П. Ф.: Я бы сказал, что он ни на минуту не перестает его «расшифровывать». Что же касается пристрастия школы к так называемому эмпирическому знанию, то я усматриваю в этом не только идеологию и политику, но и определенную научную некомпетентность. Наша школа авторитарна и элитарна, поскольку потребляет готовые знания, намеренно придавая им догматический характер. Такой подход к знанию с научной точки зрения ошибочен, эпистемологически неверен. Чистого знания не существует. Любое знание вписывается в исторический процесс и немислимо вне его. Каждое новое знание рождается из устаревшего, которое в свое время тоже было передовым. Оно появляется в тот момент, когда общество готово признать, что то или иное знание, бывшее некогда новаторским, устарело. Похоже, не все ученые понимают это...

Замечу, что ни ты, ни я вовсе не призываем упрятать всех детей в мир их собственных знаний, приобретенных еще до поступления в школу. Мы утверждаем как раз противоположное. Мы хотим, чтобы дети учились лучше узнавать то, что им уже знакомо, становились творцами будущего знания.

■ М. К.: Мы подошли к близкой нам обоим теме допустимости ошибок в учебном процессе. Башляр предложил собственную педагогику ошибок: он рассматривает ошибку не как реакцию перенапряженного сознания, а как «эпистемологическое препятствие», как некий барьер на пути познания, как вызов неизведанному. Ошибка оборачивается тогда «идеологическим препятствием», отрицая существование и возможность появления различных видов знания.

■ П. Ф.: Эту концепцию ошибки следует расширить. Если бы все педагоги видели в ошибке не просто некое препятствие, то ошибка стала бы необходимым этапом познания.



Роль учителя состоит в том, чтобы разъяснить и на практике показать учащимся, что ошибка вовсе не является серьезным недочетом, показателем незнания, напротив, право ошибаться должен иметь каждый. Ведь бывает же так, что нужный нам предмет находится слева от нас, а мы, не зная этого, сначала поворачиваем голову направо...

Стоит подойти к ошибке с этой позиции, как весь учебный процесс радикально изменится. И дело не только в том, что учиться станет легче, но и в том, что с педагога снимется часть того бремени, которое возложено на него навязанной ему ролью. Ведь при авторитарном подходе к учебной ошибке сам факт ее появления дает учителю право утверждать свою власть, прибегая к наказанию.

■ **М. К.:** В самом что ни на есть прямом смысле слова?

■ **П. Ф.:** Конечно. Например, можно заставить ученика сто раз написать предложение «Я больше не буду ошибаться», «засыпать» его при опросе или выгнать из класса. Поступая так, педагог грубо нарушает ход когнитивного процесса. В результате у ребенка формируется представление об ошибке как о некоем нравственном и культурном изъятии, смертном грехе, в той или иной степени связанном с его социальным происхождением.

Любознательность исключает статичность, она предполагает неустанное движение. Пытливый ум не может приблизиться к объекту, схватить его суть, не пытаясь действовать интуитивно, не ошибаясь. В педагогической практике ошибка; являющаяся логическим следствием процесса познания, не должна быть наказуема.

Итак, избавив ученика от «комплекса ошибки», от этого ужасного ощущения виновности, необходимо подумать о том, как включить те знания, которые ученик приобрел вне школы, в диалог между ним и учителем. Смеею даже утверждать, что строго научного знания в чистом виде не существует вообще, в жизни оно всегда сливается с житейским опытом, я бы даже сказал, пропускается через него. Ученые, как и педагоги, не вправе пренебрежительно относиться к так называемой народной мудрости, ни в коем случае не должны отмахиваться от нее, противопоставляя ей якобы строго научную картину мира.

Мы мечтаем о такой педагогике, которая, заботясь о научности знания, вместе с тем признавала бы личный опыт учащегося, его чувства и эмоции, о педагогике, в основе которой была бы личность учащегося, с его индивидуальными особенностями восприятия, жизненным опытом, социальным происхождением.

■ **М. К.:** Хочу обратиться к интересующей меня области этнологии. Это изучение различных способов приобретения знаний и практических навыков людьми, живущими в разных географических регионах. Этой отрасли науки чужд какой бы то ни было этноцентризм.

Чтобы понять, каким образом формирует знание та или



иная малая культура, необходимо взглянуть на нее изнутри. В первую очередь нужно исследовать широчайшие языковые пласты, основной понятийный уровень языка, через который устанавливается неповторимая связь между носителями данной культуры и природой. Как же постичь все это? Только попытавшись представить себя в роли подмастерья некоего зодчего, проследив вместе с ним весь процесс накопления народного опыта. Как педагог я должен добавить, что здесь необходимо считаться с индивидуальностью других людей. Применительно к учебному классу это значит, что учитель должен воспринимать культуру своих учеников как свою собственную.



На с. 6: рисунок Зань Яфэна, 7 лет.
Внизу: в одной из джунглей Бразилии.
На с. 7: рисунки Е Пэна, 6 лет.



■ П. Ф.: Идеальная основа для критики — осознание индивидуальности других.

■ М. К.: Именно так я готовлю себя к диалогу. Основным принципом моей работы в области этнологии является широкий, непредвзятый взгляд на разнообразные культурные контексты. От исследователя требуется огромная изобретательность и ясность ума, чтобы понять механизм мышления и поведения, а также категории мышления, присущие, скажем, народам, живущим племенами. Лишь постепенно, шаг за шагом формируется целостная картина.

Эти исследования во многом повлияли на мою педагогическую деятельность. В частности, изучая астрономические данные, которыми пользуются индейцы с бразильского острова Бузиус, я понял, что их «минимальный словарный фонд», выражаясь твоими словами, — это нечто большее, чем просто слова. Речь является не только реализацией знаковой системы, а неким символическим дискурсом, охватывающим все аспекты жизни. Символическое содержание, которое составляет суть общения этих групп людей с миром, структурируется точно так же, как и язык. То есть обе системы направлены на познание Вселенной, на формирование знания.

Углубленным изучением этой фундаментальной связи между природой и обществом, служащей генератором культуры, мы занимаемся у себя в Альдебаране. Исследователь, как и педагог, должен работать в «лаборатории жизни». Мы ни в коей мере не стремимся отмежеваться от подлинно научных средств и способов познания: книг, лабораторных экспериментов, учебных программ — всего, что составляет инструментарий академических знаний. Однако мы должны рассматривать эти знания в перспективе, помещать их в конкретный контекст, а не навязывать учащимся выполнение каких-то абстрактных упражнений, составленных к тому же недостаточно компетентными людьми.

Так, в ходе исследований мы пришли к выводу о приоритетном значении категорий пространства и времени, с

помощью которых можно создавать разнообразные подходы к изучаемой природной и культурной среде. Эти категории ставят перед нами множество вопросов, ответы на которые мы пытаемся найти, обращаясь к различным наукам, к разным способам получения знаний. Вот почему мы за междисциплинарный подход, за широкое использование различных способов познания.

Такое видение мира позволяет нам выявить собственные знания, проверить их на другом культурном уровне — на наших учениках. В этом случае наше развитие продолжается уже не в нашем собственном, а в детском мире знаний.

■ П. Ф.: В который раз приходится с грустью отмечать, что многие педагоги страдают «манией величия». Ты вот говоришь об индейцах, но разве можно понять их мир без глубокого проникновения в его основу. Однако многие из наших интеллектуалов не желают снизойти до этого. Даже будучи прогрессивными на словах, на практике они зачастую проявляют глубоко укоренившийся авторитаризм и духовную отчужденность. Подспудно под всем этим кроется приверженность сугубо академическим знаниям. Как правило, они не признают ценность народного опыта, считают его фрагментарным, бессодержательным и предпочитают обходить его молчанием.

В связи с этим мне вспоминается один забавный, но весьма показательный случай. На одном совещании обсуждались проблемы села. Специалисты выступали с длинными докладами, и вдруг с места поднялся какой-то крестьянин и сказал: «Если так пойдет и дальше, то лучше не продолжать. Все равно согласия не добьетесь, потому что вы, — тут он символически очертил пальцем дистанцию между специалистами и крестьянами, — все про соль да про соль, а нам важна похлебка». В аудитории воцарилось молчание. Озадаченные словами крестьянина ученые недоуменно пожимали плечами, зато его товарищи прекрасно поняли смысл сказанного и ждали ответа.

Что же хотел сказать этот крестьянин на своем простом языке? А вот что: «Дискуссия зашла в тупик, потому что у всех вас фрагментарное видение вопроса, в то время как у нас — глобальное. Мы понимаем суть, не вдаваясь в детали, вы же без конца твердите о реальности в ее целостности, но утопаете в частностях». Соль, о которой говорил крестьянин, — это лишь один из компонентов похлебки, символизирующей совокупность частностей. Подобная метафора свидетельствует о незаурядных аналитических способностях, которыми нередко располагают простые люди.

На мой взгляд, знание и компетентность только тогда имеют ценность (причем всегда относительную), когда мы понимаем, что наше представление о чем-то неполно, несовершенно, как, например, наше знание о самом человеке.

■ М. К.: В принципе и компетенция, и знание постоянно переосмысляются, если подходить к ним как к динамичному процессу, а не как к статичным величинам. Об этом говорил и



Вверху: бразильская пряжа.
На с. 8 и 9: рисунки
Чжао Чэна, 6 лет.

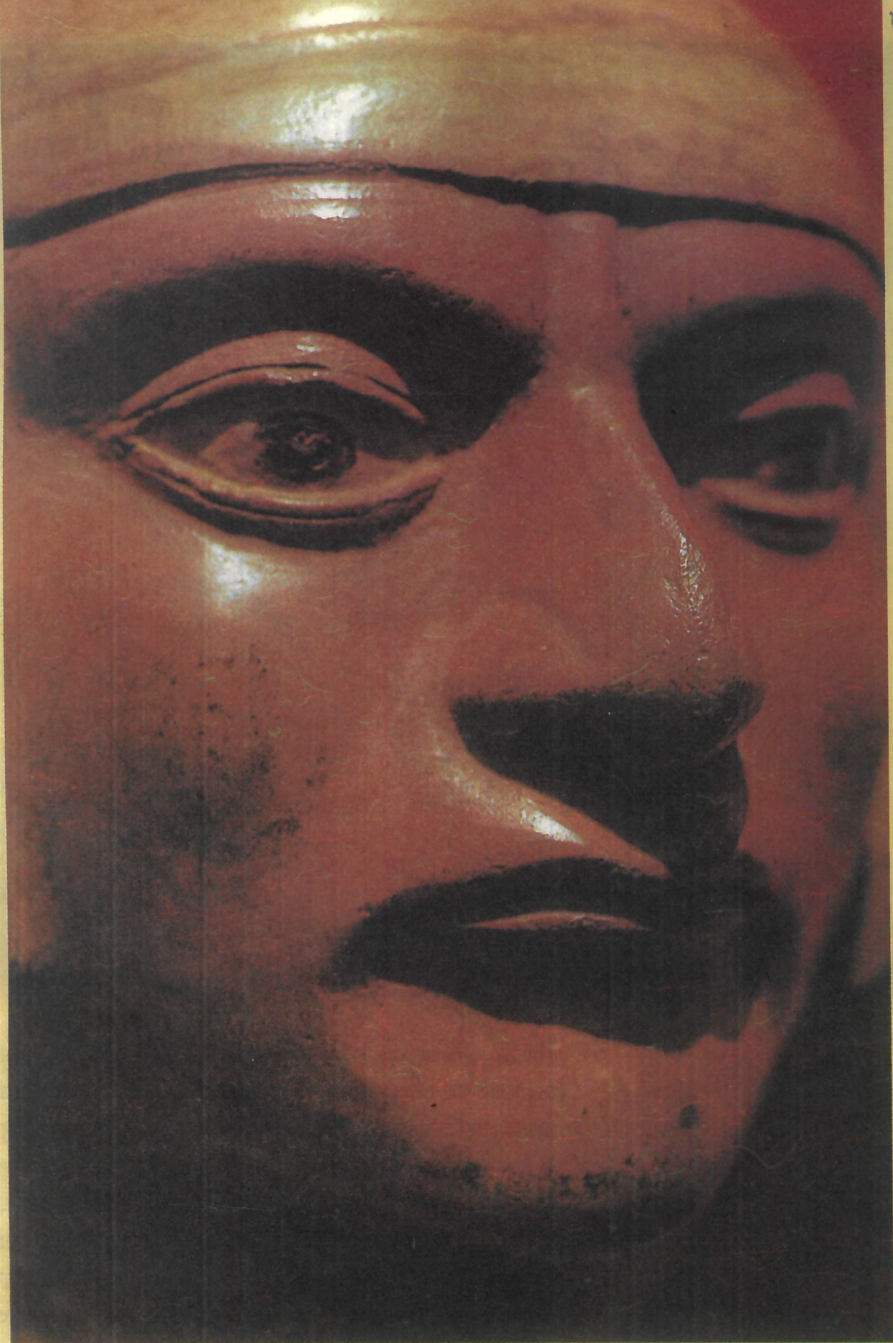
Пиже. Желанная гармония частей в конструкции знания нарушается, едва удастся ее достичь. Признание того, что это динамичный процесс, заставляет нас еще и еще раз возвращаться к уже известному. Мы допускаем диспропорции, будучи уверенными в том, что в них залог новой гармонии.

В этом-то и заключается основная установка для педагога, для его общения с аудиторией. Допуская упомянутые диспропорции, педагог обретает способность проникать во внутренний мир ученика, даже если тот является носителем совершенно иной, малой или даже маргинальной культуры. Гармония достигается на основе контакта, диалога, а не голой идеи, претендующей на истину. В такой активной динамике мне видится путь к обучению грамоте.

■ П. Ф.: Какой же из всего этого следует вывод? Один для всех — для латиноамериканских школьников, азиатских студентов и учащихся университетов Европы и Америки: друзья, никогда не теряйте способности удивляться миру, удивляйтесь вместе с ним! ■

ПАУЛУ ФРЕЙРЕ, бразилец, всемирно известный специалист по педагогике. Среди его опубликованных работ: «Educação e atualidade brasileira» (1959), «A educação como prática de liberdade» (1967), «A propósito de uma administração», «Pedagogy in Progress: the Letters to Guinea-Bissau» (ed. Seabury Press, N. Y., 1978) и «The Politics of Education: Culture, Power and Liberation» (ed. Macmillan, Basingstoke, UK, 1985).

МАРСИУ Д'ОЛНЕ КАМПУС, бразилец, физик, интересующийся этнологией, этноастрономией и педагогикой. Основатель и директор Альдебаранской обсерватории в Кампинаском университете штата Сан-Паулу, Бразилия.



...и в то же время ...
...и в то же время ...
...и в то же время ...

...и в то же время ...
...и в то же время ...
...и в то же время ...

...и в то же время ...
...и в то же время ...
...и в то же время ...

...и в то же время ...
...и в то же время ...
...и в то же время ...

ВЕКАМИ мыслители пытались найти всеобщие критерии красоты и эстетической ценности, но все их поиски были тщетны. «Беда в том, — писал Эрнст Гомбрич, — что вкусы и представления о красоте чрезвычайно разнообразны». Французский поэт Поль Валери со свойственной его народу элегантностью обошел этот вопрос: прекрасное, по его словам, — это то, что доводит нас до отчаяния.

Правда, в современном мире эта проблема мало кого занимает. Сегодня на смену непререкаемым авторитетам пришел дух терпимости, и никто больше не пытается свести все многообразие форм к некоему единому Идеалу, который искали древние. Многие выдающиеся представители современного искусства отказались от идеи «истинного» отображения действительности. Нас все чаще подводят к мысли о том, что красота присутствует повсюду.

Как это ни парадоксально, прекрасное утверждает свою целостность именно через многообразие и универсальность своих проявлений. Красоту не измерить научными методами, она дана нам в ощущениях. Единого правила здесь нет, но чувство прекрасного родилось не сегодня. Оно вечно будоражило воображение человека.

Деталь вазы в форме
человеческой головы
(200 г. до н. э. — 600 г.).
Доколумбова культура
индейцев племени мочика,
северная часть Перу.

ЗДРАВСТВУЙТЕ, профессор. Могу я задать вам вопрос?

— Прошу вас.

— Когда мой сын — ему семнадцать с половиной лет — говорит о какой-нибудь девушке, он иногда добавляет: «Вот это класс».

— Значит, он ее считает очень красивой.

— Это понятно. Но связано ли это выражение с понятием классических канонов красоты?

— О нет, не думаю. Видите ли, каноны красоты — это скорее совокупность правил, норм, пропорций. По-моему, все началось со статуи Поликлета «Дорифор» и его теоретического труда под названием «Канон». А в устах вашего сына слово «класс» означает нечто ошеломляющее, неотразимое, оглушающее.

— Значит, если я правильно понимаю, классические каноны красоты все-таки существуют?

— Да, но они изменчивы. То, что было прекрасно с точки зрения греков, вовсе не привлекало индусов, и наоборот. В Древней Индии самым большим комплиментом для женщины считалось, когда ей говорили, что у нее бедра как у слона. Сегодня такое сравнение вряд ли кому-нибудь понравится.

— Да, конечно.

— В Японии в одиннадцатом веке, в эпоху Хэйана, среди аристократок считалось хорошим тоном красить зубы в черный цвет.

— Африканцы специальными ухищрениями вытягивали себе шеи.

— А индейцы бассейна Амазонки непомерно оттягивали нижнюю губу.

— Но что они в этом находили?

— На наш взгляд, это действительно

малопривлекательно, да и неудобно. Но что поделаешь — такой у них был обычай.

— Тем не менее посмотрите на наших кинозвезд. По-моему, хорошенькая женщина нравится всем.

— Но вы сказали хорошенькая, а не красивая.

— Верно.

— Красота... Никто толком не знает, что это такое. Например, в Индии (простите, но я снова к этому возвращаюсь) красота женщины — это прежде всего ее внутреннее содержание, глубокая индивидуальность, пронизывающая всю жизнь, ее дхарма. Поэтому там редко говорят, что женщина красива, пока ей не исполнится пятидесяти лет. А в юности она может быть, как вы говорите, хорошенькая. Настоящая красота должна созреть.

— Как все это сложно.

— Да, у людей все сложно. Если бы вы меня попросили, например, рассказать о простоте, я не знал бы как за это взяться. Нет ничего сложнее простоты. Пожалуй, только молчание.

— Однако, провояжая кого-нибудь глазами, мы часто говорим: «Как он красив! Как она красива!» Причем это может быть женщина, мужчина, ребенок...

— ...или кошка, или автомобиль.

— Да, и с этим все соглашаются.

— Это действительно так. Видите ли,

Женщины из Мьянмы (бывшая Бирма).



ЖАН-КЛОД КАРРЬЕР, французский писатель, драматург и сценарист, президент новой школы киноискусства ФЕМИС в Париже. Переложил для театра великий индийский эпос «Махабхарата», а для кино — пьесе Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак». Среди его опубликованных работ: «Conversation sur l'invisible» (1988), написанная совместно с Жаном Одузом и Мишелем Кассе, а также «Le Mahabharata» (1989). Обе работы опубликованы издательством «Belfond» в Париже.

красота немислима без согласия, этот культурный феномен подразумевает как бы тайное соглашение, которое общество заключает само с собой.

— Нет, нет! Я не могу с вами согласиться. Красота существует сама по себе. Уродство тоже. Ведь есть же несочетающиеся цвета, тощие лошади, раскормленные до омерзения собаки, корявые деревья.

— Зачем же так волноваться. Конечно, все это существует. Есть мужчины и женщины, внешность которых подобна яркой вспышке света, но это красота пифагорейская, как сказал бы Сальвадор Дали. Но и здесь можно поспорить, не говоря уже о собаках и деревьях. Мой отец терпеть не мог манекенищи. Он считал, что у них ноги как у кроликов. А я придерживаюсь совсем иного мнения.

— Вам нравятся кролики?

— Мне нравятся манекенищицы. Обожаю смотреть, как они кружатся на подиуме, — дух захватывает. Даже на платья порой не обращаешь внимания. А вы?

— Я не слишком часто бываю на показах мод.

— Я тоже, но я смотрю их по телевизору.

— А культуристы, как вы считаете, они красивые?

— Конечно, нет!

— А мой сын считает себя щуплым и накачивает мышцы гириями и гантелями. Меня это беспокоит.

— От этого вены выступают — безобразный вид.

— Вот видите, профессор, вы сами сказали: безобразно.

— Да, я первый попался в ловушку слов. Ах, красота! Тут есть над чем подумать. Как же это сложно! Особенно если говорить не только о людях. Вы упомянули лошадей, деревья. А что же дома, пейзажи и прочие дорогие нам предметы? Как определить чувства, которые вызывает у нас произведение искусства? Можно назвать красивым собор, но ведь то же самое можно сказать и о пьесе Беккета, и о симфонии Моцарта, о море, о небе, о лужайке, о душе. Или о закате. Но кто знает, восхитился бы марсианин пламенеющим небом, которое так нас очаровывает? Да и вообще смог бы он понять, что мы называем красотой.

— Что-то вы загрузили.

— Есть от чего. От невозможности определить то, что нас трогает, от своего вынужденного молчания.

— А может, красивые вещи волнуют нас именно потому, что невозможно их определить, снабдить ярлыком и разложить по полочкам?

— Помните ведь у Шекспира: «Безобразное — прекрасно, прекрасное — безобразно...» Куда от этого деться? Это безнадежно!

— Ну не надо, успокойтесь. Все это не так уж серьезно.

— Напротив.

— Наверное, я не должен был задавать вам этот вопрос.

— Но я сам себе его задаю каждый день.

Гармония, красота. Они ускользают от нас. Они всегда остаются тайной, и разные народы тщетно пытаются найти им обоснование. Я вспоминаю глупую фразу Эмиля Бейара, критика начала века. Держитесь, он написал следующее: «Если жираф, слон, тигр и лев когда-то резвились среди наших спокойных и величественных пейзажей, то надо признать, что природе в тот момент изменил вкус».

— Невероятно.

— Однако это так. Что вы хотите, это старая песня. Мир кажется нам несовершенным, и мы стремимся любой ценой с ним покончить, но наши средства мизерны. Вот откуда мое уныние.

— Вон идет женщина... Как вы считаете, она красива?

— Которая?

— Та высокая брюнетка в синих чулках.

— А, вижу. Она прекрасна.

— И я так думаю. Вот мы и пришли к согласию.

— Что ж, очень рад. А теперь прошу меня простить, у меня назначена встреча, я должен бежать.

— Конечно, конечно. До свидания. Простите, что задержал вас. Пойдите, вы же идете как раз за той дамой?

— Да.

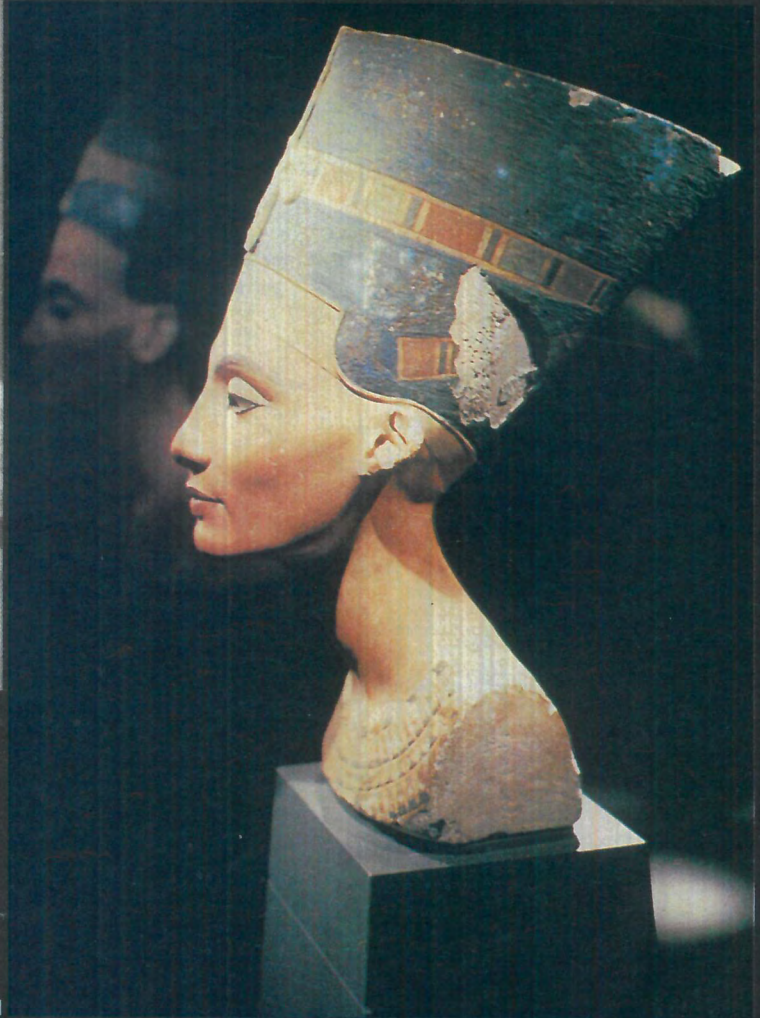
— Представьте себе, нам по пути. Какое приятное совпадение. Вы не против, если мы пойдем вместе?

— Почему бы нет?

— Чудный денек, не правда ли?

— Да, замечательный.

Вечное и преходящее



Сокровенный

огонь

красоты

светит

через века.

«О смертный! как мечта из камня, я прекрасна!»
(Бодлер «Цветы зла»)

«И тело мое, я знаю, это сама вечность».
(Древнеегипетская «Книга мертвых»)

Живая вечность

АЙАМ ВАССЕФ

КОГДА-ТО здесь была пустыня — начало всех начал. Быть может, мы скорее разгадаем секрет тех, кто трудился во имя вечности, если представим себе эту пустыню, где еще нет пирамид. Я говорю быть может, поскольку я не специалист в этой области и чувствую себя вправе пофантазировать, размышляя о том, как зарождалось и развивалось искусство Древнего Египта. На мой взгляд, есть цивилизации, история которых показывает, сколь значительное влияние оказали особенности ландшафта на развитие их искусства.

Итак, представим себе Египет как некую *tabula rasa*. С юга на север несет свои воды Нил, с востока на запад проходит солнце. Пересечение двух этих царских путей дает абсциссу и ординату идеальной карты, появившейся задолго до того, как о ней узнал человек. Оказывается, геометрия вовсе не плод чьего-то воображения. При ярком свете четкие линии ландшафта кажутся вычерченными на ровной поверхности с точностью, продиктованной законами красоты. Неизменную линию горизонта, обозначенную бесконечно повторяющимся ходом солнца, пересекает лишь река, текущая между двух берегов вечности. Мы с вами в царстве неизменного, где геометрию рождает союз света и пространства. Этот священный союз — тайна всех символов, в нем основа и ключ к постижению сути эстетических начал. «О Ра, твои лучи дали прозреть всему живому...»

Красота, рожденная взглядом

На левом берегу Нила возвышаются горы со скалистыми западными склонами. Это как бы противовес пустыни, огромное, сияющее пространство, которое не подвластно времени и открыто всем ветрам. Каждое дуновение меняет его картину, прокладывает новый путь, стирает прежние следы. Зыбучие пески, хаотически растекаясь во всех направлениях, постоянно уничтожают сами себя, а это — знак самого времени или его отсутствия, что по сути одно и то же. Существовая одновременно в прошлом, настоящем и будущем, пустыня представляет собой воплощенную абстракцию. У нее нет памяти и истории, она равнодушно принимает любые события. Значит, это идеальная точка отсчета любой истории, даже истории самой Земли.

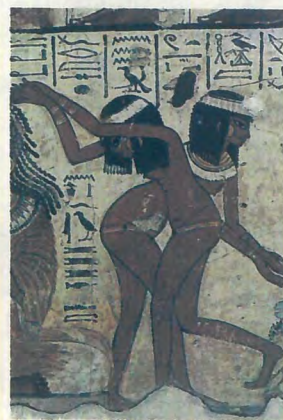
Скалам, напротив, присущи все свойства твердых тел. В их складках хранится память былых времен, а ветра испещряют их все

новыми и новыми морщинами. Скала — это памятник, опора истории, криптограмма времени. Ее всегда можно представить себе как нечто материальное, пустыня же вечно ускользает от нас. В противоположность пустыне скала — материал, ожидающий мастера, который придаст ему форму. Но кто он, этот мастер? Ветру не быть творцом, он всего лишь стихия, рождающая тени. Создать форму — значит создать видимое, потому главным мастером тут нужно признать солнце.

Солнце — это глаз, бросивший первый взгляд на потонувшие во мраке скалы. Его свет скользит по очертаниям предметов, открывает множество способов видения конкретного изображения. Освещая полиморфную массу теней, солнце дает ей форму. Этот момент зарождения формы есть воистину «появление на свет» (вспомним для сравнения, как рождается замысел в голове художника). Подражая солнцу, глаз творит собственный мир красоты. Глаз небесного светила, рассекая монолит мрака, создает свой храм. Дейр-эль-Бахри, погребальный храм царицы Хатшепсут, высечен в скале на западном склоне горы и своими очертаниями повторяет ее форму. Он как бы воспроизводит деятельность небесного зодчего, демонстрирует заимствованные у него принципы и взгляд, рождающий мир на свет. Храм символизирует собой священное творчество светила. Здесь-то и есть точка отсчета, когда мы начинаем осознавать, что такое время. Но акт творения вовсе не является частью истории, она начинается с него вновь и вновь. Дейр-эль-Бахри — храм, рожденный взглядом демиурга; в его красоте сокрыто начало истории, он вызов вечности, воплощенной в пустыне. «Ночь времен» — вот что предшествовало созидательному озарению взгляда. В Дейр-эль-Бахри застыла в камне сама красота зарождающегося мира. Впрочем, творение не только дает начало ходу времени, но и отражает его в себе: так, на стенах храма Дейр-эль-Бахри можно увидеть историю жизни царицы Хатшепсут — свидетельство времени, запечатленное в камне.

Барельефы памяти

Обычно стены, своды и колонны египетских храмов целиком заняты изображением обрядов, а также картинами на религиозные или военные сюжеты. На портках храма Дейр-эль-Бахри можно увидеть появление на свет



На с. 14: (слева) американская актриса немецкого происхождения Марлен Дитрих в фильме Джозефа фон Штернберга «Обесчещенная» (1931); (справа) раскрашенный гипсовый бюст египетской царицы Нефертити (14 в. до н. э.) из Египетского музея в Берлине.

АЙАМ ВАССЕФ, египетский публицист. В настоящее время готовит докторскую диссертацию в Университете Париж-1 на тему личности в современной философии. Среди ее публикаций исследование творчества философа Мартина Бубера. Готовит к выпуску заметки египтянки, живущей в Париже.

божественной царицы Хатшепсут, морское путешествие в страну Пунта, правитель которой увековечен в барельефах храма.

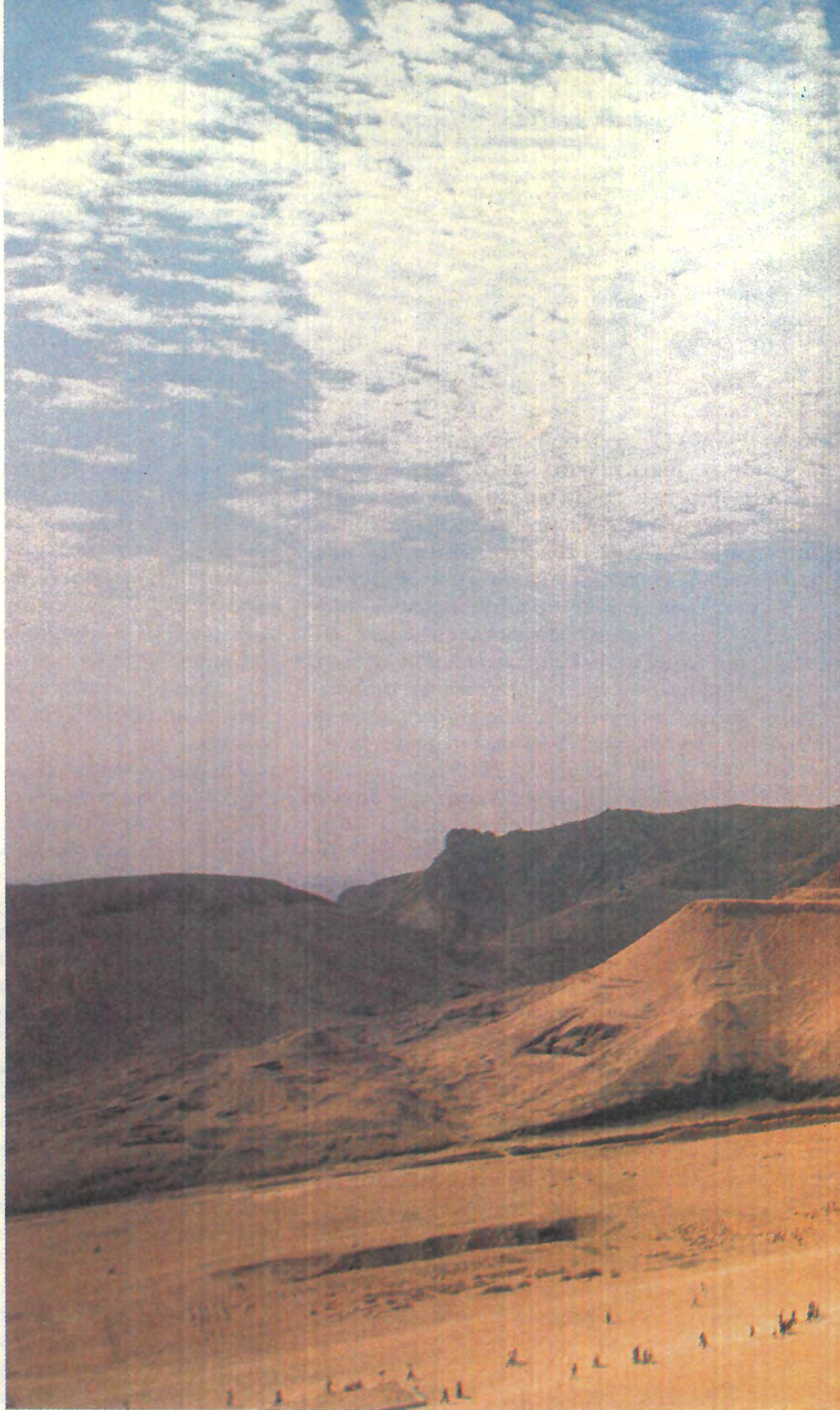
Это искусство ближе к рисунку, чем к скульптуре, настолько тонка обработка материала. Похоже, мастера-резчики были учениками самого ветра: на наружных поверхностях рельефы больше напоминают резьбу по камню, на внутренних преобладают выпуклые объемные формы. Сначала мастер высекает фон, на котором в выступах и углублениях проявляются очертания выписанных до мельчайших подробностей фигур. Его руки наполняют материал содержанием, оставляя в камне память, которая будет жить в веках.

Вот почему художник свято соблюдает «условности», традиционные законы своего ремесла, и прежде всего закон пропорции. Отступление от него нарушило бы столь редкостное постоянство. И если гравюры ветра на каменистых скалах открыты всем ветрам, то человек находит способ победить эрозию, укрощая ветер, заставляя его служить себе. Многократно исполняемый технический прием создает желаемый эффект стабильности.

Так, жизнеописание того или иного властелина выходит за рамки частной истории, оно создается по канонам сверхчеловеческого и становится частью вечности. Автор соблюдает принятые условности, например отказ от перспективы лишний раз доказывает, что красота — это не личное откровение мастера. Избранный ракурс — это взгляд на мир, исходящий от самого Солнца, он единственный и незабываемый, в сравнении с ним любое субъективное видение иллюзорно. В нетленности материала и постоянстве формы человек обретает свою суть, делающую его равным бессмертным богам.

Ритмы вечности

«В искусстве не должно быть ничего случайного», — говорил Дега, комментируя свой собственный прием, которым он пользовался для передачи воздушности танцовщиц. Как ни странно, но это в полной мере применимо и к древнеегипетским фрескам. У Дега боковой ракурс изображения не только передает взгляд на сцену из-за кулис, но и гениально



подчеркивает контраст между напряженностью танца и расслабленными позами отдыхающих балерин.

Долгое время искусство Древнего Египта считали излишне строгим, упрекая его в «причудливой слепоте». Однако именно внутренняя дисциплина мастера, неукоснительное многократное повторение одних и тех же контуров позволяют добиться чистоты линий. Символическая живопись передает движение человеческого тела в танце во всей его первозданной чистоте. Вспомним, как мучительно долго и упорно отработывают танцовщицы каждое па, разлагая его на мельчайшие компоненты. Балерина в танце стремится как бы выйти из границ собственного тела, абстрагироваться, проникнуть в суть замысла, прикоснуться к истине. В этот момент она — воплощение живописи. На древнеегипетских фресках изображения танцовщиц встреча-

Храм царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри (15 в. до н. э.).



ются необычайно часто: это и священные культовые танцы, исполнявшиеся в честь богини Хатор, и светские развлечения, служившие неотъемлемой частью пиршеств. Волшебные грациозные фигурки словно летят к нам сквозь века.

Вот три из них сплелись в танце, будто разбитом на «кадры». Все эти пируэты, батманы и позаимствованное у акробатов «колесо» как бы подчеркивают незавершенность движения. Этот же прием используется при изображении процессий, когда движение расчленяется на последовательные элементы. Мы слышим ритмичный звук шагов, слышим даже причитания плакальщиц, изображенных в одной из погребальных сцен.

Итак, красота обязана своею жизнью вечности: она не исчезает во времени, а пульсирует между прошлым и будущим. Этот ритм передают произведения искусства, всегда

открытые для будущих прочтений. Красота и время ведут в них свой «нескончаемый диалог».

Красота и время

Порывая с первозданной пустыней, храм Хатшепсут дает начало и памяти. Однако творение мастера само попадает под влияние времени, ветры истории, меняющие на троне представителей враждующих династий, подтачивают его стены. Взошедший на престол после смерти царицы Хатшепсут Тутмос III хотел уничтожить даже память о своей предшественнице. По его приказу были разбиты скульптурные изображения царицы, уничтожены надписи, хранившие ее имя. Но для нас даже варварски исковерканные творения остаются шедеврами. Можно ска-

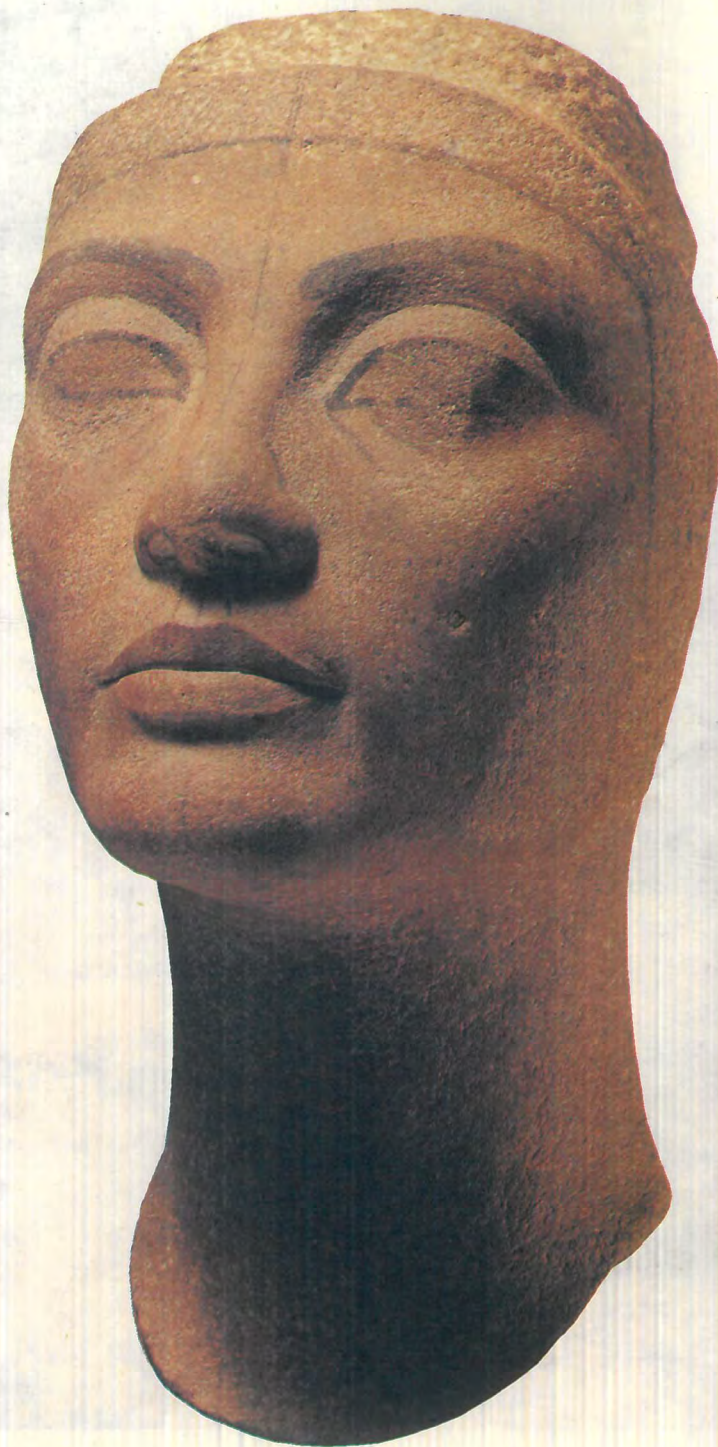
зять, что бывают «удачные» разрушения, они находят своих почитателей в другие эпохи. Время возрождает красоту, и она, предчувствуя это, лелеет надежду на будущую встречу. Произведение искусства — всегда лишь начало осуществления мечты, и мы должны внести в него свою лепту. Наш свежий, непредвзятый взгляд служит ему поддержкой в странствии по бесконечным дорогам времени.

С точки зрения такого спасительного взаимодействия показательна и символична судьба незаконченного скульптурного портрета Нефертити, хранящегося в Каирском музее. Это иконописное лицо с едва обозначенными чертами, за исключением четко выписанных губ, служит примером «открытого творения», оставляющего возможность для множества «прочтений». Образ, создающий ощущение живого дыхания красоты, в своей незавершенности таит ожидание чего-то иного, еще не явившегося.

Восхищение современной публики этим величественным наброском (возможно, это был пробный эскиз скульптора) вызвано, пожалуй, именно его незавершенностью, а вовсе не популярностью царицы. Она великолепна для современников, потому что в ней они видят себя и свое время. Переиначивая Шенберга, можно сказать, что она не современна, а просто не завершена. Но в этом-то и дело. Вспомните, как меркнет рядом с ним другой, совершенный и законченный красочный скульптурный портрет Нефертити из музея в Берлине. Не потому ли, что он не оставляет места для фантазии? А ведь в этом идеале законченности, в неожиданно выбранном ракурсе наклона головного убора к линии грациозно вытянутой шеи царицы чувствуется поистине неземное дарование мастера. Но для выражения божественного не нужны слова, молчание всегда красноречивее. Существует, кстати, эстетика отрицания, в которой, как и в теологии, красота утверждается через ее отсутствие. Поэтому нет ничего удивительного в том, что наши современники преклоняются перед незавершенным изображением Нефертити, ведь они предпочитают процесс письма литературе, а стихотворные отрывки — поэзии.

По-видимому, разгадав тайну рождения, можно возродить творение в новом свете, повторить в иных пустынях момент создания цивилизации. Я вижу, как улыбаются мне в ответ лица египетских статуй: что за детская игра — выстраивать, разрушать и снова восстанавливать время! Разве не значит это — сливаться с ним?

Стремление возвыситься над жестокой брэнностью бытия и найти в постоянстве творчества воплощение мечты о невозможном бессмертии свойственно не только египтянам. Это героический порыв, лишенный каких-либо суетных мотивов. Речь идет не о тех, кто после упорного поиска адекватных форм передачи вечного претендует на абсолютную истину. Подлинный героизм состоит в том, чтобы в противостоянии смерти найти секрет бессмертия, суметь отыскать такие формы, которые и через тысячелетия будут наполняться новым содержанием.



Вверху: незаконченный скульптурный портрет царицы Нефертити из розового кварцита (14 в. до н. э.) из Каирского музея.
Справа: Грета Гарбо (1905—1990) в фильме Рубена Мамуляна «Королева Христина» (1933).



В начале одного южнокорейского фильма «Почему Бодхи Дхарма уехал на Восток?» в углу экрана в такт смене кадров пульсирует красный свет. Мы видим выпущенную на свободу птицу, поднимающуюся, как утренняя звезда в лучах зари, а внизу, на земле, крестьянина, ведущего за собой корову.

Этот фильм, трепещущий от языков пламени и бликов воды, полный тишины и света, вместил в себя всю красоту и мудрость Востока, где эмоции рождаются сами собой, безо всякого участия разума. Красота разливается, как цветение в природе, и если кинематографист чувствует это, то его камера раскрывает зрителям тайные законы света и гармонии. В этот миг внутреннего раскрепощения мы становимся свидетелями действия и видим просто реальность вне всякого смысла или идеи. Такое ощущение вызывает другая сцена фильма, где сирота проникает в храм и занимает комнату умершего учителя.

Известный бенгальский режиссер Сатъяджит Рей рассказывает, что в Университете Рабиндраната Тагора преподаватель живописи заставлял их рисовать на листах непальского пергамента контур дерева снизу вверх, в направлении естественного роста. Кроме того, он постоянно твердил ученикам: «Помните о Фудзияме, бурлящей внутри и спокойной снаружи, символе истинного восточного искусства...»

Это желание передать скрытую гармонию вещей, стремление выразить невидимое, этот восточный канон красоты присущи любой талантливой актерской работе. Причем все это относится и к западному кино.

Главное — душа

Кино — род искусства, требующий высокого мастерства. Один из создателей киноязыка, Д. У. Гриффит, любил повторять: «Кадр особенно ярко выявляет смысл красоты. Если бы у меня были дети, я бы объяснял им, что такое прекрасное, в таких же простых и красивых комнатах, как те, где мой отец своим глубоким голосом открывал мне музыку Китса, Теннисона, Шекспира». Гриффит считал, что истина рождается в безмолвии. Тогда молча-

ние становится красноречивее любых слов. Нам остается лишь идти за путеводной звездой. Взяв это за правило, Гриффит говорил: «Чего я жду от кинозвезды? Конечно, чтобы она была фотогенична, то есть чтобы ее лицо хорошо смотрелось с экрана, но самое главное — это душа».

Лилян Гиш, одна из наиболее известных звезд, обладавшая этим бесценным даром, взошла на кинонебосклон благодаря Гриффиту. Еще совсем юной она стала легендой. Скульптор Борис Лосский даже изваял ее бюст. Разве можно забыть ее блистательное появление в фильме «Сломанная лилия». Девушка в нимбе светлых волос... У нее была природная способность улавливать свет, который придавал всем ее героиням внутреннюю грацию.

В прологе фильма «Бен Гур» — одной из первых цветных картин Голливуда — вознесение девы Марии снято на полихромном фоне, тогда как остальное изображение — черно-белое. Такой смелый прием как бы символизировал рождение цвета из света. Это была замечательная находка, которая много лет спустя стала применяться для того, чтобы показать красоту во всем ее многоцветье.

Свет наших лиц

Посчитав технологию съемки цветных фильмов слишком дорогостоящей, некоторые кинематографисты решили вернуться к черно-белому кино, экспрессивные возможности которого для настоящего мастера ничуть не меньше. Тонкая игра света и тени на лицах героев дает поразительный эффект.

«Страсти Жанны д'Арк», один из шедевров Карла Т. Дрейера, снят на закате немого кино. Киноязык этого фильма так прозрачен, что тишина кажется вибрирующей. Как говорил сам режиссер: «Ничто в мире не может сравниться с человеческим лицом. Оно не поддается исследованию. Во время съемок нет ничего более волнующего, чем выразительное лицо актера, которое под действием таинственной силы вдохновения озаряется внутренним огнем, становится одухотворенным».

Голливуд был околдован световыми чарами этой легенды. Один из известнейших режиссеров Джозефф фон Штернберг в статье «Больше света» писал: «Свет — это огонь и дыхание жизни. В каждой сцене есть момент, когда сила света выявляет скрытую красоту, помогая создать образ. При любом освещении есть точка, которая светится ярче других».

Марлен Дитрих, любимая актриса Штернберга, как нельзя лучше подтвердила его

концепцию. С помощью собственного пальца она умела безошибочно определить, какой накал прожектора необходим для ее ослепительной красоты.

В фильме «Королева Христина», снятом Рубеном Мамуляном с Гретой Гарбо и Джоном Гилбертом, оператор Вильям Дэниельс добился поразительного светового эффекта в сцене у камина. Для ее съемки был использован специально сконструированный объектив, позволявший медленно приближаться к загадочному лицу героини. Этот эпизод фильма, исполненный удивительной красоты, стал одним из легендарных мгновений в истории кино.

Хрупкая красота

Голливуд ревниво хранил секрет красоты своих звезд, которых он превращал в идолов, не принадлежавших к миру простых смертных. Но волшебный венец был настолько тяжел и непрочен, что мало кто из актрис соглашался показать перед камерой свои ста-

Внизу: американская актриса Кэтрин Хепбёрн в фильме Джона Кромуэля «Spitfire» (1934).

На с. 21: французская актриса Рене Фальконетти (1892—1946) в главной роли в фильме Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» (1928).





реющие лицо и тело. Моменты, когда внутренний свет сливается с телесной красотой, редки. Никакие ухищрения осветителей не могли победить неумолимое время, заставляющее угаснуть вспышку юности. Вот тогда-то и приходил на помощь палец актрисы, помогавший решить эту трудную проблему.

Однако были и счастливые исключения. Одно из них — Кэтрин Хепбёрн, засидевшая в девушках проказница в теннисных тапочках, с веснушчатым лицом. Рубен Мамулян, у которого она сыграла свою первую маленькую роль в экранизации пьесы Тургенева «Месяц в деревне», говорил: «У нее не более трех реплик в фильме, но в ней было нечто такое, что можно выразить только музыкой. Какой-то блеск. От ее лица исходило сияние».

Голливуд быстро понял цену этой талантливой ауре. Не случайно актрису пригласили на пробы для фильма о Жанне д'Арк. Лента снималась прогрессивным методом на цветной пленке. Кэтрин Хепбёрн обладала редким дарованием: душа ее лучилась на мерцающем экране. Это единственная кинозвезда, которая наряду с другими премиями получила четыре Оскара.

Однако мало-помалу кинематограф стал

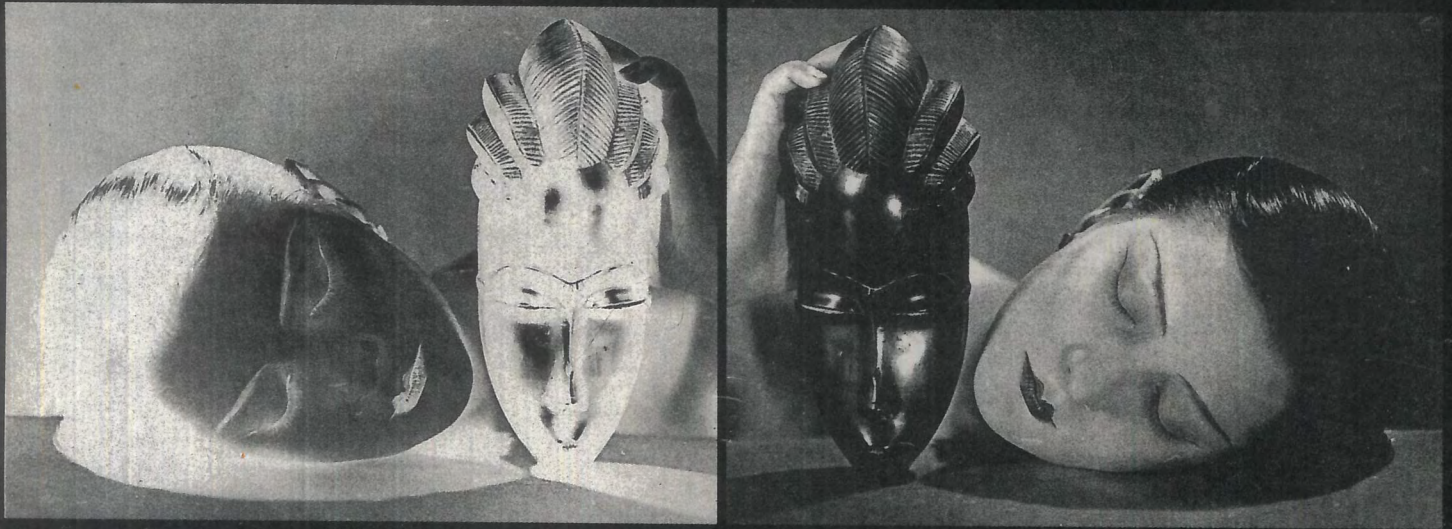
забывать о поэзии света, помогавшей создавать образы кинокрасоты. Сегодня чаще используют более интенсивное освещение, резкий белый свет. И только два советских режиссера попытались вспомнить секреты, восходящие к канонам традиционного восточного искусства.

В фильме «Андрей Рублев» Андрей Тарковский стремится взглянуть на мир глазами иконописца. В финале, после нескончаемого потока черно-белых образов, внезапно под колокольный звон во всем великолепии цвета является зрителю «Троица» Рублева, торжественным апофеозом завершая повествование.

Сергей Параджанов возвращается к традициям немого кино. В фильме «Цвет граната» он улавливает душу вещей почти неподвижной камерой. Картина, рассказывающая о жизни армянского народного поэта Саят-Новы, напоминает восточную мелодию. Изысканное сочетание звуков и образов достигает кульминации в кристально чистых ангельских голосах белокурых детей, символизирующих святость; на старинный напев они поют «Господи, помилуй». Соединяясь с голосом, свет рождает живую картину. ■

АРБИ ОВАНЕСЯН, иранский режиссер театра и кино армянского происхождения. Поставил более 30 пьес, шедших во многих странах, в частности в Театре Наций. Является также режиссером многих короткометражных и трех художественных фильмов: «The Spring» (1970—1972), «How My Mother's Embroidered Apron Unfolds in My Life» (1983—1985) и «Rouben Mamoulian 88» (снимается в настоящее время).

Между видимым и незримым



Африканские маски,
наводящие на мысль
о сверхъестественном...

туманные
китайские пейзажи,

воссоздающие
«зримую музыку

Вселенной»...

древнегреческие

статуи,

изображающие богов

в человеческом

обличье...

причудливые

индийские божества...

На этих страницах

мы попытаемся

проникнуть

в тайны невидимого.

**ФРАНСУА ЧЭН
И НАХАЛЬ ТАДЖАДОД**

«**НЕКОТОРЫЕ** написанные кистью пейзажи просто не замечаешь, другие рассматриваешь, а есть такие, где ты хотел бы побродить, но бывают пейзажи, вызывающие желание в них жить. Все они — творение рук мастера. Однако последние превосходят все остальные». Так говорил Ко Си, замечательный пейзажист XI в., живший в эпоху правления династии Сун.

Художники Древнего Китая мечтали о полном единении человека с природой. А поскольку живопись несла в себе частицу тайны мироздания, она считалась едва ли не божественным занятием. В основе искусства и вообще эстетической мысли Китая лежало мировоззрение, опиравшееся на понятие изначальной Пустоты.

Идея Пустоты присутствует уже в «Книге перемен» («И цзин»), основополагающей для всей китайской культуры. Мыслители Лао-цзы (6 в. до н. э.) и Чжуан-цзы (конец 4 в. до н. э.), сделавшие понятие Пустоты центральной частью своего учения, были приверженцами даосизма и оказали сильное влияние на большинство искусствоведов.

В сознании китайца Пустота не была чем-то неопределенным или несуществующим. Напротив, она представляла собой исключительно динамичный и значительный аспект жизни человека и Вселенной, характеризовалась равновесием дыхания жизни и двух начал «инь» и «ян» и лежала в основе процессов взаимодействия, которые управляли всем сущим. Пустота рассматривалась как пространство, где возможно достижение истинной полноты. Только с помощью Пустоты человек мог обрести всеобъемлющий взгляд на мир. Поэтому в Древнем Китае это понятие давало ключ к совершенствованию в благородных занятиях — от различных видов искусства до медицины и военной науки.

«Соломенные сандалии в гостях у Сына Неба»

В музыке Пустота выражается с помощью определенных синкопированных ритмов, создающих чередование звуков и пауз. Обрывая мелодию, тишина порождает пространство, в котором звуки выходят за свои пределы, создавая особый резонанс.

В поэзии один из способов передачи Пустоты заключается в пропуске грамматических связей, известных под названием «пустые слова» (то есть служебные). Линейное, временное развитие разрывается поэтом ради создания открытого диалога между субъектом и объективным миром. И нет больше различия между внутренним и внешним. Так возникает непосредственное единение с предметами, через которые как бы говорит душа.

Однажды Ду Фу (712—770), выдающийся поэт династии Тан (VII—X вв.), находясь в изгнании, предстал в лохмотьях перед взором императора. Чтобы усилить контраст между своим бедственным положением и торже-

На с. 22: «Белое и черное» (1926), негатив и позитив. Американский художник и фотограф Ман Рей (1890—1976).

На с. 23: деталь свитка «Мечты о бессмертии в соломенной хижине» китайского живописца Тан Иня (1470—1523).



ственностью события, он опустил в стихотворении, написанном по этому поводу, все личные местоимения, назвав его (не без иронии) «Соломенные сандалии в гостях у Сына Неба».

Другой известный поэт эпохи династии Тан, Ли Бо (701—762), в своем стихотворении, рисуя сцену прощания, намеренно избегает слов, которые обычно служат для приема сравнения. («Плывущие тучи — вот твои мысли бродят. / Вечернее солнце — вот тебе друга душа».)¹ Так он органично связывает в одно целое жизнь человека и природу, которая в его поэзии не просто фон, а неотъемлемая часть драмы.

Те, в ком живет ощущение Пустоты, способны стереть грань между своим «я» и внешним миром. И тогда предмет становится одновременно невидимым и зримым. Такой фрагментарный язык, в котором Пустота является движущей силой, дает простор для дыхания жизни и доносит смысл невысказанного.

Тонкой кисточкой воссоздать Пустоту

Однако только в живописи Пустота находит свое самое яркое воплощение. В некоторых картинах, относящихся к эпохе правления династий Сун и Юань (X—XIV вв.), когда китайская живопись достигла своего расцвета, почти две трети пространства отдано Пустоте, иными словами, не зарисовано. Пустота здесь — не неподвижность, напротив, она вибрирует, связывая видимый и невидимый мир.

Но даже внутри видимого, заполненного красками пространства также присутствует Пустота. Например, промежуток между горой и водой, которые создают два полюса картины, занимает облако. Кажется, что гора может легко превратиться в волны, а те, взметнувшись, могут принять форму горы. Оба полюса перестают восприниматься как отдельные, противостоящие и неизменные элементы; они олицетворяют динамический принцип реальности в целом.

Нарушая линейную перспективу, Пустота выявляет постоянное взаимодействие человека и природы в пространстве картины, с одной стороны, а также зрителя и картины — с другой. Поэтому на изображение не просто смотрели, к нему как бы «прислушивались». Создание живописного произведения и его созерцание становятся актом приобщения к сущему, формой медитации, в которой реальность вытесняется истиной.

В этом смысле изобразительное искусство в Китае — это философия в действии, священное занятие, направленное на наиболее полное раскрытие человека. Не являясь всего лишь объектом эстетического наслаждения, живопись призвана воссоздавать «открытое» пространство, где только и возможна настоящая жизнь. Поэт и художник Ван Вэй (699—759) говорил, что с помощью тонкой кисточки можно передать огромную массу Пустоты.

С помощью кисти китайские художники приобщались к акту Творения. Мазок — это связывающее звено между человеком и универсумом, это линия, запечатлевшая дыхание предметов. В Китае искусством мазка овладевали через приемы каллиграфии. За быстрыми, ритмичными движениями рук художника стояли месяцы и годы учения, внимательного

Справа: портрет китайского поэта VIII в. Ли Бо, написанный тушью Лян Каем (XII—XIII вв.).
На с. 25: пейзаж, написанный на атласе художником Чжу Да (1626—1705).

ФРАНСУА ЧЭН, писатель, переводчик и поэт, родившийся в Китае. Преподает китайский язык в Национальном институте восточных языков и культуры в Париже. Среди его многочисленных публикаций по искусству и поэзии Китая «L'écriture poétique chinoise» (1977), «Vide et plein: le langage pictural chinois» (1979) и «L'espace du rêve: mille ans de peinture chinoise» (1980, 1988).

НАХАЛЬ ТАДЖАДОД, иранский китаевед, автор докторской диссертации по влиянию буддизма на манихейство в Китае («Mani, le Bouddha de Lumière», ed. du Cerf, Paris 1990). В настоящее время принимает участие в проекте ЮНЕСКО «Комплексное изучение торговых «шелковых путей»: дорогами диалога».





созерцания предмета. Прежде чем взять в руки кисть, он должен был освоить различные приемы, с помощью которых изображались разные виды живых существ и предметов, поэтому каждый мазок был итогом тщательного наблюдения за природой.

«Чтобы нарисовать бамбук, — писал Су Дунпо (1036—1101), — нужно, чтобы он вырос внутри тебя самого. И только тогда, взяв кисть и пристально вглядываясь в него, ты ощутишь его образ. Быстро лови момент, иначе он может исчезнуть так же стремительно, как уносится заяц при приближении охотника».

Связь, объединяющая различные явления природы: горы и моря, деревья и камни, животных и растения, — передается с помощью Пустоты, благодаря которой в сер-

дце зримого мира художник воссоздает мир невидимый. Только так можно почувствовать единение со всем сущим. Разве не об этом повествует легенда об У Тао-цзы (701—792), который исчез в тумане им же нарисованного пейзажа?

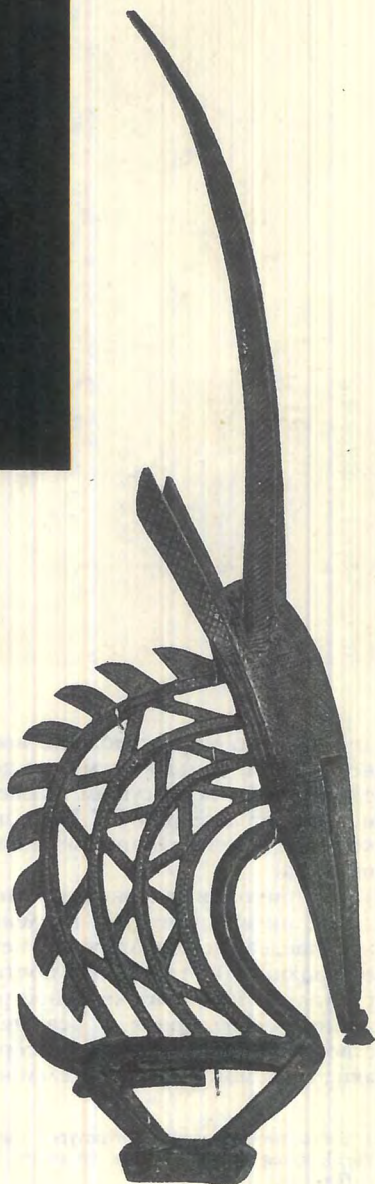
Свернутое в свиток законченное произведение превращается во Вселенную. Развернуть шедевр и предаться его неторопливому созерцанию (а это в Китае почти священный ритуал) — значит в очередной раз перевести эмпирическое время в реальное пространство. Пустота отзывается в сердце созерцающего зримой музыкой Вселенной. ■

1. Библиотека всемирной литературы. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М., Худож. лит., 1977. — Прим. ред.

ОЛА БАЛОГУН



Вверху: церемониальная маска народа марка, живущего в бассейне реки Нигер, Мали.
Справа: головной убор народа бамбара, Мали.
На с. 27: маска народа сенуфо, северные районы Кот-д'Ивуара.



ОЛА БАЛОГУН, нигерийский писатель и кинематографист. Среди его последних работ два документальных фильма: «River Niger, Black Mother» (1989) и «Children of Africa» (1990).

В своей сущности искусство, возможно, является средством примирения окружающего мира форм и нашего восприятия их. В этом смысле оно уносит нас далеко за пределы познания, необходимого для повседневной жизни, давая возможность подняться на более высокий уровень восприятия и переживания.

Если такое определение искусства правильно, то можно пойти дальше и утверждать, что художественное творчество, по сути дела, открывает двери, ведущие к новому, более высокому уровню знания и опыта, превосходящему чисто поверхностное мировосприятие. Это похоже на то, как если бы мы всю свою жизнь пробирались сквозь темный лес, периодически озаряемый лучом света, исходящим от произведений искусства, или как если бы формы и звуки, к которым мы привыкли в нашей повседневной жизни, приобрели новую глубину и звучание в результате преобразования наших познавательных способностей в процессе создания или восприятия произведений искусства.

Какие двери открывает для нас африканское искусство и какую роль оно при этом выполняет? И хотя нет такой художественной формы, которая могла бы быть определена как истинно «африканская», все же существует целый ряд стилей и подходов, в совокупности своей рожденных творческим гением народов этого континента. Чтобы понять функцию африканского искусства, возьмем маски.

Наделенные силой

Где кончается искусство и начинается религия? В Африке маски это не просто резные изделия — они «наделены силой» в том смысле, что являются средством проникновения в невидимый мир, населенный божествами, духами и призраками и существующий в африканской космогонии наравне с миром людей.

Для воплощения божественного одни народы создали иконографию, другие, как, например, африканские, в своих религиозных ритуалах и обрядах используют маски; с их помощью они устанавливают связь между человеком и царством духов, в который не могут привести обычные пути познания. И если не помнить об этом назначении резных африканских масок, невозможно понять их стилистические условности.

Прежде всего они не предназначены для отражения реальных форм и выражают сущность того, что за ними скрыто. Поэтому они не воспроизводят какие-либо предметы, а являются знаками невидимого. Художник может воплотить в своей резьбе особенности объекта-духа, которого он хочет представить, или же просто дать полную свободу воображению с тем, чтобы схватить идею божества или духа, которая должна проявиться в маске. В любом случае в его задачу входит достижение некоей абстракт-



ции, которая возникает вместо внешней формы.

В то же время маска — это лицо, сквозь которое смотрит в мир дух или божество, временно находящееся в теле человека, надевшего ее. Маски часто имеют сложные геометрические формы. Почему, например, глаза божества не могут быть треугольными и сочетаться с квадратным ртом? Почему не дополнить ее другими формами, устремленными ввысь в замысловатых спиралях, или не поместить над головой лицо, постоянно обращенное к небесам? Почему, наконец, не заменить его изящным контуром, представляющим дух антилопы? И вообще, почему свобода художника должна ограничиваться?

Свобода выражения

Иногда маска рассказывает какую-либо историю, как, например, маски-наголовники тайного общества «Геледе» (народ йоруба), на которых можно увидеть изображение футболиста с мячом или самолета, случайно попавшегося на глаза резчику. А почему бы и нет? Ведь в конце концов, маска — это окно в призрачный мир, где бок о бок существует множество странных вещей. Она ведет нас в лабиринты фантазии резчика, в мир вековых художественных и культурных традиций, влияющих на его творчество.

Несмотря на то что художественное и культурное наследие, из которого резчик черпает вдохновение, как правило, строго определено, в своем творчестве он пользуется почти безграничной свободой. Даже там, где нужно воспроизвести ранее существовавшую модель, признанную традицией как совершенное воплощение формы духа, он все же волен вносить свои собственные изменения и оттенки.

Но искусство ли это? В чем красота этого странного мира абстрактных форм и знаков, который так характерен для африканских масок? Следуя традиции, художник прежде всего стремится к достижению ритма, пропорциональности и гармонии форм. Внимательно рассматривая маску, поражаешься тому, с какой тщательностью создавал ее мастер, добиваясь симметрии всех элементов и форм — если, конечно, он намеренно не противопоставляет их с целью произвести определенное впечатление на зрителя.

Подобную концептуальную свободу можно обнаружить и в резных декоративных и ритуальных предметах. Однако в некоторых скульптурах, таких, как знаменитые бронзы Ифе и Бенина, прослеживается другая цель — дать достоверное, близкое к натуре отображение окружающих нас предметов. Здесь искусство возвышает жизнь иным путем...

Прекрасное не всегда связано с достоверным воспроизведением природы, именно этот подход присущ африканскому искусству, оказавшему большое влияние на творчество художников других народов мира. ■

Область ВЫСОКИХ ЧУВСТВ

РОМАИН МАИТРА



Слева: монументальная статуя будды в пещерном храме в Аджанте, Индия. На с. 29: (слева) одна из многочисленных форм божества — хранителя Махакалы, выполненная из рельефных медных пластинок в Монголии (ок. 1800 г.); (справа) вырезанная на деревянном столбе женская фигурка (XVII в.), Непал.



ТРАДИЦИОННОЕ индийское искусство глубоко религиозно. Все в нем имеет священный смысл. Люди, деревья, цветы, птицы и другие существа из мира природы находят свое воплощение в живописи и скульптуре, но красота, которой они наделены, не присуща им самим, она исходит из божественной идеи, влияющей на восприимчивый человеческий разум.

Первым индийским трактатом о прекрасном был «Натя-шастра», созданный примерно в 6 в. до н. э. В нем священник и мудрец Бхарата изложил концепцию эстетического вкуса, или *раса*. В знаменитом отрывке Бхарата говорит, что *раса* — это сильное продолжительное чувство, вызываемое наслаждением и страданием. Он описывает основные *раса*, возникающие под влиянием различных видов искусства. Это — эмоциональные категории эротического, комического, патетического, героического, ужасного, отвратительного, восхищения и гнева.

Чтобы испытать *раса*, зритель должен достичь состояния свободы, возникающей в результате отвлечения от своего собственного «я». Его разум должен быть чист и уравновешен (*сантфрик*). Следует отбросить эгоизм и желание, иначе восприятие и восхищение будут невозможны. Мимолетное ощущение божественного высвобождает подлинную природу души. В отличие от *катарсиса* греческой трагедии *раса* связана не только с эмоциональным очищением. Зритель не испытывает приятного или неприятного воздействия своих реакций, а разрешает их в собственном сознании в состоянии блаженства.

И если высшее эстетическое сознание сугубо созерцательно, то его достижение предполагает процесс художественного творчества, отмеченный высокой концентрацией и чистотой мысли. Эстетическая деятельность подобна *йоге* — это поиск истины, духовное упражнение, связанное

с воспитанием гармонии чувств. Эмоции, вызываемые произведением искусства, не принадлежат какому-то одному человеку, будь то художник, актер или зритель. Они не связаны с временем и пространством. Как указывает Ананда Кумарасвами, «все знание и вся истина являются абсолютными и бесконечными, ожидаемыми лишь своего раскрытия».

При изображении богов индийские скульпторы и живописцы не следовали образцам эллинистического искусства, где они представляли в человеческом облике. Художники стремились достичь своей цели скорее через концептуальное проникновение в сущность и интуицию, нежели через наблюдение и анализ внешних характеристик. В изображении божества символически выражается некий унифицированный комплекс духовных идей, и поэтому его тело должно рассматриваться лишь как форма их выражения. Таким образом, многоголовые боги и многорукие богини в искусстве индуизма несут в себе вечные абстрактные идеи красоты и не имеют точных прообразов в природе.

Одним из идеалов божественной формы является древнее представление об индийском герое, некоем сверхчеловеке. Его описание можно найти в «Махабхарате»: могучий непобедимый охотник, покоривший после многочисленных поединков царя зверей, изображается с сильным, как у льва, торсом, с широкой грудью и плечами, длинными сильными руками, толстой шеей и очень тонкой талией. В индийском искусстве львиный облик стал символом физической силы. Ловкость и быстроту движений — еще одно качество, необходимое для успешной охоты, — символизируют ноги, подобные ногам оленя или газели. Особенно это заметно в росписях Аджанты в Северной Индии и буддийских скульптурах в Амаравати.

В искусстве индуизма и буддизма боги, приобретшие божественную силу благодаря воздержанию, отнюдь не похожи на аскетов с телами, изможденными голодом и жаждой, с торчащими костями и раздувшимися венами. Наоборот, им присуща округлость форм, гладкость кожи, у них сильные шеи, массивные плечи и тонкие талии. И если в искусстве Дальнего Востока боги обитают в благоухающем весеннем цветущем саду, то индийский идеал прекрасного, по видимому, находится ближе к небу, высоко в Гималаях, навевающих мысли о вечности.

Особенностью индийской концепции прекрасного, изложенной в «Бхагавадгите» и определяющей его сущность, является различие между удовольствием и счастьем (*ананда*). Удовольствие эгоистично и индивидуально, чувственно и относительно, в то время как счастье — абсолютно и бесконечно. Удовольствие преходяще, а счастье чисто и неподдельно, оно несет спокойствие и мир. «Рамаяна» и «Махабхарата» не заканчиваются поражением несправедливости и победой добродетели. Они идут дальше к новым формам жизни после земного существования. Цель не в достижении земных благ, а в обретении совершенства. Чувственность и духовность оказываются лишь внутренними и внешними аспектами одной и той же жизни. Росписи Аджанты рассказывают нам о цивилизации, в которой конфликт материи и духа благополучно разрешен.



РОМАИН МАИТРА, индийский журналист, писатель и этнограф. В настоящее время работает в Доме наук о человеке в Париже. Тема его исследования — образ Индии в работах французских кинематографистов.

Стремление к идеалу

ГЕОРГЕС ДОНТАС

В греческом искусстве, особенно в скульптуре, центральное место занимает человек. Изображение разнообразных зверей и чудовищ относится к самому раннему периоду, но вскоре их диапазон сузился, и остались только домашние животные, в частности собаки и лошади, в чем, безусловно, отразился антропоцентризм греческой мысли, истории и характера.

Древние греки глубоко верили в роль и значение человека. Это убеждение лежит в основе высказывания Аристотеля о том, что город-государство является идеальным политическим институтом. Платон считал, что человек участвует в божественном и близок к богам. Великий поэт-лирик Пиндар писал: «Доблесть людей — от воли богов. Лишь от них /Мудры мы, и они нам дают /Мощь и силу рук, и искусство речей...»¹ На заре греческой цивилизации Гомер воспевал мир, в котором боги, несмотря на свое бессмертие и могущество, не только находились среди людей, но чувствовали и поступали, как они.

Поэтому богов почти всегда изображали в человеческом облике. Человеческое тело — одна из постоянных тем греческого искусства. Взмывающие ввысь колонны храмов, их точные линии напоминают стройные фигуры греческих юношей, и даже название завершающей колонну капители — (*кионокранон*) — в буквальном переводе означает «голова». В живописи и скульптурных рельефах прекрасное человеческое тело в состоянии покоя или в движении, как правило, изображалось на нейтральном фоне. Лишь позднее, в эллинистический период, мы видим первые, довольно неуклюжие попытки показать человека на лоне природы.

Человеческое и божественное

Интерес древних греков к скульптуре, способной гораздо полнее, чем другие виды искусства, передать красоту человеческого тела, можно объяснить присущим им антропоморфизмом. В «Государстве» Платона философ Главкон сравнивает Сократа со скульптором — так великолепно он описывает магистратуры в своем идеальном городе.

Изображение в чисто человеческих формах людей, которых они почитали, богов, которым они поклонялись, и героев, которых они прославляли, давало возможность древним грекам понять их и обращаться к ним почти как к равным.

Когда примерно в середине 7 в. до н. э. скульпторы отважились на создание каменных



статуй человека в натуральную величину или даже большего размера, они поначалу ограничили лишь несколькими типами фигур, всегда изображавшихся строго фронтально. Это были статуи обнаженных юношей, *куросов*, с прижатыми к бедрам руками и слегка выдвинутой вперед левой ногой, а также *коры* — женские фигуры, всегда задрапированные, с поставленными вместе ступнями. Кроме того, были изображения мужских и женских фигур, сидящих в иератических позах.

Все эти скульптуры, особенно *куросы*, имеют много общего с египетскими статуями богов и фараонов, однако между ними существуют и определенные различия. *Курос* в отличие от его египетских прототипов никогда не изображался с ниспадающей от талии повязкой или облокотившимся на колонну, и его ноги никогда не соединялись с опорой. *Курсы* обычно были обнаженными, как и послужившие для них моделью греческие атлеты. Казалось, что фигуры вот-вот придут в движение, в отличие от египетских статуй, которые застыли в вечности обреченные на неподвижность.

Несмотря на сдержанность и скромность позы, лица *кор* выражают жизнелюбие. У многих из них на устах играет чувственная улыбка. Их одеяния красиво задрапированы и раскрытаны. Эти женские фигуры источают радость и очарование молодости. Подобную живость можно также встретить у фигур, выполненных на

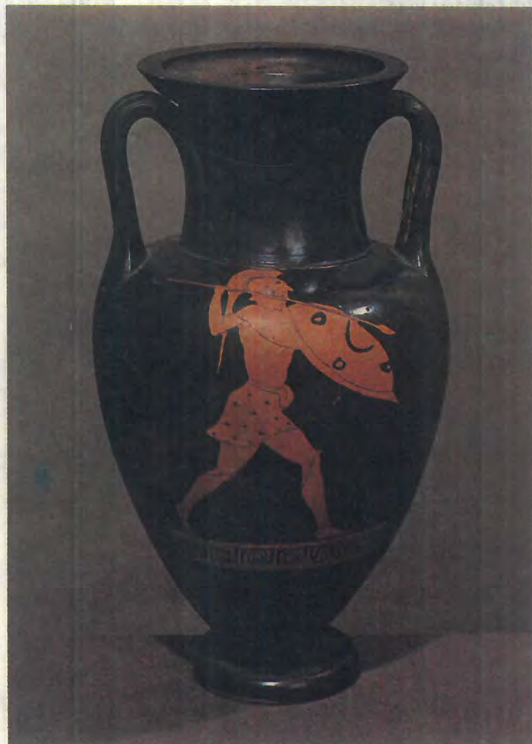
Справа: деталь бронзовой статуи Афины (4 в. до н. э.), найденной в Пирее в 1959 г. На с. 31: мраморная *кора* архаического периода (конец 6 в. до н. э.)



вотивных предметах и даже на погребальных памятниках.

Канон красоты

Как же удавалось греческим скульпторам достигать идеала прекрасного и создавать скульптуры, воплощающие расцвет и красоту молодости? Прежде всего благодаря знанию пропорций, вплоть до средних веков считавшемуся ключом к пониманию красоты. Подробное описание этих принципов дал в 5 в. до н. э. скульптор Поликлет в сочинении «Канон». На примере своей знаменитой статуи «Дорифор» («Копьеносец»)



Краснофигурная афинская амфора (вторая половина 5 в. до н. э.) из Нолы, Италия. На с. 33: (слева) римская копия статуи Аполлона Савроктона работы афинского скульптора Праксителя (ок. 390—335 гг. до н. э.). Бог изображен в виде мальчика, опирающегося на ствол дерева; (справа) деталь парной статуи греческого воина (5 в. до н. э.), найденной в 1972 г. в Средиземном море близ Риаце, Италия.

сец») Поликлет излагает правила, определяющие идеальные пропорции мужской фигуры. И хотя некоторые его высказывания туманны, правила построения совершенной человеческой фигуры в результате определения четких соотношений частей тела служили эталоном в течение нескольких столетий.

Однако использование математических вычислений в определении пропорций восходит, возможно, к гораздо более раннему периоду, чем времена Пифагора (вторая половина 6 в. до н. э.), учение которого оказало огромное влияние на архитектуру и скульптуру, а также на философскую и политическую мысль. Ведь монументальная скульптура не могла бы появиться без применения сложной системы измерений.

При создании огромных каменных статуй греки пользовались египетскими параметрами, но, всегда готовые идти к новым открытиям, они вскоре начали создавать свои правила и свои, более реалистичные типы фигур. Означает ли это, что греческой скульптуре был изначально присущ натурализм? Большинство более поздних теоретиков, особенно Аристотель, утверждали, что искусство подражает природе. Но означало ли слово «подражание» для греков то же самое, что «копирование»? И если да, то

когда возникла тяга к натурализму и каково его значение?

Греческие скульпторы, особенно в архаический период, ставили целью не имитацию внешних признаков природы, а выявление ее сущности, передачу ее динамики, жизненности. Поэтому можно сказать, что греческий скульптор шел как бы изнутри, утверждая каждой деталью гармонию форм и вдыхая жизнь в свое произведение. Даже в периоды наибольшего натурализма скульпторы никогда не стремились к фотографическому подобию, как в академическом искусстве, или к холодному воспроизведению форм, как в неоклассицизме. Их скульптурные изображения излучают жизнь, биение которой сдерживается лишь чувством гармонии и умеренностью.

Стремление к истине приводило к постоянному обновлению выразительных средств. В начале 5 в. до н. э. произошли два важных события. В пластическом изображении стал применяться новый принцип «контрапоста». В скульптурах появилась новая выразительность. Обобщенные образы людей и богов, распространенные до того времени, теперь приобрели индивидуальность.

При соблюдении контрапоста вес фигуры приходится на одну опорную ногу, другая нога, свободная от нагрузки, согнута в колене. Фигура стоит в непринужденной позе и кажется гибкой и свободной. Голова повернута в сторону, оси смещены, ритм варьируется. Статуя как бы вырывается из своего одиночества в стремлении обрести связь с окружающим ее пространством.

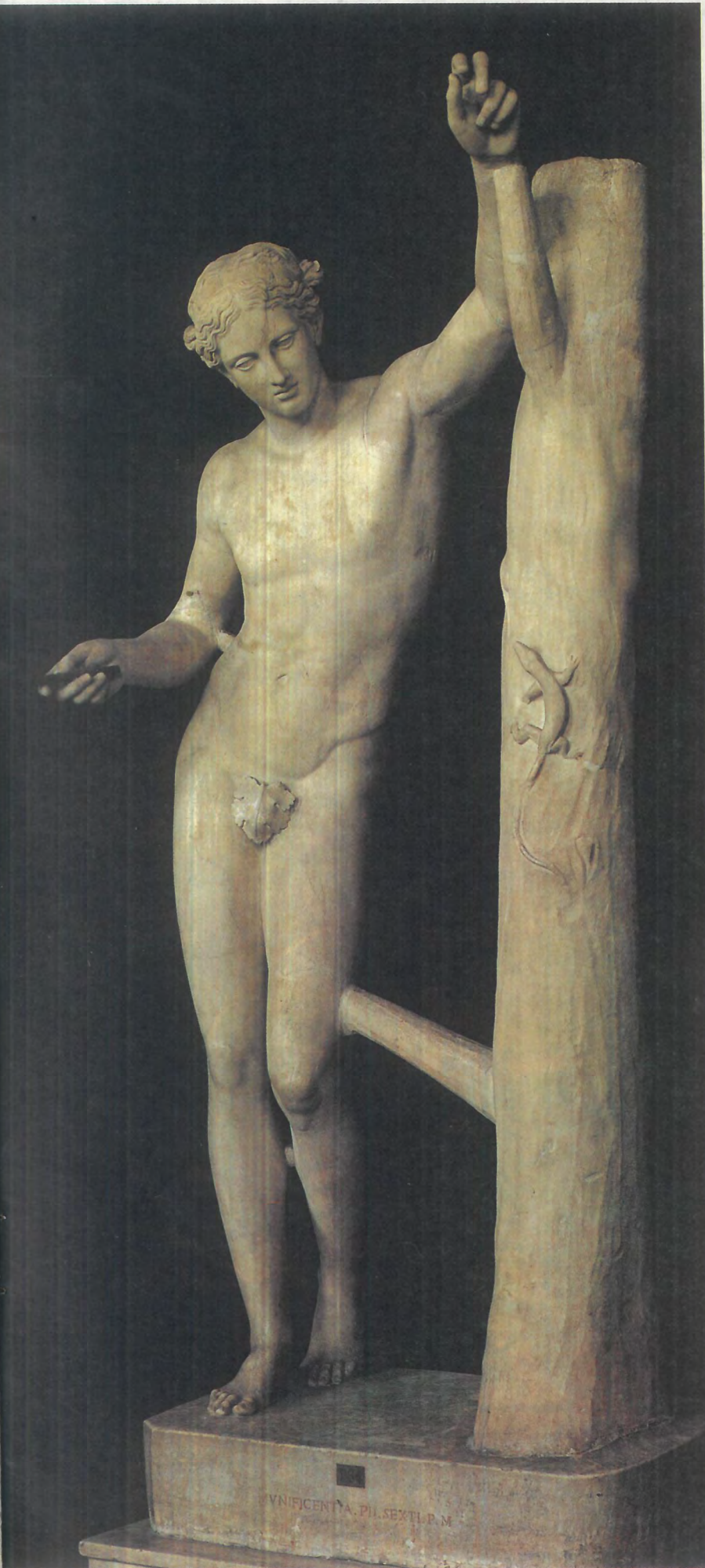
Улыбка статуи архаического периода с ее обещанием вечной юности уступает место задумчивости, взор углублен в себя, обращен к своему «я» и своему творцу. Теряя определенную долю божественного совершенства, статуя обретает психологическую глубину и человечность. Не случайно, что эти новые черты в пластическом искусстве, знаменующие начало классического периода, возникли в годы наивысшего расцвета греческой трагедии. В 4 в. до н. э. скульпторы добились наибольших успехов в создании индивидуализированного изображения человеческой фигуры.

«Аполлоническое» и «дионисийское» начало

Усиливавшееся внимание к внешнему, дробление истины встречались некоторыми художниками и философами с неодобрением. Хотя Платон был, несомненно, менее враждебно настроен по отношению к пластическим искусствам, чем это утверждают некоторые исследователи, он резко критиковал эстетику своего времени. С его точки зрения, красота заключается не в обманчивых и иллюзорных внешних чертах, доставляющих удовольствие глазу, а в высшей реальности, которую он называл Идеей. Он был сторонником геометрических форм, чистых объемов и математических пропорций и, по-видимому, принимал произведения только раннего греческого и египетского искусства, которые он ценил за чистоту и неизменность формы.

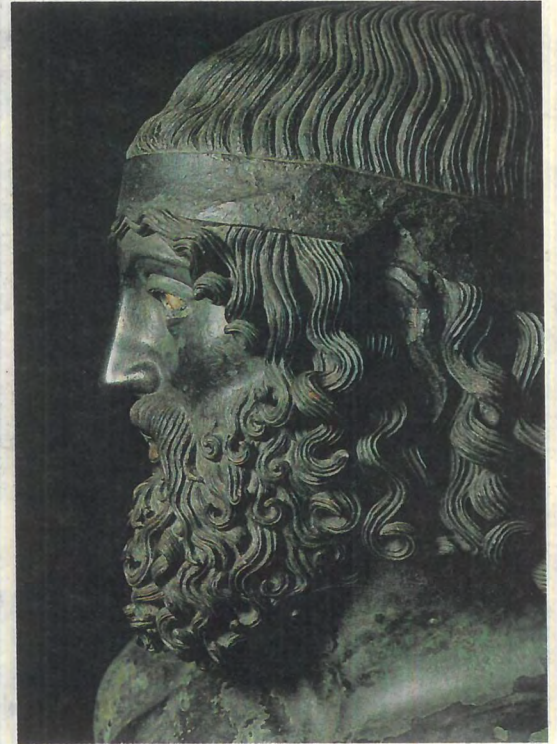
Для Аристотеля красота скульптур, создаваемых в 4 в. до н. э., заключалась в идеальных

ГЕОРГЕС ДОНТАС, греческий археолог, бывший директор Акрополя и Музея Акрополя, а также главный хранитель греческих древностей в Афинах. Член нескольких европейских археологических институтов. Опубликовал много исследований и статей в специализированных журналах, в частности по греческой скульптуре и портрету.



пропорциях, симметрии и упорядоченности. Искусство было для него лишь подражанием природе, инстинкт подражания — изначальное свойство человеческой натуры. Следуя натуралистическим идеям своего времени, Аристотель отмечал, что произведение искусства становится источником удовольствия, когда мы узнаем в нем знакомый объект, даже если этот объект не отличается красотой в реальности. В этом он предвосхитил современное представление о различии между красотой художественной и физической.

Но что же тогда греки понимали под художественной красотой? В чем она заключается? В математических правилах и соотношении чисел,



которые многие столетия порождали простые, четкие и симметричные формы и гармоничные пропорции, как этого требовали, например, Поликлет, самый нормативный из скульпторов, и Платон, самый блестящий из философов? Или в «аполлоническом» принципе, как говорил Ницше? А может, в «дионисийской» силе, вдыхающей жизнь в любую мельчайшую деталь греческой статуи, увидеть которую огромная радость?

Представления греков о прекрасном, возможно, возникли в результате борьбы этих двух принципов, слившихся в вечной схватке. Со временем «аполлоническое» начало уступило место «дионисийскому», что привело к излишнему реализму. Однако даже в конце периода своего продолжительного развития искусство Древней Греции, при всех своих способностях проникать в тайники человеческой души и пластической виртуозности, так и не смогло создать, подобно римлянам, галерею портретов, историю в пластических образах. До самого конца греческое искусство освещалось, пусть не всегда ярко, нежным и прекрасным светом идеи совершенного человека. ■

1. Библиотека всемирной литературы. Античная лирика. М., Худож. лит., 1968. — *Прим. ред.*



Разными путями идет человек
к Истине. Один из них —
русская православная икона,
воплощающая красоту
духовного мира.
Другой — каллиграфия,
всегда высоко ценившаяся
в мусульманском искусстве,
предпочитавшем письменность
фигуративным образам.



Богословие в красках

РИЧАРД ТЕМПЛ

ПРИНЯТИЕ христианства в 988 г. принесло на русскую землю не только веру, но и византийскую культуру, в свою очередь унаследовавшую через Александрию сокровища греко-римской цивилизации. Поэтому можно сказать, что средневековая иконопись, продолжающая традиции раннехристианского и византийского искусства, венчает древо, уходящее корнями в античность.

Вот почему считается, что византийское искусство находилось в состоянии непрерывного возрождения, обращаясь для решения своих эстетических проблем к классическим образам. Мы видим следы этой традиции в изображении Христа и апостолов в одеждах древнегреческих философов, а евангелистов — на архитектурном фоне, явно напоминающем античный. Всматриваясь в сказочные, фантастические пейзажи русских икон, мы узнаем очертания греческих колоннад, фронтонов и атриев.

Средневековое византийское и русское искусство унаследовало классический подход к форме, пропорциям, символике и цвету. Этот источник, питавший христианскую культуру, дал ей богатство мысли и красоту, на протяжении тысячелетий поддерживавших живую иконописную традицию.

Эллинские мудрецы вплотную подошли к определению таких универсальных понятий, как Бог, Абсолют, мир, творение, человек. Христианство дополнило их выводы философско-религиозным учением, которое сперва передавалось изустно, но со временем воплотилось в книги и различные формы религиозного искусства, включая архитектуру и живопись. В своих высших проявлениях иконография служит средством передачи философских и богословских мыслей. Вот почему иконы называют «богословием в красках».

Именно с этой точки зрения нужно подходить к понятию прекрасного в иконописи. У средневековых художников не было чисто эстетической концепции красоты, она появилась лишь у романтиков начала XIX в. Для изографа красота была свойством добра, которое Платон считал одной из высших сфер универсума.

Унаследовав идеи Платона о космосе, христиане представляли добро как Царство Небесное. Это учение, основывающееся на религии и философии, с помощью символической образности духовной литературы и

живописи стремилось приобщить человека к божественному добру.

Некоторые считают, что эти идеи Христос передал своим ближайшим ученикам без помощи книг или образов. Он пришел в мир, чтобы помочь человеку пройти через кризис и падение умирающей греко-римской цивилизации и вступить в новую эпоху. Православие восприняло из греческой философии взгляд на Вселенную как на «лестницу, утвержденную даже до небесных врат», что особенно ярко отразил в своем труде св. Иоанн Лествичник, живший в VI в. С этой позиции космос представляется некоей небесной иерархией, вершиной которой является Бог Вседержитель, Правитель Вселенной; земля же находится далеко внизу, во мгле, ей угрожают Гибель, Дьявол и Мрак. На земле стоит человек. Ей принадлежит его тело, но теплющаяся в душе искра божественного огня зовет его подняться к ангелам в усыпанное звездами небо, в горнии обители, которые до грехопадения принадлежали ему по праву.

Духовное странствие

Говоря о том, что человек создан «по образу Божию», мистическое богословие традиционно подразумевает, что в душе у него заключена вся Вселенная. Духовная жизнь — это странствие не в трехмерном пространстве и времени, а в том космосе, что заключен в нас самих.

В средние века иконописные образы служили иллюстрацией некоторых ключевых моментов, которые человек должен был неизбежно пережить в своей духовной жизни. Христос говорил, что мы должны воскреснуть в духе и истине. Изображенные на иконах евангельские события становятся понятны только тогда, когда их толкуют исходя из понятий духовного мира. Так, каноническую композицию Рождества Христова, на которой свет горнего мира изливается на мрачную пещеру, где рождается Спаситель, нельзя воспринимать только как иллюстрацию исторического события, это скорее безмолвная проповедь о значении духовного рождения.

Смысл иконописи становится яснее, если подходить к ней как к абстракции, а не как к традиционной форме изобразительного искусства, ведь воплощенные ею духовные



Младенец Христос в древнегреческом хитоне (фрагмент русской иконы XVI в.).

На с. 34: (вверху) «Спас Вседержитель». Русская икона (XVI в.); (внизу) «Познай себя».

Каллиграфическая композиция Хассана Массуди.

образы говорят с нами с помощью символа и аллегории. В иконах нет времени, его заменяет вечность. Пространство также не ограничивается тремя измерениями видимого мира. Иконы переносят нас в универсум более многомерный, чем тот, который мы воспринимаем своими органами чувств. Это настоящие диаграммы Вселенной. Не важно, что мы понимаем под этим словом — макрокосм или микрокосм, — символика при этом не меняется. Бог изображается в виде благословляющей десницы, простиертой из круга в верхней части иконы; Царство Небесное передается ровным золотым фоном; духовный мир — крылатыми ангелами; идеальная душа человеческая — в образе Христа и святых, а также воинов, сражающихся с духами преисподней.

Лик Спасителя с безмерной заботой и состраданием смотрит в самую душу человеческую. На нимбе вокруг его головы начертаны три греческие буквы, означающие в русском переводе «Сущий». Это призыв к тому,



что живет внутри нас. Христос обращается не к мыслям и чувствам, а к нашему сокровенному внутреннему «я».

Аскетизм иконописца

Платоновое представление о Правде, Добре и Красоте как равноценных понятиях, символизирующих высший идеал, может помочь нам в постижении смысла икон. Если созданной Богом Вселенной присущи порядок, размеры, гармония и равновесие и если все это — производное Правды, Добра и Красоты, то все эти свойства должны присутствовать в произведениях искусства, прославляющих Божественное Творение, потому что сами они — неотъемлемый элемент процесса творения и подчиняются его законам.

Иконы тогда становятся тем, чем им надлежит быть, когда их создают люди, которые путем титанической внутренней работы обретают в душе мир и благодать. Но для этого нужна духовная дисциплина. Человек должен приучить себя сосредоточиваться на «умном делании», молитве и молчании и никогда не позволять праздным мыслям и мечтам отвлекать себя. Он должен достичь духовного совершенства, пройдя весь путь монашеской аскезы, как его понимали на Афоне, чтобы воистину «распять себя миру». Такое самовоспитание дает внутреннюю силу и чистоту, питающие дух и приближающие к Божественному Свету.

Человек стремится к постоянному общению с Богом. Если он становится иконописцем, его искусство непременно воплощает





На с. 36: (вверху) «Благовещение». Русская икона (ок. 1500 г.); (внизу) Евангелист Марк. Икона XVI в. из деисусного чина. Справа: «Рождество Христово». Русская икона (XVI в.).

Красоту, Правду и Добро, поскольку эти свойства отражаются во всем, что бы он ни создавал, подобно тому как свет рассеивает тьму.

Это справедливо как для физического, так и для духовного мира. Закон один, просто он имеет два аспекта: видимый, ощущаемый, и невидимый, духовный. Иконописцы издавна использовали этот принцип для передачи сокровенного видимыми образами. Если этого не учитывать, многое покажется нелогичным, например отсутствие теней, символизирующее горний мир, где не может быть никакого внешнего источника света, ибо там присутствует Бог. Изображаемое Божество само является источником Света.

Иконописцы унаследовали из античной философии идею о том, что мир был создан посредством «одухотворения материи». Они считали, что свет — явление преимущественно духовное. Но они понимали, что его составляющей является цвет, и, зная, что закон действует на всех уровнях, могли изобразить схождение Святого Духа на людей с помощью цвета. Их искусство зримо прославило это чудо, совершающееся и в космосе, и в нас самих.

И когда сегодня мы смотрим на иконы, они напоминают нам, что воскресение — соединение с Христом в духе и истине — по-прежнему возможно для каждого человека.

РИЧАРД ТЕМПЛ, англичанин, специалист по иконам и их реставрации. Директор галереи Темпл в Лондоне. Автор работы «Icons and the Mystical Origins of Christianity» (ed. Element Books, Longmead, UK, 1990).

Танцующие слова

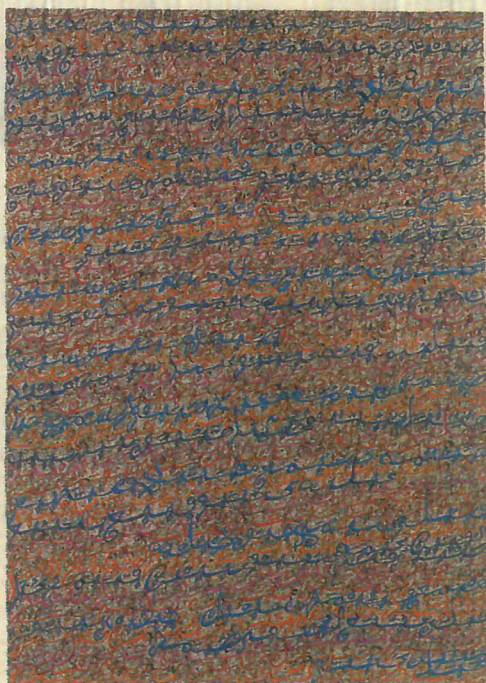
ХАССАН МАССУДИ

ОДИН из знаменитых традиционных арабских стилей письма — куфический. Он официален, строг и возвышен. Однако куфические надписи, выведенные на пергаменте полупрозрачной сепией, приобретают мистическую чувственность, не теряя при этом ни грана своего величия.

В течение тысячелетий арабо-мусульманское искусство каллиграфии черпало красоту и изысканность из общения с другими культурами. И хотя присущая ему геометричность линий окончательно не исчезла, изогнутый шрифт все же возобладал: знаки расширились, стали дугообразными и округлыми. А некоторые раскинули свои веточки так, что превратили стены с надписями в сады наслаждений, увлекающие взгляд по сладостным тропинкам-черточкам, скользящим то вниз, то вверх. Другие знаки украшались декоративными мотивами, которые уравнивали не занятую рисунком поверхность. Там же, где господствовали геометрические линии, для смягчения их излишней строгости применялись теплые синие и бирюзовые цвета старинной керамики, завораживающие нас и сегодня. Так как фигуративные образы были запрещены, поиски красоты целиком сосредоточивались на изображении слова.



Детали каллиграфического лепного декора на стенах Альгамбры, Гранада (Испания, XIV в.).
Справа: «Гимн радости» (1987). Рисунок на бумаге, выполненный марокканским художником Мехди Котби.



Рисую на дереве, коже, кости, а позднее на пергаменте, камне и других материалах, целые поколения каллиграфов шлифовали свое искусство и изустно передавали опыт ученикам, чтившим древние традиции.

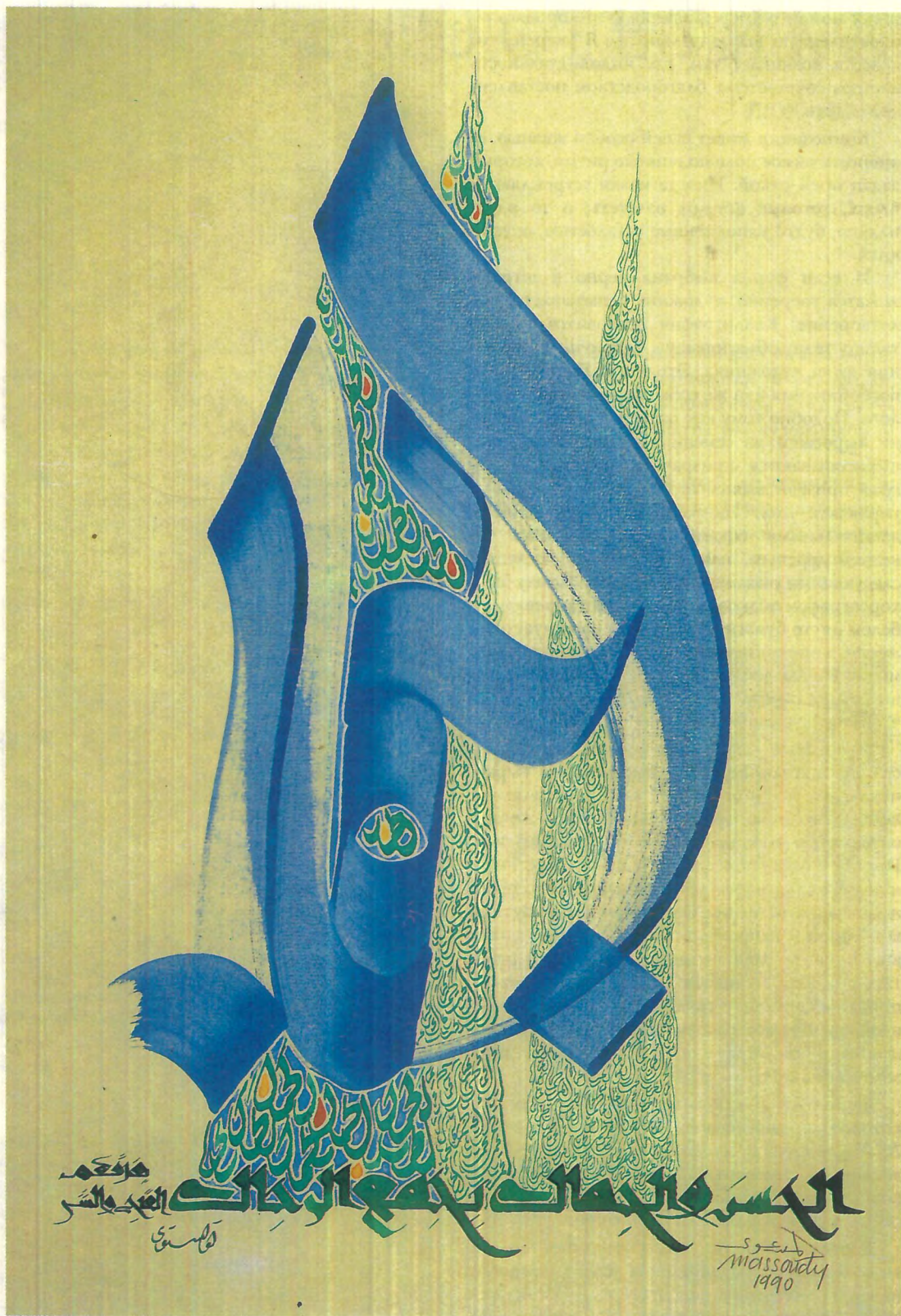
Что представляет собой каллиграфия сегодня? Эстетические ценности меняются. Подобно тому как трансформировался наш взгляд на время и пространство — только вообразите, какая пропасть отделяет города и караваны Древнего Востока от нашей эры межпланетных исследований, — расширилась сфера художественного творчества. Произошло воссоединение знака и образа, но оно было стихийным, и потому каллиграфам еще предстоит овладеть плодами этого синтеза, как, впрочем, и различными приемами использования новых синтетических красок.

Как в этих условиях может современный мастер найти средства самовыражения и в то же время остаться верным сокровенной истине и своей интуиции, не забывая при этом о традициях прошлых эпох? Как обновить искусство, не изменив ему? Мне кажется, тут важны две вещи. Первая касается содержания надписей. Вторая относится к выбору инструментов. Ведь содержание и форма неотделимы.

Традиционным инструментом арабского каллиграфа всегда была заостренная тростниковая палочка толщиной не больше пальца. Для крупных же надписей, предназначенных для украшения панелей и стен, сперва требуется нанести контуры знаков, а затем закрасить их кистью. Использование большого набора инструментов, отдельно или в сочетании с тростниковой палочкой, способно продлить жизнь древних знаков.

Свои инструменты я сделал из дерева, картона и других материалов. Кроме того, я работаю кистью. Выведенные мною знаки легко узнаются, однако их внешний вид существенно изменился. Один китайский каллиграф как-то заметил: «Когда мысль на кончике кисти, не стоит задумываться».

Искусство каллиграфии подчиняется жестким правилам. Даже время, необходимое для того, чтобы провести одну линию на чистой странице, строго определено. В прежние времена темп работы каллиграфов зависел от степени их внутренней свободы и овладения техникой письма; не допускалась ни медительность, ни спешка. Сегодня я пишу в десять раз



«Красота и благочестие соединяют людей, зло и уродство разъединяют их»
— Лев Толстой.
Каллиграфическая композиция Хассана Массуди (1990).

быстрее, чем прежде. Моя рука быстро движется по странице, в одно и то же время намечая абрис слов и форму композиции. Не только моя рука, но и все тело вовлечено в этот процесс, раскрывающий сокровищницу неторопливо накапливаемого опыта. Чтобы писать быстро, каллиграф должен обладать абсолютным контролем над своими движениями и дыханием.

Краски готовятся перед самым началом работы. Красящие и вяжущие вещества соединяются в смеси различной густоты. Краска

должна быть однородной и достаточно жидкой, чтобы ею можно было раскрасить письмо. Ее прозрачность отражает мягкий и чувственный мир, излучающий спокойствие и безмятежность. Чтобы добиться этого, нужно научиться смешивать вещества, из которых состоят краски.

Когда достигнута гармония между формой и цветом, сама каллиграфия — сущая радость. Что касается композиции рисунка, то в ней как в зеркале отражаются мои чувства. Форма, будь она обращена вовнутрь или наружу, всегда свя-

ХАССАН МАССУДИ, родившийся в Ираке каллиграф, с 1969 г. живущий во Франции, где он организовал ряд выставок, курсов и семинаров, посвященных римской и арабской каллиграфии. Среди его работ: «Living Arabic Calligraphy» (ed. Flammarion, Paris 1981, 1986), «The Poet of the Antara Desert» (ed. Syros, Paris 1989) и «Calligraphy for Beginners» (ed. EDIFRA/IMA, Paris 1990).

зана с моментом переживания, и это придает ей определенную выразительность. Я уверен, что красота возникает там, где индивидуальность мастера сочетается с благородством поставленной задачи.

Композиция живет своей особой жизнью, ее энергетическое поле подчинено ритму, который задан моей рукой. Иногда мазки устремляются вверх, готовые вот-вот взлететь, а то вдруг плавно, будто наполненные усталостью, опускаются.

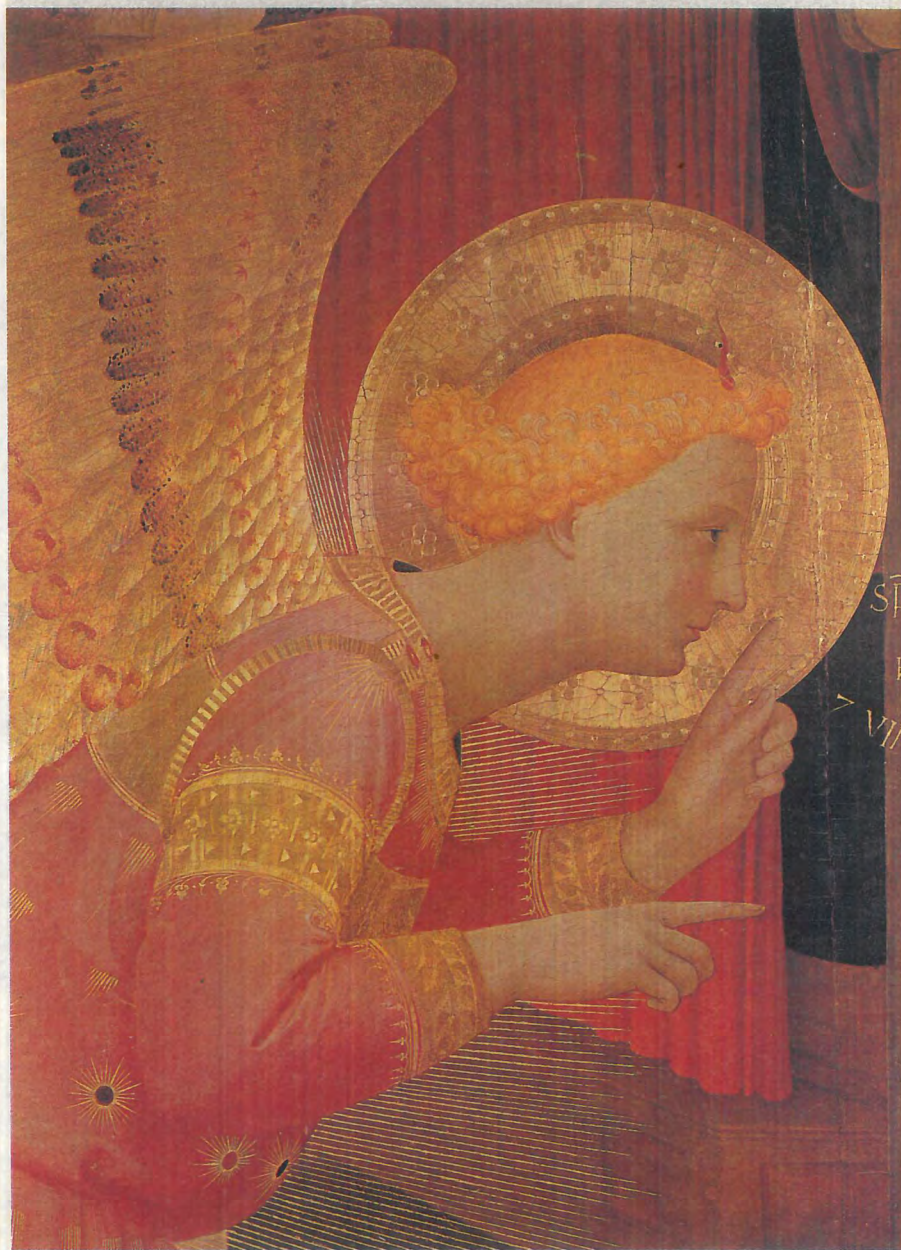
И если форма выбрана верно и штрихи ложатся уверенно, художник испытывает удовлетворение. Каллиграфия становится языком твоего тела, объясняющим загадочные движения души художника. Это могут быть детские воспоминания или же события недавнего прошлого. Подобно тому как разворачиваются листья на выросшем из семени деревце, постепенно вырисовываются призрачные образы. Каллиграф призван выявлять эти живые искорки и управлять ими. Напршивается сравнение с живительными соками, поднимающимися по ветвям деревьев, или с танцорами, послушно следующими указаниям хореографа. Я хочу быть хореографом знаков, заставляя их танцевать на белом листе бумаги. Я перевожу свои чувства в жесты, и внезапно мои фантазии становятся зримыми. Но как много терпения требует подготовительная работа! Как нужно сосредоточиться, чтобы суметь уловить порыв!

Некоторые знаки я удлиняю, другие — сужаю, смягчаю вертикальные линии и выравниваю изгибы. Когда мои знаки устремляются ввысь, я взлетаю вместе с ними. Когда же они опускаются на землю, то же самое делаю и я. Иногда случай помогает услышать голос интуиции. В каллиграфии красота не всегда всепобеждающая и чувственна. Она может возникнуть из конфликта и напряженности. И для того чтобы восстановить равновесие, мастер должен работать с особой точностью. Тогда красота может прийти на помощь в трудные времена. В момент вдохновения все озарено светом, все превращается в каллиграфию: природа, люди, даже заводские трубы.

Форма черпает свою энергию из положения, которое предназначено ей в пространстве. Арабские слова располагаются горизонтально, я же придаю им вертикальность, а на вершине конструкций соединяю буквы, подчеркивая тем самым монументальность композиции.

В прошлом каллиграфы стремились лишь к выражению возвышенного и даже малейший намек на внутренние коллизии из работ исключался. Сегодня я могу выразить все, что хочу, но с осознанной свободой и умудренной страстью. Долог путь ремесла, учение изнуряет. Но в конце концов каллиграфия всегда вознаграждает терпеливых и преданных ей людей.

Художник, которому она раскрывает свои тайны, переживает чувство упоения, сравнимое лишь с тем, что испытывают кружащиеся до изнеможения танцоры. Все бури, будоражащие сердце художника, превращаются в простые и чистые линии. Выходящие за рамки языка, на котором они написаны, работы мастера напоминают созданные природой скульптуры, вырывающиеся на фоне пустынного неба и зовущие в бесконечность. ■



НОВОЕ

ВРЕМЯ

ИЗМЕНИЛО

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

О КРАСОТЕ,

ИСКУССТВЕ

И ХУДОЖНИКАХ.

ИСТОКИ ЭСТЕТИКИ

ЛЮК ФЕРРИ

НА повседневном языке эстетика означает философию искусства или теорию прекрасного. Для большинства людей эти понятия столь фундаментальны, что кажется, будто они так или иначе всегда существовали в любой культуре. Однако (как это часто бывает) общее мнение ошибочно: собственно эстетика — наука молодая, она возникла в результате настоящей революции в нашем восприятии прекрасного.

Первая книга, озаглавленная «Aesthetica», появилась лишь в 1750 г. Это было сочинение

немецкого философа Александра Готлиба Баумгартена; оно стало возможным в результате двойного переворота в положении искусства — с точки зрения восприятия его художником и зрителем.

Сначала рассмотрим позицию художника. В минувших цивилизациях произведения искусства отводилась священная роль. В Древней Греции их функция заключалась в изображении космического порядка, абсолютно внешнего по отношению к человеку. В силу этой оторванно-

На с. 40: фрагмент картины «Благовещение» (ок. 1430) итальянского художника Фра Анджелико.
Внизу: «Мальчик с волчком» (ок. 1738), работа французского художника Жан-Батиста Симеона Шардена.

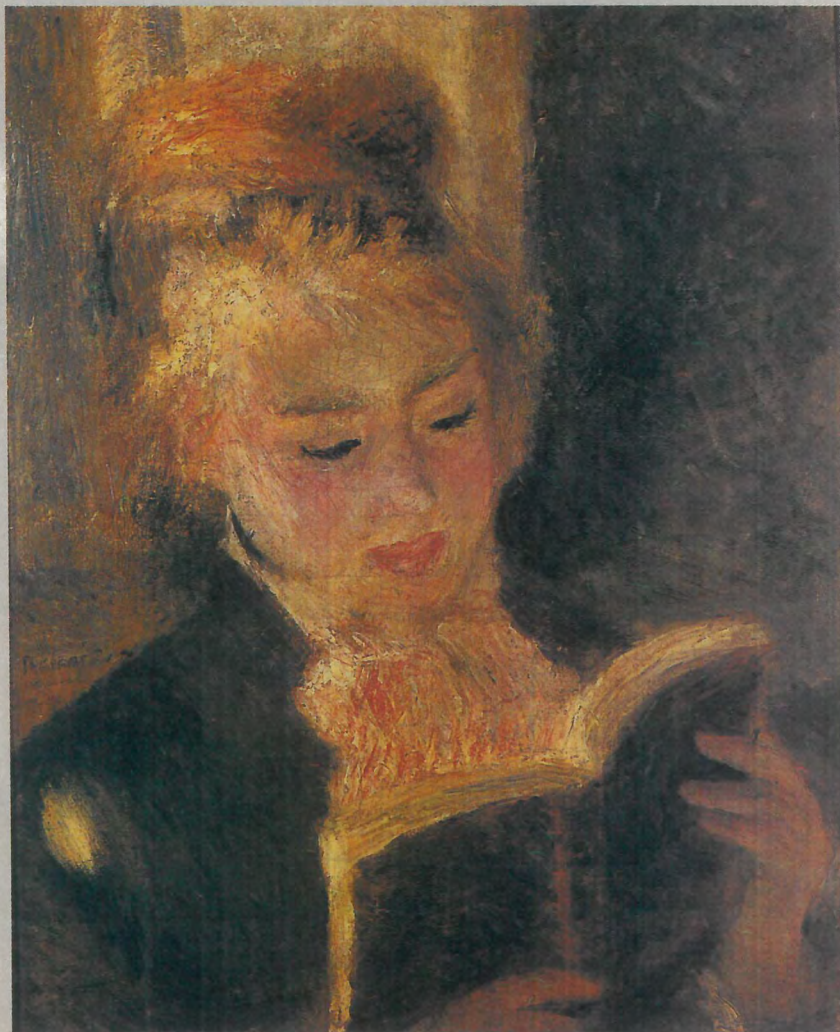


сти произведение искусства приобретало полу-религиозное значение: ведь то, что располагалось за пределами человеческого, считалось божественным. Оно представляло собой микрокосм (малый мир), якобы воспроизводящий в миниатюре гармоничные свойства всего того, что древние называли «космос». Именно это придавало произведениям искусства «поразительное величие», то есть способность действительно поражать людей, видящих в них явления другого мира.

В этом смысле искусству была присуща «объективность». В нем воплощалась не столько гениальность архитектора или скульптора, сколько божественная реальность, которую художник мог восславить в меру своих скромных способностей. Мы так прониклись этим сознанием, что нам совсем не важно, кто автор той или иной статуи или барельефа. Разве кому придет в голову заглянуть за спину египетских кошек в Британском музее, чтобы прочесть имя скульптора? Для нас важно, что это священные животные.

Образ современного художника

Сегодня наше отношение к произведениям искусства коренным образом изменилось. В некотором смысле оно совершило поворот на сто восемьдесят градусов. Мы подчас хорошо знаем имена художников и даже некоторые подробности их жизни, но при этом абсолютно незнакомы с их творчеством. Французский композитор Пьер Булез вызывает восхищение телезрителей своей интеллигентностью и манерами,



Вверху: «Девушка с книгой» (1875—1876).
Картина французского художника Огюста Ренуара.
Внизу: «У воды». Акварель французского
художника Гюстава Мора (1826—1898).



ЛЮК ФЕРРИ, французский философ, преподает в Канском университете. Среди его опубликованных работ: «Le pensée 68» (ed. Gallimard, Paris 1985), переведенная на несколько языков, и «Homo Aestheticus: L'invention du goût à l'âge démocratique» (ed. Grasset, Paris 1990).

но кто, скажите, кроме узкого круга людей (в основном профессиональных музыкантов), слышал его последнее произведение «Répons»? Но, даже оставив в стороне крайности, можно с уверенностью сказать, что в современных демократических обществах полностью оправдался прогноз, сделанный Ницше в XIX в. Произведение искусства перестало быть отображением мира, оно воплощает сегодня личность художника, короче говоря, превратилось в его визитную карточку. Подавляющее большинство авангардистских работ в крупнейших музеях Нью-Йорка, Лондона и Парижа — это слепки личностей гениев. По ним мы узнаем чувство юмора Дюшана, склонность к фантазиям Стеллы и напористость Гартунга, но это все черты характера, а не отображение нашего мира.

Как бы то ни было, этот переворот в нашем восприятии личности художника содержит в себе зародыш идей авангардизма, оказавшего столь глубокое воздействие на современное искусство. Разумеется, «художники» существовали и в древнем обществе, но они не были «гениями», если под этим подразумевать творцов *ex nihilo*, способных находить все источники вдохновения внутри себя. Художники древности были не столько демиургами, сколько посредниками между человеком и богами.

Теперь понятно, почему требование абсолютного новаторства и оригинальности, предъявляемое к образам современного художника, неотделимо от идеи *tabula rasa*, которая нашла свое яркое выражение в концепции авангардизма. Прекрасное не открывается как нечто давно существовавшее в предметном мире, а *изобретается*.

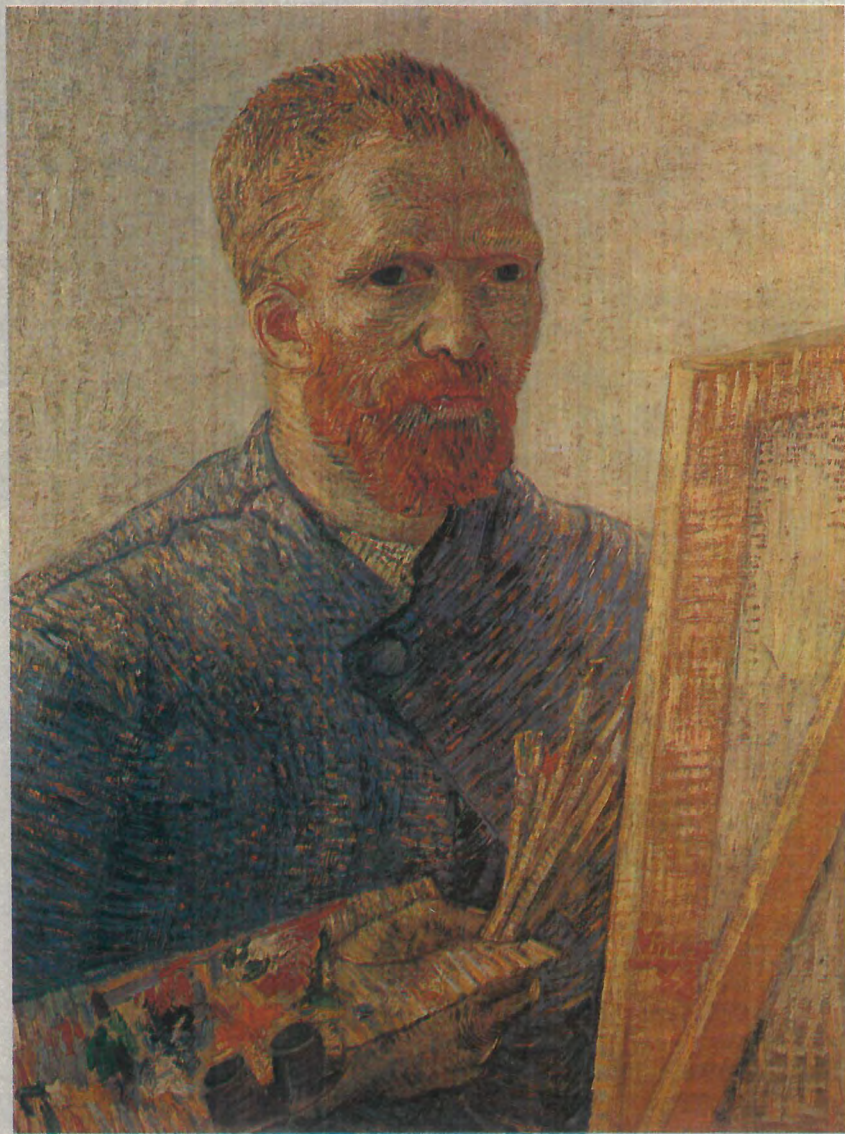
Кризис, переживаемый ныне искусством авангардизма, может быть понят только в контексте развития субъективизма. Этот кризис происходит из внутреннего противоречия, свойственного понятию абсолютного новаторства. Как убедительно доказал мексиканский поэт и публицист Октавио Пас, в конце XX в. акт разрыва с традицией и создания чего-то нового сам превратился в традицию. Признаки разрушения, столь характерные для авангардизма, уже не вызывают у нас удивления. Сегодня они настолько банальны, что могут вполне соседствовать с самыми ортодоксальными произведениями искусства.

Триумф чувственности

Ну, довольно о художнике. Обратимся к зрителю. Здесь перемены связаны с понятием *вкуса*. По всей видимости, этот термин, по крайней мере в его метафорическом значении, впервые появился в сочинениях испанского философа Балтасара Грасиана для обозначения абсолютно *субъективной* способности человека различать прекрасное и безобразное. В противоположность античному пониманию мы больше не воспринимаем прекрасное как некое качество или

набор свойств, неотъемлемо присущих определенным предметам. Как подчеркивалось в первых трактатах по эстетике, прекрасное *субъективно*; оно свойственно всему, что удовлетворяет наш вкус или *чувственность*.

Так возникает проблема, которой суждено стать центральной в современной эстетике, — проблема *критерия*. Если прекрасное субъективно, если (как мы говорим) оно — дело вкуса или чувственности, то как объяснить единодушие в оценке так называемых великих произведений



«Автопортрет. За мольбертом» (январь—февраль 1888) голландского художника Винсента Ван Гога.

искусства? И как выходит, что некоторые художники вопреки всем ожиданиям становятся «классиками», выходя далеко за пределы своих эпох и культур? Задав эти вопросы, мы легко вступаем в круг проблем современной эстетики.

Этот перечень истоков эстетики, по-видимому, касается главным образом европейской культуры и областей, непосредственно связанных с ней. Сегодня люди ищут определение понятия «Европа». Конечно, можно сказать, что это континент, населенный народами, исповедующими христианство, и это не будет ошибкой. Но я бы предпочел назвать Европу царством секуляризма не потому, что она отвергла ношение того



«Композиция» (1950), бумага, холст, масло. Работа французского художника немецкого происхождения Ганса Гартунга.

или иного элемента церковной одежды, а потому, что Европа положила конец господству церкви в политике. Символом этого стали «Декларация прав человека и гражданина» и, что важнее, создание Национального собрания. Светское сознание предполагает, в сущности, новый тип отношения к закону; теперь оно исходит уже не из космического или божественного источника, а (плохо ли это или хорошо) из человеческого, который в теории или даже на практике подвластен воле индивида.

Тема конца господства церкви в политике лежит в основе всей современной философии политики — от Гегеля до Хайдеггера, от Токвиля до Вебера, Давида Фридриха Штрауса, Ханны Арендта и Луи Дюмона. Сегодня вряд ли можно сказать что-то новое о теориях общественного договора, рождении гуманизма и упадке религии в демократических обществах — вопрос практически исчерпан. Меньше внимания, правда, уделялось теологической этике, то есть нормам и законам, проистекающим из источника вне человека.

В ногу со временем

Не будет преувеличением сказать, что вопрос о разрушении религиозной культуры все еще остается невыясненным. Спор, свидетелями которого мы стали со времени развенчания

марксизма, ведется между «оптимистами», рассматривающими современность как медленный, но неизбежный процесс разрыва с традицией, и «пессимистами», более склонными видеть в современности тенденцию «упадка». Во многих отношениях эти споры — симптомы перемен в положении культуры, которая в сегодняшнем мире приобрела форму *эстетики*.

Было бы абсурдным, однако, употреблять слово «упадок». Субъективные суждения вряд ли приемлемы там, где речь идет о понимании того, что существует. Не менее бессмысленно игнорировать те коренные изменения, которые обусловлены возникновением современной эстетики с ее неперменным выводом о превосходстве художника над миром. В нашем демократическом светском мире, с его все более настойчивым требованием самостоятельности, мы склонны отвергать все, что находится вне человека, и это, конечно, отрадно. Поэтому в этих условиях искусство, естественно, идет в ногу со временем, вставая «на одну ступень с человеком».

Для этого ему нужно лишь разорвать традиционную связь со священным. Современные авангардисты с их выставками без картин и концертами без музыки делают все возможное для ускорения этого процесса. Вопрос лишь в том, сможет ли человек, оказавшись перед этой зияющей пустотой и отвергнув все трансцендентное, вновь обрести общность мира. ■

■ ■ ■

Язык акаций

Участники международного семинара, проходившего в Монпелье (Франция) в сентябре 1990 г., заслушали сообщение южноафриканского зоолога о сделанном им важном открытии. Он утверждает, что в случае опасности акация выделяет этилен, служащий биохимическим сигналом. Если к акации приближается какое-либо животное, то об угрозе «нападения» немедленно узнают все ее собратья. Тогда их листья наполняются токсичным веществом, которое может вызвать моментальную смерть животного, питающегося ими.

■ ■ ■

Дублин — столица культуры

Начиная с марта и на протяжении всего 1991 г. Дублин будет официально считаться столицей европейской культуры. До октября здесь еженедельно будут проводиться различные праздники и дни культуры. Так, в июне состоится встреча выдающихся европейских деятелей культуры; пройдут международные дни театра и литературный фестиваль, для которого не случайно выбрана ирландская столица: Дублин был колыбелью целой плеяды выдающихся писателей, таких, как Джонатан Свифт, Оскар Уайлд, Джеймс Джойс и многих других. Трех из них — Уильяму Батлеру Йитсу, Джорджу Бернарду Шоу и Сэмюэлю Беккету — присуждена Нобелевская премия.

■ ■ ■

Главные проблемы человечества

Итальянское издательство «Eldes» подготовило к публикации фундаментальный труд «The Great Themes of Humanity», над которым в течение 10 лет работало 50 человек. Издание состоит из 20 томов по 300 страниц каждый и освещает вопросы, представляющие всеобщий интерес, такие, как любовь, подсознание, красота, труд, приключения, дружба, власть, мир, сновидения. В предисловии к каждому тому дается философское освещение темы, прослеживается ее развитие в исследованиях специалистов всего мира, прилагается перечень критических работ с комментариями энциклопедического характера. Каждый том иллюстрирован одним из 20 всемирно известных итальянских художников.

■ ■ ■

Вакцина против СПИД

В течение ближайшего десятилетия вряд ли будет создана вакцина против СПИД, однако уже в первые пять лет появится возможность применять комплексное медикаментозное лечение, существенно продлевающее жизнь людей, инфицированных вирусом. Об этом недавно заявил в Нью-Йорке Хироси Накадзима, генеральный директор ВОЗ. Он отметил также, что во многих развивающихся странах, в частности в Центральной Африке, смертность детей чаще всего вызывается СПИД. В то же время нельзя упускать из виду и другие тяжелые детские болезни: так, ВОЗ предлагает выработать универсальную вакцину, предохраняющую от нескольких заболеваний одновременно.

■ ■ ■

Остров надежд

Бывший американский иммиграционный контрольный пункт, расположенный на острове Эллис-Айленд в нью-йоркском порту, отныне стал Музеем иммиграции. С 1892 по 1924 г. через этот остров прошло 12 млн переселенцев, в основном из Италии и Восточной Европы. На сегодняшний день отреставрировано основное здание, в котором устанавливали личность вновь прибывших и определяли их дальнейшую судьбу. Посетители могут ознакомиться с архивными документами, хранящимися в библиотеке.

■ ■ ■

В центре внимания — наука

По словам директора английского научного журнала «Nature» Джона Мэддокса и президента института научной информации США Юджина Гарфилда, наибольшее число публикаций в специализированной международной прессе посвящено двум областям науки — молекулярной биологии и исследованиям мозга. Все больше места отводят популярной научной информации неспециализированные периодические издания, что объясняется повышенным интересом широких слоев населения к этим проблемам.

■ ■ ■

Робот помогает инвалидам

В отделе автоматизации Комиссариата по атомной энергии Франции в помощь

инвалидам создан робот, получивший имя «Мастер». Он представляет собой сгибающуюся металлическую руку с приспособлением для захвата. Благодаря совершенному техническому устройству робот прекрасно выполняет все простые движения, которые зачастую требуют от инвалидов больших физических усилий, а иногда оказываются им просто не под силу. Робот может выпускаться серийно и продаваться по умеренной цене, что будет способствовать интеграции инвалидов на рынке труда.

■ ■ ■

Чистая вода — источник жизни

Вода ежедневно уносит 35 тыс. жизней больных кишечными заболеваниями. Обеспечить людей питьевой водой — таков был основной лозунг Международного десятилетия питьевой воды и очистных работ, завершившегося в 1990 г. В результате проведенных за это время мероприятий около 700 млн человек получили доступ к чистой питьевой воде. Однако население земного шара не перестает расти, и уровень загрязнения окружающей среды постоянно повышается, нанося вред всему живому. Вот почему ПРООН и ВОЗ будут продолжать начатые усилия и в будущем.

■ ■ ■

Права ребенка

За несколько дней до Международной встречи по проблемам детства, проводившейся 29 сентября 1990 г. в Нью-Йорке, организация «Эмнести интернэшнл» обратилась к правительствам всего мира с требованием обеспечить защиту детей и положить конец «посягательствам на их права». Эта организация, выступающая в защиту прав человека, приводит конкретные примеры стран, где с детьми жестоко обращаются, считая их «социально и политически опасными».

■ ■ ■

Пирамида на Эвересте

Летом 1990 г. группа итальянских ученых, инженеров и альпинистов установила на склоне Эвереста на высоте примерно 5050 м трехэтажное сооружение пирамидальной формы из стекла и алюминия,

оборудовав его под лабораторию. Здесь могут работать около 30 человек. Лаборатория позволяет проводить исследования в области биологии, медицины экологии и метеорологии.

■ ■ ■

Смертельная опасность

По результатам неофициального исследования, проведенного ВОЗ по поручению Европейской экономической комиссии при ООН, две тысячи европейцев ежегодно умирают от болезней, вызванных загрязнением атмосферы. Исследование показало, что миллионы европейцев живут в районах, где уровень загрязнения атмосферы является опасным для жизни. Особенно страдают страны Центральной и Восточной Европы.

■ ■ ■

Больница будущего

Группой специалистов различного профиля из организации «Андерсен Консалтинг» и американского колледжа, готовящего административных работников для системы здравоохранения, в Далласе (штат Техас) разработан проект «больницы будущего». Это медицинское учреждение нового типа, где все подразделения, включая администрацию, клиническую лабораторию и медицинский персонал, скоординированы между собой благодаря успешному применению средств информатики, в результате чего исключается бумажная волокита и снижается стоимость лечения. Эксперимент продлится три года и даст материал для размышлений, выводов и новых исследований, направленных на расширение внедрения новых технологий в медицинское учреждение.

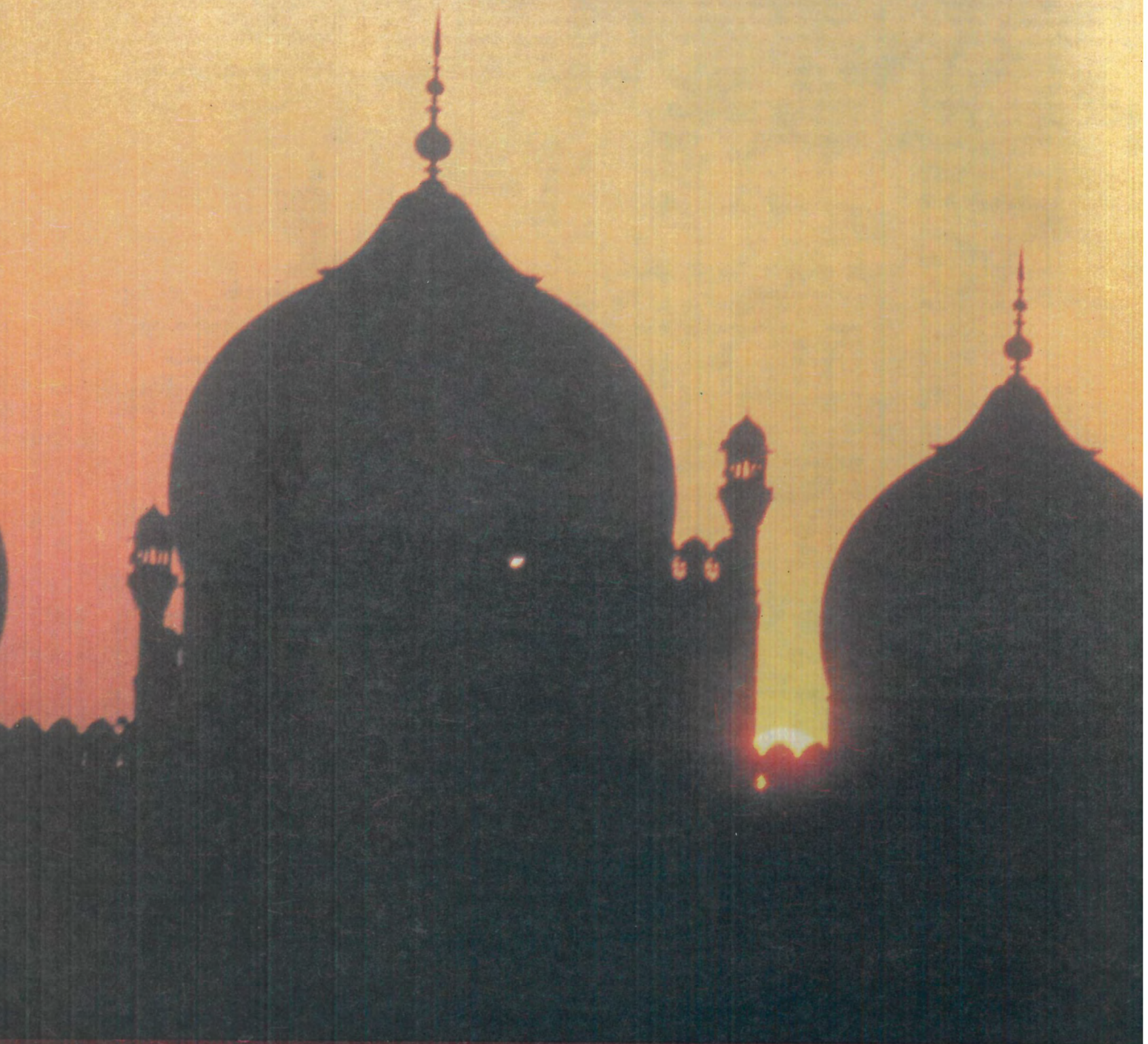
■ ■ ■

Римский клуб

Испанец Рикардо Диес Хохлейтнер сменит Александра Кинга на посту президента Римского клуба. Деятельность Римского клуба, заявил будущий президент этой организации, специализирующейся на проведении исследований по наиболее важным проблемам будущего всего человечества, будет по-прежнему строиться на принципе, в соответствии с которым культурное и материальное обогащение одной половины человечества не должно происходить за счет обнищания и невежества другой.

Волшебная сказка Лахора

Шанталь Лияр



в с е м и р н о е

Я увидела Лахор, звезду Пенджаба, ночью и поняла его душу. Молчали птицы, укрывшись на ночь под сенью баньянов. Кристально чисто выводил свою тему ситар, и вдруг зазвучала флейта...

Я не раз слышала и читала, что Лахор — самый красивый город Пакистана. Притоки Инда, орошающие равнину Пенджаб, издревле несут с собой жизнь и богатую культуру. На этом перекрестке дорог, на плодородных землях вырос и расцвел Лахор, ставший крупным административным, религиозным и торговым центром.

Расположенный на берегах реки Рави вблизи Великого шелкового

пути город Лахор достиг расцвета уже в XI в., когда стал столицей династии султанов Разни. Пережив множество политических распрей, разрушений и непродолжительных правлений, к XVI—XVII вв. он превращается в один из крупнейших городов Могольской империи.

При Бабуре, основателе Могольской империи, Лахор — звезда первой величины. Здесь возводятся здания, представляющие сегодня богатейшее культурное наследие.

Я прошла до стен Форты из красного песчаника, освещенных луной. Согласно преданию, он был основан принцем Лотхом, сыном Рамы, затем в XVI в. перестроен Акбаром, потомком Бабура, и дополнен новыми прекрасными

сооружениями его сыном Джахангиром и внуком Шах-Джаханом. Архитектурный ансамбль из двадцати дворцовых зданий, окруженных стенами Форты, — наглядный пример того, как развивалось искусство моголов в течение примерно двух столетий. Залы для приемов и мечети, царские покои, королевские бани и павильоны для отдыха располагаются в садах среди террас и у бассейнов, манящих своей прохладой.

Я предавалась размышлениям в небольшой мраморной беседке Наулакха, отделанной полудрагоценными камнями, которые образуют растительный и геометриче-



наследие

ский орнамент. Я вышла из Форты через Слоновые ворота, рисуя в своем воображении, какими были в те далекие времена пиришества и увеселения двора, бои слонов и верблюдов, игры в поло. Сегодня на склонах пересохшего крепостного рва растет трава, и мужчины в белоснежных одеждах из хлопка скашивают ее серпами. Как будто стирают следы времени...

Я видела Лахор на заре. И любовалась слезинками на лепестках роз в момент зарождения нового дня, в час священной молитвы. В лучах восходящего солнца утопали сады Шаламара. Известно, что план разбивки этого знаменитого Сада Любви сделал сам Шах-Джахан в 1642 г. По его указу от реки Рави был прорыт канал, воды которого наполнили бассейны, напоили фруктовые сады, плантации роз, цикламенов и ирисов.

Здесь, на трех чудесных террасах из мрамора и песчаника, в тени деревьев отдыхала императорская семья, наслаждаясь прохладой, пением птиц и журчанием фонтанов, танцами и музыкой. В часы ночных празднеств в полумраке горевших свечей, источавших аромат камфоры, таинственные и причудливые очертания обретали кипарисы, гранатовые деревья и водные каскады. Дочь

императора Аурангзеба, романтическая принцесса Зебунниса, сочинила однажды стихи, которые высечены на камне возле одного из фонтанов:

Поток, из чьих ты слез? О чьей любви?

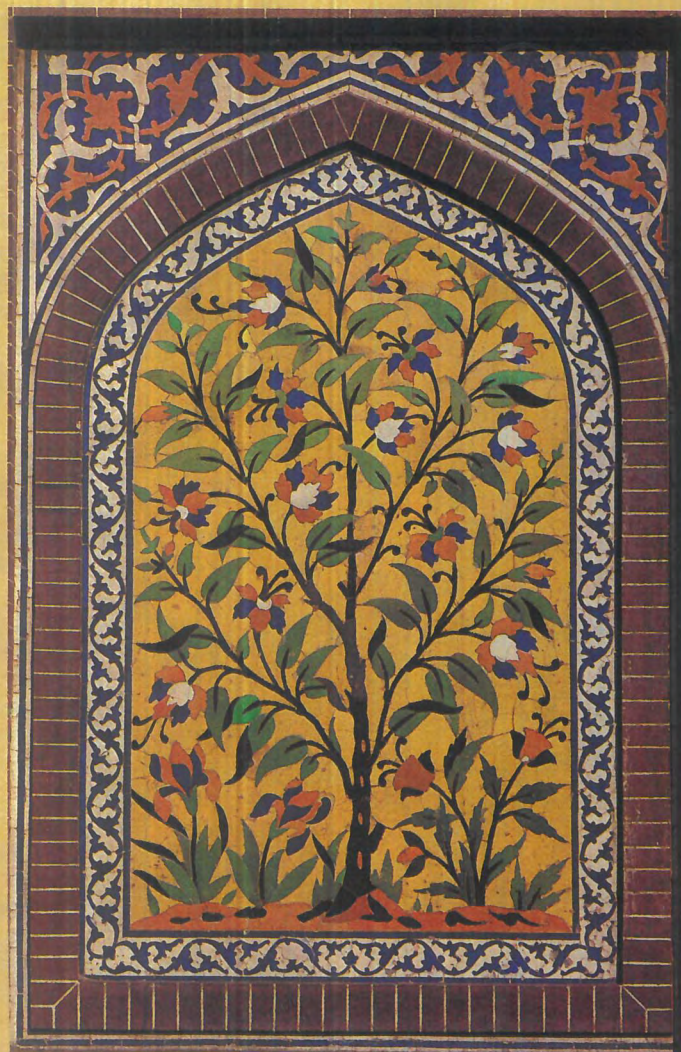
О ком горюешь ты? Чья память морщит лоб твой?

Я видела, как Лахор открывает свои глаза навстречу солнцу, как поутру выходят из домов женщины в одеждах цвета тюльпанов и манго. А солнце окутывает горожан своим теплом. В садах Шахдара я прошла по аллее почтенных баньянов и громадных фикусов и приблизилась к гробнице Джахангира, сооруженной его сыном Шах-Джаханом, который построил также Тадж-Махал в Агре (Индия). Ее ограда выложена мозаикой из белого мрамора, на ней изображены вазы с фруктами, цветами, кувшины с водой.

Чтобы попасть к самой гробнице, я прошла через крытую галерею, сплошь расписанную фресками, и как будто очутилась в другом мире. Легкий ветерок гулял сквозь арки кенотафа. На его стенах черными мраморными буквами выгравировано 99 благочестивых имен Всевышнего. На цоколе памятника вязь растительного орнамента из полудрагоценных камней — лазу-



Справа: сады Шаламара (1641). Слева: мозаика из мечети Вазир-хана в Лахоре (1634).



рита, аметиста, агата и бирюзы, — добытых из недр Каракорума. Какой сладкой кажется смерть возле этой гробницы!

Я слышала, как в воздухе Лахора раздавались пятикратные призывы муллы к совершению молитвы. В сердце Старого города я любовалась дивными райскими цветами, выложенными из керамики на мечети Вазир-хана, построенной во время правления Шах-Джахана. Я наблюдала залитый солнцем огромный квадратный двор у мечети Бадшахи с ее мраморными куполами, сооруженной тоже в XVII в. Аурангзобом; в часы молитвы этот двор может вместить до 60 тыс. человек. Минареты мечети, подобно птицам, взмывают высоко в небо.

Я была на могиле гуру Аржана, пятого пророка сикхов, и посетила Самадхи, гробницу Ранджита Сингха, выдающегося правителя сикхов. Я помню дивные сооружения с золочеными куполами и каннелюрами, возведенные в 1764—1849 гг., когда Лахор был столицей государства сикхов.

Я знаю, каким бывает Лахор в полдень, когда его охватывает дремота, а в тени заливаются соловьи. В парках, разбитых на английский манер, важно прогуливаются пав-

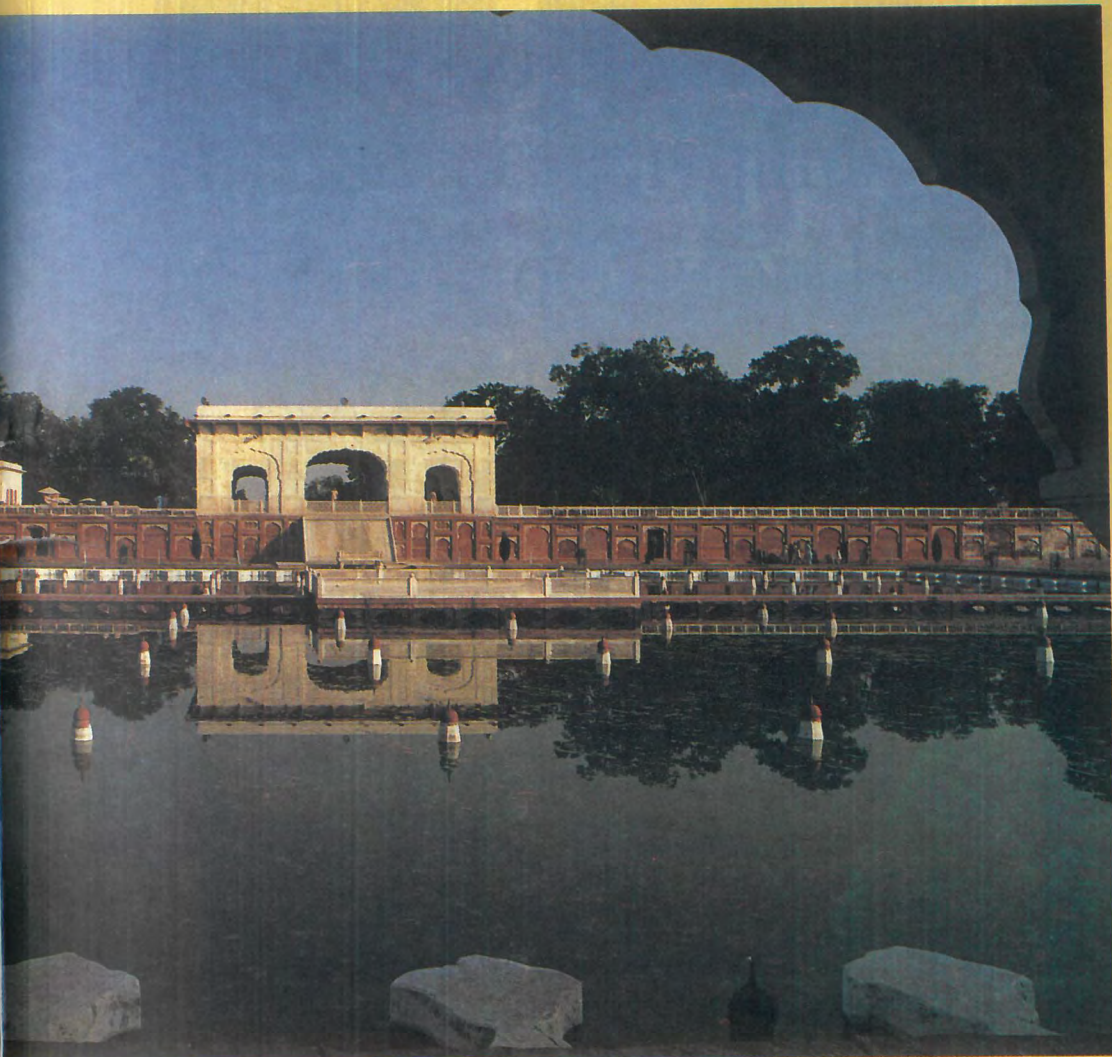
лины, и от пьянящего аромата плюмерий кружится голова. Во времена Британской империи (1849—1947) здесь были возведены соборы, дворцы и университеты, разбиты парки и проложены широкие проспекты, обрамленные деревьями в стиле «могольской готики». Первым хранителем прекрасного музея Лахора, в котором размещена целая коллекция произведений могольской живописи, был Джон Локвуд Киплинг, отец знаменитого английского поэта Редъярда Киплинга.

Я покидала Лахор в час, когда принято плести для умерших гирлянды из роз, цинний и бархоток. Накануне я побывала на могиле Мухаммада Икбала, освежила руки и лицо водой из ближайшего фонтана. Невольно на память пришли его стихи:

Я не дал сердцу слиться с этим садом,

Ушел, свободный телом и душой.

ШАНТАЛЬ ЛИЯР, французский китаевед, поэтесса и публицист, сотрудница Отдела культурного наследия ЮНЕСКО, где занимаются вопросами Конвенции о всемирном наследии.



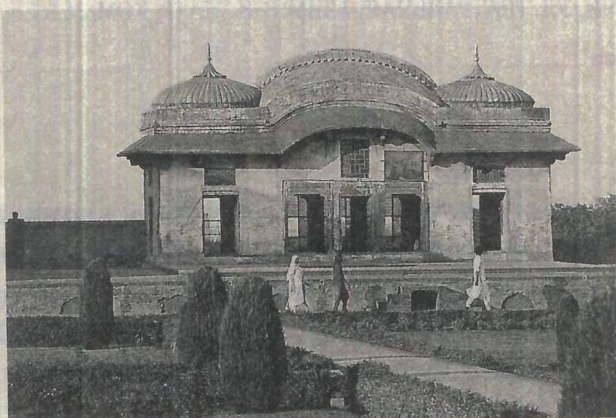
Помощь ЮНЕСКО в спасении памятников

Форт и сады Шаламара в Лахоре (Пакистан) были внесены в Список всемирного наследия в 1981 г., вскоре после того, как они серьезно пострадали от ливневых дождей.

С помощью ЮНЕСКО власти Пакистана приступили к осуществлению программы по восстановлению памятников. Во многих местах рассыпавшийся цемент заменили специальным бетоном. Крыши заново перекрыли черепицей, сделав их водонепроницаемыми. Щели в стенах и крышах залили раствором, фасады покрыли свежим слоем штукатурки.

Недавно в Список всемирного наследия были включены пять новых объектов: руины Мохенджо-Даро (в целях их защиты была начата долгосрочная международная кампания), Таксила, развалины буддийского монастыря Тахти-Бахи и расположенные неподалеку руины Сахри-Бах-лол, а также исторические памятники Татта.

Павильон на валу Форта в Лахоре.



Фотографии предоставили:

1-я с. обл., с. 3 (слева): Georges Servat/Unesco. С. 2: © Marcel Rutti, Peseux, Switzerland.

4-я с. обл.: © Réunion des musées nationaux, Paris-Musée Guimet, Paris. С. 4: M. Freede/Unesco. С. 3 (справа), 5, 6 (вверху), 7, 8, 9 (внизу), 26 (справа), 9 (вверху): S. Gutierrez © Cedri, Paris. С. 10, 15: © Charles Lénars, Paris. С. 12 (врезка): M. Huteau © ANA, Paris. С. 12—13: © E. Revault, Paris. С. 14 (слева), 19, 20: © Collection Kipa, Paris. С. 14 (справа): A. Vorontzoff/Unesco. С. 16—17: David Austen © Fotogram-Stone, Paris. С. 18: © René Roland, Le Vésinet. С. 21: © Collection A. O., Paris. С. 22: © Trust Man Ray-ADACP, Paris, 1926/Collection Lucien Treillard, Paris. С. 23: Courtesy of the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C. С. 24: © Kyoryokukai, National Museum, Tokyo. С. 25: Shobunsha © Arterphot, Paris. С. 26 (слева), 27: B. Vendôme © Etude Guy Loudmer, Paris-Vente du 28.6.90, n° 62.73. С. 28: A. Eaton/Unesco. С. 29 (справа): © Galerie Moreau-Gobard, Paris; (слева): © Réunion des musées nationaux-Donation Lionel Fournier, exposition d'Art ésotérique de l'Himalaya, musée Guimet, Paris. С. 30, 31, 33 (слева и справа), 40: Nimatallah © Arterphot, Paris/National Museum of Athens, Acropolis Museum, Vatican Museum, National Museum of Reggio di Calabria, Diocesan Museum of Cortona. С. 32: © Réunion des musées nationaux, Paris-Musée national de céramique, Sévres. С. 34 (справа): взято из "Hassan Massoudy Calligraphe", Flammarion, Paris. С. 34—37: © The Temple Gallery London [34 (слева): British Museum; 35: Temple Gallery; 36 (вверху): Private Collection, New York; 36 (внизу): Private Collection, Bermuda; 37: Private Collection, San Francisco]. С. 38 (внизу): © Mehdi Qotbi, Paris. С. 38 (слева), 48: © Gérard Degeorge, Paris. С. 39: © Hassan Massoudy, Paris. С. 41: Babey © Arterphot, Paris-Musée du Louvre. С. 42 (вверху): Agraci © Arterphot, Paris-Musée d'Orsay; (внизу): Lavau © Arterphot, Paris-Musée Gustave Moreau. С. 43: A. Held © Arterphot, Paris/Stedelijk Museum, Amsterdam. С. 44: © Etude Francis Briest-ADAG, Paris, 1950-Vente du 7.4.87, n° 36. С. 46—47: E. Hattori/Unesco. С. 48—49: J. Jaffe © Hoa-Qui, Paris. С. 49 (внизу): A. Evrard © ANA, Paris.

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ (Париж)

Ответственный секретарь: Джиллиан Уиткомб
русский яз.: Георгий Зеленин
английский яз.: Рой Маллон, Каролин Лоуренс
французский яз.: Ален Левек, Нада аль-Хазен
испанский яз.: Мигель Лабарка,
Араселья Ортис де Урбина
арабский яз.: Абдель Рашид аль-Садек Мухаммади
Научная информация: Фернандо Аинса
Оформление: Жорж Сарва
Иллюстрации: Арнон Байли, Кароль Пайо
Документация: Виллоэт Рингельстайн
(т.: 45.68.46.85)
Связь с национальными редакциями:
Соланж Белен
Секретариат: Ани Брассе, Муна Чатта
Реализация: Генри Киобил (т.: 45.68.45.88)
Подборка статей шрифтом Брайля на английском,
французском, испанском и корейском языках:
Мари-Доминик Бурже

НАЦИОНАЛЬНЫЕ РЕДАКЦИИ

украинский яз.: Виктор Ствельмах (Киев)
немецкий яз.: Вернер Меркль (Берн)
итальянский яз.: Марио Гвидотти (Рим)
язык кинди: Ганга Прасад Вимал (Дели)
язык тамили: М. Мохаммед Мустафа (Мадрас)
персидский яз.: Садул Ванени (Тегеран)
голландский яз.: Поль Моррен (Антверпен)
португальский яз.: Бенедикто Силва (Рио-де-Жанейро)
турецкий яз.: Мехра Ильгизер (Стамбул)
язык урду: Хаким Мохаммед Саид (Карачи)
каталанский яз.: Жоан Каррерас-и-Марти (Барселона)
малайзийский яз.: Азиза Хамаза (Куала-Лумпур)
корейский яз.: Пак Сен Гиль (Сеул)
язык суахили: Доминьо Рутабонсибава (Дар-эс-Салам)
хорватско-сербский, македонский,
сербскохорватский, словенский языки:
Блажо Крстайин (Белград)
китайский яз.: Шень Гофень (Пекин)
болгарский яз.: Горан Готев (София)
греческий яз.: Николас Папагевргиу (Афины)
сингальский яз.: С. Дж. Суманасекера Банда (Колмбо)
финский яз.: Марьятта Оксанен (Хельсинки)
шведский яз.: Мани Касслер (Стокгольм)
баскский яз.: Гуруц Лараньяга (Сан-Себастьян)
вьетнамский яз.: Зао Тунг (Ханой)
язык пушту: Змарай Мохякик (Кабул)
язык хауса: Халиб аль-Хасан (Сожото)
язык бенгали: Абдулла А. М. Шарвафуддин (Дакка)
чешский и словацкий языки: Милан Сыручек (Прага)

При перепечатке материалов обязательна ссылка
на «Курьер ЮНЕСКО» с указанием автора.
Подписанные статьи выражают мнение их авторов,
которое может не совпадать с точкой зрения ЮНЕСКО
и редакции журнала. Подписи к фото и заголовки
готовятся сотрудниками редакции.

Издания ежемесячного журнала «Курьер ЮНЕСКО»
на русском языке с 1957 года осуществляются
ордена Трудового Красного Знамени издательством
«Прогресс» (Москва) по поручению Комиссии СССР
по делам ЮНЕСКО.

ISSN 0304-3150

**ОБЪЕДИНЕННАЯ РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛОВ ЮНЕСКО
НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ**

Главный редактор: А. Мельников
Заместители главного редактора:
И. Брычев, Д. Фикс

«КУРЬЕР ЮНЕСКО»

Редактор русского издания: И. Уткина
Редакторы: М. Борисова, О. Гребеник
Художественное и техническое редактирование:
В. Паленцова

Адрес русской редакции: 119847, ГСП-3,
Москва, Г-21, Зубовский бульвар, 17, т.: 247-18-40.

Ордена Трудового Красного Знамени
Тверской полиграфический комбинат
Государственного комитета СССР по печати
170024, Тверь, проспект Ленина, 5.
Зак. 1941.

Сочинское объединение «Мир через культуру» Международный центр «Кавказ»

Сочинский НИЦ Академии наук СССР

проводят 15—30 апреля 1991 года
в г. Сочи Международный форум
«За духовное единение человечества»

Вас ждет общение

*с духовными пастырями, виднейшими богословами,
деятели искусства и культуры Запада и Востока, философами,
астрологами, экстрасенсами, выдающимися представителями науки
Европы, Азии и Америки.*

*Бизнесмены зарубежных фирм и руководители советских предприятий
смогут найти партнеров для деловых контактов.*

*В рамках культурной программы Форума:
кинофестиваль «Мистический экран мира», фестиваль духовной музыки,
эзотерическая мистерия, ревью звезд эстрады, театральная декада,
круиз по Черному и Средиземному морям.*

ПО ВСЕМ НАУЧНЫМ ВОПРОСАМ ОБРАЩАТЬСЯ:
354000 СОЧИ, УЛ. ТЕАТРАЛЬНАЯ, 8^а, ТЕЛ. 92-58-07 И 92-29-85.

ПО ВСЕМ ВОПРОСАМ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ПРОГРАММЫ ОБРАЩАТЬСЯ:
354000 СОЧИ, УЛ. ТЕАТРАЛЬНАЯ, 2 ЗИМНИЙ ТЕАТР, КОМ. 36, ТЕЛ. 99-77-61.

Внимание предприятий, учреждений и кооперативов!
Редакция «Курьера ЮНЕСКО» принимает заказы на рекламу
для публикации в русском, английском, французском
и испанском изданиях, распространяемых в СССР, странах
Западной Европы и Северной Америки. Оплата в рублях
и свободно конвертируемой валюте.

敬黃崖山人秋山草堂圖

甲寅九月

石谷王翬

