

Sangharakshita

The RELIGION of ART

Windhorse Publications, 1980

Сангхаракшита

Смысл буддизма и ценность искусства

Смысл буддизма и ценность искусства, Сангхаракшита (Деннис Лингвуд).

ISBN: 978 1 326 80332 2

Первое издание — © Суваннавир (Андрей Пашкевич) 2016.

Перевод с английского: Е. Жаркова.

Иллюстрация на обложке: Белая Тара, автор Алока © Padmaloka Retreat Centre, Norfolk, UK.

Веб-сайт: <http://buddhayana.ru>

e-mail: talkto@buddhayana.ru

The Religion of Art, Sangharakshita (Dennis Lingwood) —

© Sangharakshita 1980.

ISBN: 978 1 899 57988 4

Windhorse Publications, Cambridge, UK.

Веб-сайт: <http://www.windhorsepublications.com>

e-mail: info@windhorsepublications.com

Перевод книги «Религия искусства», которая в русском издании называется «Смысл буддизма и ценность искусства», публикуется по договоренности с Windhorse Publications.

Об авторе

Сангхаракшита (Деннис Лингвуд) родился в южном Лондоне в 1925 году. Занимаясь большей частью самообразованием, он рано проявил интерес к культуре и философии востока, и осознал себя буддистом в возрасте 16 лет. Вторая мировая война застала его в качестве призывника в Индии, где он остался и впоследствии принял буддийское монашество под именем Сангхаракшита («защитник духовной общины»). На протяжении нескольких лет он совершенствовался под руководством ведущих учителей основных буддийских направлений, после чего начал сам учить и много писать. Сангхаракшита сыграл ключевую роль в возрождении буддизма в Индии, особенно благодаря его работе среди последователей доктора Б.Р. Амбедкара.

После 20-ти лет, проведенных в Индии, он вернулся в Англию и основал Буддийскую Общину «Триратна» в 1967 году, а в 1968 – Буддийский Орден «Триратна». Опыт и ясность мышления Сангхаракшита как посредника между Востоком и Западом, между традицией и современностью, между принципами и практикой становятся широко признанными во всем мире. Он всегда подчеркивал важность решительного посвящения себя духовной жизни, незаменимость духовной дружбы и общины, неразрывную связь религии и искусства и необходимость построения «нового общества», которое поддерживает духовные ценности и идеалы.

Сейчас Буддийская Община «Триратна» представляет собой международное буддийское движение с центрами в шестнадцати странах. В последние годы Сангхаракшита передал большую часть своих обязанностей старшим руководителям Ордена. Теперь, находясь в своей резиденции «Адхистхана» в Великобритании, он посвящает свое время личным контактам и писательской деятельности.

Комментарий издателя

Русское издание книги «Религия искусства» выходит под заголовком «Значение буддизма и ценность искусства» согласно названию первого эссе в книге.

В последнем английском издании мы воспользовались возможностью сделать ряд исправлений в изначальном тексте. Мы также решили, с согласия Сангхаракшиты, заменить некоторые переводы палийской поэзии в первом эссе на переводы, заново подготовленные Дхиваном. Чувствовалось, что в старых переводах, сколь бы новаторскими они ни были для своего времени, использовалась определенная поэтическая манера, которая придает буддийским строфам ненужную архаичность.

«Сознательное покорение прекрасному»

Введение к «Смыслу буддизма и ценности искусства»

Представьте, что искусства важны в вашей жизни, что занятия искусством и стремление к эстетической красоте являются тем, что придает вашей жизни глубочайший смысл. Теперь представьте, что религия (в форме буддизма) – то, что также претендует на место в вашем сердце, также придает вашему существованию смысл и цель своим учением о пути к освобождению и истине для тех, кто веряет себя этому пути. Так как вам теперь сделать выбор между буддизмом и искусством? В книге «Смысл буддизма и ценность искусства» Сангхаракшита исследует возможности целостного видения, которое объединяет оба стремления – найти истину в красоте и красоту в истине.

Интерес Сангхаракшиты к искусству берет начало в его детстве, когда, будучи вынужден оставаться в постели из-за предполагаемой болезни сердца, он читал великие поэтические творения, такие, как «Потерянный рай» Мильтона, и сосредоточенно рассматривал репродукции живописи Возрождения. Его интерес стал страстью, и она не утихла даже тогда, когда он отправился в Индию и стал буддийским монахом. Когда он поселился в Бенаресе, чтобы учиться у бхикшу Ягдиша Кашьяпа, стремление к жизни, посвященной красоте, вступило в конфликт со стремлением вести жизнь, посвященную духовному пути. В первом томе своих воспоминаний он описывает этот внутренний конфликт как борьбу между тем, что казалось ему двумя разными сторонами самого себя:

«Первый Сангхаракшита хотел наслаждаться красотой природы, читать и писать стихи, слушать музыку, любоваться живописью и скульптурой, испытывать чувства, лежать в постели и мечтать, путешествовать, встречаться с людьми. Второй Сангхаракшита хотел постичь истину, читать и писать философские труды, соблюдать наставления, рано

вставать и медитировать, умерщвлять плоть, поститься и молиться. Иногда победу одерживал первый Сангхаракшита, иногда второй, а по временам это был непростой дуумвират»¹.

Конфликт оказался невыносимым: второй Сангхаракшита сжег поэтические тетради первого Сангхаракшиты. Испытав потрясение от подобной жестокости к самому себе, эти две стороны одного человека устремились к согласию. Позже, подобно европейским нациям, они пришли к мирному и плодотворному союзу. Этот союз был достигнут, когда Сангхаракшита, объясняя некоторые стихи Шелли юному ученику и другу, осознал, что глубочайший смысл буддизма и подлинный смысл искусства – по сути, одно и то же:

«Чем большее количество раз мы обращались к стихотворению, тем более глубоко мы становились способны проникнуть в его смысл – смысл, который, как оказалось, по крайней мере, в случае с некоторыми стихотворениями, совпадал со смыслом самого буддизма. И снова я осознал, что... объясняя стихотворение – к примеру, «Облако» Шелли или «Оды» Китса, – я на самом деле учу буддизму, особенно когда я объясняю или разбираю его с дорогим мне другом»².

Процесс достижения согласия, описанный в его воспоминаниях, доносит до нас важную мысль о том, как живет Сангхаракшита. Многие из нас с готовностью признаются в интересе и даже любви к искусству, многие из нас также считают себя преданными духовному пути. Но само это сочетание не создает того противоречия, которое

1 Сангхаракшита, «Радужный путь», «Виндхорс пабликейшнз», Бирмингем, 1997, с. 436-437, воспроизведено в «Сущностный Сангхаракшита», «Виздом пабликейшнз», Бостон, 2009, с. 263.

2 Сангхаракшита, «Перед горой Канченджунгой», «Виндхорс пабликейшнз», Бирмингем, 1991, с. 471, воспроизведено в «Сущностный Сангхаракшита», с. 289.

описывает Сангхаракшита. Для того чтобы это случилось, преданность искусству должна стать необходимостью существования, поиски красоты в поэзии, музыке или живописи должны стать движущей силой. Преданность духовной жизни также должна стать чем-то абсолютным и непререкаемым. Только когда такая движущая сила встречается с подобной абсолютной преданностью, происходит сожжение тетрадей со стихами.

Последовавшее за этим осознание Сангхаракшитой сущностного единства буддизма и искусства, следовательно, стало для него чем-то большим, чем просто интересная идея. Это стало более высоким синтезом противоборствующих страстей, переплавленных в горниле его внутренней жизни.

Отсюда глубина и даже напряженность четырех эссе, вошедших в «Смысл буддизма и религию искусства», поскольку они отражают попытки концептуально выразить это умиротворяющее осознание сущностного подобия буддизма и искусства. Они были написаны в начале пятидесятых, когда Сангхаракшита вел жизнь отшельника в Калимпонге, и полны пылкости и риторической мощи, типичной для его работ того времени, таких, как «Обзор буддизма». То, что для Сангхаракшиты было ясным и живым переживанием искусства и буддизма и после достижения целостности стало отдельными частями его личности, теперь он пытался отстаивать с помощью широких обобщений, оригинальной логики и стремления к тщательно обоснованным заключениям. Эссе исполнены вдохновенной простоты видения и юношеской убежденности человека большой интеллектуальной мощи.

В эссе «Религия искусства» и другом длинном эссе, «Смысл буддизма и ценность искусства», это становится основным центром размышлений. Два других эссе обладают более конкретной ценностью. «Совет юному поэту», несомненно, написан под впечатлением от «Писем юному поэту» немецкого поэта Рильке, в которых автор (ему тогда

было тоже лишь около двадцати восьми, столько же, сколько Сангхаракшита на момент написания эссе) дает руководство в духе поэзии, а не в ее форме. Сангхаракшита не раз говорил нам, что эссе было написано для его юного ученика и друга, в общении с которым он осознал, что у поэзии и буддизма общая суть, но он отмечает, что эссе было написано в той же мере ради себя, как и ради друга³.

Его основная мысль в том, что поэт, для того, чтобы улучшить свою поэзию, должен развивать свою личность через определенные качества: способность к сосредоточенному наблюдению, чуткость и глубину чувств, вселенскую отзывчивость и вкус к уединенным размышлениям. Следовательно, художественное творчество невозможно без саморазвития.

Последнее эссе, посвященное парадоксу и поэзии в «Голосе Безмолвия», – это пространный комментарий к теософскому тексту, предположительно переведенному мадам Блаватской из тайных учений. Роль этого эссе в книге заключается в мысли о том, что поэзия как образный строй, вместе с парадоксом, является более эффективным средством для передачи духовных учений, нежели исключительно рациональное изложение.

Первые два эссе стремятся привести к единству глубочайший смысл буддизма и подлинный смысл искусства и провозглашают «религию искусства» духовной силой современности. Так они воплощают искусство эссеистики в изначальном смысле. Слово «эссе» происходит от французского *essayer*, «попытка»: эссе – это попытка или испытание. Эссе должны быть полны отваги, должны прокладывать новое направление мысли. Эти эссе – новаторские усилия, вдохновленные страстной увлеченностью Сангхаракшиты буддизмом и искусством одновременно.

3 Сангхаракшита, «Перед горой Канченджунгой», с. 473.

Однако Сангхаракшита был не первым, кто попытался написать эссе о связи искусства и буддизма. Его друг, уроженец Германии Лама Говинда, признанный художник и одновременно опытный буддист, в 1936 году опубликовал небольшую книгу под названием «Искусство и медитация»⁴. Лама Говинда подарил экземпляр книги Сангхаракшите, вместе с женой навестив его в хижине в Калимпонге⁵. Сангхаракшиту настолько вдохновили некоторые из идей Ламы Говинды, что он воспроизвел их в своих воспоминаниях:

«Искусство и медитация – творческие состояния человеческого ума. Оба они питаются одним и тем же источником, но может показаться, что они движутся в разных направлениях: искусство к сфере чувственных впечатлений, медитация – к преодолению форм и чувственных впечатлений. Но различие затрагивает лишь случайные черты, а не суть»⁶.

Однако идеи Ламы Говинды не развиваются далеко, и его эссе продолжается объяснением символизма, лежащего в основе его собственных абстрактных картин, а не исследованием более общих вопросов. Но все же в продолжении содержится пара важных мыслей:

«Искусство и религиозная жизнь встречаются в сфере сознания, где не существует подобных различий. Следовательно, где бы религия ни становилась живой силой, она находит естественное выражение в искусстве, по сути, она сама становится искусством – подобно тому, как искусство в своих высочайших достижениях становится

4 Анагарика Говинда, «Искусство и медитация», «Бук фейф Индия», Дели, 1999 (впервые опубликовано в 1936 г.).

5 Этот визит описан в книге Сангхаракшиты «Перед горой Канченджунгой», с. 270-274, воспроизведено в «Сущностный Сангхаракшита», с. 284-287.

6 Сангхаракшита, «Перед горой Канченджунгой», с. 271-272, воспроизведено в «Сущностный Сангхаракшита», с. 286, из «Искусства и медитации», с. 4.

религией... Чем больше художник выражает себя, тем ближе он становится к другим, потому что наша подлинная природа – это бессамость (анатта) или безграничная связь (шуньята)»⁷.

Идея глубинного единства искусства и религии как живого опыта и идея о том, что искусство связано с бессамостью, – семена, из которых вырастают эссе Сангхаракшиты.

В эссе «Смысл буддизма и ценность искусства» Сангхаракшита развивает свое понимание бессамости в рамках пространственной метафоры о том, что и буддизм, и искусство подразумевают расширение сознания за обычные границы эго. Буддизм расширяет сознание вертикально, приводя к более обширному пониманию реальности, и горизонтально, увеличивая сострадание к другим существам, в то время как искусство расширяет сознание вертикально, усиливая чуткость и внимательность к красоте, и горизонтально, делая нас более восприимчивыми к опыту за пределами нашего собственного опыта. Следовательно, и искусство, и буддизм расширяют сознание в двух направлениях, но с практической точки зрения буддизм расширяет сознание посредством ума и воли, в то время как искусство достигает этого посредством чувства и красоты.

Во втором, самом длинном эссе, «Религия искусства», Сангхаракшита подобным образом отождествляет сущность искусства и буддизма с бессамостью, но развивает эту идею в рамках возможностей трансформации, заложенных в каждом. Бессамость – это центробежное стремление к неизвестному, которое характеризует и дух художника, и воздействие искусства на того, кто им наслаждается. Следовательно, искусство подразумевает сознательное покорение прекрасному, процесс преобразования, который соответствует бесконечным творческим возможностям «спирального пути» к Присветлению Будды.

⁷ «Искусство и медитация», с. 7 и с. 12.

Мы должны ясно понимать, что идеи Сангхаракшиты содержат представление о буддизме, которое имеет мало общего с «религией» в условном значении, но гораздо больше общего с живым духом индивидуального развития. Его представление об искусстве в равной мере непривычно. Не все, что считается «искусством» в современном мире, подпадает под точное определение, которое дает Сангхаракшита в «Религии искусства»:

«Искусство – это организация чувственных впечатлений в приятные формальные связи, которые выражают восприимчивость художника и передают его аудитории осознание ценностей, которые могут преобразить нашу жизнь».

Великое искусство передает преображающие ценности, которые, по сути, совпадают с ключевыми ценностями, заложенными в буддизме как живой духовной традиции: таково видение Сангхаракшиты. Такое определение искусства, как вышеизложенное, вероятно, будет исключать большую часть из того, что обычно называют искусством, – к примеру, Сангхаракшита сознательно отказывается от популярного искусства как простого развлечения. Вероятно, нам стоит понимать определение искусства, данное Сангхаракшитой, в качестве того, что один философ назвал «убедительным определением»:

«Убедительное определение – то, которое придает новое концептуальное значение знакомому слову, не изменяя значительно его экспрессивного значения, и используется сознательно или бессознательно с целью изменить с помощью этого направление заинтересованности людей»⁸.

Сангхаракшита стремится не только дать характеристику буддизма и искусства, но и побудить нас

8 К. Л. Стивенсон, «Убеждающие определения», «Ум», №47 (1938), с. 331.

относиться к искусству иначе – открывая глаза и уши тому, как искусство может расширить наше видение и преобразить нас. Считаем ли мы себя буддистами или нет, искусство может произвести на нас воздействие, по своей сути сходное с действием медитации.

* * * * *

Как все эти захватывающие идеи работают на практике? Позвольте мне развить их, предприняв воображаемую прогулку по английскому Кембриджу, где я живу. (Это необычайно красивый город, полный средневековой архитектуры и культурных событий, по крайней мере, в учебное время, когда здесь живут студенты. Так что это особенно хорошее место, чтобы прогуляться, размышляя о религии искусства.) Сначала я отправлюсь в часовню Королевского колледжа, всемирно известный памятник сакральной архитектуры. Это пример архитектурного искусства, который, пользуясь терминами Сангхаракшиты, является религиозным и формально, и по сути. Ее огромные, высокие окна заполняют простое пространство интерьера возвышенным светом, озаряя изобилующую деталями каменную резьбу. Венчает это высокое помещение переплетающийся узор веерного свода, столь утонченный, что едва ли осознаешь, сколько над тобой тонн. Мое сердце отзывается на величие средневекового воображения в планировке этого здания, его трогает искусность строителей. Когда я внутри, меня переполняют мысли о силе истории, преданности христианской религии, символизме каменных сводов, сочетающих весомость и уравновешенность, и моя жизнь представляется мне в гораздо более обширной перспективе. Я чувствую, что мое маленькое эго покоряется более великим силам и более возвышенному видению жизни вокруг меня.

Затем, когда я понимаюсь по нефу и прохожу под орган часовни, расположенный особым образом в пространстве над дубовым клиросом, я вижу в восточном

углу часовни, над алтарем, огромную картину. Это «Поклонение волхвов» фламандского художника Петера Пауля Рубенса. Три мудреца смиренно подносят свои дары младенцу – Христу, которого показывает им его святая мать. Воздействие от размещения подобной картины прямо над высоким алтарем часовни заставляет меня думать, о том, чему именно меня призывают поклониться. Младенец ли это Иисус, Спаситель Мира, с такой теплотой изображенный в драматической манере барочного стиля Рубенса? Или меня приглашают почтить само произведение искусства, столь известное и великолепное творение европейской художественной традиции? Так или иначе, мое внимание привлекают эстетические свойства картины: богатые красные одеяния ближайшего царя, золотые одеяния стоящего за ним, пурпурные одеяния стоящего позади. Все они находятся в ярком контрасте с нежной плотью совершенно обнаженного младенца. Это уязвимое, слабое существо оказывается в свете, и все взгляды на картине прикованы к нему, как и мой взгляд зрителя. Я становлюсь частью сцены, чувствуя то же смирение, которое испытывают даже мудрецы перед реальностью божественного. Произведение искусства переносит меня в мир воображения и преподносит мне в форме прекрасного символа весть о реальности.

Созерцание картины заставляет меня думать, что теперь часовня столь же связана со своего рода светской религией искусства, сколько с христианской религией. Воздействие продолжается, когда я остаюсь, чтобы послушать вечерню: облаченные в одеяния благоговейные хористы заполняют великолепными гармониями мрачный свод, гармониями столь утонченными, что они кажутся в той же мере восхвалением музыкального искусства, сколь и религиозных верований христианства, скрытых где-то под аккордами и словами. Для меня, буддиста, посещение подобной службы, совершенная ее красота – это внезапное напоминание о важности искусства в религиозной жизни, нечто выходящее за пределы ограничений вероучения и

веры. А затем они снова начинают петь, и мое сердце ненадолго возносится на вершины блаженства этой красотой, все мысли остаются позади, и на мгновение я попадаю в измерение божественной чистоты, не слишком отличающееся от состояний медитативного сосредоточения, которые я периодически испытываю на ретритах.

Покидая часовню, я размышляю о том, в какой мере являюсь наследником красоты и богатства европейской художественной традиции, имеющей многовековую историю и восходящей к архитектуре и литературе античной Греции. Сангхаракшита не упоминает об этом в своих эссе, но западные буддисты находятся в особой ситуации, и его идея «религии искусства» помогает это понять. Вероятно, все мы, воспитанные в западной культуре, обнаруживали, что в определенные моменты нас трогали или вдохновляли музыкальный фрагмент, стихотворение или картина, созданные в контексте традиций западного искусства. В то же самое время мы решили стать вдохновенными и даже успешными практиками азиатской религиозной традиции, которая дошла до нас во всей своей полноте с изначальными сутрами, тангками и хайку. Конфликт вдохновения и влияний – хороший вызов: как нам справиться с противоборствующими побуждениями наших эмоций?

Размышляя обо всем этом, я иду по Трампингтон-Роуд, направляясь в Музей Фицуильяма, впечатляющее неоклассическое здание из голубино-серого известняка, похожее на Британский музей в Лондоне, но меньшее по размеру. Я поднимаюсь по широким ступеням, прохожу между высокими колоннами в резную галерею. Даже само здание – памятник венценосной викторианской самоуверенности. Внизу, за саркофагами и керамикой, я внезапно встречаю фигуру Будды в полный рост. Это китайская скульптура Гуаньиня XIII века, сидящего в позе «царской расслабленности». Он опирается на одну руку, а другая рука покоится на поднятом колене. Хотя деревянная статуя побилась и обветшала, у нее не хватает ступни и руки,

лицо и поза потрясают. Его взгляд сияет спокойствием и живостью, на лице почти светится улыбка. Тело расслаблено и лишено напряжения – его круглый живот указывает на избыточное *ци*, – но он также обладает изяществом того, кто полностью осознает свое положение и силу.

Такой явный религиозный образ среди древностей и любопытных вещей британского музея приводит в замешательство. Гуаньинь – китайский эквивалент Бодхисаттвы Авалокитешвары, «Владыки, глядящего вниз», воплощения запредельного сострадания. Друг однажды рассказал мне, что однажды простерся (в тихий день) у ног Гуаньиня. Скульптура, несомненно, предназначалась для буддийского храма; должно быть, ее появление в Кембридже связано с какой-то печальной историей. И все же то, что она находится в Фицуильяме, заставляет меня воспринимать скульптуру как произведение искусства: я размышляю о том, как скульптор создал идеальную форму, воплощающую некоторые фундаментальные ценности буддизма, как ему удалось уравновесить живость и расслабленность лица, изящество и покой живота и груди, как тот же самый художник поместил два маленьких полированных черных камешка как раз там, где должны быть глаза. Я понимаю, что китайская династия Сун должна была быть столь же цивилизованной, как и Европа, чтобы появилась такая статуя. Я ощущаю, что обуславливающие меня ограничения ослабевают, и чувство собственной идентичности расширяется – еще один шаг к бессамости.

Отвернувшись от Гуаньиня, я ловлю себя на мысли о том, что образцы искусства, которые я созерцал, религиозны и по форме, и по сути, и о том, что на таком примере относительно просто почувствовать глубинную связь между религией и искусством. Я поднимаюсь, чтобы найти картину, которая совершенно не религиозна. Мое внимание привлекает одно из исследований яблок Сезанном. Как может подобная мирская работа привести к выходу за пределы эго? Сначала я обращаю внимание на широкие

косые мазки. Искусство Сезанна не пытается создать иллюзии. Да, здесь семь яблок, но совершенно очевидно, что это картина, сделанная из пятен краски на плоском холсте. Я продолжаю смотреть. Несмотря на отсутствие иллюзии – или, возможно, благодаря этому, – яблоки начинают оживать в моем воображении. Художнику удалось передать особый цвет и сияние их кожицы: округлую красноту, сочную зелень, зрелую желтизну. Яблоки наваливаются друг на друга и на ровную поверхность, по которой они беспечно разбросаны. Они здесь. Я понимаю, что Сезанн действительно погрузился в яблоки, позволил им наполнить его чувства, его ум, его руку – и я окунулся в то же самое, живое созерцание реальности. Это бессамость? По крайней мере, это еще одно окно в мир за пределами озабоченности собой.

* * * * *

Нужно подчеркнуть в связи с видением Сангхаракшитой религии искусства, что читатель, слушатель или зритель, воспринимающий искусство, должен быть восприимчив к сообщению художника и готов отдаться преобразующей силе искусства. Для этого необходима определенная подготовка. Его эссе о религии искусства – стимул к тому, чтобы упражняться как раз в такой восприимчивости и готовности. Их вершина – данное Сангхаракшитой определение религии искусства как «сознательного покорения прекрасному». Если наш ум восприимчив к искусству и готов меняться под его воздействием, наш опыт искусства может стать вдохновенным погружением в высшие удовольствия цвета, звука и формы, событием, которое глубоко нас тронет и заставит жаждать большего.

Я едва коснулся создания произведений искусства в связи с идеями Сангхаракшиты. На самом деле, все сказанное применимо к творчеству, равно как и к наслаждению искусством. В действительности, активная вовлеченность в

искусство – один из лучших способов научиться ценить силу и потенциал искусства для личной трансформации. Следовательно, эти эссе о религии искусства еще более ценны, и эта ценность находится за пределами самой книги, в жизни буддийской общины «Триратна», движения, которое он основал. Если мы предположим, что само написание этих эссе было важной частью работы по объединению «первого» и «второго» Сангхаракшит, этих воюющих частей исполненного идеалов юноши, то мы должны взглянуть и на то, что последовало из этих выводов, сделанных Сангхаракшитой. Первый результат заключается в том, что Сангхаракшита продолжил глубоко погружаться в великое искусство, равно как и в изучение и практику буддизма⁹. Он продолжил заниматься стихами, избранной им формой искусства, поэзией, которую пытался соотнести со своими собственными критериями и ценностями¹⁰. И он сознательно подчеркивал и продолжает подчеркивать важность искусства в духовной жизни¹¹.

Важность искусства для духовной жизни – это, на самом деле, одна из шести отличительных черт буддийской общины «Триратна». Проводятся ретриты и собрания буддийских поэтов и художников для совместного обучения и практики. Мне известно на собственном опыте участия в творческих писательских мастерских «Волк у двери», насколько мощным средством развития может быть творческое письмо – и насколько участие углубило мое

9 Свидетельства погружения Сангхаракшита в мир искусства изобилуют его письма и воспоминания. Некоторые из его эссе, посвященные искусству и литературе, можно найти в книге «Бесценная драгоценность», «Виндхорс», Глазго, 1993.

10 Стихотворения Сангхаракшита опубликованы в «Полном собрании стихотворений 1941-1994 гг.», «Виндхорс», Глазго, 1995, а также в «Зове леса и других стихотворениях», «Виндхорс», Бирмингем, 2000. Все стихотворения в этих собраниях можно скачать на сайте <http://www.sangharakshita.org>.

11 Его лекцию 1969 года «Искусство и духовная жизнь» можно прослушать на сайте <http://www.freebuddhistaudio.com>.

понимание поэзии¹². Проходят фестивали искусств, оперы и оратории на буддийские темы, состязания в сочинении музыки, издано несколько антологий поэзии, созданной буддистами¹³. Журнал «Уртона» продолжает исследовать темы буддизма и искусства¹⁴. Ни один из этих видов деятельности не требует обращения к определенным теориям о связи буддизма и искусства, исследуемым в эссе Сангхаракшиты из «Религии искусства», но, так или иначе, они вдохновляются той же преданностью и страстью, с которой они были созданы.

Понимание, которое лежит в их основе, чувство убежденности в том, что есть некая неотъемлемая и глубокая связь между побуждением творить и ценить искусство и практикой учений Будды, остается столь же важным как и во времена написания эссе. Может статься, что на самом деле невозможно точно описать, что общего есть между великими традициями искусства и буддизма. Первое берет начало и развивается в рамках европейской культуры и мысли, второе – мировая религия, зародившаяся в Азии. Обе традиции слишком стары и обширны, чтобы подвергать их многочисленным обобщениям. Однако взгляды, которые подпитывают убежденность Сангхаракшиты, таковы. Увлеченность искусством дает буддистам шанс развить и усложнить их эмоциональную жизнь. Красота, вдохновение и выход за пределы «я», которые обретаются в приобщении к западным художественным традициям, очень полезны для нас, поскольку мы стремимся к пониманию реальности за пределами наших ограниченных эгоистических забот. Искусство может возвысить нас и увести наше воображение

12 См. дальнейшую информацию об этих семинарах и ретритах, которые ведут Ананда и Манджусвара, члены буддийской общины Триратна, на сайте <http://www.wolfatthedoor.org> .

13 Последняя из них «Сердце как оригами» под ред. Падмачандры, «Райзинг файр», Лондон, 2005.

14 См. образцы подобных сочинений и информацию о магазине «Уртона», публикуемом Ратнагарбхой и его друзьями в Кембридже, на сайте <http://www.urthona.com> .

за пределы познанного нами. Удовольствие, которое оно нам доставляет, напрямую развивает сердце и ум. Следовательно, нам нужно искренне отдаться эстетической жизни, погрузиться в музыку, поэзию и изобразительное искусство. Мы должны знакомиться с новыми творениями, чтобы расширять наш опыт и вкус. Так мы сами сможем ощутить опыт религии искусства и стать участниками поисков, которые столь энергично были начаты Сангхаракшитой в Калимпонге.

*Дхиван,
Кембридж,
январь 2010 г.*

Вслед за Рильке

*Поэт – толкователь мира,
По крайней мере для самого себя. Он воссоздает
В собственном сердце то, что созерцает,
И возвращает преобразенным из того, чем это
являлось,
В красоту-истину, которая не может ошибаться,
Не может поблекнуть или умереть. Хотя
неблагодарные ворчуны
Могут насмехаться над ним, никакое
отвратительное оскорбление не умаляет
Блага, принесенного словами поэта.
Дерево – еще не дерево, пока внутри
Преображающего все ума поэта оно не вырастает,
Утонченное, переродившееся – освобожденное
К подлинной жизни. Поэта племя –
Мемнон, Орфей, Мерлин. История показывает
Лучшее, но проживает то, о чем однажды мечтал
поэт.*

Сангхаракшита

Смысл буддизма и ценность искусства

Примерно столетие назад Шопенгауэр, на которого сильное и глубокое влияние оказал дух древнеиндийской философии, отважился на предсказание, что возрождение, которое в девятнадцатом веке повлечет за собой открытие сокровищ восточной литературы, будет несравненно более великолепным, чем вдохновленное в пятнадцатом и шестнадцатом веках открытием классики Греции и Рима. Это смелое предсказание века девятнадцатого воплощается или, по крайней мере, начинает воплощаться в двадцатом веке. Чисто политические и коммерческие контакты между нациями Востока и Запада начинают перерастать в культурные взаимосвязи и межрелигиозную дружбу. В каждой стране Запада в наши дни находятся мужчины и женщины – да, немногочисленные, но все более влиятельные, – убежденные в том, что теперь, как никогда, свет идет с Востока: *Ex Oriente lux*.

Из лучей, на которые разделяется этот свет, пробиваясь через спектр человеческого понимания, ни один не встречает западные взгляды с более неуклонным сиянием, не сверкает более ослепительно, ярко и лучезарно, чем доселе неизвестное великолепие, которому Запад, застывший перед осознанием совершенно нового мира ценностей, дал имя «буддизм». И все же это великолепие затуманивается из-за мутности средства, с помощью которого оно передается. И сегодня, когда Лондонское общество палийских текстов и другие организации, а также известные ученые, работающие независимо в сфере буддийских исследований, опубликовали совместными усилиями маленькую библиотеку палийских, санскритских, китайских и тибетских буддийских текстов и их переводов, сочинители статей и составители популярных руководств по буддизму, игнорируя это обилие подлинного материала, часто повторяют все те же заблуждения о Нирване и других аспектах буддийского вероучения.

Такие заблуждения (если они не случаются в силу

неустрашимых религиозных предрассудков, которые все еще занимают многих сочинителей-христиан, пишущих о нехристианских религиях) можно отнести к непониманию самой природы буддизма. Это непонимание глубоко укоренилось в истории западной мысли. Если коротко, оно заключается в том, что буддизм считается философской системой в современном академическом смысле.

Для древних греков и римлян философия была не точкой зрения, а страстью, она означала не только более возвышенный строй мыслей, но и более благородную жизнь. Философ должен был жить, не подстригая волос и бороды, носить единственное длинное одеяние, спать на голой земле и скудно питаться. Вместе с вторжением христианства в греко-римский мир старые классические идеалы умеренности, равновесия и гармонии были нарушены. Мудрость сменила вера, а безвредная и полезная жизнь философа была замещена идеей агрессивных благих деяний (что включало обращение язычников, насильственное, если требовалось, и сожжение еретиков). Между верой и делами действительно существовало стремление к достижению некой гармонии, но, поскольку эти два качества затрагивали лишь малую часть человеческих возможностей, эта гармония не была в достаточной мере богатой и полной, чтобы быть устойчивой, и, век за веком, слабая нота веры сначала возобладала, а затем заглушила все остальное.

Современное научное отношение к уму развилось частично как протест против непроверяемых догм средневекового христианства, и сам прорыв в научном познании был совершен под градом упорного противоборства со стороны проповедников, поскольку схоласты, как и ученые, понимали, что победа науки означала поражение веры. С отрицанием христианского вероучения автоматически произошел отказ от христианского образа жизни. Хотя отдельные мыслители продолжали соответствовать христианским нравственным стандартам и даже в некоторых случаях заявляли о принятии

христианского откровения, западная мысль все в большей и большей мере попадала под влияние науки и развивалась в условиях растущей свободы от религиозных предпосылок. Появление интереса к психологии и эпистемологии еще более усилило теоретические и умозрительные тенденции в современной мысли, и к тому времени, как Шопенгауэр решился бросить вызов академическим и профессорским представлениям о философии, несмотря на искусственные попытки примирения, расхождения между религией и философией стали абсолютными.

Разрыв между конкретной жизнью и абстрактным мышлением остается характерной чертой современной западной культуры. Философию преподают в университетах как чисто теоретический предмет; она не требует от своих адептов принятия определенного образа жизни, равно как и не затрагивает практические вопросы. Философская жизнь, как ее понимали греки и римляне даже во времена крайнего упадка, – страстное стремление к красоте, истине и благу и желание проявить их в собственной жизни – сменилась отвлеченным и голословным изучением истории философских взглядов.

Когда звезда буддизма впервые поднялась над этими ледяными академическими горизонтами, его зависимость от разума, а не от веры, свобода от легковерия и идолопоклонства вполне естественно привели к тому, что буддизм стали считать этико-философской системой, а не религией в христианском понимании этого слова. В силу врожденной склонности западного мышления к абстрактности тесная связь между практическими и теоретическими аспектами буддизма постепенно забылась, и такие темы, как природа Нирваны, стали обсуждаться как чисто теоретическая проблема, которую можно решить упражнениями в умозрительных рассуждениях. Тот факт, что буддизм – это, прежде всего, образ жизни, был позабыт.

Большую часть проблем и многие заблуждения,

возникшие в связи с буддизмом, можно связать с этой ложной привычкой рассматривать значение глубочайших учений буддизма в полном отрыве от практических следствий в реальном образе жизни буддистов. Из-за введения западной системы университетского образования такие заблуждения укоренились и процветают даже здесь, на земле Индии, несмотря на то, что в этой стране еще в большей мере, чем в Греции или Риме, философия рассматривалась как теоретическая сторона религии, а религия как практическая сторона философии. Следовательно, необходимо подчеркнуть тот факт, что буддизм – это не система абстрактного мышления, он не пытается удовлетворить чисто интеллектуальное любопытство, предлагая логически обоснованные представления о вселенной.

Буддизм – это образ жизни, который ведет к духовному опыту, на самом деле, к последовательности опытов. Эти переживания объединяются в ряд, который заканчивается наивысшим переживанием Нирваны. Поскольку это не просто определенный образ мышления, а особый образ жизни, Дхарму Просветленного нельзя верно понять с помощью прочтения книг, даже буддийских книг, ее можно постичь, лишь практикуя и пытаясь воплотить ее дух в своей жизни. Преподавание буддийской философии как части учебного курса, принципиальная цель которого – «подготовить» студента к мирской карьере профессорами, которые не пытались применить ее на практике в собственной жизни, это на самом деле насилие над буддизмом, которое принесет учителю и ученику, возможно, столько же вреда, сколько и пользы.

Частично в качестве предостережения от опасности воспринимать буддизм исключительно с теоретической точки зрения, а частично в силу трудностей адекватного краткого рассмотрения двух столь обширных вопросов, как буддизм и искусство, я предлагаю раскрывать смысл буддизма, не пытаясь дать обзор его учений, а постаравшись

представить его в более конкретной и поэтической манере. У китайцев есть пословица о том, что один пример – лучше тысячи слов. Я попытаюсь прояснить смысл буддизма не с помощью одной иллюстрации, а с помощью трех. Метафоры, сравнения, притчи и другие литературные формы давно получили признание в качестве средства наставления в религии, и, благодаря своему наполовину поэтическому свойству, они часто производят более глубокое и стойкое воздействие на наши сердца, чем более ученые, но менее поэтические исследования той же темы.

Можно считать, что следующие притчи, взятые из источников, весьма отдаленных и по времени, и по месту, отражают суть буддизма с наиболее глубокой духовно и одновременно наиболее практической точки зрения из возможных.

Первую из них можно назвать притчей о Колодезной Лягушке и Океанской Лягушке. Эта назидательная история столь хорошо известна людям Индии, что ее героиня вошла в пословицу, и выражение «колодезная лягушка» (*купа мандука*) часто применяется, не без доли иронии, к людям ограниченного ума и узких взглядов. История дается в пересказе Свами Вивекананды, который не без успеха рассказал ее на сессии Всемирного парламента религий, проведенного в Чикаго 15 сентября 1893 года: «Лягушка жила в колодце. Она жила там долгое время. Она родилась и выросла там и все же осталась маленькой, крошечной лягушкой. Конечно, сторонников эволюции не было там, чтобы рассказать нам, утратила ли лягушка глаза или нет, но ради истории нам придется принять на веру, что у нее были глаза, и каждый день она очищала воду от всех червяков и бактерий, которые жили в ней с энергией, которая сделала бы честь нашим современным бактериологам. Так продолжалось какое-то время, и лягушка стала упитанной и растолстела. Однажды другая лягушка, которая жила в море, упала в бассейн.

– Откуда ты?

– Я из моря.

– Море? Насколько оно велико? Оно такое же большое, как мой колодец? – и она перепрыгнула с одной стороны колодца на другую.

– Друг мой, – сказала морская лягушка, – как ты можешь сравнивать море со своим маленьким колодцем?

Тогда лягушка еще раз прыгнула и спросила:

– Твое море настолько велико?

– Что за чепуху ты говоришь, разве можно сравнить море с твоим колодцем!

– Знаешь, – сказала колодезная лягушка, – нет ничего больше моего колодца, не существует ничего большего, этот приятель лжет, прогоню-ка я его»¹⁵.

Притча об узниках пещеры – столь же неотъемлемая часть культурного наследия Европы, сколь и притча о колодезной и океанской лягушках в религиозных традициях Индии. В отличие от своей известной восточной параллели, у нее есть автор, и она в превосходной мере отражает ту чудесную комбинацию истины и красоты, философского озарения и литературного искусства, которая навсегда связана с несравненным гением Платона.

«Представьте несколько человек, живущих в подземной пещерной камере, в которой вход пропускает свет, распространяющийся на всю длину пещеры, где они заключены с детства, и их ноги и шеи столь стеснены кандалами, что они вынуждены сидеть и смотреть прямо перед собой, потому что цепи не дают им возможности оглянуться. И представьте, что яркое пламя горит где-то в отдалении, в вышине позади них, и приподнятая дорога

¹⁵ «Полное собрание сочинений Свами Вивекананды», 7 изд., «Адвайта Ашрама», Майявати, Алмора, с. 2-3.

пролегает между огнем и узниками, и вокруг нее построена низкая стена, подобно ширмам, которые фокусники ставят перед аудиторией и над которыми они показывают свои чудеса.

– Представил, – ответил Главкон.

– Также вообрази себе несколько человек, проходящих за этой стеной и несущих вместе с собой статуи людей и изображения других животных, изваянные из дерева и камня, а также других материалов, вместе с разными другими предметами, которые выглядывают из-за стены, и пусть, как можно ожидать, некоторые путники беседуют, а другие молчат.

– Ты описываешь странный вид и странных узников.

– Они напоминают нас, ответил я. – Ведь позволешь спросить тебя сначала, смогли ли бы столь стесненные люди хоть как-то рассмотреть себя и друг друга, помимо теней, отбрасываемых огнем на стену пещеры, обращенную к ним?

– Конечно, нет, если предположить, что они были принуждены всю свою жизнь держать голову неподвижно.

– И разве их познания о вещах, проносимых мимо них, не столь же ограничены?

– Безусловно, это так.

– И если бы они были способны говорить друг с другом, не думаешь ли ты, что у них вошло бы в привычку давать имена объектам, которые они перед собой видят?

– Безусловно, вошло бы.

– И если бы их тюрьма возвращала эхо от стены, обращенной к ним, каждый раз, когда путники открывали рот, чему бы, позволешь спросить, они приписали бы голос, если не промелькнувшей тени?

– Несомненно, они бы приписали его тени.

– Тогда, вне всякого сомнения, такие люди приняли бы тени этих рукотворных предметов за единственную реальность.

– Несомненно, они бы так сделали.

– Теперь представь, что случилось бы, если бы природа принесла им освобождение от оков, исцеление от глупости, следующим образом. Предположим, что один из них обрел освобождение и внезапно почувствовал побуждение встать, и обернуться, и подойти с открытыми глазами к свету, и представим, что он проделал все это, испытывая боль, и ослепительное великолепие не дало ему распознать те объекты, тени которых он раньше видел. Какой ответ, как ты думаешь, он дал бы, если бы кто-то сказал ему, что раньше он видел глупые призраки, а теперь он стал ближе к реальности, обратился к вещам более реальным и видит вернее, и, более того, указал бы ему на различные объекты, проносимые мимо, и спросил его, и убедил его ответить, что это? Разве нельзя ожидать, что он впал бы в замешательство и счел свои старые видения более реальными, чем объекты, которые его принудили заметить?

– Да, гораздо более реальными.

– А если бы далее его вынудили посмотреть на сам свет, думаешь, не устали бы его глаза, не отпрянул бы он и не вернулся к тому, что может видеть ясно, сочтя это действительно более ясным, чем то, на что ему указали?

– Все верно.

– И если бы кто-то потащил его к обрывистому и крутому выходу из пещеры и отказался отпустить его до тех пор, пока не вытащит его на свет солнца, как думаешь, не раздосадовало бы и не привело в возмущение подобное отношение, а достигнув света, не нашел бы он, что его глаза столь ослеплены блеском, что неспособны различить ни единого объекта из тех, что теперь называют истинными?

– Да, так бы он и почувствовал сначала»¹⁶.

Таков чудовищный миф, который Платон влагает в уста Сократа в начале седьмой книги «Республики».

Наша третья и последняя притча переносит нас из Греции в Индию, из дома Полемарха в Пирее, неподалеку от Афин, в рощу Джета в парке Анатхапиндики около Саваттхи, из шума и возбуждения фракийского пира пятого века до нашей эры назад к спорам и диспутам отшельников брахманов шестого века. Столь сильны были эти споры и диспуты одно время, что они привлекли внимание некоторых бхиккху, которые пришли к Будде и рассказали Ему об этом. Строго осудив поведение этих ограниченных людей, Будда упомянул притчу о слепых и слоне. Эта притча была впоследствии включена в репертуар индийских сказителей и часто появлялась в популярной религиозной литературе. Однако в силу странного искажения смысла теперь ее цитируют в качестве примера веры в то, что все религии в своей сути едины. Обращение к словам самого Будды разоблачает ложность подобных толкований:

«В давние времена, братья, в этом самом Саваттхи жил раджа. Однажды, братья, этот раджа позвал одного человека и сказал:

– Подойти, добрый человек! Пойди и собери всех слепцов Саваттхи!

– Слушаюсь, ваше величество, – ответил человек, и, подчинившись радже, собрал всех слепцов, привел их к радже и сказал:

– Ваше величество, все слепцы Саваттхи собраны.

– Тогда, добрый человек, покажи этим слепцам слона.

– Слушаюсь, ваше величество, – ответил человек и

16 «Республика» Платона в пер. Дж. Л. Дэвиса и Д. Дж. Возна, «Макмиллан», Лондон, 1923, с. 235-237.

сделал, как было велено, сказав:

– О, слепцы, таков слон!

И одного он подвел к голове слона, другого к уху, а остальных к хоботу, к ноге, к спине, к хвосту и кисточке на хвосте, говоря каждому, что это слон.

Тогда, братия, этот раджа вышел к слепцам и спросил у каждого:

– Изучил ли ты слона?

– Да, ваше величество.

– Тогда скажи мне, что ты заключил о нем.

Тогда те, кого подвели к голове, ответили:

– Ваше величество, слон подобен горшку.

А те, кто потрогал лишь ухо, ответили:

– Слон похож на корзину для веяния.

Те, кому показали бивень, сказали, что слон похож на лемех, а те, кто потрогал лишь хобот, сказали, что это был плуг. Тело, сказали они, это житница, нога – столп, спина – ступа, хвост – пестик, а кисточка на хвосте – просто метла. Затем они начали спорить, крича: «Да, это так! Нет, это не так! Слон не таков! Да, он таков! – и так далее, пока не передрались по этому поводу.

И тогда, братия, этот раджа, видя это, возрадовался.

Вот таковы и эти ограниченные люди, блуждающие во тьме, незрячие, не знающие истины, но каждый утверждает, что «все именно так».

Тогда Благородный, видя суть происходящего, смиренно произнес:

О, как они цепляются и ссорятся, те, кто называют

Брахманов и отшельников достопочтенными,

Потому что, отстаивая каждый свое воззрение, они цепляются за него.

Подобные видят только часть вопроса»¹⁷.

Эти три притчи иллюстрируют различные аспекты одной истины. Каждая из них включает два различных характера или группы характеров, один из которых представляет собой более обширное, более просветленное, более целостное состояние сознания, а другой – состояние ума, сравнительно узкое, мутное и ограниченное. В первой притче местечковые взгляды колодезной лягушки, которая живет внутри ограниченных рамок сознания, представленных водой колодца, ярко противопоставляются обширному видению ее гостыи, океанской лягушки, живущей в состоянии сознания, которое бесконечно. Между теми в притче об узниках пещеры, еще находящимися в оковах и способными воспринимать только тени, мелькающие на задней стороне стены, и освобожденным узником, которого вытащили из пещеры и вынудили узреть дневной свет, можно наблюдать похожие различия. Третья притча противопоставляет верное представление о слоне, которым обладает человек с нормальным зрением, с ошибочными понятиями, которых придерживаются слепые, таким образом иллюстрируя чудовищный разрыв между всеохватной мудростью Будды и односторонними воззрениями учителей-сектантов Его времени. Итак, с одной стороны мы имеем безграничное сознание, символами которого выступают воды океана, дневной свет и зрение здорового человека, а с другой – ограниченное состояние сознания, представленное водами колодца, мраком пещеры и зрением слепца.

Это различие говорит о возможности двух

17 «Удана VI, 4», Ф. Л. Вудворд, «Некоторые изречения Будды», Оксфорд юниверсити пресс», с. 286-288. Герберт Рид, «Смысл Искусства», «Пенгвин», 1951.

направлений в сознании: движения к расширению от более узкого к более широкому состоянию и диаметрально противоположного движения к сокращению состояния сознания от более обширного к более узкому.

Буддизм как образ жизни, как практическая схема духовного развития, основан на первом направлении, расширительном движении. Его цель – вынуть нас из колодца и погрузить в океан, вывести нас из тьмы пещеры в сияющий свет дня, излечить нас от духовной слепоты и вернуть нашим глазам божественное зрение, утраченное ими. С этической точки зрения это расширительное движение в сознании заключается в сознательном отказе от себя, в постоянном продвижении от эгоизма к бессамостности. Хотя двадцать пять веков истории внесли в буддизм многие изменения, в особенности, в сфере духовной практики и техники медитации, достоверность этих изменений проверяется этим показателем. Если они ведут к расширению сознания, к просветлению ума и очищению сердца, к высшей степени духовной остроты зрения, к освобождению от оков эгоизма, то их можно считать учением самого Владыки. Будда – единственный среди основателей религий, кто не только разрешает, но и требует, чтобы вместо принятия Его слов на веру мы доверяли им только после проверки их истинности на собственном духовном опыте, такого испытания, согласно выразительному сравнению самого Будды, какому подвергает золото ювелир на своем пробном камне.

Нашу пространственную метафору можно дополнить, а смысл буддизма передать еще более полно, отметив, что это расширение происходит на двух планах, вертикальном и горизонтальном. Под восходящим или нисходящим движением расширения сознания подразумевается возвышение или углубление (эти два выражения во многом говорят об одном и том же) опыта, увеличению проникновения, укреплению понимания. Под движением к расширению вовне подразумевается постоянное умножение

наших точек соприкосновения с внешним миром, неустанное расширение и усовершенствование этой тонкой сети сочувствия и привязанности, которой мы связаны тысячей способов не только с другими человеческими существами, но и с любой другой формой жизни. Восходящему и нисходящему движению к расширению сознания буддизм дает имя «мудрость» (праджня), движение к расширению вовне он называет «состраданием» (*каруна*). Мы не слишком ошибемся, если с чисто практической и духовной точек зрения сочтем жизнь, посвященную расширению сознания посредством развития мудрости и сострадания, окончательной целью буддизма.

Прояснив смысл буддизма, по крайней мере, для практических целей, мы теперь должны исследовать его в отношении к искусству. Под искусством здесь не подразумевается, как часто бывает, лишь искусство живописи, но также родственные ему искусства музыки и поэзии, архитектуры и скульптуры. То, что буддизм справедливо известен не только благодаря богатству и красоте его художественного многообразия в Индии, но также благодаря плодородности и жизненной силе семян, рассеянных им по всей Азии, – это общеизвестный факт в истории восточного искусства, которое не стоит повторять здесь. Однако мы собираемся проследить не связь между буддизмом и искусством на историческом уровне, но их связь на несравненно более глубоком уровне психологии и духовной жизни. Мы не намереваемся исследовать превратности буддийских сюжетов как предмета искусства или дать описание или критический обзор буддийской живописи, скульптуры, архитектуры или литературы, мы хотим просто установить природу их внутренней связи как двух независимых отраслей человеческого опыта, буддизма как буддизма и искусства как искусства. Лишь тогда мы сможем оценить важность искусства с духовной точки зрения.

Ни связь искусства с буддизмом, ни его духовную

ценность, однако, нельзя определить, если мы сначала не получили представление о точной природе предмета нашего изучения. Слово «искусство», подобно другим общим идеям, – чистая абстракция, и оно не более определяет реально существующий объект, чем слова «свобода», «независимость» и подобные выражения, которыми так любят разбрасываться газеты, определяют конкретные вещи, существующие в мире фактов или в измерении идей. Нет такой вещи, как искусство. Существуют лишь произведения искусства. Исследование природы искусства не может быть плодотворным, если оно не начинается и не заканчивается рассмотрением природы конкретных картин и стихотворений.

Поэтому спустимся с туманных небес абстракций и прочно ступим ногами на землю с помощью анализа отдельного произведения в двух его составных частях. Эти часто можно описать, если позволить себе отступление от слишком строгого использования научной терминологии, как содержание и форму. Под содержанием произведения искусства мы понимаем ту степень восприимчивости или чувствительности, состояние сознания, род опыта или постижения, которые оно выражает и передает. Форма, с другой стороны – это приятная модель ощущений, в которую утонченные мысли и эмоции художника сгущаются и кристаллизуются, в которой они находят воплощение и выражение. Уточнение анализа может помочь определить вторую составляющую более ясно. Хотя произведение искусства делимо на содержание и форму, в форме, в свою очередь, можно выделить чувственное наполнение и организацию этого чувственного наполнения средствами модели и ритма. Ухо и глаз – самые важные органы чувств, и потому ощущения цвета и формы (на самом деле, нам следовало бы слить эти слова в одно и сказать «цветоформы», поскольку эти две «вещи», хотя и определимы, но нераздельны) и ощущения звука обеспечивают художника сырьем для его творений.

Возвышаясь над хаосом зрительных ощущений, дух художника, подобно голубю, рождает на свет утонченный космос живописи, скульптуры и архитектуры, распластав крылья над бездной звука, он рождает вселенную поэзии и музыки. Волей творческого гения рассеянные атомы ощущений «встают на нужные места» и подчиняются не силе музыки, но силе, благодаря которой сама музыка обретает власть.

Посредством организации зрительных ощущений с помощью гармонического упорядочивания цветов, форм и плоскостей, и слуховых ощущений с помощью ритма и мелодии живописец, скульптор и архитектор, с одной стороны, и поэт и музыкант – с другой, составляют образцы прекрасного, доставляющие удовольствие. Эти приятные модели ощущений, составляющие форму произведения искусства, в свою очередь, организуются таким образом, чтобы выражать чувства и ценности самого автора, что воплощает то, что мы обозначили как содержание.

Не вдаваясь в психологию художественного творчества и не пытаясь исследовать природу той таинственной страсти, которая управляет жизнью художника и иногда разрушает ее, мы можем утверждать, что с точки зрения художника происходит движение от содержания к форме, от ощущений, которые непреодолимо возникают внутри него, к окончательному воплощению этих ощущений в металле, дереве или камне, в красках, словах и нотах. Это движение – творчество. С точки зрения того, кто читает стихотворение, смотрит на картину или слушает песню, происходит движение от формы к содержанию, от модели, созданной из определенных зрительных и слуховых ощущений, от пятен цвета и обрывков звука, к участию в том опыте, который они воплощают. Это движение – удовольствие или понимание. Но независимо от того, наблюдается ли в процессе создания и восприятия предметов искусства движение от содержания к форме или от формы к содержанию, гораздо более важным для данного

исследования является то, что в обоих случаях происходит расширение ума, «некий выход за границы понимания». То, что Герберт Рид ясно определяет как «функцию искусства»¹⁸, мы уже открыли и описали как расширение сознания, составляющее духовный смысл буддизма. Что касается художника, расширение или раздвигание границ – это причина, следствием которой становится произведение искусства. В случае с ценителем или любителем искусства (мы бы использовали менее корявое определение «критик», если бы при этом не возникало неприятных ассоциаций) расширение ума за пределы понимания, расширение сознания за границы самости – это результат, причиной которого становится творение искусства.

Что касается расширения сознания посредством буддизма, то, сопровождаясь расширением посредством искусства, расширительное движение происходит в двух направлениях или на двух планах. В буддизме есть движение мудрости, восходящее или нисходящее, и движение сострадания вовне.

Соответственно этому, в искусстве есть усиление или увеличение восприимчивости, а также расширение или распространение сочувствия. Некоторые формы искусства склонны расширять наше сознание в одном или другом направлении, а другие расширяют его в обоих. К примеру, лирическая поэзия возвышает наши грубые человеческие эмоции любви и муки, надежды и отчаяния, до столь высокой степени напряженности, что мирские страсти понимаются до духовных восторгов, а все наше эмоциональное существо настраивается на более высокий и чистый тон чувства. Классическая музыка, и западная, и восточная, часто производит то же воздействие. Драматическая поэзия, напротив, знакомя нас с мужчинами и женщинами всевозможных возрастов и национальностей, самыми разнообразными характерами и обстоятельствами, побуждая

18 Герберт Рид, «Смысл Искусства», «Пенгвин», 1951, с. 70.

нас следить с интересом и сочувствием за превратностями их судеб, заставляя нас плакать с ними в день скорби и радоваться с ними в час веселья, расширяет и увеличивает сферу нашего сочувствия тысячей путешествий в многочисленные измерения чужих жизней. Эпическая и повествовательная поэзия обычно расширяет ум в том же направлении, что и драматическая, и то же самое на более низком уровне делает роман и рассказ.

Такое распределение функций между изящными искусствами, однако, не стоит воспринимать слишком буквально и изолированно, не стоит считать слишком важным для нашего нынешнего исследования. Сейчас мы хотим лишь подчеркнуть тот факт, что каждое настоящее произведение искусства расширяет круг нашего сознания, и именно в этом расширении сознания заключается ценность произведений искусства с духовной точки зрения.

Подобно тому, как есть два вида расширения сознания, так и в каждом виде есть бесконечные степени расширения. Некоторые творения поднимают нас, так сказать, лишь на несколько дюймов над землей, другие уносят нас в эмпиреи. Эта разница в степени, посредством которой мы отличаем трепет Томаса Мора от подлинно глубокого волнения Шелли, заключается в различии качества их вдохновенности. Одно из больших достоинств литературной критики Шри Ауробиндо заключается в том, что он очень ясно разделяет разные уровни, до которых может спуститься поток поэтического вдохновения. Не обязательно соглашаясь со всеми деталями его классификации существования, мы можем признать истину, заключенную в следующем отрывке, и воспользоваться ею:

«Что касается определения источника поэзии, он может быть повсюду – на тонком физическом плане, на уровне самой высшей или низшей энергии, динамического или творческого разума, плане динамического видения, психики, просветленного ума – даже, хотя это случается крайне

редко, на уровне сверх-ума. Обретение вдохновения за пределами ума столь редко, что во всей поэтической литературе можно обнаружить лишь несколько строк или коротких фрагментов, которые, по крайней мере, дают нам некоторое представление или отражение этого»¹⁹.

Дополняя мысль Шри Ауробиндо нашими собственными открытиями, мы можем сказать, что, чем выше источник художественного вдохновения, тем величественнее сопутствующее расширение сознания и тем выше духовная ценность созданного произведения. Однако стоит относиться к этому с осторожностью и не смешивать чисто духовную функцию искусства с искусством дидактическим или условно религиозным. Чтобы прояснить этот вопрос, будет удобно суммировать классификацию, которую мы уже проводили. С двойственной точки зрения субъекта-материи и качества вдохновения можно выделить четыре разновидности искусства.

Первое ни религиозно по форме, ни одухотворенно по воздействию. Порожденное самыми отвратительными глубинами нашей психической природы, оно не только не расширяет наше сознание, но, потворствуя жажде секса и преступлений, сбрасывает нас в ад еще более низкого и узкого состояния сознания. В современной жизни примеры подобного рода искусства бесчисленны, а их разновидности почти бесконечны. Бульварные газеты, низкопробные журналы и большинство популярных фильмов можно считать главными поставщиками этого псевдохудожественного мусора.

Вторая категория искусства – то, которое религиозно по форме, но не по сути. Таковы литографии богов, святых и религиозных учителей, которые хранят благочестивые люди по всему миру. Хотя тема их религиозна, они либо неумело выполнены, либо сделаны механически, без чувства и

19 «Письма Шри Ауробиндо» (О поэзии и литературе), третья часть, «Шри Ауробиндо серкл», Бомбей, 1949, с. 4.

содействуют не расширению сознания, а лишь выступают условием рефлекторного почтительного отклика.

В-третьих, есть род искусства, которое по существу, хотя и не по форме, религиозно. На ум сразу же приходит китайская пейзажная живопись, как почти классический пример этой категории искусства. Хотя эти картины и лишены какого-либо формального религиозного содержания, они духовны в высшем смысле. Необычайное чувство освобождения и бесконечного расширения сознания, которое они производят в зрителе, достаточно доказывают огромную высоту вдохновения, откуда, подобно потоку, который «пенится на склоне горы», они спускаются с помощью кистей и черной туши на шелковые свитки.

Четвертая и последняя из этих категорий включает произведения искусства, которые религиозны и по форме, и по сути. О предыдущих трех категориях было сказано достаточно, чтобы описать, без необходимости в дальнейших пояснениях, природу данной, вершины и расцвета их всех. Древнее буддийское искусство Индии и Цейлона, Китая и Японии, Тибета и Камбоджи может без упрека в пристрастности принять на себя честь представлять этот высший класс. Хотя трудно и даже невозможно вычлнить какой-то один тип буддийского искусства как более типичный для целой группы, чем другие, без сомнения, можно признать, что изображение Будды, сидящего в медитации – наиболее распространенный и известный из них. Здесь смысл буддизма и ценность искусства сливаются на губах Будды в улыбку, выражающую, вероятно, высочайшее расширение сознания, которое может передать скульптура.

Сколь высокое качество вдохновения породило это творение, мы едва отваживаемся догадываться. Насколько огромное воздействие оно может оказать на весь характер человека, можно понять из истории, которую я услышал несколько недель назад от француженки, исследовательницы санскрита и поэтессы, пишущей на родном языке, а сейчас –

буддийской монахини в Индии. Она была столь глубоко впечатлена, столь глубоко духовно потрясена образом подобного рода, увиденным ею в музее Гиме в Париже, что решила посвятить всю свою жизнь изучению и практике буддизма, чтобы самой испытать, пусть и в самой малой степени, то освобождение сознания, те мудрость и сострадание, которые сквозили в каменных чертах, как будто те были прозрачны для внутреннего света.

Древний торс Аполлона, который поэт Рильке увидел в музее, по-видимому, привел к подобной трансформации в его сознании, но, поскольку он был поэтом, это преобразование не столько отразилось в его жизни, сколько выразилось в его искусстве. Не то чтобы он не знал о духовной важности глубокого эстетического опыта. Он, вероятно, лучше понимал внутренние связи между опытом святого и опытом художника, чем любой современный поэт, и это осознание делает его в тот век, когда внешние связи между религией и искусством были разорваны, художником, чьи труды имеют особое значение и ценность. Если первые тринадцать с половиной строк его сонета «Архаический торс Аполлона» показывают, сколь глубоким, сколь прочувствованным было его ощущение прекрасного, то завершающие полторы строки, отмечающие внезапный, почти резкий переход от описания к рассуждению, отражают то, насколько ясно он понимал нравственные и духовные следствия этого опыта и насколько мало боялся того, что ему придется столкнуться и схватиться с ними. Смысл этих строк недвусмыслен, поскольку чувство внезапно углубляется в озарение, и он восклицает:

*Здесь места нет,
Которое б не видело тебя.
Ты должен измениться.*

Эта перемена жизни, это преобразование характера и взглядов составляют не только посыл изображения Будды и архаического торса Аполлона, но, как мы пытались показать,

суть и смысл буддизма, равно как и подлинную ценность искусства.

И буддизм, и искусство ведут к двухмерному расширению сознания; они достигают практических результатов одного и того же рода, сколь бы сильно они ни отличались по степени и сколь бы отличны ни были методы, используемые буддизмом, с одной стороны, и искусством – с другой, чтобы привести к этому. Буддизм приводит к расширению сознания, напрямую воздействуя на понимание и волю, искусство изменяет жизнь косвенно, обращаясь к нашему чувству прекрасного. Поскольку человек обладает эмоциональной природой, равно как интеллектуальной и волевой, и способен откликаться на красоту не в меньшей мере, чем на истину и благо, ему нужно развивать и расширять одновременно эмоциональные, интеллектуальные и волевые аспекты своей личности. Буддизм и искусство, следовательно, равно необходимы для уравновешенной духовной жизни. Не то чтобы мы намеревались предложить абсолютно точно разделить функции между ними, оставляя буддизму исключительно ответственность за развитие ума, а искусству – ответственность за развитие эмоций. Каждый мыслительный процесс имеет эмоциональную окраску, сколь бы неявной она ни была. Буддизм, хотя и воздействует преимущественно на интеллект, несомненно, обладает мощным вторичным воздействием на эмоции, особенно на чувство преданности. Последнее развивается в членах буддийской общины настолько же полно, хотя и не слишком односторонне, как и в людях, принадлежащих к религиям, которые обращаются к сердцу, а не к уму, к вере, а не к рассудку. Искусство, хотя и воздействует напрямую на воображение, не утрачивает влияния и на понимание. В поэзии особенно невозможно отделить эмоциональное воздействие произведения от обрамления объективной информации, с которой оно связано и которая составляет ее «смысл» для разума.

Может ли жизнь отдельного человека определяться

скорее интересами, принадлежащими буддизму, или интересами искусства, это вопрос, который будет определяться тем, насколько сильны в нем относительно друг друга разум и эмоции. Мы же хотим лишь подчеркнуть, прежде всего, что смысл буддизма совпадает с ценностью искусства, а, во-вторых, – что развитие понимания и проникновения посредством первого и воображения и восприимчивости к красоте посредством второго является для современных мужчин и женщин, в которых эмоциональная и интеллектуальная жизнь почти в равной мере ярки и сильны, не только потребностью, но и необходимостью.

Несмотря на очевидно одухотворяющее воздействие многих великих творений искусства, в различных общинах и религиозных организациях можно найти людей, которые считают, что религия и искусство взаимно исключают друг друга, что человек, серьезно относящийся к религиозной жизни, должен держаться подальше от искусства, как и от алкоголя, танцев или азартных игр. Такие пуритане верят, что, поскольку искусство обращается к нашим чувствам – посредством глаза и уха, – его содержание непременно чувственно и даже сексуально. Будучи совершенно не способны увидеть более широкие горизонты искусства, в которых может открыться подлинная духовность, они считают, что жизнь художника практически тождественна безнравственности.

Когда бы ни возникал протест против пуританства, его последователи обычно впадают в другую крайность и провозглашают доктрину об искусстве ради искусства. Срединный путь между этими двумя крайностями обозначен Шри Ауробиндо, который в некоторых опубликованных письмах к своим ученикам-поэтам достиг своеобразного промежуточного решения проблемы. Все четыре отрывка, приведенные ниже, взяты из восьмого раздела (касающегося «Поэтического творчества и йоги» и «Полезности литературы и т. д. в садхане») из третьего выпуска его писем, к которым

заинтересованные могут обратиться за дальнейшей информацией.

1) «Человек литературы – тот, кто любит литературу и литературную деятельность сами по себе. Йог, который пишет, – не человек литературы, поскольку он пишет только то, выражения чего ждут от него внутренняя Воля и Слово. Он – канал и инструмент для чего-то высшего, чем его собственная литературная индивидуальность»²⁰.

2) «Я всегда говорил вам, что не нужно отказываться от поэзии подобной деятельности. Ошибочно поступать так ради аскетизма или *тапасы*. Можно отказаться от этого, когда оно отпадет само собой, потому что мы полны переживаний и настолько заинтересованы внутренней жизнью, что на остальное не остается энергии. И даже тогда отказ – это не правило, поскольку нет причин, по которым поэзия и остальное не могут быть частью *садханы*»²¹.

3) «Было бы ошибкой заглушать поэтический поток из принципа; привычка к творчеству тонизирует энергию и поддерживает ее в хорошем состоянии, а практика садханы нуждается в сильной и распространяющейся энергии для ее поддержания. На самом деле, творческая сила и молчание не так уж несовместимы, поскольку подлинное молчание – нечто внутреннее, и оно не прекращается или, по крайней мере, не обязательно прекращается, когда на поверхности находит выражение живая деятельность или проявление себя»²².

4) «Ведические поэты относились к поэзии как к мантрам, так они передавали свои собственные осознания другим... Все, что передает Слово, что несет в себе Свет, сказанное или написанное, может зажечь этот внутренний огонь, распахнуть небо, так сказать, становясь действенным

20 Там же, с. 285.

21 Там же, с. 287.

22 Там же, с. 289.

видением того, плотью чего является Слово... Во все времена духовные искатели выражали свои устремления и переживания в поэзии или вдохновенном языке, и это помогало им самим и другим. Следовательно, нет ничего абсурдного в том, что я приписываю такой поэзии духовную или душевную ценность и действенность душевного или духовного характера»²³.

Это твердое и красноречивое утверждение духовной функции поэзии и, следовательно, искусства в целом, вряд ли можно сделать лучше, и пусть оно остается адекватным ответом всем возражениям, которые выдвигает пуританизм против создания произведений искусства и наслаждения ими.

Но все же нам следует обсудить одно серьезное затруднение. Принимая как должное внутреннюю связь между буддизмом и искусством в описанном нами виде и то, что искусство является или, по крайней мере, как утверждает Шри Ауробиндо, может являться «частью садханы», можем ли мы заключить, что такое видение вопроса верно с точки зрения ортодоксального буддизма? Не виновны ли мы в искажении буддийского учения относительно ценности искусства? Буддийское искусство – это, несомненно, великолепное достижение с художественной точки зрения. Но можно ли считать его буддийским достижением в строгом смысле слова? Может быть, это скорее прекрасный нарост на стволе буддизма, как остролист на дубе или орхидея на вязе?

Некоторые буддисты действительно придерживаются такого мнения. Они верят, что искусства стимулируют сексуальное желание, и Будда, следовательно, запретил своим ученикам-бхиккху наслаждаться произведениями искусства. Они верят, что этот запрет содержится в восьмом наставлении, соблюдаемом всеми бхиккху и мирянами в дни *uposathi*: «*Начча-гита-вадитависукхадассана верамани сиккхападам самадиями*»²⁴, что обычно переводят как «Я

23 Там же, с. 292-293.

24 Обсуждение первых трех терминов см. в книге Рис Дэвидс

соблюдаю наставление воздерживаться от танцев, песен, инструментальной музыки и театральных представлений». Это наставление, утверждают они, на самом деле исключает наслаждение не только искусствами пения, танца и музыки, но также поэзии и живописи, скульптуры и архитектуры, от которых подлинный последователь Будды должен непременно держаться подальше. По их мнению, буддизм склонен к пуританским взглядам на искусство. Просветленный ум, свободный от малейшего намека на желание, по самой своей природе не способен на эстетическое удовольствие, поскольку, как они полагают, такое удовольствие носит, по сути, чувственный и даже сексуальный характер.

Согласен ли буддизм с такой пуританской оценкой природы и функции искусства, или его взгляды на отношения между духовной жизнью и жизнью творца ближе к тому, о чем мы говорили выше? На этот вопрос можно ответить, во-первых, обратившись к учению Шри Ауробиндо о различных уровнях, от тонкого психического до сверх-ума, на которых может возникнуть художественное вдохновение, а, во-вторых, обратившись к личному примеру Будды.

Из информации, доступной в Трех Корзинах (Трипитаке) или канонических писаниях, а также комментариях к ним, становится очевидно, что танцы, пение, инструментальная музыка и театральные представления в Восьмом наставлении принадлежали к первой из четырех категорий искусства, то есть они не были ни религиозными по форме, ни одухотворяющими по действию. Подобно песням, танцам и оркестровой музыке современных фильмов, они брали начало в том, что Шри Ауробиндо называет тонким физическим и витальным планами. Можно заключить, что Будда требовал от своих учеников воздерживаться от подобных увеселений не потому, что они были искусством, а потому что они не были искусством того

«Диалоги Будды», т. 1, с. 7.

глубокого и подлинного рода, которое мы включили в третью и четвертую категории. Запреты восьмого наставления можно не в большей мере обобщать до полного исключения всех видов искусства из стремления к духовной жизни, чем, к примеру, неодобрение кинематографа современным духовным мастером может считаться отрицанием классической музыки, поэзии и живописи. Шри Ауробиндо, чьи взгляды на духовную функцию искусства мы столь пространно процитировали, говорит о чтении романов в *садхане*: «Если романы касаются низшей энергии или возбуждают ее, их не стоит читать *садхаке*»²⁵. Нет противоречия в том, чтобы запрещать один род искусства и разрешать другой тому, кто стремится к духовности. На самом деле, это как раз вполне предсказуемо.

Но, несмотря на то, что, передавая восьмое наставление своим ученикам-монахам и последователям-мирянам, Будда хотел запретить лишь древнеиндийский эквивалент танцевальной музыки, каковы свидетельства (их можно потребовать) того, что он относился к наслаждению искусством и созданием живописи, поэзии, музыки как к тому, что можно совместить с требованиями духовной жизни? Если бы записи о Его жизни и учении содержали хотя бы одно упоминание о его наслаждении красотой искусства, этого было бы достаточно, чтобы доказать, что такое наслаждение не является невозможным для просветленного ума и, следовательно, содержание искусства уживается с сутью духовности. Мы цитируем не одно, а три таких упоминания, первое из которых указывает на понимание им музыки, второе – на одобрение поэзии, а третье – на его чувствительность к зримой красоте.

Упоминание о том, что Будда ценил музыку, содержится в «Сакка-панча-суттанте» из «Дигха-никаи», первого из пяти больших разделов «Сутта-питаки» или «Корзины проповедей». Сакка, царь богов, пожелал задать

25 «Письма Шри Ауробиндо», третья часть, с. 296.

Будде несколько вопросов, но видя, что тот погружен в медитацию, не решался приблизиться к нему. Поэтому он послал вперед себя одного из гандхарвов, небесных музыкантов своего двора, чья искусственность в музыке и пении в индийской литературе столь же известна, хотя и не столь фатальна, как пение сирен в западной литературе. Мы процитируем этот очаровательный отрывок полностью, поскольку он – прекрасное литературное введение к более серьезным обсуждениям между Буддой и Саккой, которые составляют основное содержание этой «Суттанты»:

«Тогда Сакка, царь богов, обратился к Панчасикхе, музыканту:

– Мой дорогой Панчасикха, подобному мне трудно приблизиться к татхагатам, они живут в уединении, постоянно наслаждаясь глубокой погруженностью в медитацию. Но, мой дорогой Панчасикха, если ты сначала привлечешь внимание Благословенного, то тогда я сам смогу приблизиться к Благословенному, чье внимание ты привлеч, этому достойному и полностью Просветленному, чтобы увидеться с ним.

– Конечно, я сделаю все возможное, – ответил музыкант Панчасикха Сакке, царю Богов, и, взяв свою нежную лютню из дерева бильва, он приблизился к пещере [где сидел Будда]. Приблизившись, он решил стать ни слишком далеко, ни слишком близко от Благословенного, но стать с той стороны, с которой его голос будет слышен. Так, стоя сбоку, Панчасикха-музыкант заиграл на своей нежной лютне из бильвы и пропел эти строфы о Будде, Дхарме и Сангхе, об Архатах и о любви:

*Прекрасная Госпожа Утреннего Света, источник
моей радости,*

*Я поклоняюсь Тимбару, твоему отцу, который дал
тебе жизнь.*

Ты подобна воде для жаждущих или прохладному ветерку.

Сияющая Богиня, я люблю тебя, как Архаты любят Дхарму.

Будь лекарством от моей болезни, будь пищей, утоляющей мой голод,

Угаси мой огонь, Госпожса, будь прохладной водой для меня, горящего.

Позволь мне погрузиться в твой живот и груди,

Подобно разгоряченному зверю в цветущий лотосовый пруд.

Подобно тому, как обезумевший слон, беспечный к палкам, натывается на них или работает,

Я сошел с ума, ослепленный твоими восхитительными бедрами.

Мое сердце запуталось в твоих сетях, мой ум взбудоражен,

Я пойман, как рыба, и не могу оставить тебя.

Очаровательные берда, обнимите меня, нежноглазая Госпожса, обхвати меня,

Прекрасная, заключи меня в объятия – как я молю об этом!

Я не слишком сильно любил, но теперь, из-за твоих кудрей,

Моя любовь стала бесконечной, подобно подношению, сделанному Архатам.

Какие бы заслуги я не обрел по отношению к этим Архатам,

Да созреют они, чтобы ты окружила меня

совершенной приязню.

Какое бы благо я не совершил на этой большой земле,

*Пусть его плодом будет мое пребывание рядом с
твоей совершенной красой.*

*Подобно тому, как Шакьямуни – сосредоточенный,
мудрый и осознанный – в медитации*

*Искал бессмертие, так и я жажду тебя, нежный
Солнечный Свет,*

*И, как мудрец возрадовался, обретя высочайшее
просветление,*

*Так и я возрадуюсь, моя красавица, занявшись
любовью с тобой.*

Если бы Сакка, Владыка небес, исполнил мое желание,

*О, Госпожа, моя любовь столь сильна, что я бы
выбрал тебя.*

*Приветствуя его, я возношу хвалу твоему отцу,
мудрая женщина, как поклонился бы*

Внезапно расцветшему дереву сал, за такую дочь.

Когда песня кончилась, Благословенный сказал
музыканту Панчасикхе:

– Звучание твоих струн столь гармонично сочетается с
твоим пением, а звучание голоса столь гармонично
сочетается со струнами, что звучание струн не господствует
над пением, как и звучание голоса – над струнами. Где,
Панчасикха, сочинил ты эти строфы о Будде, Дхарме и
Сангхе и о любви?

– Однажды, Владыка, Благословенный жил в Урувеле,
на берегу реки Неранджара, у подножия баньяна Козопаса,
до того, как ты обрел Просветление. В те времена я очень
жаждал этой Госпожи Солнечного Света по имени Бхадда,

дочери Тимбару, царя музыкантов. Но, Владыка, госпожа избрала другого, Сикхаддхи, сын колесничего Матали. Тогда, Владыка, поскольку я не мог найти способа быть с госпожой, я взял свою нежную лютню из дерева бильва и отправился к дому Тимбару, царя музыкантов, где заиграл на моей нежной лютне из дерева бильва и произнес эти строфы о Будде, Дхарме и Сангхе, об Архатах и о любви... [Текст повторяет строфы].

– Когда я закончил, Владыка, Госпожа Утреннего Света сказала мне: «Я не видела Благословенного лично, но я слышала, как о нем говорили, когда я танцевала в зале Судхаммы на Небесах Тридцати Трех. Поскольку ты, мой друг, восхвалил этого Благословенного, давай соединимся прямо сейчас». И действительно, Владыка, мы соединились и вместе с тех пор»²⁶.

В конце «Суттанты» Сакка, царь богов, получив от Будды удовлетворительные ответы на все свои вопросы и обрета «безупречное незапятнанное Око Истины», в благодарность за службу сделал Достигшего пяти вершин царем музыкантов и вручил ему руку госпожи Сурьявачасы. Этот идиллический эпизод указывает не только на признание Буддой ценности музыки, но также на его мягкость и человечность. Можно только представить удивленную улыбку, с которой Бесстрастный слушал стенания покинутого *гандхаббы*.

Симпатия Будды по отношению к поэзии упомянута в «Вангиша-самьютте», восьмом разделе «Самьютта-никаи» («Книги схожих речений»). Вангиша был одним из наиболее одаренных учеников Будды, и каждая группа из двенадцати сутт, носящих его имя, содержит поэтический отрывок и прозаическое введение, описывающее обстоятельства, которые привели к его созданию. Поэзия без прозаических фрагментов включена в «Тхерагатху», «Песни старших бхиккху», одну из книг «Кхуддака-никаи», которая также

26 «Дигха-никая», II, с. 264-267, пер. Дживана.

содержит строфы Вангиши их «Сутта-нипаты», которых нет в «Самьютте». Первые четыре стихотворения – это строфы о самоосуждении, о раскаянии в похоти и гордости, выражающие стремление поэта достичь очищения всех ментальных загрязнений в бесстрастном покое *ниббаны*. Следующие семь сутт, большинство из которых содержит строфы, в высшей мере прекрасные с литературной точки зрения, упоминают о том, что Будда и – однажды – Шарипутра поощряют Вангишу совершенствовать свой поэтический дар. Сутра 11 достаточно коротка и поэтична, чтобы ее можно было процитировать полностью как типичный пример отношения Будды:

«Однажды Благословенный пребывал в Кампе, на берегах лotosового пруда около Гаггары, с большим собранием монахов, насчитывавшим 500 бхиккху, 700 последователей-мирян, 700 последовательниц-мирянок и несколько тысяч божеств, хотя Благословенный превосходил их красотой и величием. Тогда достопочтенный Вангиша подумал: «Благословенный живет в Кампе, на берегах в Кампе, на берегах лotosового пруда около Гаггары, с большим собранием монахов, насчитывающим 500 бхиккху, 700 последователей-мирян, 700 последовательниц-мирянок и несколько тысяч божеств, и Благословенный превосходит их красотой и величием. Не должен ли я восхвалить Благословенного в его присутствии подобающими строфами?»

Тогда достопочтенный Вангиша, поднявшись с места, закинул одеяние на плечо и, поприветствовал Благословенного со сложенными ладонями, сказал ему: «Благословенный, меня озарило вдохновение! Радостный, вдохновение озарило меня!»

«Поделись своим вдохновением, Вангиша», – сказал Благословенный.

Тогда достопочтенный Вангиша восхвалил

Благословенного в его присутствии подобающими строфами:

*Подобно полной луне безоблачной ночью
Или солнцу, сияющему в ясном синем небе,
Ты, великий мудрец, подобно Богу Огня,
Превосходишь весь мир своим величием²⁷.*

В каждой из остальных шести сутт Вангишу также поощряют пользоваться своими, без сомнения, отнюдь не посредственными поэтическими способностями, и он на ходу сочиняет строфы «хорошо сказанной речи» в честь Шарипутры, по случаю церемонии *навараны*, по случаю проповеди Будды, по случаю почтения, выраженного Мастеру Аннаси Конданной и в признание психической силы Моггальяны. В восьмой сутте содержится не только разрешение на импровизацию, о котором просит Вангиша, которое неизменно дает ему Будда, но и несколько дополнительных строк диалога. Он не встречается в других суттах и доказывает, сколь явно выражал свое одобрение Будда, сколь недвусмысленной была его благоволение к тому типу поэзии, в котором Вангиша достиг совершенства. После того, как Вангиша в порыве энтузиазма сравнил Будду, проповедующего Дхарму, с огромной тучей, проливающей изобильный дождь на землю, и произнес заключительные строфы восхваления Мастера, Возвышенный сказал:

– Эти твои строфы, Вангиша, выдумал ли ты их заранее, или вдохновение посетило тебя спонтанно?

– Владыка, эти мои строки не выдуманы заранее, вдохновение посетило меня спонтанно.

– Тогда, Вангиша, может быть, ты вдохновишься и поделишься еще несколькими такими строфами, которых ты не выдумал заранее?

– Конечно, Владыка, – ответил достопочтенный

²⁷ «Самьютта-никая», I, с. 195-196, пер. Дживана.

Вангиша Благословенному и восхвалил его новыми неподготовленными строфами:

*Пресекая порочные пути Мары,
Ты продолжаешь разрушать любые преграды.
Узрите его, творца безграничного освобождения,
Достигшего совершенного отречения, делящегося
своими открытиями.*

*Для того, чтобы переправить нас через поток,
Ты показал путь с различными его частями.
Те, кто видят Дхарму, остаются недвижимы
В том же Бессмертии, что ты провозгласил.
Ты, освещающий каждую трещину и угол,
Видишь насквозь любое цепляние за воззрения.
Сам постигший и воплотивший истину,
Ты преподавал ее сначала группе из пяти учеников.
Теперь, когда Дхарма представлена должным
образом,*

Кто останется небрежен, зная о ней?

*Поэтому, всегда оставаясь бдительными и
преданными,*

Мы будем упражняться в учении Благословенного²⁸.

В шестом веке до нашей эры индийская живопись еще не вступила на путь, вершиной которого стали фрески, украсившие пещеры Аджанты, и мы, следовательно, вряд ли можем ожидать упоминания о том, что Будда ценил изобразительное искусство в более утонченных и развитых

28 «Самьютта-никая», I, с. 193 пер. Дживана.

формах. Однако можно процитировать, по крайней мере, один пример его отзывчивости к красоте человеческого тела в движении и гармоничному влиянию контрастных цветов. А поскольку форма и цвет составляют два основных элемента изобразительного искусства, внимание Будды к ним в естественном виде можно воспринимать как, по сути, то же самое, что признание искусств живописи и скульптуры. Наш пример взят из «Махапариниббана-суттанты» «Дигханикаи», которая, как считается, содержит некоторые старейшие и самые подлинные материалы Палийского канона. Отрывок также мимоходом освещает мужскую моду того времени:

«Тогда личчавы из Весали услышали, что Возвышенный прибыл в Весали и остановился в роце Амбапали. И, приказав приготовить несколько государственных колесниц, они расселись по ним и отправились со своей свитой из Весали. Некоторые из них были смуглы, темны по цвету кожи и облачены в темные одежды и украшения, другие же были бледны, светлы по цвету кожи и облачены в светлые одежды и украшения, некоторые из них были рыжи, румяны телом и облачены в красные одежды и украшения, а некоторые из них были белы, бледны по цвету кожи и облачены в белые одежды и украшения. Когда Благословенный увидел, как личчавы показались в отдалении, он обратился к братии и сказал: «О, братия, пусть те, кто никогда не видел богов Таватимсы, посмотрит на собрание личчавов, узрит собрание личчавов, сравнит это собрание личчавов, потому что они подобны собранию самих богов Таватимсы»²⁹.

Сравнение, приведенное в этом отрывке, возникло не случайно. Эстетическое чувство естественным образом стремится к выражению с литературной точки зрения в различных фигурах речи. То, что Будда, тронутый красотой богато одетых и украшенных личчавов, сравнил их с

29 «Диалоги Будды», II, с.103.

собранием небесных богов, нельзя приписать его стремлению дать наставление своей братии, но, скорее, это спонтанный всплеск его эстетического чувства.

В дополнение к этим особым примерам, говорящим о признании ценности искусства самим Буддой, можно привести в поддержку нашего утверждения о том, что даже с ортодоксальной буддийской точки зрения содержание искусства не противоречит содержанию духовности, а религиозная жизнь не исключает художественных интересов, ряд общих рассуждений. Поскольку учения Будды сохранились не с помощью картин и музыкальных нот, а в словах, которые впоследствии были записаны в книги как литературные произведения, неизбежным образом эти рассуждения должны носить преимущественно литературный характер. Один из первых моментов, которые привлекают наше внимание в канонических книгах на пали – это то, что большая часть их написана в стихах. На самом деле, некоторые книги, к примеру, «Дхаммапада» и «Суттанипата», либо полностью состоят из строф, либо содержат лишь небольшую примесь прозаических отрывков. «Тхерагатха» и «Тхеригатха», «Песнопения старших братьев и старших сестер», многие из которых являются импровизациями уже обретших Просветление, являются, вероятно, самыми выдающимися примерами второго рода. Помимо того, что это духовные документы редкой ценности, они содержат жемчужины духовной поэзии высочайшего порядка, и миссис Рис Дэвидс во введении к ее основополагающему переводу, «Псалмы ранних буддистов, том 1 – Братия», не колеблясь, сравнивает наиболее поэтически одаренных из *тхера* с Китсом и Шелли. Хотя основой для ее сравнения стал дар музыки слов, без сомнения, это лишь один пример подобия между строфами индийских и английских поэтов. Подобно романтикам, *тхера* замечали красоту природы, и миссис Рис Дэвидс даже предполагает – что может шокировать «ортодоксального» буддиста, – что они искали лесного уединения в той же мере

по эстетическим, сколь и по духовным причинам.

Можно даже утверждать, что сам Будда был поэтом. Палийские писания содержат тысячи строф, которые традиционно считаются изреченными Мастером. Целая книга, «Удана», состоит их ряда строф, каждую из которых сопровождает текст в прозе, описывающий обстоятельства, в которых их «выдыхал» Будда (это буквальное значение названия) в моменты сильного эмоционального воодушевления.

Основная часть священного канона хотя и прозаична по форме, но зачастую поэтична по духу. Обогащенные яркими и уместными метафорами, подобиями, сравнениями, уподоблениями и другими фигурами речи, радующими воображение, а не только проясняющими понимание, проповеди Будды часто искрятся мягким и безмятежным очарованием, что делает его слова столь же красивыми, сколь и истинными. Тот неопровержимый факт, что Будда и Его просветленные ученики могли ценить красоту природы и искусства и наслаждаться ими, что они могли увеличить эту красоту с помощью собственной эстетической деятельности, является, как нам кажется, достаточным доказательством нашего предположения. И религия, и искусство являются проявлениями одного и того же движения к преодолению эго, и подлинный последователь и художник проходят, в конечном итоге, смыкающийся путь.

Для тех, кто, зная о подлинности процитированных нами отрывков из писаний, может задуматься, верное ли истолкование мы им дали, мы удостоверим последней печатью ортодоксальности наши взгляды, процитировав современного писателя, который заслуживает безусловного доверия, а его толкования буддийского учения основаны на строжайшем следовании традиции комментирования. Говоря о культуре ума (*бхаване*), втором из трех этапов, на которые, согласно схеме, разделяется путь к Нирване, доктор К. Л. А. де Силва говорит:

«Волевые акты, возникающие в процессах мысли во время изучения дхарма-винаи (доктрины) любого искусства, науки и так далее, объединяются названием культуры ума или бхаваны»³⁰.

Нераздельность буддизма и искусств вытекает из природы нашей психической жизни. Хотя волю, разум и чувство можно мысленно отделить друг от друга и говорить о них, как если бы это были различные «способности», в реальности их не в большей мере можно подвергнуть подобному делению, чем мелькание зеленого, золотого и фиолетового цветов, переливающихся на шее голубя. Соответственно, духовное развитие человека может либо иметь место на всех уровнях его существа, во всех аспектах его личности, практических, равно как и теоретических, эмоциональных не в меньшей мере, чем интеллектуальных, либо его вовсе не происходит. Одна «часть» человека не может, подобно орлу, воспарить в эмпирии, пока другие барахтаются в грязи, как свиньи, поскольку, в конечном счете, нет «частей», нет никаких «кусков». Но жизнь человека, будучи единым целым, может либо подняться, либо опуститься по шкале ценностей. Духовная практика – если понимать это выражение в самом широком смысле как все, что способствует расширению сознания, выходу за пределы «я», – должна развивать всю полноту всех «способностей», которыми наделена человеческая личность, должна развивать их не односторонне, а в столь гармоничной манере, что на каждом этапе духовного восхождения они уравнивают друг друга и максимально близко приближаются к тому условию совершенного равновесия, которого достигнут, когда сознание расширится до широчайших пределов, и это полностью останется позади.

Современный человек, под которым мы понимаем современного западного человека и его подражателей в восточных странах, страдает от столь хронического разрыва

30 Четыре основные доктрины буддизма, Коломбо, 1948, с.155.

между интеллектом и эмоциями, что почти парализует свою волю к достижению духовного блага. Своего рода психологическая духовная болезнь уродует его чрезмерно развитым интеллектом и недоразвитыми эмоциями. Под этим мы не подразумеваем, что мы эмоционально не активны, совсем наоборот! Но эта эмоциональная жизнь, если позволить себе столь грубую пространственную метафору, находится на гораздо более низком уровне, чем интеллектуальная жизнь. Эмоции такого человека не отсутствуют, они не развиты. Интеллектуально зрелый, он остается ребенком в том, что касается чувства. Ученый, чье интеллектуальное любопытство не будет удовлетворено, пока он не сочтет все звезды Млечного Пути или не измерит с веревкой бескрайнее небо, по-видимому, находит полное удовлетворение аффективной стороны своей природы в эмоциональных мусорных кучах популярного кинематографа, детективной прозе или случайных сексуальных контактах. Один из результатов этого разрыва между интеллектуальной и эмоциональной жизнью заключается в том, что даже интеллект развит не по отношению к шкале ценностей, внешних по отношению к себе, а лишь по отношению к степени своей собственной изоциренности. Потребность современного человека, приходим мы к выводу, заключается в развитии его эмоциональной природы, что приведет к духовной плодотворности уже совершившегося интеллектуального развития и, восстановив давно утраченное равновесие между способностями человека, сделает возможным движение целостной личности к восхождению, расширению сознания и самопреодолению, секрет которого утрачен западной цивилизацией многие столетия назад.

Одним из обычных инструментов эмоционального развития в прошлом было религиозное поклонение. Но религия в догматическом западном христианском понимании этого слова стала столь невыносима современному человеку, что использование этого инструмента более невозможно.

Следовательно, насущной необходимостью становится открытие каких-либо других средств углубления его эмоциональной жизни. Такой метод, мы полагаем, можно найти в создании произведений искусства и наслаждении ими, при условии, что эта деятельность совершается с ясным осознанием ее духовной функции и значимости. Жаждающая природа человека требует удовлетворения, и ее запросы нельзя игнорировать. Если мы не находим ей выхода на более высоком уровне, она пробьет себе дорогу на низком. Сублимация желания – это, вероятно, центральная проблема этики, поскольку сублимированное желание – это генератор, создающий энергию, благодаря которой приводится в движение механизм духовной жизни в целом. Искусство важно и ценно, а в некоторых случаях просто необходимо для духовной жизни, поскольку оно обеспечивает канал для эмоциональных энергий, поднимая их от более низкого к все более высоким уровням выражения. На каждом уровне эмоции гальванизируют всю личность на деятельность: на более низких уровнях – побуждают к бесчисленным поступкам, с помощью которых обычный человек стремится удовлетворить свои мелкие страсти и тщеславные желания, на более высоком – к состраданию и бесчисленно разнообразным средствам, с помощью которых Будды и Бодхисаттвы пытаются помочь человечеству.

Для сублимации эмоций необходимы две вещи: навязанный сознанием контроль на более низких уровнях опыта и сознательно открытый выход на более высоких. Первое обычно обеспечивает человеку общество, в котором он живет, посредством системы табу. Из этих запретов наиболее важны те, которые, контролируя выражение двух первостепенных эмоций, любви и ненависти, регулируют творческие и деструктивные функции эмоций. К несчастью, современное общество часто налагает запреты на одном уровне, не открывая эмоциям выхода на другом. Человек, не обладая воззрением, которое позволяет ему понимать возможность достижения более высокого и широкого опыта,

раздражается из-за постоянного навязывания ему того, что кажется ему довольно произвольным ограничением его естественных импульсов, и, в конечном счете, восстает против этого. Психологические факты, подобные этим, позволяют объяснить большую часть «ученического непослушания», преступности среди несовершеннолетних и других деструктивных проявлений эмоций, которым отказали в творческом выражении, и указывают на необходимость уделять в образовательном плане более важное место интересам и видам деятельности, которые возвышают и утончают эмоции. Если качество получаемого нами образования будет хотя бы в некоторой степени определяться тем, каковы мы как личности, если чувствуем позволять быть не в меньшей мере частью человеческой природы, чем разуму, тогда никто не будет отрицать с точки зрения логики необходимость найти место искусству в образовательных моделях.

Поскольку идеалы, определяющие образовательную систему того или иного общества, создаются применением внутри более узкой сферы образовательной теории и практики идеалов, которые управляют не только этим обществом, но и всей цивилизацией, к которой оно принадлежит, не стоит считать, что исчезновение искусства в наши дни из школ и колледжей – лишь отражение смерти искусства в современной жизни. Со времен индустриальной революции города, в которых постепенно сосредоточилась жизнь западных стран, характеризует все возрастающее уродство. Посредством политических и коммерческих каналов продукты этого уродства заполнили не только западный, но и восточный мир, и даже здесь, на далеких берегах традиционных цивилизаций Индии, Цейлона (Шри-Ланки) и Бирмы схлынувший империализм оставил отвратительный слой уродства, который, выветриваясь под тропическим солнцем, все еще заражает жизни многих азиатов. Современный человек, на Западе он живет или на Востоке, страдает от эстетического голода, и пока он снова

не получит и не накопит запас этой духовной пищи, вряд ли стоит надеяться на восстановление его духовного здоровья. Перед второй мировой войной движение Морального Перевооружения начало набирать обороты в Англии. В наши дни не менее необходимо в глобальном масштабе движение Эстетического Перевооружения, запуск всемирной Битвы за красоту. Пока выход чувствам человека не найдет выражение на тех высших уровнях опыта, к которым дают доступ искусство и религия, они продолжают на нижнем свою бурную разрушительную деятельность. Подобно двум крылам птицы, разум и чувство равно необходимы для духовного парения человека.

В блеске золотистом

Гаснущего дня,

В облаке лучистом,

В море из огня,

Резвишься ты, как дух, порхая и звеня.

пер. К. Д. Бальмонта

Духовный искатель подобен жаворонку Шелли: пока его разум парит, его чувства поют. Именно в этом пении и парении, в одновременно расширении понимания и эмоций мы открываем смысл буддизма, ценность искусства и, на самом деле, тайну духовной жизни.

Религия искусства

Искусство и религия взаимосвязаны. Как в религии есть элемент эстетики, так и в искусстве есть религиозная составляющая. В наши дни, когда упадок религиозной веры привел к угасанию той части религии, которая одновременно является областью искусства, вероятно, можно, разрабатывая следствия той части религии, которая также является областью искусства, развивать образ жизни, посвященный осознанию ценностей в том виде, который привлекателен для тех, кто чувствует лишь отторжение, когда это преподносится им с формальной религиозной точки зрения. Может статься, стоит даже ввести для таких людей Религию Искусства.

Под религией искусства мы не подразумеваем использование искусства как одного из заменителей религии в духе Хаксли. Подобно тому, как есть некоторые вещи, принадлежащие религии и не имеющие ничего общего с искусством, так есть и многие вещи, очень важные для искусства, но не имеющие места в религии. Территории этих двух сфер человеческой деятельности совпадают частично, а не полностью. Что-то в религии есть от искусства, а что-то в искусстве – от религии. Вся религия – это не все искусство. Мистер Хаксли ясно дает понять, что, используя слово «религия» в более полном смысле, включающем эстетическую составляющую, он использует термин «искусство» в более узком смысле, который исключает любой компонент религии. Искусство без религии называется одним из заменителей религии без искусства. Хотя и признавая, что «умам, чьим религиозным потребностям было отказано в их нормальном воплощении, искусство приносит определенное духовное удовлетворение», автор проникновенного эссе «Заменители религии» не отрицает того факта, что «туда, где красоте поклоняются ради красоты, как богине, независимо от морали и философии и принижая их, может вкрасться самое ужасное разложение», и завершает свой раздел о

«Художественном заменителе» язвительным наблюдением: «Жизни эстетов далеки от поучительного примера религии красоты»³¹.

«Ужасное разложение», возникающее, когда искусство отделяется от религии и метафизики, стало темой стихотворения, написанного почти за век до эссе Хаксли. Во «Дворце искусства» Теннисон описал с присущим ему избытком ярких изобразительных деталей судьбу «прославленного Дьявола, великого сердцем и умом, / Который любил одну лишь красоту» и, следовательно, планировал посвятить свою жизнь уединенному наслаждению всяческими шедеврами живописи, музыки и поэзии, созданными человеком. С исторической точки зрения стихотворение предвосхитило эстетическое движение, которое зародилось во второй половине девятнадцатого века и расцвело великолепнее и испорченнее всего в десятилетие, предшествовавшее аресту и осуждению Оскара Уайльда, когда росу грубо стрясли с черной розы, а бабочек с осиными телами резко разогнали с зеленой гвоздики. С психологической точки зрения это вечно истинное исследование чувств неудовлетворенности и разочарования, которыми постепенно разлагается жизнь в потакании себе, даже в эстетическом потакании.

В начале стихотворения описывается, как «прославленный дьявол» строит для своей души «пышный дом удовольствий, / где вечно можно пребывать в покое», и приглашает ее «веселиться и пировать». Она должна жить одна в своем высоком дворце, безразличная к тому, что происходит во внешнем мире, и не имея ничего общего с людскими радостями и печалью. На самом деле, ее брезгливому вкусу непросвещенные обычные люди кажутся немногим лучше «темнеющих стад свиней», и, легко и изящно содрогаясь от отвращения, она наблюдает, как они

31 Олдос Хаксли, «Истории, эссе и стихотворения» (Библиотека для каждого), Дент, 1960, с. 284.

«ползают и барахтаются, размножаются и спят». Но воздаяние близко. Опиумные мечты длятся лишь три кратких года. На четвертый год, охваченная отчаянием и сомнением, душа начинает тяготиться одиночеством и ненавидеть себя. Дом удовольствий становится ее тюрьмой, раскаяние обжигает ее, как огонь, и в конце стихотворения она отказывается от дворца ради домика в долине, где может «плакать и молиться». Она просит своего господина не разрушать башен дворца, которые столь легки и прекрасны. Не Искусство было всему виной, а неверное использование Искусства душою. Когда она очистится от вины, говорит душа, может быть, она сможет вернуться туда и обитать там, но на сей раз не одна, а в окружении других людей.

Хотя «Дворец искусств» – это стихотворение, а не трактат об этике или экскурс в область психологии, мораль, вытекающая из его подобной сновидениям последовательности великолепных словесных картин, почти полностью обнажена, а, в действительности, и явно высказана в посвящении, которым Теннисон предварил стихотворение. Тот, кто изгоняет Любовь из своей жизни, в свою очередь, будет отвергнут Любовью и станет:

И лежать на ее Пороге,

Стеная во внешней тьме.

Это утверждение того, что буддисты назвали бы кармой: не слепой судьбой или роком, а реакцией на собственные действия человека, которая доказывает справедливость Вселенной и восстанавливает равновесие Природы. Под любовью понимается не «содержательное знакомство» или ревностное эмоциональное предпочтение, а тот дух самоотречения, то полное отсутствие эгоистичных желаний, которое является началом и концом каждой добродетели, основой и вершиной всякой духовности и которое, согласно Данте, столь могущественно, что «движет солнцем в небесах и всеми звездами». Хотя на высоком

уровне духовного развития можно говорить, вместе с Рильке, о «любви без возлюбленного», большинству из нас чувства доступны лишь в связи с другими мужчинами и женщинами. Эстет изгоняет из жизни любовь, поскольку изгоняет из нее людей, поскольку его душа пребывает «одинок в себе самой», погружаясь в утонченный эгоизм артистических удовольствий. Грех, который он совершает, вина, очищения от которой он жаждет, в конечном счете, – это первородный грех привязанности к собственной отдельной самости. К своему ужасу он обнаруживает, что столь высоко превознесенная доктрина «искусства ради искусства» извращается на практике и становится тем, что Лоуренс, вероятно, в несколько ином смысле, назвал «искусством ради меня самого». Он обнаруживает, что ему не удалось отличить так называемые «поэтические удовольствия», сначала приносящие удовольствие, а затем наскучивающие и, наконец, отвращающие душу, от «страсти к поэзии», посредством которой душа оживляется, очищается и, в конечном счете, освобождается от оков собственной отдельности. Именно отношение к искусству как к развлечению, использование произведений искусства в качестве средства получения эгоистического удовольствия составляет отличительную черту искусства как одного из заменителей религии. Религия Искусства, напротив, рассматривает создание живописи, музыкальных произведений и поэзии и наслаждение ими, в первую очередь, как средство освобождения от эгоистической жизни и видит в Красоте одни из трех главных врат к тайнам жизни в бессамости. Но, прежде чем попытаться обрести ясное понимание природы Религии Искусства, мы должны исследовать по отдельности смысл Религии и смысл Искусства.

Любого из тех, кто пытался свести к некому порядку массу неясных идей и смешанных эмоций, которые сосредоточены вокруг «религии», не могла не поразить пространственность и двойственность этого многогранного слова.

Подобно апостолу язычников, ее считали всем для всего человечества, но, вместо того, чтобы что-то для кого-то значить, в наши дни религия рискует оказаться ничего не значащей ни для кого. На самом деле, это слово в наши дни погрузилось в такую безвестность, что мистер Олдос Хаксли, который начинает свое знакомство с собранием заменителей религии с описания того, что он называет «подлинным случаем», очень мудро воздерживается от попыток дать формальное определение религии, отмечая: «Такие определения большей частью столь неясны и абстрактны, что почти бесполезны». Вместо определения он дает «каталог основных состояний ума и действий, признаваемых в качестве религиозных, вместе с кратким описанием наиболее характерных черт религиозных учений, которые являются рационализациями этих состояний и действий»³².

«Но признаваемыми религиозными кем? – можно задать уместный вопрос. – Наиболее характерных с чьей точки зрения, в глазах какого наблюдателя?» Описание, которое подчеркивает определенные детали объекта за счет других, может быть столь же запутанным, сколь и определение, которое точно также погружается в двойную тьму абстрагирования и обобщения. Хотя и не совсем ложное, оно не говорит нам всей истины и, следовательно, не совсем истинно. Более того, описание и определение нельзя развести столь абсолютно, сколь, по-видимому, подразумевают замечания мистера Хаксли. Определение всегда касается частной вещи, изолированной целенаправленно от множества других вещей, среди которых она существует. Изоляция явления, обладающего высокой сложностью, подобно религии, невозможна без определенного критерия того, какие элементы исключать, а какие нет. Другими словами, нельзя описать что-либо, если вы сначала не обладаете хотя бы некоторым знанием о том, *что* вы собираетесь описывать. Никакое описание религии не может быть предпринято без формулировки временного

32 Там же, с. 260.

определения природы религии. Такое временное определение действительно маячит где-то на задворках ума мистера Хаксли и выдает свое присутствие, как только он заговаривает о «рационализации». Не озирая все религии мира взглядом олимпийской беспристрастности, все, что он предлагает – видение предмета, к которому он подозрителен, полон избирательности и предрассудков. Однако некоторые характеристики, которые он описывает, несомненно, являются характеристиками религии с точки зрения Религии Искусства, и, следовательно, нам нужно изучить их одну за другой в надежде, что эта процедура приведет к нашему собственному определению, обладающему большей ясностью. Описание «подлинного предмета», которое он дает в этом эссе, конечно, будет в любом случае более полезным для нас, чем его более поздние исследования, которые вывели из разнообразия религий Высочайший Общий Фактор, настолько туманный и абстрактный, к какому только может стремиться самый закоренелый интеллект.

Первым в каталоге Хаксли идет «чувство благоговения перед лицом тайн и безмерности мира», что, как он полагает, является «наиболее фундаментальным из религиозных состояний ума». Определение религии, существующее в его уме, уже запустило в движение механизм селекции, и к тому времени, как мы очнулись от тряски, он уже яростно вращается. «Это чувство рационализируется в форме веры в сверхъестественных существ, как добрых, так и злобных, как и мир, в котором живут люди». Теперь колеса центрифуги вращаются должным образом. «В высших религиях рационализация очень сложна и составляет описание, полное и связное, всей вселенной». Противоречивость слова «фундаментальный», которое можно понимать в историческом, психологическом или метафизическом смысле, можно упустить. Что нельзя упускать из виду, так это неполноту фактов, на которых основано обобщение, и, соответственно, шаткость объяснения, воздвигнутого на столь ненадежном основании.

Подобно практически всем обобщениям относительно религии, оно полностью игнорирует огромную сферу веры и практики, обозначенную буддизмом. «Ощущение благоговения перед лицом тайн и безмерности мира» не является «фундаментальным» буддийским состоянием ума в каком бы то ни было смысле. Благоговение – разновидность страха, а фундаментальное буддийское состояние ума – не страх, а полная свобода от страха. Все страхи в своей сути являются ненавистью к смерти, точно так же, как любая надежда – это, по сути, желание жизни. Желание и ненависть, влечение и отвращение коренятся в чувстве эго, в ложном представлении о том, что слово «я» определяет неизменную сущность, отличную от всех других «я». Фундаментальное буддийское состояние ума – это состояние свободы от страха, поскольку это также состояние свободы от чувства эго. Когда Будда до своего Просветления испытал «панический страх и трепет», пребывая в одиночестве в полных ужасов джунглях, так что волосы поднялись у Него на голове, Он не рационализировал чувство, как, согласно мистеру Хаксли, ему стоило бы сделать, а остался там, пока не подчинил и не победил его. Этим духом «героической отваги, твердости и непоколебимости» Он не только дышал сам, но и вкладывал его в сердца своих учеников, и упражнения в контроле над страхом сохраняются многие столетия как неотъемлемая часть духовной практики буддизма. Едва ли разумно объяснять верования религии как рационализацию эмоции, которая стремится к подчинению. Даже к такому настолько сильно пострадавшему от неверных интерпретаций критиков учению, как буддизм, нельзя относиться так несправедливо. Хотя отсылки к «сверхъестественным существам, как добрым, так и злым», действительно встречаются довольно часто в Трипитаке, их появление не нужно рассматривать как проявление благоговения перед лицом естественных явлений со стороны составителей священных томов. Без необходимости утверждать несуществование «сверхъестественных» существ – догма, которая, по-

видимому, является одним из тридцати девяти пунктов современной «научной» веры – мы можем указать, что такие существа занимают полностью подчиненное положение на мифологической периферии буддизма, так что если даже их объективное существование явно было бы опровергнуто, основным истинам Дхармы ничего бы не угрожало. На самом деле, можно утверждать с большой правдоподобностью, что девы, якши и другие виды нечеловеческих существ, которые время от времени мелькают в буддийской апологии и историях, являются рационализациями страхов не Будды и Его учеников, а людей добуддийской Индии. Этот довод, по-видимому, упрочивается тем фактом, что даже Мара, главный из вредоносных существ, никогда не представляется как действительно опасный или даже грозный противник Будды. Он скорее непослушный, чем злобный дух, и полностью лишен достоинства и величия восставшего ангела Мильтона. Его слабость проявляется в мелких уловках и незначительных вмешательствах, он не раздражается космической катастрофой и не погружает в руины мироздание. Подобно эмоциям, рационализацией которых, предположительно, является он и его приспешники, он считается безвредным, пока его наличие признается, и ему нет убежища от позорного наказания, иного, чем равным образом бесславный побег под смех Архатов, свидетелей его разгрома. Высмеивание – мощное средство от страха, и тот факт, что Архаты могут смеяться над глупостью, неловкостью и слабостью бедного Мары, показывает, что эти ранние буддисты не боялись его; вероятно, это показывает, что они больше не верили в его существование. Позиция, которую занимает Князь Тьмы в палийских писаниях, незавидна. В конце концов, нелегко совратить или напугать того, кто настаивает на том, что ты – всего-навсего рудиментарный аспект психики или вышедшая из моды литературная условность.

Буддизм, как мы полагаем, может без преувеличения собственной значимости претендовать на место среди тех

«высших религий», которым шумный избирательный механизм Хаксли выносит предпочтение. Но это включение приводит лишь к тому, что уникальность Дхармы становится еще более разительно очевидной. Будучи далек от того, чтобы послушно держаться линии, которую мистер Хаксли проводит для высших религий, и выходя за рамки рационализации чувства благоговения, столь усложненного, что оно составляет «описание, полное и связное, всей вселенной», буддизм занимает позицию, столь далекую от той, что занимают другие религии, что некоторые из них даже не считают его принадлежащим к их компании. Если его спросят о предмете, он согласится (утвердив этот принцип двадцатью пятью столетиями), что полные и связные описания вселенной если и не являются все прямыми следствиями страха, то, определенно, подспудным совместным продуктом эгоистического цепляния и неведения. На самом деле, будучи каким угодно, только не непрактичным, буддизм заходит еще дальше и настаивает на том, что все эти описания (*диптхи*, или воззрения в его собственной терминологии) должны быть отвергнуты, если ум стремится к достижению состояния абсолютной свободы.

Буддизм – это метод устранения несовершенств жизни. Как многократно повторяет формулировка из священных книг, он учит только «страданию и прекращению страдания». Это не наука, так что ему нечего сказать о происхождении материальной вселенной. Это не философия в чисто умозрительном или академическом смысле, поэтому он остается в молчании по поводу метафизических различий, которые, согласно выразительной фразе Уильяма Джеймса, «действительно различают». Это не религия в хакслеанском смысле слова, поскольку он не только отказывается рационализировать чувства благоговения и веру в добрых и злых духов, но воздерживается и от разработки систематического объяснения вселенной. Буддизм провозглашает не только свободу от страха, но и свободу от религии. Ведь религия основана на страхе. Не стоит и

говорить, что вера в личного Бога-Создателя, которая занимает центральное место во всех других высших религиях, считается в буддизме лишь более противоречивым и, следовательно, более вредным результатом того же процесса рационализации, который на другом конце шкалы ответственен за создание бедного Мары. *Diabolus Deus inversus est* (Дьявол – оборотная сторона бога). На самом деле, Брахма выведен в палийском каноне фигурой не менее смехотворной, чем его inferнальный противник, и все по той же причине. Вера в Господа, согласно буддизму, – это не начало мудрости, а вершина глупости. Подлинной мудрости нельзя достичь, пока не побежден страх во всех его формах. Что может быть более эффективным средством избавления от этого особого «страха перед божеством», чем мягкая насмешка палийских писаний?

Второй пункт в каталоге мистера Хаксли – «основные состояния ума и действия, признаваемые религиозными», то есть ритуал. «Религиозное чувство», говорит он, «находит воплощение в противопоставлении своему интеллектуальному выражению в форме утешающего ритуала. Ритуал, едва он создан, занимает первостепенное место во всех религиях. Ведь ритуал пробуждает по ассоциации те эмоции благоговения, которые для человека, их ощущающего, являются самим Божеством. И эти эмоции сопровождаются другими, не менее воодушевляющими и, следовательно, не менее божественными. Основным среди них является то чувство, которое можно назвать социальным чувством, ощущением возбуждения, причиной которого является пребывание в толпе». И снова мы осознаем громадный разрыв между буддизмом и другими религиями. Боги и демоны, согласно мистеру Хаксли, являются рационализациями страха, а это чувство страха, как мы видели, отсутствует в типичном буддийском уме. И все же, игнорируя этот факт, он пускается в обобщения, из которых, как проинформировало бы его даже самое элементарное руководство по буддизму, есть, по крайней мере, одно

важное исключение, и огульно заключает, что ритуалы умилоствления богов и демонов занимают «первостепенное место во всех религиях», среди которых, как нужно предполагать, он намеревается поместить и буддизм.

Давайте сразу отметим, что, хотя такие ритуалы и известны в большинстве буддийских стран и действительно по определенным случаям соблюдаются большинством буддистов, они – лишь пережитки примитивных верований, которые закрепились за буддизмом. Они ни в коей мере не являются частью изначальной Дхармы Будды, который, как мы уже видели, напротив, склоняет нас к устранению несовершенств жизни, к достижению состояния ума (обычно называемого Нирваной), в котором страх и все другие эгоцентрические эмоции отсечены. Буддийское религиозное чувство «находит воплощение в противопоставлении своему интеллектуальному выражению» не в умилоствляющем ритуале, а в практике нравственности (*шила*), сосредоточения (*самадхи*) и интуитивной мудрости (*праджня*), в следовании Благородному восьмеричному пути, который ведет к Архатству, и в развитии десяти Совершенств Бодхисаттвы. Ему не близки «воодушевляющие» чувства дионисийского рода. То, что мистер Хаксли называет «социальным чувством, ощущением возбуждения от пребывания в толпе», вовсе не являясь основным среди буддийских чувств, сознательно исключается буддизмом из их числа. Одним из признаков, благодаря которым распознается Дхарма, как сказал Будда Махападжапати, является то, что она предназначена «для уединения, не для компании». Блаженство, возникающее в сосредоточенном уме ученика, согласно одному из интерпретаций этого слова, «рождается в уединении». «Блуждай в одиночестве, как один рог есть у носорога», – так звучит рефрен в стихотворении из «Суттанипаты», восхваляющем восторги жизни в уединении и перечисляющем духовные преимущества, из нее вытекающие. Не возбуждение, а тишина, молчание Арьев, в которой стихают не только слова, но и возмущения ума, – вот

чувство, пробуждаемое теми, кто собирается в присутствии Будды или, после исчезновения Его земного тела, чтобы почтить Его честь. Когда врачеватель Дживака берет Аджасатту, раджу Магадхи, с ночным визитом в обитель Мастера, столь глубокая тишина окружает это место, что Царь начинает испытывать подозрения и обвиняет врачевателя в том, что он ведет его в засаду. Так передают достоинство и тихую красоту этой истории палийские писания:

«В то время, когда Его Величество Аджатасатту приближался манговой роще, на него напал страх и дрожь, так что каждый волосок на его теле поднялся дыбом, и он вскричал Дживаке: «Без сомнений, мастер Дживака, ты обманываешь меня! Без сомнений, мастер Дживака, ты хочешь провести меня! Не доставляешь ли ты меня в руки моих врагов, Дживака?»

(Разубежденный Дживакой, он продолжает) «Почему же тогда здесь нет ни чихания, ни прочищения горла, ни единого звука не слышно посреди этого собрания братьев, насчитывающей (как ты говоришь) двенадцать сотен и пятьдесят?»

«Не бойся, Махараджа. Не бойся, Махараджа. Я не обманываю твое Величество, не пытаюсь тебя провести, не веду твое Величество в руки твоих врагов. Иди же, Махараджа! Иди же, Махараджа! Смотри! Вон там, в шатре, горят светильники».

Тогда раджа продолжил путь верхом на слоне, пока позволяла тропа, а затем отправился пешком к дверям шатра. Тогда он сказал Дживаке:

– Где, мастер Дживака, находится Возвышенный?

– Вон там, Махараджа, Возвышенный! Вон там, Махараджа, Возвышенный, сидящий напротив срединного столпа, лицом на восток, и окруженный братией.

Тогда раджа Магадхи, Аджатасатту, подошел ближе к Возвышенному и остановился поодаль. Так, стоя, он глядел на собрание, сидящее перед ним в совершенной тишине, спокойное, как прозрачный пруд. И он воскликнул:

«О, если бы мой сын, принц Удаи, Удачливый Юноша, был благословен спокойствием, которым благословлено теперь это собрание монахов!»³³

Настороженность этого древнеиндийского деспота, который находился в постоянном страхе предательства и убийства, в этом отрывке разительно противопоставляется покою и невозмутимому поведению Будды и Его учеников. Они, вовсе не предаваясь «ощущению возбуждения от пребывания в толпе», наслаждались безмятежностью ума, столь великою, что Царь не смог представить для своего дорогого сына более желанного благословения.

«Аскетизм – общая черта всех религий», – говорит мистер Хаксли о третьем из его «признанных» религиозных состояний ума и действий. Если бы он остановился на этих словах, с которых начал, и позволил читателю понимать слово «аскетизм», как ему заблагорассудится, все было бы хорошо, и, по крайней мере, с одним утверждением у нас не было бы повода не согласиться. К несчастью, в следующем предложении он ясно дает понять, что под аскетизмом он подразумевает веру в то, что человек «может завоевать расположение богов, воздерживаясь от удовольствия и комфорта». Нам уже известно, что для Будды и Его учеников боги не были объектами страха, а, если к ним не испытываешь страха, очевидно, не пытаешься и завоевать их расположение. Воздержание от удовольствия и комфорта ради самого воздержания или ложное представление о том, что самобичевание может привести к Просветлению, было одним из тех двух крайних методов, которые попробовал Будда и отказался от них как от бесполезных, а впоследствии

33 Ф.Л. Вудворд, «Некоторые изречения Будды», «Оксфорд юниверсити пресс», с. 92-93.

осудил их как «болезненные, недостойные и бесполезные» в начале своей первой Проповеди в Сарнатхе. Вместо этого Чтимый Миром преподавал Срединный путь, который заключается на уровне этики в равно тщательном избегании потворства себе и умерщвления плоти. Чистоту ума нельзя обрести ни с помощью удовольствия, ни с помощью боли, а можно обрести лишь с помощью особого вида мудрости – третьего из трех восходящих этапов, на которые делится Благородный восьмеричный или Срединный путь, о котором уже упоминалось ранее. Аскетизм можно считать неотъемлемой частью буддийского образа жизни в качестве фактора, который способствует росту мудрости, только если мы используем слово в его оригинальном, греко-римском понимании, как «упражнение» или «дисциплину», которые, как говорит Дж. Эвола, «имеют своей целью помещение всех энергий человеческого существа под контроль основного принципа»³⁴. Такой аскетизм не сводится к «религии», а является одним из ключевых инструментов, посредством которых достигается физическое, интеллектуальное или артистическое совершенство любого рода. Это нож, который, подрезая избыточность побегов природы до сдержанности искусства (в самом широком смысле этого слова), дает возможность распуститься совершенным цветам человеческой культуры. А буддизм, можно добавить, не смешивает нож с цветком. Аскетизм совершенно определенно считается лишь средством достижения цели, и мы должны еще раз настоятельно отметить, что эта цель не имеет ничего общего с завоеванием расположения богов.

Еще один аккуратно упакованный продукт, произведенный избирательным механизмом мистера Хаксли, называется «будущими компенсаторными состояниями» или, более просто, небесами и адами. Веру в существование таких состояний или мест он предлагает нам в качестве «одной из наиболее типичных религиозных доктрин» и отмечает ее распространенность, говоря: «Человеческие страдания столь

34 Лузак, «Доктрина пробуждения», Лондон, с. 5.

велики и повсеместны, что одна из основных функций религии – утешение». Это объяснение, конечно, подходит лишь к небесам, а не к аду. Но оставим его как есть. Тот факт, что человеческие существа страдают, никогда не отрицался буддизмом, который, напротив, привлекает наше внимание в первую очередь к «боли и прекращению боли». Однако, хотя буддизм и учит перерождению или «новому становлению» (*пунаббхава*) после смерти, в этом мире или в ином, процесс возмещения происходит в строгом соответствии с законом моральной объективности, в силу которого эгоистичные желания приводят к самости, а альтруистичные к счастью. Мы возмещаем не то, что сделали нам другие, а то, что мы сделали другим. Наши страдания на этой земле, вовсе не нуждаясь в будущей компенсации, сами по себе являются воздаянием за неверные стремления в предыдущих существованиях. Буддийское учение по поводу компенсаторных состояний едва ли можно свести к утешению, на самом деле, его едва ли можно приписать сути и особенностям буддизма. Те учения буддизма, которые можно назвать высшими, указывают, что страдание неотделимо от чувственного существования, а подлинного счастья можно достичь, не ища перерождения в каком-то небесном мире, сколь бы великолепен он ни был, а устранив это цепляние за продолжение индивидуального существования, которое является причиной перерождения, и достигнув не после смерти, а в этой самой жизни неиссякаемого блаженства Нирваны.

«Абсолютность – качество, типичное для религиозных верований», – говорит мистер Хаксли о пятом пункте своего каталога. «Религиозные доктрины сохраняются со страстным упорством. Если то, во что мы верим, абсолютно истинно, крайне важно для верующего держаться своей веры и отказываться признавать противоположные верования других. Напротив, абсолютность веры, какова бы ни была ее причина, приводит к утверждению неизменности абсолютной реальности объекта веры. Качество веры переносится на этот

объект, который, следовательно, становится абсолютным и в результате этого достойным почитания». Вероятно, нигде еще буддизм столь явно не превосходит другие «религии», как в своем учении не об абсолютности, а об относительности всех религиозных верований и практик, включая свои собственные. Высочайшему опыту Нирваны нельзя приписать ни одного атрибута, ни одного качества. Все, что можно сказать, – что определенные верования и практики способствуют ее достижению, а другие нет. Первые носят в совокупности название «Дхарма», что является верным словом для того, что обычно называют «буддизмом», а последние – Адхарма, то, что противоположно Дхарме. Вместо того, чтобы убеждать своих учеников придерживаться его учения «со страстным упорством», Будда снова и снова напоминал им слова знаменитой «Притчи о плоте»: Дхарма – это «то, что мы оставляем позади, а не берем с собой»³⁵. Тот, кто считает, что нравственность, сосредоточение и мудрость есть самоцель, а не просто средство обретения Нирваны, кто наделяет их абсолютной ценностью, в Его глазах был не меньшим глупцом, чем человек, переплывший огромную реку и несущий на своих плечах плот, на котором он переплавился, вместо того, чтобы бросить его на берегу или утопить в воде и пойти по своим делам. Поскольку для буддиста ни одно из его собственных верований не является «абсолютно истинным», не так уж важно, чтобы он «держался за свои верования и отказывался признавать противоположные верования других». Сколь бы типичным ни было подобное отношение для последователей других «религий», оно совершенно не знакомо тем, кто на самом деле следует Будде.

Буддийское отношение подобно человеку с острым зрением из другой притчи, «Притчи о слоне», который с изумленной улыбкой наблюдает за шестью слепцами, спорящими о природе этого величественного толстокожего

35 «Некоторые изречения Будды», с. 316.

животного. Один хватается за хобот и утверждает, что это змея, другой хватается за ухо и говорит, что он напоминает корзину для веяния, и так один за другим они говорят, пока не впадают в ярость и не начинают драться друг с другом³⁶. Воззрения, говоря языком Хаксли, являются рационализациями эгоцентрических эмоций, и Просветления нельзя достичь, пока они не отвергнуты. Даже «верные воззрения», интеллектуальную формулировку условий, приводящих к достижению Нирваны, нельзя понимать как метафизически подлинные или держаться за них, как будто они обладают абсолютной достоверностью, их нужно лишь разборчиво использовать для достижения тех целей, к которым они по своей природе приспособлены наилучшим образом. Поскольку абсолютность верований отсутствует в буддизме, не возникает и вопроса о том, что буддисты склонны создавать «уверенность в абсолютной реальности того, во что верят». Та «вера» и «поклонение», которые берут начало в этой уверенности, следовательно, все лишь ничего не значащие слова для буддизма.

Почти столь же бессмысленно с буддийской точки зрения и слово «священник», несмотря на то, что мистер Хаксли начинает последний пункт своего каталога с обобщения: «Во всех религиях есть священники, которые выполняют двойную функцию». «Они, – продолжает он описание, – прежде всего, используя выражение Поля Валери, *les preposes aux choses vagues* – посредники между человеком и окружающей его тайной, которую они понимают и могут умиловить более действенно, чем простой народ. Их вторая функция – мирская, они исповедники, советчики, казуисты, духовные врачи, в определенные периоды они были и правителями». Хотя «священник» – едва ли точный перевод арийского слова *бхикшу*, что первоначально означало нищенствующего монаха, жизнь бхикшу также обладает двумя аспектами, которые в каком-то смысле аналогичны двойной функции,

36 Там же, с. 285.

согласно мистеру Хаксли, выполняемой священниками. Он «осуществляет посредничество между человеком и окружающей его тайной» не путем умилоствления от лица человека вредоносных существ, а путем открытия посредством собственных деяний высочайшей из всех мистерий, мистерии святости. Бхикшу – посредник между идеальным и реальным, он позволяет человечеству увидеть высочайшие духовные истины в рамках обычной человеческой жизни. Но не только. Своими практическими наставлениями он дает людям возможность самим узнать истину святости, он помогает им сделать ее частью их собственного существования. Так двойственным образом, сочетая пример и наставления, он открывает перед ними истину и изгоняет тьму неизвестности светом осознания.

Верно было сказано, что можно дать полное описание буддизма, просто отрицая одно за другим утверждения, сделанные относительно него небуддийскими авторами. Подобно этому, мы позволили нашим собственными описаниям «основных состояний ума и действий, признаваемых религиозными», появиться в результате разоблачения выводов из описания их мистером Хаксли. Все эти выводы обязаны своим появлением тому, что, несмотря на его пренебрежение к формальным определениям религии, где-то на задворках своего ума он сохранил определение, недостаточно пространное, чтобы включить буддизм. Это исключение важно, хотя сейчас нас не заботит исследование этой важности. Вместо этого нас заботит обнаружение определения религии, которое будет полезным в нашей задаче прояснения природы Религии Искусства. Такое определение, несомненно, должно касаться не случайных мелочей и внешних черт, а обнаженной сути вещи, и даже эта суть должна представлять не на начальном этапе, в недоразвитии форм, а лишь в совершенстве ее полностью выраженных форм. Если нам возразят, что наша попытка вывести определение религии из рассмотрения каталога мистера Хаксли – не что иное, как показ различий, как

частичных, так и полных, которые выделяют буддизм среди всех других вер, мы ответим, что подобное действие было неизбежно, поскольку буддизм – не просто религия в ряду других религий, а Религия в ее классической и архетипической форме, освобожденная от всех несущественных дополнений, так что полное описание характеристик религии неизбежно приводит к описанию того, чем с исторической точки зрения является Дхарма Будды. Истинность этого утверждения можно сделать еще более очевидной, абстрагируя наши наблюдения от их хакслеанского контекста и представив их в качестве независимого описания религиозных состояний и действий, признаваемых религиозными. После этого мы дадим витиеватому описанию кристаллизироваться в более четких формах и прямых углах одного из тех абстрактных определений, которые мистер Хаксли так любил принижать. Наш собственный каталог тогда предстанет вкратце таковым.

Фундаментальное религиозное состояние ума – это чувство совершенного бесстрашия. Это чувство – результат свободы от эгоистичных привязанностей и желаний, что само по себе является следствием отказа от неверного представления о том, что мы являемся, по сути, отдельным, неизменным индивидуальным существом. Интерпретации существования, выработанные на основе рационализаций эгоцентрических эмоций, таких, как надежда и страх, рассеиваются как туман, и освобожденный ум светится внутренней чистотой, не прикрытой даже тенью понятия.

Религиозное чувство находит свое воплощение в противовес своему теоретическому выражению в практике нравственности, развитии ума посредством сосредоточения и интуитивной реализации высшей мудрости, и все это – необходимые шаги на пути, ведущем к освобождению от представления об эго и, соответственно, к тем эмоциям бесстрашия, которые для человека, ощущающего их, являются доказательством подлинности его реализации. Эти чувства сопровождаются другими, не менее

успокаивающими, и, следовательно, столь же подлинными духовно. Основное среди них чувство – то, что можно назвать чувством уединения, ощущением блаженства и покоя, причина которого – пребывание в одиночестве.

Аскетизм – не самоцель, а только средство сосредоточения всех энергий личности в одном общем направлении развития. Самобичевание не только не имеет смысла в духовной жизни, но и определенно приносит вред.

Человеческое страдание – результат эгоистичных желаний, цепляния и может прекратиться лишь с прекращением этих желаний. Перерождение на небесах после смерти как результат добродетельной жизни возможно, но, поскольку это состояние не длится вечно и подвержено вселенскому закону непостоянства, это также со временем становится источником страдания. Постоянное счастье, счастье Нирваны, можно обрести уже в этой жизни путем разрушения цепляния.

Относительность – качество, типичное для религиозных верований. Религиозным доктринам нужно следовать, но никогда не нужно делать их основой для привязанности. Если то, во что мы верим, лишь относительно истинно, тогда крайне важно, чтобы верующий не цеплялся за свою веру и не отказывался признавать противоположные верования других. И, напротив, упорство в вере, какова бы ни была его причина, склонно создавать убежденность в исключительно относительной и прикладной ценности религиозных доктрин и практик. Вера – это убежденность в действенности средств, подразумевающая, что мы испытали их в нашей собственной жизни и опыте. Это «уверенность, основанная на знании».

Буддизм – это единственная религия, где есть бхикшу, которые выполняют двойную функцию. Они, в первую очередь, живое воплощение буддийского идеала, а, во-вторых, учителя этого идеала для мира в целом и буддийской

общины в частности, а также хранители всего великого наследия буддийской культуры, весь корпус которого и каждая часть в отдельности предназначены в качестве средства ориентации человеческой жизни в направлении ее высочайшей цели.

Теперь, когда мы дали наше собственное описание архетипических религиозных состояний ума и действий, нам будет несложно сжать их в определение религии. Центральный принцип выделяется среди многообразия его следствий с безошибочным превосходством. Религия – это, по сути, опыт бессамости; подлинная религиозная жизнь – это жизнь в бессамости, а подлинно религиозные верования и практики – те, посредством которых достигается постижение бессамости. Подобно большинству определений, это, данное нами относительно религии, абстрактно и крайне бессодержательно, и, хотя, вероятно, никто не решится отрицать его справедливость, никто, скорее всего, и не извлечет из него большой практической пользы. Определение – это результат сравнения, абстрагирования и обобщения, а все это – интеллектуальные операции. Теплые, живые, конкретные вещи скармливаются интеллектуальной машине с одного конца и оказываются на выходе холодными, мертвыми концепциями, из которых до капли выжаты все чувства. Этими концепциями разум может манипулировать в призрачном марионеточном танце доказательств, выстраивая вокруг них «абстрактный балет бескровных категорий»³⁷ в сложной хореографии силлогизмов, но, хотя это представление может убедить голову, ему не под силу тронуть сердце. Сердце могут тронуть лишь чувства, и только сердце движет человеком. Интеллектуального признания того факта, что религия заключается в жизни в бесстрашии, недостаточно, чтобы вдохновить кого-либо на подобную жизнь, поскольку эмоциональные энергии человека остаются не вовлеченными. Знать, что благо, не то же самое, что совершать благое, поскольку, как отметил

37 Цит. По Ф. Г. Брэдли, «Принципы логики», 1883, с. 501.

Аристотель в своей неоспоримой критике этической теории Сократа, она не принимает в расчет «иррациональные части души». Следовательно, каждая религия пытается не только удостоверить свои учения для разума, но и представить их чувству. Посредством мифа, ритуала, литературы, живописи, скульптуры и музыки каждая пытается направить эмоции в сухие поля доктрин, в которые она хочет заставить нас поверить, и практик, которым она хочет заставить нас следовать. Так возникает то, что обычно известно как религиозное искусство. Но, как можно предположить, в само слово «религиозное» закрадывается неоднозначность, и для того, чтобы не испытать замешательства, мы должны помнить об описании подлинно религиозных состояний ума и практик, которое мы уже дали, и определении религии, которое мы вывели из этого описания. Религиозное искусство – это тот род поэзии, музыки, живописи или любой другой разновидности искусства, который способствует опыту бессамости. Большая часть условно религиозного искусства, в особенности христианского, не религиозна в том смысле, в котором мы определили это слово, поскольку оно не только не способствует опыту пустоты, а даже с определенностью усиливает чувство эго. Этот вид псевдорелигиозного искусства, который мы имеем в виду, представлен чувственно привлекательными Мадоннами, которых в изобилии писали художники итальянского Ренессанса, и литературными работами наподобие «Рамачаритаманасы» Тулсидаса, которая, несмотря на свои поэтические красоты, лишь усиливает пламя поклонения, раздувая пузырь брахманского эгоизма. Прямая противоположность такому псевдорелигиозному искусству, которое религиозно по теме, но не религиозно по содержанию, – то, что можно назвать естественно или сущностно религиозным искусством, религиозным по содержанию, хотя и не религиозным по теме. Примеры такого рода искусства можно умножать бесконечно: китайская пейзажная живопись, лучшие из стихотворений Шелли, большая часть музыки Бетховена в достаточной мере

представляют его. Можно вывести и еще два варианта терминов «религиозное искусство» и «нерелигиозное искусство». Первое из них религиозно как условно, так и естественно, по теме и по содержанию, а второе не религиозно в обоих смыслах, и произведения искусства подобного рода – лишь профанация темы и ее исполнения. Изображение Будды – это, вероятно, лучший пример первого рода искусства, а почти все современное популярное искусство представляет собой худший пример последнего.

Можно и далее совершенствовать классификацию, но, поскольку эти усовершенствования не важны для нашей нынешней цели, мы воздержимся от них. Из четырех упомянутых категорий Искусства нас интересует лишь второе, поскольку именно оно представляет собой, так сказать, сырье Религии Искусства. Мы не обращаемся к работам первой категории, поскольку их очевидная религиозность часто мешает им обратиться напрямую к чувству современного человека, в то время как недостаток подлинно религиозного чувства – они не вносят вклада в опыт бессамости – делает их бесполезными с точки зрения, принятой в нашем исследовании. Не интересует нас и четвертый тип искусства, не только потому, что оно отнюдь не религиозно, но и потому, что это искусство только внешне. Владения Религии Искусства, обозначенные в начале нашего исследования, – это та область искусства, которая также является областью религии, и та часть подлинной религии, которая также является частью искусства. Но, прежде чем попытаться обратиться к Религии Искусства, нужно обратиться отдельно к природе искусства, точно так же как мы разбирали отдельно природу религии.

Искусство по своей сути связано с творчеством. Подобно общей творческой направленности человеческой жизни, цивилизации и культуры, высочайшим и наиболее мощным результатом которой оно является, оно творит себя не из ничего, но накладывая свои собственные идеальные формы на хаос чувственного опыта. Первоматерия,

субстанция и сырье, которые покоряет художник и приспособливает к своим творческим целям, составлены из очертаний, цветов, объемов, слов и звуков, которые знакомы всем людям и в действительности сами являются продуктами рудиментарной художественной деятельности если не человечества, то, по крайней мере, значительной части человеческой расы. Эти данные в чувстве элементы художник, скульптор, поэт и музыкант организуют в формальные отношения, которые, каким-то образом резонируя с человеческим духом, способны дать удовольствие более сильное и тонкое, чем не столь организованные чувственные впечатления. Но, каким бы сильным ни было удовольствие от произведений искусства, было бы ошибкой полагать, что искусство дарует лишь удовольствие. К примеру, поэзия, которая является наиболее развитой формой искусства, даже в буддизме как архетипической форме религии не только приятна, но и осмысленна: помимо выражения эмоций поэта, она передает его осознание ценностей. Это не только его орган чувств и еще в меньшей мере – исключительно его мыслей, но выражение всей целостности его восприимчивости, с помощью которой он исследует непознанные области опыта. Хотя слова «восприимчивость» и «опыт» и могут заменить в данном случае субъективные и объективные аспекты художественной реализации, не стоит думать, что между ними можно провести четкую разделительную линию. Переживания не принадлежат нам, как предметы мебели, они – состояния и модификации нашего собственного существа или, если говорить языком, более присущим буддизму, нашего собственного становления. Поэт переживает все напрямую, поглощая это своим духовным существом, почти так же, как он поглощает материальную пищу физическим телом. По этой причине некоторые философы искусства считали, что искусство можно верно определить как интуицию, в которой субъект и объект опыта сливаются в единое целое. То, что поэт или любой другой творец пытается с помощью своего особого посредничества

выразить, это не столько незнакомый опыт, сколько новый способ существования. Как говорит Рильке в конце своего сонета «Архаический торс Аполлона»,

*...здесь места нет, которое б не видело тебя.
Ты должен измениться*³⁸.

«Ты», которому поэт адресует свое увещание, – тот, кого индийские эстетики называли *расикой* (гораздо более точное слово, чем «эстет» или «критик» в европейской художественной традиции), «дегустатором» или «любителем» *расы* или эстетического вкуса, который пропитывает произведение искусства. Ведь искусство – это не только выражение чего-либо, но и общение. Согласно Герберту Риду, оно передает осознание ценностей³⁹. Ценности – это то, чего мы желаем не в качестве средства обретения других вещей, а само по себе. Способы существования или состояния сознания (в буддийской философии существование и сознание уравниваются), которые выражаются произведениями искусства и передаются ими, – это ценности не с точки зрения художника, потому что он уже обрел их. Это ценности с точки зрения его аудитории, которую, прежде всего, поражает высшее, по сравнению с ее собственным, видение жизни, поскольку на нее воздействует восприятие, гораздо более утонченное и мощное, чем ее собственное, а затем она ставится перед фактом ужасной необходимости отказа от своего старого «я» и преобразования его в новую личность с помощью принятия совершенно не знакомого опыта. Часто аудиторию пугает то, что с точки зрения ее естественного эгоизма предстает как стресс и боль подобной трансформации. Люди ощущают лишь страх смерти, а не радость рождения к более богатой и свободной жизни. Дж. Б. Лейшман сравнивает строки Рильке, которые мы только что

38 «Реквием и другие стихотворения», перевод с немецкого с введением и примечаниями Дж. Б. Лейшмана, «Хогарт пресс», Лондон, 1949, с. 115.

39 Герберт Рид, «Смысл искусства», «Пенгвин», 1951, с. 64.

цитировали, с описанием в его «Записках Мальте Лауридса Бригге» какой-то актрисы, вероятно, Элеоноры Дузе, которая «пыталась отвлечь взгляд зрителей от себя на беспредельную реальность, наполнявшую ее. Но они уже разрывались аплодисментами в ужасе перед крайностью, как будто в последний момент отрывали от себя что-то, что заставит их жизнь измениться»⁴⁰.

На данном этапе нашего рассмотрения, которое теперь привело нас к точке, где область искусства начинает пересекаться с областью религии, мы можем подогнать и сжать наши изыскания в формальное определение природы искусства, прежде чем открыть доступ к увлекательной сфере Религии Искусства или продолжить наше путешествие по ее неизведанным землям. Искусство – это организация чувственных впечатлений в приятные формальные отношения, которые выражают восприимчивость автора и передают его аудитории осознание ценностей, способных преобразить ее жизнь. Полнота этого определения становится совершенно очевидной, когда мы сравним его с фрагментарными определениями, согласно которым искусство – это «попытка создавать приятные формы» (Герберт Рид), «значимая форма» (Клайв Белл) или, еще проще, «интуиция» (Крук). Более того, оно проясняет смысл определений красоты, как современных, к примеру, слов Герберта Рида («Красота – это единство формальных отношений среди чувственных восприятий»), или таких древних, как «красота – это великолепие формы, отраженное в пропорциональных частях материи» схоластов.

Теперь, сформировав ясное, хотя и довольно абстрактное представление о природе религии и природе искусства как независимых направлениях человеческой деятельности, мы должны проследить параллели между ними, их точные точки пересечения. Прежде всего, нам нужно исследовать связь между бессамостью и

40 «Реквием и другие стихотворения», с. 149.

искусством, но исследование будет плодотворным, только если мы заполним каждую трещину в нашем представлении рудой конкретного смысла.

Несмотря на свою негативную форму, слово бессамость, как и чисто англо-саксонское «unselfishness» (благожелательность), вовсе не лишено позитивного содержания, как мы сейчас увидим, хотя наши попытки обнаружить это содержание вполне могут начаться с исследования того принципа, который это слово отвергает. Этот принцип, как ни странно, в действительности является сам по себе отрицанием, насилием над реальностью, то есть, так сказать, заблуждением. Эго на самом деле не существует, это не предмет, а мысль, не метафизическая сущность, а эпистемологическая ошибка. Это просто представление об отдельной личности. Поскольку идеи сами по себе вечны (не в том смысле, что являются материальными объектами, а в том, что способны приводить к осязаемым последствиям), идея об отдельной личности не просто бездействует, паря где-то в эфире сознания, а спускается на землю бурей последствий. Будучи ложной идеей, она дает начало результатам, которые также ложны. Первое из таких следствий – это стягивание и соединение материальных частиц в человеческое тело, наделенное органами чувств, посредством которых вычлупляющееся эго будет способно удовлетворять свою жажду индивидуального существования, голод ощущения себя в качестве отдельного «я», которое сохраняет свою неудовлетворенность из предыдущих воплощений и является причиной нынешней «реинкарнации». В этом новом теле оно испытывает ощущения, которые усиливают его чувство отдельности, и ощущения, которые ослабляют его и даже угрожают существованию его физической основы. Первые оно описывает как приятные, вторые как болезненные. Эти простые ощущения удовольствия и боли связаны с представлением о внешней причине, и таким образом автоматические реакции притяжения и отвращения

превращаются в сознательное желание и отторжение, вместе со всеми изоощренными вариациями и изменениями этих двух главных чувств, которые составляют эгоистичную эмоциональную жизнь обычного человека.

Поскольку люди живут не в уединении, а в обществе, их попытки утвердить и укрепить их собственную отдельную самость неизбежно приводят к противостоянию с миллионами других людей, которые заняты теми же попытками. Интересы не совпадают, и, следовательно, индивидуальности непременно сталкиваются. Различные социальные группы вступают в конфликт с другими. «Религии» расходятся во мнениях, и начинаются «священные войны». Существование наций оказывается под угрозой, и войска маршируют на поля сражений. Тела мужчин, женщин и детей ужасно уродуются или разрываются на куски. Кровь течет как река. Детали подобных сцен человеческих конфликтов в наши дни слишком знакомы нам, чтобы нуждаться в дальнейших уточнениях. Как понял еще очень давно Спиноза, отдельные люди, нации и так далее стремятся сохранить свой образ жизни, или, как бы мы сами это назвали, продлить свой собственный поток существования, продолжить воспроизводить снова и снова все те же модели опыта. Цвета время от времени меняются, нити становятся то грубее, то тоньше, но все они сплетаются в одну и ту же неизменяемую модель. Если (используя более динамичную метафору) какие-то новые обстоятельства обрушиваются, подобно комете, из непознанной бесконечности окружающей вселенной, эго непреклонно держится своей оси и, приложив все свои силы притяжения, пытается смести незнакомца с пути и заставить его кружиться, как планету, по орбите своей собственной маленькой солнечной системы.

Эгоистичность – это просто нежелание встречаться с новым опытом. Радикально новый опыт, который мы не можем вплести в узор нашей жизни, требует изменения модели и выработки нового рисунка, частью которого он станет. Эго настаивает на изгнании нового опыта, потому что

он подразумевает изменения, а изменения в опыте означают изменения в существовании, и, хотя в отношении новой жизни такие изменения значат рождение, по отношению к старой жизни эго, это, по сути, является смертью. Отсутствие эгоизма, с другой стороны, – это открытость новым переживаниям, желание умереть, чтобы родиться заново. Если эгоизм – это центростремительная тенденция, движение сокращения вокруг собственного центра, альтруизм – это, напротив, центробежная тенденция, движения расширения не только к собственному окружению (поскольку это имеет смысл лишь по отношению к центру), но к чему-то совершенно выходящему за пределы орбиты эго собственного существа. Если новый опыт появляется в небе, подобно комете, он жадно оставляет свою собственную планетарную систему и устремляется, напевая, за ней Луной Шелли:

*О, куда бы ты ни мчалась,
Я должна спешить вослед⁴¹.*

Таков дух подлинного художника. Обладая от рождения необычайной чувствительностью к тому, что Вордсворт называл «неизвестным способом существования», – способностью ощущать то, что мистер Хаксли, говоря о Д. Г. Лоуренсе, описывает как «темное присутствие иного, которое лежит за пределами сознательного ума человека», – он страстно желает расширить и углубить круг своего опыта до максимально возможных пределов. Далее, опыт существует в двух видах: тот, который относится к внешнему миру цветов, деревьев, гор и звезд, и тот, который относится к внутреннему миру эмоций, чувств, воображения и интуиции. Используемые нами слова «расширить» и «углубить» имеют отношение к возможности развития опыта в этих двух направлениях. Художник расширяет опыт, постоянно увеличивая число своих точек соприкосновения с материальной вселенной, в которой он живет, поскольку, как

41 «Прометей освобожденный», акт IV, 11, с. 477-478.

мифологического Антея, соприкосновение с землей укрепляет его. Он углубляет свой опыт (или возвышает его, поскольку оба слова передают утончение и усиление), прежде всего, осознавая его, а затем – подчиняя его процессу постоянного вынашивания в размышлении, в котором сущностные стороны отделяются от случайностей, и постепенно открывается смысл опыта. Контакт с землей возможен, несомненно, только с помощью тела, посредством пяти чувств, особенно глаза, а осознанию поэтом (посредством этого высокочувствительного органа) того, что мы как-то назвали «уникальной индивидуальностью вещей», мы уже дали имя Наблюдение⁴². Когда объект сознательно наблюдается в течение некоторого времени, к нему начинает проявляться симпатия, поскольку в акте чистого наблюдения самосознание приостанавливается, и, по крайней мере, на мгновение, субъект сливается с объектом и чувствует пульс его существования, бьющийся неотличимо от его собственного. Контакт с «неизвестными способами бытия», с другой стороны, возможен не посредством некоего внешнего чувства, а лишь посредством внутреннего органа опыта – с помощью утонченного и облагороженного чувства. Как мы объясняли в нашем «Совете юному поэту», чувство, которое является силой, можно возвысить посредством того, что мы назвали аскетизмом искусства, в котором сознательное вмешательство в естественное высвобождение эмоциональной энергии приводит к тому, что она начинает искать выражение в более высоких и утонченных уровнях существования⁴³.

Хотя мы говорили о двух видах существования, один из которых вмещает внешний, а другой внутренний мир объекта, не стоит полагать, что они существуют порознь, и между ними нет никакой более глубокой или тесной связи, чем внешнее противопоставление. Это не столько два мира, сколько два полушария опыта внутри одного мира личности

42 «Путь арьев», Бомбей, август 1953, с. 245.

43 Там же.

художника. Между двумя этими полушариями происходит постоянный обмен. Факты все время вторгаются в нашу личную жизнь в виде чувств, а переживания, которые являются одновременно мыслями и чувствами, среди которых то или иное берет верх, выходят во внешний мир не в качестве эфемерных слов и поступков, а в качестве бессмертных творений искусства. Поэт (если изменить метафору) укоренен в объективном мире, как растение укоренено в почве. Питание, которое он оттуда получает, превращается в невидимые жизненные соки эстетического опыта и творческой потенциальности, снова становясь зримым, не как почва и вода, а как чудо листа или волшебство цветка. Подлинный поэт стремится не только обогатить свой собственный опыт посредством наблюдения и сочувствия жизни во всем многообразии ее форм, но жаждет возвысить его, поднять его на максимально возможную высоту насыщенности, размышляя над его смыслом в уединении. Поэзия, не обогащенная постоянным приливом чувственных впечатлений, лишена жизненности, а, если поэзия не возвышена длительной медитацией, она неоднородна и нечиста, не способна вызвать у *расики* тот внезапный шокирующий восторг, который переносит его в доселе неизведанную область опыта. Ритм жизни поэта определяется систолой и диастолой восприимчивости и творческой силы, поглощения и преображения, обогащения и возвышения. Иногда его сердце расширяется, пока не обнимет всю вселенную, а иногда оно сжимается в точку. Оба движения необходимы, и душа поэта не может существовать с одним из них, как его физическое тело не может существовать без сердца, которое не только принимает, но и выталкивает кровь.

Первый вид поэтического опыта, необходимость в той тонкой алхимии, посредством которой объективный факт преобразуется не просто в чисто субъективное чувство, а в саму плоть внутренней жизни поэта, находит трогательное выражение в хорошо известном описании поэзии, данном

Рильке в его «Записках Мальте Лауридса Бригге»:

«Но увы! [воскликает он] нельзя далеко зайти в стихах, если пишешь их слишком рано. Нужно ждать и собирать чувство и сладость всю свою жизнь, если возможно, долгую, а потом, в самом конце, мы, может быть, сможем написать десяток хороших строк. Ведь стихи – не чувства, как считают люди (их наберется достаточно сразу же), это переживания. Ради стихотворения нужно увидеть много городов, людей и вещей, узнать животных, почувствовать полет птицы и понять жесты, с которыми цветы открывают по утрам свои лепестки. Нужно уметь вспомнить дороги в неизвестных местах, неожиданные встречи и расставания, давным-давно предсказанные, дни детства, еще не получившие объяснения, родителей, которых приходилось ранить, когда они несли тебе радость, а ты не понимал этого (та радость была не для тебя) – во время детских болезней, которые начинаются так странно, принося столь много глубоких и серьезных изменений, в спокойные дни, в тишине комнат и по утрам на море, на всем, что может значить море, на морях, в ночи путешествий, которые обрушивались с высоты и взмывали к звездам – и даже если мы способны подумать обо всем этом, этого недостаточно. Нужно помнить многие ночи любви, из которых ни одна не была похожа на другую, крики женщин в родах и белых, спящих, когда роды уже позади. Нужно и побыть возле умирающего, посидеть у ложа мертвеца в комнате с распахнутыми окнами, куда доносятся нестройные звуки. И даже этих воспоминаний недостаточно. Если их много, нужно суметь их забыть и с великим терпением ждать возвращения. Ведь сами воспоминания – еще не то, что нужно. Пока они не станут нашей собственной кровью, взглядом и жестом, безмянными и более неотличимыми от нас самих, до тех пор не сможет в один редкий час первое слово стиха

возникнуть в их глубине и родиться из них»⁴⁴.

Второй вид переживания, необходимый дополнительный процесс, в котором обогащенная поэтическая личность поднимается до доселе неизмеримых высот существования путем сознательного очищения своих эмоциональных энергий, восхитительно описан Дж. Б. Лейшманом в комментарии к «Поздним стихотворениям»:

«Здесь мы входим в самую суть того, что можно назвать философией любви Рильке. Он ощущал, что невероятный запас эмоциональной энергии, развитый или освобожденный в этом опыте, не нужно расточать на преходящие и довольно тривиальные удовольствия, его нужно подавить, подчинить, запрудить, подобно реке, пока напряжение не станет почти невыносимым, а затем использовать его как движущую силу для путешествия к вечному, к непознанным областям мысли и чувства. Можно, вероятно, возразить, что здесь искусство вторгалось в жизнь, что, хотя призыв к сублимации эмоциональных переживаний, превращение и обращение их в средство оригинального открытия и творения, может быть справедлив для художника, этот призыв лишь частично справедлив для человечества в целом. Думаю, в этом возражении что-то есть, но в то же самое время мне кажется, что (подобно многим возражениям против Рильке) оно указывает на склонность слишком раздувать нашу удовлетворенность тем, каковы мы есть»⁴⁵.

Поскольку любовь – основная эмоция, как желание – это фундаментальное чувство (любовь, согласно Спинозе, является удовольствием, сопровождаемым идеей внешней причины), философия любви Рильке охватывает философию всех эмоций, и его техника сублимации, следовательно, применима не к одной эмоции, но ко всей эмоциональной

44 «Реквием и другие стихотворения», введение, с. 47.

45 Райнер Мария Рильке, «Поздние стихотворения», «Хогарт пресс», 1938, с. 243.

жизни. Этот процесс сублимации для художника не только оправдан, но и является неотъемлемой частью его творческого опыта. Если он лишь частично применим к человечеству в целом, причина в том, что обычные мужчины и женщины – лишь частично творцы. Их восприятие грубо, воображение неразвито, творческая сила постоянно скатывается до «преходящего и сравнительно тривиального удовольствия». Какова бы ни была их номинальная религия, такие люди часто считают центром вселенной свое физическое тело, а высочайшая цель существования для них – удовлетворение чувств, сопровождаемое щекотанием низшего ума. Еще ни одна искра божественного недовольства не упала со звезд, заставив зажечься их сердце. Ветры духа впустую бороздят небо в их поисках. Люди укрылись от них в уютных хижинах индивидуальной самости, греясь у чадающего пламени желания, и вполне довольны тем, что спрятались от ветров истины, которые веют снаружи, столь чисты и холодны. Любое вмешательство в «спокойное течение их быта», не говоря уже об ускорении их спящей духовной жизни или резком изменении их существа, занимает их не более, чем полет на луну. Они не хотят менять свою жизнь, они, как выражает это Лейшман, довольны тем, каковы они есть. Большинство человеческих существ довольно своим человеческим существованием, подобно тому, как свинья довольна тем, что она свинья, и нескоро еще наступит тот «духовный рассвет», когда

*В животном, сонном, злом, вдруг Ангел восстает*⁴⁶.

Пер. Ю. Даниэля

Этот рассвет может иметь своим источником и религию, и искусство (в том смысле, в котором мы их определили), и винить объект искусства в том, что он вторгается в жизнь, – то же, что винить свет за вторжение в темноту. Великое творение искусства воплощает незнакомый

46 Par l'opération d'un mystère vengeur Dans la brute assoupi un ange se réveille. (Baudelaire, «L'aube spirituelle».)

опыт, и этот опыт сталкивает нас, как архаический торс Аполлона столкнул Рильке, с вызовом и необходимостью, с недвусмысленным приказом: «Ты должен измениться». Если мы в ужасе отказываемся принять этот вызов, смириться с этой необходимостью, то мир искусства в реальности закрыт для нас. Тогда мы либо вообще не взаимодействуем с ним, либо пытаемся наслаждаться творениями искусства, не позволяя им преобразить нашу жизнь. В первом случае мы становимся обывателями, во втором – эстетамы того рода, который высмеивается во «Дворце искусств» Теннисона. Его «прославленный Дьявол, великий сердцем и умом, / Который любил одну лишь красоту», скорее был человеком, который считал искусство сравнительно чистым средством получения чувственного удовольствия, изысканным виночерпием на пире жизни, а не голым скелетом, мрачно отвергающим необходимость ужасных трансформаций. (Искусство и смерть ужасны по одной и той же причине: оба представляют собой изменение).

Религия, как мы уже видели, является, по сути, жизнью в бессамости, а бессамость, как мы обнаружили, – это в своей основе готовность принимать новый опыт. Религию Искусства, следовательно, можно определить как сознательное покорение Прекрасному, особенно проявленному в поэзии, музыке и изобразительном искусстве, как средству разрушения устойчивых эгоцентрических моделей поведения и устремления нашего опыта по тропе бессамости в звездные глубины Реальности. Стоит отметить, что мы говорим не просто об опыте, но о новом опыте, поскольку лишь новый опыт способен проделать брешь в той толстой стене самости, которой окружено большинство из нас. Под «новым» мы не подразумеваем, однако, относительную новизну, к примеру, первого любовного переживания юноши, поскольку оно ново лишь для него, мы подразумеваем абсолютную новизну симфонии Бетховена или сонета Китса.

Согласно одному древнеиндийскому поэту, основное

качество Красоты – то, что она остается новой в каждом мгновении (*тадева рупам раманьятая ксане ксане янаватам видхатте*)⁴⁷. Поскольку каждое новое переживание составляет свежую модификацию характера, можно описать Красоту не только как то, что всегда остается новым, но как то, что, вовсе не оставляя нам роскоши удовлетворенности собой теперешним, требует, чтобы каждое мгновение в нашей жизни проявлялись новые изменения. Абсолютная Красота (если погрузиться на минуту в штормовое море метафизики) будет, следовательно, той Красотой, которая предъявляет к нам непрерывные требования, которая никогда не позволяет нам успокоиться на некоем совершенстве и которая выходит за пределы того, что кажется нам высочайшим преображением, призывая нас подняться еще выше.

Это представление об эстетической жизни, воплощаемой в постоянном продвижении по пути, а не в точном прибытии в определенную точку достижения, находит параллели в раннебуддийском учении, значимость которого впервые подчеркнул доктор Бени Мадхаб Баруа в своей лекции «Буддизм как личная религия». Согласно этому учению (которое, будучи приписываемо монахине Дхаммадинне, было одобрено самим Буддой), «причинное происхождение Будды признает два различных способа существования вещей в целостности реальности. В одном из них реакция (*патибхага*) происходит в циклическом порядке между двумя противоположностями (*наччанка*), удовольствием и болью (*суккха-дуккха*), добродетелью и пороком (*пуньяпапа*), добром и злом (*кусала-акусала*). Буддхагхоша точно называет это *вишабхага-патибхага*. В другом случае реакция происходит в восходящем порядке между двумя совпадающими или взаимодополняющими частями или между вещами одного происхождения, когда последующий фактор усиливает предыдущий. Это

47 Бхагаван Дас, «Наука эмоций», 3 изд., «Теософский издательский дом», Аджар, Мадрас, 1924, с. 218.

Буддхагхоша называет *садиса-патибхага*. Под словом «мир» в отличие от Нирваны мы должны понимать первое направление причинного развития, где мы возвращаемся в круге реакций между противоположностями. Нирвана представляет собой другое направление причинного развития, в котором ход реакции идет от силы к большей силе, от блага к большему благу, а затем к еще большему, от удовольствия к радости, от радости к довольству, от довольства к счастью, от счастья к блаженству, от блаженства к высшему блаженству, от интуитивного знания (*видджа*) к ощущению освобождения (*вимутти*), от него к самообладанию (*ваибхава*) или самосознанию как обретению свободного состояния, а от него к полнейшему наслаждению в блаженстве Нирваны. В ответ на вопрос о том, что следует как реакция за Нирваной, Дхаммадинна мудро ответила, что Нирвану обычно считают окончательным шагом на пути, чтобы избежать бесконечного регресса – ради *париянтагаханам* на ее языке. Но она не преминула отметить, что если и имеет место какая-то дальнейшая реакция, она также идет в данном направлении, и что бы ни следовало из нее, это также будет принадлежать к Нирване и, следовательно, обладать ее природой»⁴⁸.

Спустя менее чем пятьсот лет после Дхаммадинны эти идеи получили свое полное воплощение в сутрах Праджняпарамиты, где принят принцип бесконечного регресса и где Бодхисаттву снова и снова призывают не останавливаться ни на одной дхарме, не относиться ни к одному достижению как к окончательному, включая достижение Нирваны, и где от него в действительности даже требуют вообще отказаться от идеи о достижении. Величайшая ошибка стремящегося к альтруистичной жизни – считать бессамость родом достижения. Она – не столько состояние или опыт, сколько отношение ко всем переживаниям и состояниям. Это отношение обнаруживается в готовности отказаться от старого опыта, встретиться с

48 «Буддизм как личная религия», Коломбо, с. 8-9.

новым и принять его. Бессамость, следовательно, – не какое-то состояние существования, сколь бы возвышенно они ни было, а, по сути, состояние воли. Ни святой, ни художник – художник по благодати, а святой по красоте – не должен позволять себе привязываться к своим переживаниям, достижениям или реализациям, поскольку успокоиться на каком-то определенном переживании добра или красоты – значит просто свести к нулю свой духовный или эстетический путь.

Искусство любит ту Абсолютную Красоту, которая, будучи вечно нова, требует от своих почитателей постоянного изменения их жизни, предлагая в качестве награды за ужас неизбежной смерти радость повторного рождения к жизни, бесконечно обогащенной и вознесенной «за пределы всего, что постижимо и уловимо здесь»⁴⁹. Она не позволяет им успокоиться на каком-либо совершенстве, поскольку, как отметил Лама Говинда, само совершенство – это не «абсолютная ценность или определенное условие», и оно «существует не как цель на вершине шкалы, как абсолютная или утвержденная мера, а как бесконечно малое мгновение гармонии в движении»⁵⁰. Подлинный художник понимает эту относительность совершенства не менее полно, чем подлинный святой. Он принадлежит красоте, поднимающейся и сияющей дальше прежней красоты, как альпинист видит гряду за грядой, поднимающиеся все выше, и каждая еще величественней и великолепнее тех, что остаются внизу. Глаз путешественника должен будет где-то остановиться, будь это последняя, самая высокая гряда, закрывающая своими очертаниями небо, или голубые бездны тумана, неотличимые от самих небес, в которых исчезают и

49 Райнер Мария Рильке, «Brieft aus Muzot», с. 83-84. Цит. В «Сонетах к Орфею». Немецкий текст с английским переводом, введением и примечаниями Дж. Б. Лейшмана, «Хогарт пресс», 1949, Введение, с. 13.

50 «Относительность совершенства», «Ступени», т. 1, №6, Калимпонг, с. 135-136.

тают контуры хребтов и вершин. Но глаз художника никогда не останавливается, поскольку красота не истощается. Она, каждый раз обретаемая, остается вечно не обретенной, и, следовательно, стремление и жажда художника, хотя и постоянно удовлетворяются, никогда не находят удовлетворения, так что он страстно бросается к еще более пылкому удовлетворению, божественному недовольству и сильной жажде, пока не понимает, что цена – это погоня, а красота на деле является лишь ритмом восторга внутри его собственного опыта.

Такова естественная бессамость подлинных художников, подлинных поклонников Красоты, святых душ Искусства. Но здесь, когда мы доходим до высочайшей точки нашего поиска, может возникнуть несколько трудностей, пара возражений, которые нужно разрешить и ответить на них, прежде чем мы обратимся к Религии Искусства, очертив круг до конца.

Первая из этих трудностей возникает в силу очевидной нестабильности и непостоянства, которыми часто отличается жизнь художников – поэтов, живописцев и музыкантов – от жизни обычных людей. Для большинства людей, занятых оплатой счетов и заполнением бланков, искусство и аморальность – почти синонимы, и на деле подразумевается, что моральная небрежность – неперемнная составляющая достижений художника. Хотя наше утверждение о том, что бессамость – материя искусства, равно как и религии, чисто теоретически звучит приемлемо для таких людей, наше утверждение об обратном – что подлинный художник не только не аморален, а на самом деле и духовен, а подлинная эстетическая жизнь – это, по сути, жизнь в духовности, следовательно, будет в их глазах выглядеть не только неприемлемым, но и определенно абсурдным утверждением. Сразу же послышатся назойливые голоса, напоминающие нам о заигрываниях Байрона, а настойчивые пальцы укажут нам направление Цели Прочтения.

Неверные представления, в силу которых возникают эти трудности, состоят в двух вещах. Прежде всего, не стоит оставлять незамеченным то, что в ходе наших записей мы с осторожностью говорили не о художнике – не просто о любом практике поэзии или живописи, музыки или скульптуры, – а всегда о подлинном художнике. То, что мы пытались передать с помощью этого уточняющего эпитета, было уже частично прояснено с помощью четырехчленной классификации искусства на: 1) ни условно, ни по сути не религиозный тип, 2) условно, но не по сути религиозный тип, 3) по сути, но не условно религиозный тип и 4) по сути, как и условно, религиозный тип. Как только становится ясно, что наше данное в дальнейшем определение искусства как *организации чувственных впечатлений в приятные формальные связи, которые выражают восприимчивость художника и передают его аудитории осознание ценностей, способных преобразить нашу жизнь*, исключает первый и второй типы (которые, как мы уже намекнули, обсуждая их, не только по сути не являются религиозными, но и лишь внешне являются искусством), в нашем представлении подлинным художником в отличие от ложного практика искусств становится тот, кто создает искусство третьего и четвертого типов, то есть искусство, которое, с помощью общепринятых и понятных религиозных символов или без них, передает опыт, убеждающий нас изменить жизнь. Как Карлейль прекрасно говорит в «Героях и почитании героев», «Поэт и Пророк во многом отличаются в наших шатких современных представлениях о них. И все же в некоторых древних языках эти наименования – синонимы, *Vates* означает и Пророка, и Поэта, и, действительно, во все времена Поэт и Пророк, если понимать их верно, имеют много общего по смыслу. На самом деле, в своей сути это все еще одно и то же, особенно в том важнейшем аспекте, что они оба проникли в священную тайну Вселенной, которую Гете называет «открытым секретом»⁵¹.

51 «Английские критические эссе (девятнадцатый век)», отбор и

То, что говорится здесь о поэте, по сути, справедливо и по отношению к живописцу и музыканту, поскольку Карлейль на самом деле стремится не указать на историческую связь между поэтическими и пророческими функциями, а в большей мере отстоять существование общего духовного элемента, которым живут, движутся и существуют и искусство, и религия. Мы полагаем, что тот, кто, как подлинный художник, обладает этим духовным элементом, кто ведет альтруистическую жизнь посредством постоянного покорения неистощимым требованиям Прекрасного, вряд ли более подвержен превратностям и нарушениям норм поведения, чем другой пловец в глубоких духовных водах, подлинный святой, ведущий альтруистическую жизнь в неуклонном покорении требованиям Благого. Это не означает, что подлинный художник не может время от времени вести себя эгоистично, но так происходит не из-за того, что он художник, а из-за того, что он человек и временно отворачивается от искусства не в меньшей степени, чем отпадает от духовности. Мы полагаем, что в той мере, в которой он верен Искусству, он не только будет художником в большей степени, чем обычные люди, но будет лучше и как человек. То, что жизни тех, кто не является подлинными художниками, кто создает искусство первого и второго типов, напротив, часто обезображены невоздержанностью и страстными порывами, вполне ожидаемо, поскольку совершенно естественно, что тот же недостаток бессамости, который проявляется в их искусстве, будет также проявляться и в их жизни. Более того, подобно тому, как в определенных шаманских ритуалах (психического, а не духовного порядка) состояние транса может вызываться у священника посредством одурманивающих веществ, так и в искусстве, которое в своей сути не является религиозным (и находится в том же отношении к подлинному искусству, что и шаманизм к подлинной духовности) состояние кажущегося вдохновения

редакция Эдмунда Д. Джонса, «Оксфорд юниверсити пресс», с. 218.

или эмоционального возбуждения иногда вызывается чрезмерной стимуляцией чувств за счет бурного потворства им.

Трудность понимания того, что подлинно эстетическая жизнь – это также духовная жизнь, возникает порой в силу неверного представления о природе нравственности. Те несгибаемые моралисты, для которых искусство и аморальность практически тождественны, обычно оказываются приверженцами внешнего и буквального представления о морали. Для них нравственная жизнь заключается в неукоснительном следовании «вечному и неизменному» моральному коду, и этот моральный код рассматривается не как средство достижения некоей более тонкой духовной цели, но как самоцель. Его императивами должно управляться и оцениваться все человеческое поведение: те, кто придерживаются его, моральны, соль земли, избранники Божьи, а те, кто не хотят или не могут подчиняться этим требованиям, аморальны, прокляты и навеки испорчены. Мы не имеем намерения задаваться вопросом о полезности таких предписанных моделей поведения. Ни общество, ни цивилизация не могут существовать без них, и на ранних этапах духовной жизни отдельного верующего они необходимы. Мы лишь хотим отметить, что, сколь бы полезным для практических целей ни был моральный код, критерии этики, тем не менее, в своей основе не внешние, а внутренние. Хотя в общем и целом условно безнравственное действие является в то же время эгоистическим действием и, следовательно, не только аморальным, но и бездуховным, в исключительных случаях все же бывает, что условно безнравственные действия на самом деле альтруистичны и духовны. Иногда случается, что человек вынужден нарушить нормы нравственности в силу насущной потребности своей духовной жизни. Это не антиномизм, поскольку, как прекрасно сказал Д. Г. Лоуренс, «подлинный художник не заменяет безнравственностью нравственность. Напротив, он *всегда* заменяет более тонкой

нравственностью более грубую»⁵². Более грубая нравственность, о которой говорит Лоуренс, соответствует моральным предписаниям, о которых мы говорили, а его более тонкая нравственность – нашей жизни, полной альтруизма и духовности. Многие духовные мастера казались безнравственными в глазах современников, поскольку переросли общепринятые представления о правильном и неправильном. Сократа приговорили к смерти за «своращение» афинских юношей. Иисуса порицали фарисеи за то, что он позволял своим ученикам рвать колосья (что технически считалось «работой») в субботу, и за то, что он подавал им дурной пример, не омыв руки перед едой. Будда возмущал ортодоксальных браминов своего времени, потому что пренебрегал очистительной силой церемониального омовения и резко отвергал ценность животных жертвоприношений, а обе эти практики тогда считались самой сутью религии. Все три мастера не поступали безнравственно, а просто замещали более тонкой нравственностью более грубую. Даже предписывая нормы морали, Иисус и Будда всегда подчеркивали, что подобные правила ценны лишь как средство: любовь к Богу и ближнему была абсолютной ценностью для Иисуса, а для Будды – достижение Нирваны.

Следовательно, можно заключить, что широко распространенное представление о том, что искусство и аморальность – практически синонимы, появилось под влиянием трех причин: во-первых, общего неумения отличить подлинного художника от ложного, во-вторых, в силу того, что, в отличие от религиозной аскезы преданного буддиста, эстетическая аскеза даже подлинного художника редко является сознательным процессом, и поэтому отпадение от бессамости и последующее совершение безнравственного поступка более ожидаемо от него, чем от собрата-паломника на параллельном пути Блага, и, в-третьих,

52 «Искусство и смертность», «Четыре эссе об искусстве и живописи», «Бюро текущих дел», Лондон, с. 9.

потому, что подлинные художники, как и настоящие духовные мастера, действительно довольно часто заменяют собственной более тонкой моралью более грубую мораль толпы. Но в любом случае искусство и безнравственность никак не связаны. Все подлинное искусство и по сути, и по следствиям лишено эгоизма.

Последняя трудность связана с ценностью Религии Искусства не для художника, а для того, кто просто любит произведения искусства, будь то в форме стихотворений или картин, керамики или архитектуры, музыкальных сочинений или скульптуры. Такие люди могут обладать глубокой и подлинной любовью к красоте и быть вполне чувствительны если не к искусству в целом, то, по крайней мере, к некоторым из его многочисленных проявлений. Однако необходимость зарабатывать себе на хлеб, давление заедающей повседневности и, помимо прочего, изматывающие нагрузки и напряжение современной жизни, сочетаясь, обычно мешают им отвечать на воспринимаемую красоту столь активно и пылко, как им этого хочется. Те, кому дано быть святыми Искусства, всегда будут в меньшинстве, почти так же, как среди тех, кого привлекает религия, немногие будут избраны творцами духовности. Основная часть любого человеческого общества обречена ограничениями характера не в меньшей мере, чем ограничениями, навязанными внешними обстоятельствами, находиться не во внутреннем святилище Бессамости, а в ее внешних приделах. Как можно ожидать, трудности среднего любителя искусства практически совпадают с теми, которые испытывает обычный религиозно настроенный человек. В случае тех людей, которые обладают одновременно артистическими и религиозными интересами, параллель, безусловно, возникает между парными аспектами их собственной личности. Вступаем ли мы в храм Бессамости «через врата, называемые Прекрасным», через двери Блага или входим в них одновременно, затруднение относительно того, как обычный почитатель, не

отряхивая пыль мирских дорог со своих ног, может получить возможность участвовать, по крайней мере, на несколько мгновений, в мистериях внутреннего святилища, остается прежней.

Первый шаг, который стоит предпринять для устранения этого затруднения, – понять, что между святым и грешником, художником и критиком, творцом и наслаждающимся, экспертом и любителем разница не качественная, а количественная. Подобно тому, как даже в подлинном художнике может быть элемент эгоизма, который иногда заставляет его поступать как обычного смертного, так и в обычном человеке есть элемент альтруизма, который позволяет ему по временам ощущать Красоту точно так же, как подлинный художник. В том, что касается их причастности к бессамости посредством созерцания Прекрасного, самый преданный художник и самый обычный любитель произведений искусства стоят на более высокой и менее высокой ступенях одной и той же золотой лестницы. Однако в том, что касается способов их участия, существует не простое различие в степени, но, по крайней мере, с точки зрения, принятой на данном этапе наших поисков, гораздо более радикальное качественное различие. Участие художника в Религии Искусства – это преимущественно активное участие. Он исследует области доселе неизведанного опыта и открывает доселе невиданные красоты. Участие любителя искусства, с другой стороны, скорее пассивно, нежели активно. Не то чтобы активное творчество обязательно исключало пассивное наслаждение. Мы хотим лишь подчеркнуть, что, в то время как в жизни художника активное участие в Религии Искусства с помощью эстетического творчества занимает более важную позицию, чем пассивное участие посредством простого наслаждения произведениями искусства, в опыте любителя искусства относительное положение этих двух способов участия становится обратным, и наслаждение преобладает над творением. И снова обнаруживает себя аналогия между

Религией и Искусством. Отношение между творцом стихотворения и тем, кто получает от него удовольствие, уподобляется отношению между Мастером, который дает религиозное учение, и учеником, который получает его:

«Татхагата, братия, будучи Архатом, является Полностью Просветленным, он тот, кто действительно является причиной пути, не возникавшего прежде, кто провозглашает путь, не провозглашенный прежде, кто знает путь, кто понимает путь, кто искусен в пути. А его ученики, братия, – это путники, которые следуют за ним. Такова разница, братия, особая черта, которая отличает Татхагату, Архата, Полностью Просветленного, от брата, который освобождается посредством проникновения»⁵³.

Этими словами Будда противопоставляет свою собственную творческую роль в драме буддизма относительно пассивной роли, которую играли Его последователи. Поскольку обычный человек участвует в Религии Искусства скорее как ученик, чем как мастер, он скорее пассивен, нежели активен, мы должны сначала обратиться к наслаждению красотой искусства и лишь впоследствии к собственному творению красоты посредством личной эстетической активности.

Помимо очень узкой точки зрения, к которой принуждает нас чисто неподготовленное и инстинктивное наслаждение изящными искусствами, ценность Религии Искусства для обычного человека зависит от того, насколько ясно он понимает различие между ложным искусством, которое потворствует банальному вкусу обычного эгоистического человеческого желания, и подлинным искусством, которое обеспечивает богатое и разнообразное питание нашим глубочайшим духовным потребностям, придает им уникальный вкус, непревзойденный аромат эмоций, не имеющих прецедента в нашем опыте и вводящих нас в мистерии бессамости. Это различие между тем, что

53 «Некоторые изречения Будды», с. 193.

можно условно назвать «хорошим» и «плохим» искусством, нужно проводить не столько в силу его теоретической ценности, сколько в силу практических последствий, подобно тому, как в религиозной жизни, параллельной жизни в искусстве, различие между нравственно «благими» и «дурными» поступками проводится не столько ради философского удовольствия, сколько для руководства верующего.

Тот, кто становится последователем Религии Искусства, должен отличать произведения ложного искусства от подлинных произведений искусства не только для того, чтобы понимать их, но и для того, чтобы избегать их. Подобно тому, как вору нужно прекратить воровать, прежде чем он станет честным человеком, а развратнику необходимо отказаться от своего непристойного поведения, чтобы стать целомудренным, так и отречение от наслаждения плохим искусством является необходимым условием полного наслаждения хорошим искусством. Эгоизм и альтруизм – противоположные воззрения, и стихотворения или картины, воплощающие их, не могут не вдохновлять сердца своих «ценителей» эмоциями, не менее противоречивыми, чем они сами. Во всем огромном многообразии природы мы видим в действии закон, согласно которому малые боги уходят, когда появляются великие. Пока не распустится почка, цветок не может расправить лепестки, а пока цветок не увянет и в свою очередь не умрет, не сможет вырасти и созреть плод на ветке. В жизни человека детство и юность со всем их очарованием также должны пройти, прежде чем наступит зрелость. Человечество должно превзойти себя, чтобы достичь сверхчеловечества. Принц Сиддхартха должен умереть, чтобы родился Будда. То, что Религия Искусства требует смести весь этот псевдохудожественный мусор с троп души, прежде чем колесница Красоты триумфально проедет к нам, является применением в отдельно взятой сфере того же неизменного закона.

К каким практическим отличиям приводит этот запрет

в эстетической жизни любителя искусства? Если он признает власть Религии Искусства, она заставит его защищать себя от дурного с той же осторожностью, с которой он бы защищал себя от инфицирования особенно опасной и заразной болезнью. Ему придется перестать читать практически все газеты (это обычно плохая литература в состоянии развращенности), низкопробные журналы и ту огромную массу третьеразрядной литературы, которую типографии мира выпускают в таком изобилии. Он должен будет строго воздерживаться даже от второсортной и третьесортной поэзии, поскольку, хотя число первоклассных стихотворений, написанных с незапамятных времен, едва ли сравнится с другими формами литературы, их более чем достаточно для удовлетворения самых обширных потребностей, которые могут возникнуть у отдельного человека. Дешевые «религиозные» литографии, низкопробные репродукции известных картин и плохо напечатанные рекламные календари во всем своем безвкусном уродстве нужно безжалостно изгонять со стен наших домов. К неприглядной мебели, коврам, занавескам и посуде нужно относиться точно так же и заменять их если не подлинно прекрасными образцами, то, по крайней мере, добротными, функциональными, простыми вещами, не слишком бросающимися в глаза, как обычно бывает с такими предметами. Поклонник Религии Искусства должен в той же мере стыдиться того, что его увидят с сенсационным таблоидом в руках, пары уродливых фабричных ваз на каминной полке или двух-трех томов дешевых романов в шкафу, как и того, что его застанут за воровством из чужого кармана.

Если обратиться от наполнения дома к самому дому, такой почитатель должен сделать все возможное, чтобы удостовериться, что его дом красив снаружи по материалам, строению и расположению, равно как и внутри. В этом отношении индийскому крестьянину, живущему в крытой соломой хижине, стены которой обмазаны серой глиной, с

двором, удобренным коровьим навозом и порогом, украшенным сложными узорами из рисовой пасты, среди рощ плантаинов и манго, и, возможно, водоемом или резервуаром для выращивания голубых, красных и белых лотосов неподалеку повезло больше, чем зажиточному горожанину, живущему в доме, похожем на тысячи других, на улице, подобной тысячам других, где вонь фабрик застревает у него в ноздрях и шум машин грохочет в ушах, с балконом (если повезет!) или неопрятным задним двором вместо сада, или в квартире в кирпичной коробке вместо дома и, что более всего вероятно, с клубком нервов вместо души. В деревне простому человеку легко жить красиво, а в городе даже очень богатому человеку сложно этого добиться. Одно не бывает без другого. И красота, и уродство заразны: они распространяются и влияют на свое окружение. Городскому любителю искусства трудно украсить собственный дом, не облагородив домов своих соседей, поскольку их уродство бросает мрачную тень на красоту его собственной обители. Подобно этому, уродливые дома непросто будет убрать с уродливой улицы, а протест против уродливой улицы не может быть успешным в городе, отданном на откуп безвкусице. Может показаться, что усилия почитателя Религии Искусства по изгнанию плохих творений не могут оказаться полностью успешными без сотрудничества со всем сообществом. Аристотель сказал, что функция государства – обеспечивать условия, от которых зависит хорошая жизнь. Не в меньшей мере функция государства – помогать своим гражданам вести эстетическую жизнь. Оскорбления, нанесенные красоте, не меньше достойны порицания, чем нарушения морали, и, следовательно, они не менее заслуживают наказания. Бизнесмен, который воздвигает уродливую фабрику, закрывая ей небо, – такая же угроза обществу, как и растратчик общественных средств, а архитектор, разработавший ее, подрядчик, построивший ее, и рабочие, мешавшие бетон и ставившие на место балки, должны рассматриваться как его сообщники. В подлинно культурном

обществе неприглядные здания, которые уродуют большинство современных городов, не должны стоять и дня. К несчастью, такие общества стали настолько редки, что находятся на грани вымирания, и современный любитель искусства часто исходит душевной тоской по прекрасным городам Древней Греции, особенно Афин, города фиалковой короны, с Акрополем, белоснежно сияющим на его челе, и гадает, завоюет ли Красота снова землю, как она владела в те дни эллинами. Возможно, это и случится, если Религия Искусства преуспеет в привлечении достаточного количества последователей. Пока же любитель искусства, несмотря на невозможность снести уродливые дома или изменить план неприглядных улиц, может, по крайней мере, изгнать из стен собственного жилища фальшивые картины, литературу и музыку хотя бы в некоторых из их бесконечных современных форм. Не предприняв этого начального шага, не очистив сердце от эгоистически окрашенных эмоций, которые вызывает ложное искусство, он не сможет прийти к глубокому и подлинному пониманию подлинного искусства, и все то, что подобное понимание означает для его духовной жизни, станет невозможным.

Прежде чем разъяснить смысл этого понимания, которое позволит нам осознать ценность Религии Искусства для обычного последователя, мы должны кратко обозначить еще одну форму, которую в современной цивилизации довольно спонтанно принимает по временам изгнание уродства: те периодические исходы из города в деревню, которые, по-видимому, стали почти неизменным атрибутом многих стран Запада. Даже признавая, что люди, проводящие выходные в деревне или на море, ищут здоровья, развлечения или просто смены места в той же мере, сколь и природной красоты, все же нельзя отрицать, что бессознательное стремление убежать от однообразия и убогости их каждодневного окружения и взглянуть в лицо красоте, нетронутой человеком, владеет ими не менее сильно, чем другие мотивы. К несчастью, как говорит Олдос Хаксли в

одном из своих ранних эссе, «красивые места, доступные всему населению, перестают быть красивыми местами и становятся выгребными ямами»⁵⁴. Сколь бы справедливо, к сожалению, не было это утверждение, сейчас нас заботит не столько наслаждение красотой природы как один из аспектов современного социального феномена, сколько место этого наслаждения в жизни обычного последователя Религии Искусства. Кант указывает на тесную связь между эстетическими и религиозными аспектами существования и потому отмечает их общую фундаментальную духовность, когда говорит: «Интерес к красоте природы как таковой – всегда знак блага»⁵⁵. С нашей теперешней точки зрения указание «как таковой» очень важно. Поскольку духовность или то, что моралистически настроенный Кант называл «благом», как мы видели, по сути, является альтруистичным отношением к жизни, из этого следует, что только лишенное эгоизма, то есть, так сказать, незаинтересованное понимание красоты природы может выразить эстетически бессамостность подлинно нравственного характера. В отрывке о любви к цветам Д. Г. Лоуренс с замечательной проникновенностью отличает заинтересованное отношение к красоте природы от незаинтересованного:

«Любовь к цветам – очень опасная вещь. Большинство женщин любят цветы как собственность и как украшение. Они не могут посмотреть на цветок, удивиться на мгновение и пройти мимо. Если они видят привлекающий их цветок, они должны сразу же сорвать его, хватить его. Собственность! Собственность! Дополнение ко мне! И большей частью так называемая любовь к цветам сегодня – лишь проявление чувства собственности и эгоизма: я этим владею, это украшает меня.

Однако я видел рудокопов, стоящих на заднем дворе и

54 «Музыка в ночи», «Пенгвин», 1950, с. 87.

55 «Критика суждения», раздел 29, цит. Уиллом Дюраном в «Истории философии», 1952, с. 279.

глядящих на цветок в том странном, не похожем ни на что созерцании, которое показывает подлинное осознание присутствия красоты. Это даже не восхищение, не радость, не восторг, – ни одно из тех чувств, которые столь часто коренятся в инстинкте собственности. Это был род созерцания, который отмечает рождение художника»⁵⁶.

Род созерцания! Да, и как безошибочно Лоуренс определяет связь между Религией и Искусством, между эстетическим и нравственным выражениями духовности, когда делает это незаинтересованное созерцание красоты цветка знаком зарождающейся художественной чуткости! Парадоксально, но ценность естественной красоты для поклонника Религии Искусства обратно пропорциональна его чисто эгоистическому сознанию, если она вообще имеет для него ценность. Ценность недоступного горного пика или безмятежно плывущего облака состоит в самой своей бесценности. Они не имеют отношения к нашим материальным потребностям. Мы не можем превратить заснеженную гору в обиталище человека, не можем и впрямь в белоснежное облако любую из земных колесниц. Природа прекраснее всего, когда безучастна к нам. Возможно, именно в силу их совершенной безотносительности к потребностям человека, их крайнему безразличию к его мелким страхам и надеждам перед лицом гигантских горных хребтов с их ужасающими залитыми солнцем пиками и внушающими трепет крутыми спусками в мрачные ущелья свет красоты столь силен и ужасен, как никогда не бывает в полях или садах, не бывает с другими аспектами природы, которые поставлены в зависимость от потребностей человеческой жизни. Не то чтобы поля и сады не были прекрасны. С формальной точки зрения они могут быть не менее важны эстетически, чем более дикие и суровые виды, но то, что бульварные газеты называют «человеческим фактором», обычно выставляет себя напоказ, подобно луне между землей

56 «Избранные эссе», «Пенгвин», 1950, с. 118-119.

и солнцем в день солнечного затмения, так что мы видим не сияние их красоты, а лишь темную тень их пользы. По той же причине, по которой он изгоняет плохое искусство, любитель искусства должен, следовательно, побуждаться, по крайней мере, в первые дни своего ученичества, избегать одомашнивания естественной красоты и развивать вместо того те аспекты природы, которые, не будучи связаны с обычными человеческими интересами, обладают наибольшей способностью освободить его от оков эгоистических желаний. Эгоизм естественен для человека, и преодолеть его чрезвычайно трудно. Слишком часто мы останавливаемся сорвать цветы мирской красоты вместо того, чтобы удивиться им и пройти мимо. Гора или звездное небо не предлагают воплощения наших желаний. Мы остаемся обнаженными посреди огромного пустого пространства, полного стремительных ветров. Соответственно, наше наслаждение их красотой носит чисто эстетический характер, и робкое предвкушение этого, более сильного наслаждения предлагает нам еще более яркая красота произведений подлинного искусства.

Как мы уже сказали, наслаждение Красотой с точки зрения художника более сильно и активно, а *расики* – менее сильно и сравнительно пассивно. Художник мужественен, он играет роль любовника, *расика* женственен и играет роль возлюбленной. Эти отличия стоит помнить, когда мы обсуждаем ценность Религии Искусства для обычного человека, хотя, как мы сейчас увидим более детально, они указывают не столько на присутствие противоречивых качеств, сколько на преобладание одного качества над другим в отдельной личности. Такие различия в отличие от ценности Религии Искусства для тех, кто ждет в ее внешних приделах, равно как и для тех, кто стоит во внутреннем святилище, более, чем что либо иное, заключаются в расширении их симпатий, в обогащении и облагораживании их опыта и в поднятии их преображенной личности на новые высоты бытия. Как говорит Герберт Рид, «всегда было

функцией искусства расширять ум на некоторое расстояние за границы его понимания. Это «расстояние за пределами» может быть духовным, или трансцендентным, или, возможно, чисто фантастическим, в чем-то оно выходит за границы рационального»⁵⁷.

Проведенное здесь (кажется, довольно робко) различие между духовным или трансцендентным и чисто фантастическим аспектами «расстояния за пределами» является, с особой точки зрения Религии Искусства, не особенно важным. Если фантастическое действительно способно расширить ум «на некоторое расстояние за границы понимания», тогда фантастическое также по-настоящему духовно. Присутствие духовности открывается не только во внешних знаках, но просто посредством этой готовности принять новый опыт, готовности изменить модель своего существования, что подразумевается всегда, когда мы говорим о выходе за пределы нашего понимания.

Для нас самой интересной и важной частью отрывка, процитированного здесь, является конкретный и выразительный термин, используемый для описания отношения искусства к уму. Искусство расширяет ум... Как трудно было бы найти более подходящий глагол! Он передает длительность и в то же время прогрессивное развитие, опыт все более высоких уровней утончения, не подразумеваемых более грубыми абстрактными словами, такими, как «выходить за пределы», или даже конкретными, как «переступить» и «преодолевать», поскольку все они подразумевают, что ум так или иначе поднимается вещественно над «границами рационального», как ребенок над забором, и аккуратно опускается с другой стороны. Рациональное – это не что-то внешнее по отношению к уму, но сам ум на одной из стадий его развития, и выйти за пределы рационального не значит перенести неизменный ум с рационального на сверхрациональный план (такие

57 «Смысл искусства», с. 70.

переносы возможны лишь для физического тела), но продолжать изменять его, пока не будет иметь место полная трансформация, и ум не ступит в сверхрациональную фазу своего развития, сам став сверхрациональным.

Снова и снова буквальность и абстрактность философской и религиозной терминологии ведет к заблуждениям, которые искажают духовные искания человечества. Большинство этих заблуждений, подобно тем, от которых Герберт Рид спасает себя, говоря о расширении ума, возникают от непонимания того, что ум, или душа, или как угодно это назови, – это не поток, процесс, *сантана*, как передает это выразительное палийское слово, в состоянии постоянного изменения и развития, а инертная, неизменная *вещь*, подверженная только внешним изменениям времени и пространства и, следовательно, внешне ничем не отличающаяся от камня. От этого ужасного недоразумения, которое на самом деле является рационализацией обыкновенного человеческого эгоизма, Религия Искусства, равно как и другие формы духовной культуры, обещает нас избавить. Если внутри самой сферы искусства возникает заблуждение о том, что ум является неизменной нематериальной «субстанцией», возможность преобразования ума посредством искусства отсекается, и произведения искусства рассматриваются не как механизмы восторга, а лишь как инструменты эгоистичного удовольствия, и, как следствие, псевдохудожественная жизнь, описанная Теннисоном во «Дворце искусств», вместе с падением, которое неизбежно овладевает такой жизнью, обязательно занимает место цепи возвышенных следствий, запускаемых Религией Искусства.

Следовательно, нам стоит хорошо поразмышлять над функцией искусства, которая почти буквально заключается в расширении ума (подразумеваемое сравнение с куском эластичного материала гораздо менее недостаточно, чем скрытое сравнение с камнем) за пределы его собственной рациональности в «пространство за пределами» Красоты,

поскольку это позволит нам более ясно увидеть, в чем заключается ценность Религии Искусства для ее рядового приверженца. Произведения искусства ценны для него, поскольку они расширяют его ум. Обычно его ум зажат, неподатлив и негибок, в нем происходят изменения, но нет развития. Эгоистическая модель его жизни остается неизменной, хотя составляющие ее элементы и меняются время от времени. К такому «грубому» уму в наши дни втуне обращается общепринятая религия. Она дергает и тащит его, как умеет, но он упрямо отказывается расширяться или, даже если религии удастся расширить его на долю дюйма, ослабленная на мгновение хватка возвращается к прежнему состоянию более настойчиво, чем раньше. Тогда наступает очередь художника. Мягко, очень мягко он берется за сопротивляющийся ум, медленно, о, как медленно он начинает вытаскивать его из себя самого, все время лаская и уговаривая его. Затем мало-помалу, с бесконечным терпением и неистощимой твердостью он растягивает и растягивает ум, пока он не сдастся, не перестает быть грубым и плотным и не становится нежным, как нить паутины, растягивает за пределы эгоизма в то измерение бессамости, которое является родиной подлинного искусства, равно как и подлинной религии.

Поначалу ум съезживается от прикосновения художника, но скоро он обнаруживает, что быть растянутым, в конце концов, не столь уж неприятное переживание, как ожидалось. Со временем ощущение становится более позитивным чувством восторга, более дорогим и приносящим удовлетворение, вероятно, как ничто до этого. Духовная жизнь обретает еще одного приверженца. Таково очарование Искусства, против которого нельзя устоять. Как написал Ирвин Эдман, «ценности, переведенные в немедленно привлекающие образы, мощно убеждают воображение»⁵⁸. Одна улыбка Красоты может привести к

58 «Искусство и человек», «Краткое введение в эстетику», «Новая американская библиотека», 1951, с. 218.

большим переменам в характере, чем хмурый взгляд Праведности. Шелли более полно выражает ту же идею, когда в известном отрывке «В защиту поэзии» провозглашает:

«Великий секрет нравственности – любовь или выход за пределы нашей собственной природы и отождествление себя с прекрасным, которое существует в мысли, действии или человеке, не принадлежащих нам. Человек, чтобы быть великим в благе, должен обладать мощным и всеохватным воображением, он должен ставить себя на место другого и многих других, страдания и удовольствия его вида должны стать его собственными. Великий инструмент нравственного блага – воображение, и поэзия достигает этого эффекта, работая с причиной. Поэзия расширяет круг воображения, насыщая его мыслями обо все новых восторгах, которые обладают силой привлекать и уподоблять их собственной природе все другие мысли, которые формируют новые промежуточные и цели, чья пустота всегда жаждет свежей пищи. Поэзия усиливает способность, которая является органом моральной природы человека, точно так же, как упражнения укрепляют члены»⁵⁹.

То, что Шелли описывает как «укрепление» ума, соответствует тому, о чем Герберт Рид говорит как о его «расширении». Несмотря на несходство (поскольку иллюстрации не во всех деталях совпадают с объектом и еще меньше – друг с другом), оба образа приводят нас к важному факту. Подобно тому, как укрепляются конечности, не только на время упражнений, но и на то время, когда упражнения больше не выполняются, так и ум, даже после того, как искусство расширило его за пределы рационального, не возвращается к той же степени жесткости, которой он придерживался ранее. Проще говоря, впечатление, произведенное картиной, симфонией или

59 «Английские критические эссе», с. 115.

стихотворением, не исчезает, когда мы перестаем смотреть на картину, когда заканчивается симфония, когда мы откладываем стихотворение или даже когда исчезает память о восторге, дарованном ими. Оно остается постоянной частью нашего характера, изменяющей, пусть и в очень слабой степени, весь ход нашей жизни и поведения.

Поскольку опыт Искусства, подобно опыту Религии, по сути, является опытом бессамости, впечатление, произведенное на душу наслаждением творениями искусства, будет иметь ту же природу. Человек, который несет на своей душе, так сказать, печать бессамости, обретенной в Религии посредством воли или в Искусстве посредством воображения, будет склонен к альтруистичным поступкам во всех сферах жизни. Такой человек будет хорошим в самом благородном смысле этого слова, чутким к страданиям других, разделяющим их печали и радости, готовым помочь им во времена нужды, не поддаваясь «жадности, ненависти или страху», и всегда стремящимся разделить с ближним радость познанной им Красоты. Так, как говорит Ирвин Эдман, «эстетическое наслаждение и художественное творчество становятся предвкушением того, чем действительно может быть Благая Жизнь. Подобное счастье ощущают наши современники в виде счастья тех, кто делает работу, саму по себе приятную для них, и наслаждается вещами, которые сами по себе вызывают восторг»⁶⁰.

Ценность участия в Религии Искусства для обычного человека посредством наслаждения прекрасными вещами можно поставить под сомнение только тогда, когда ставится под сомнение ценность блага и ценность счастья.

Второй способ участия обычного человека в Религии Искусства – посредством собственной творческой деятельности. Здесь различие между святым и почитателем Красоты лишь количественно. У всех людей есть эмоции; на самом деле, эмоциональная сторона человеческой жизни

60 «Искусство и человек», там же, с. 49.

настолько важна, что было бы вернее сказать, что люди – это их эмоции. Поскольку эмоции естественным образом склонны к самовыражению – к сотворению на физическом, эстетическом или духовном уровне объекта либо по собственному подобию, либо по подобию вещи, человека или события, вызвавшего их, – все люди естественным образом склонны в выражению эмоций в творческой деятельности. Это выражение может иметь две формы, одна из которых достигается в виде замещения (ведь «все мы поэты, когда хорошо читаем стихотворение»⁶¹) в созерцании, а другая заключается в личном, действительном сотворении произведений искусства. Герберт Рид ясно определяет очистительную функцию искусства, когда пишет:

«Произведение искусства в некотором смысле освобождает нашу личность; обычно наши чувства запрещаются и подавляются. Мы созерцаем произведение искусства, и немедленно возникает облегчение, и не только облегчение – симпатия является облегчением чувств, – но также и возвышение, напряжение, сублимация»⁶².

Не отрицая того, что на это вертикальное освобождение чувств (в отличие от горизонтального высвобождения в чистой сентиментальности) может повлиять как эстетическое созерцание, так и эстетическое творчество, мы полагаем, что освобождение, достигнутое в личной творческой деятельности, обычно приносит больше удовлетворенности и более полно, чем первое. Вероятно, большинство художников, поэтов и музыкантов согласятся с этим. Обычный человек, нужды которого нас сейчас беспокоят, часто обнаруживает, что его собственные эстетические достижения, сколь бы неуклюжими и неловкими они ни были, приносят ему странное чувство удовлетворения, особый трепет восторга, который ему

61 Томас Карлейль, «Герой как поэт», «Английские критические эссе», с. 220.

62 «Смысл искусства», с. 30.

никогда не удавалось ощутить, даже созерцая величайшие произведения искусства. Даже пирог из песка, сотворенный собственными руками, может доставить ребенку более искреннее удовольствие, чем красочная дорогостоящая игрушка. Поэтому мы полагаем, что, во многом так же, как и для религиозного приверженца, заместительное достижение святости посредством чтения о жизнях святых не может устранить его собственные реальные недостатки, так что даже самое разностороннее и изобильное наслаждение произведениями искусства не способно возместить любителю искусства нищету его собственной творческой жизни.

Никакому человеку невозможно быть абсолютно нетворческим, потому что тогда у него будет полностью отсутствовать эмоциональная энергия, и такое существо будет еще более странным, чем человек без головы. Наш творческий инстинкт на самом деле более живуч, чем нам кажется, и каждый день он проявляет себя в сотнях разных вещей. Когда мы облачаем и украшаем тело, обставляем комнату, располагаем симметрично книги на полке или цветы в вазе, разбиваем сад, накрываем на стол, пишем письмо, шьем платье, вышиваем подушку, вяжем свитер, красим деревянный дом, строим будку для пса или украшаем торт, все эти виды деятельности и бесчисленные другие обеспечивают нам выход творческой энергии. Чем более сознательно и взвешенно мы относимся к этому, тем большее удовлетворение это нам приносит. Тем не менее, у всего есть свои ограничения. Пылкого любителя Красоты не удовлетворит прикосновение к складкам ее одеяния – он захочет поднять глаза и заглянуть ей в лицо. Такой человек может ощутить внутри себя пульсацию энергий, слишком порывистую и мощную, чтобы вместить ее в узкие каналы домашнего творчества, только что описанные нами. Он возжаждет более трепетного, напряженного опыта, более чистого и пылкого наслаждения, того «сущностного, острого, неземного блаженства», которое в рамках Религии Искусства

может дать ему лишь настоящее сотворение произведений искусства. Поначалу его повышенная творческая активность может принять форму не только борьбы с уродством окружения – тем, что мы рассматривали как предвосхищение наслаждением произведениями искусства, – но и попыток выразить это гораздо более красивым образом. Однако рано или поздно он почувствует принуждение писать рассказы или стихи, научиться играть на музыкальном инструменте, рисовать или резать по дереву. Достигнув этой точки и начав создавать произведения искусства (сколь бы незначительными или малоценными они не казались по сравнению с творениями художественного гения), а не только наслаждаться ими, он становится полноценным приверженцем Религии Искусства, достойным стоять не во внешних приделах храма Красоты, но во внутреннем пространстве и тайном алтаре.

Мы не будем говорить о различных видах творческой деятельности, от поэзии до лепки, а также о средствах и необходимых навыках для создания произведений искусства. Информация об этих вопросах доступна тем, кому она действительно нужна. Теперь, когда мы вкратце обозначили ценность Религии Искусства для обычного человека и предложили способы углубления его участия в ней посредством наслаждения и создания произведений искусства, нам осталось лишь завершить наши заметки о ценности творческой деятельности еще двумя наблюдениями, а затем подвести итог нашему исследованию Религии Искусства с помощью нескольких общих рассуждений.

Наслаждение объектом часто усиливается от ощущения преодоленных преград и превзойденных трудностей. В искусстве трудности и преграды, с которыми сталкивается художник, обычно носят технический характер, они возникают в силу неподатливости материала, будь то слова, звуки или краски, в силу сопротивления, которое он оказывает побуждениям его творческой воли. Художник

должен сражаться со своим веществом, как Иаков с Ангелом, но, в конце концов, оно благословляет его. Тот, кто уверен в ничтожности борьбы, не почувствует полностью помазания этим финальным благословением. Такова позиция «человека в картинной галерее», в библиотеке или любом другом хранилище законченных работ искусства. Он спокойно наслаждается ими, как корова в поле, пережевывающая маргаритки, потому что не знает пота, который падал с огромных мускулов гения, создававшего его, не знает ничего о мучительной борьбе, которая, будучи величайшей преградой для достижений художника, также является неотъемлемым условием его успеха, не знает ничего о триумфе мастерства. «Человек в студии», с другой стороны, человек, который, по крайней мере, попытался написать картину или стихотворение, знает на опыте, как трудна задача, знает из собственного горького опыта проблемы сочинительства, неистощимые требования метра и рифмы. Когда он смотрит на картину или читает стихотворение, он не только трепещет от восторга обретенной красоты, но и сорадуется преодоленным трудностям. Его наслаждение будет возвышаться и усиливаться до такой степени, что не знакомый с художественной техникой вряд ли сможет такое представить. Действительное творение произведений искусства, следовательно, ценно для обычного человека не только как выход его эмоциональных энергий, но и потому, что это упрочивает его восторг от произведений искусства, созданных людьми, чей гений неизмеримо выше их собственного.

Поскольку люди живут не поодиночке, а как члены общества, их деятельность и интересы влияют не только на них самих, но и на других. Ценность наслаждения произведениями искусства и их создания в качестве выхода эмоциональных энергий не ограничивается отдельным художником или любителем искусства, но, напротив, значима для всей общины. Эмоции естественным образом склонны к выражению. Если не найти им выхода на

культурном уровне, они погрузятся на уровень физического и найдут себе выход там. Если возможность конструктивного выражения отвергается, у эмоции возникает первый шанс выразить себя разрушительно. Ребенок, которого не поощряют творить, естественным образом научится разрушать. Но разрушение не может принести той же радости, что творение. Спустя несколько минут после грубого восторга наступает реакция, возникает чувство разочарования, и со временем виновный начинает ощущать себя еще более жалким, чем раньше, до приступа разрушения. Многие случаи юношеской преступности и молодежного гангстерства можно напрямую возвести к тому факту, что ни дома, ни в школе юношеству не обеспечивают достаточного выхода эмоциональных энергий. Для почти всех взрослых наиболее часто используемый способ высвобождения – самый низкий и грубый уровень сексуальных отношений. Такой выход условности общества достаточно жестко закрывают молодым. Но общество ошибается, предоставляя своим юным членам недостаточно культурных и конструктивных средств высвобождения их эмоциональных энергий. Образование обычно больше занято получением знаний или технических навыков, а не развитием эмоций. Искусство – это, несомненно, бедная родственница образования. Не рискуя сказать, что интеллектуальные и практические аспекты образования – уродливые сестры Золушки, мы определенно хотим подчеркнуть, что, если Золушке не позволяют идти на бал, она не останется тихо дома, намывая посуду, – может быть, вместо этого она подожжет дом.

Хотя проблема неконтролируемых эмоций острее всего стоит перед молодыми, она ни в коей мере не утрачивает актуальности и в жизни взрослых (чье преимущественно сексуальное решение – почти столь же значительное признание неудачи, как и антисоциальное решение неуправляемого юношества), и на самом деле ее можно найти в той или иной форме в практически любой

сфере современной жизни. Потрясающий образ Эриха Геллера напоминает нам:

«Мастерские, в которых производятся наши истины, окружены роем незадействованных привязанностей»⁶³.

Не самая незначительная часть важности Религии Искусства заключается в том, что она восстанавливает нашу индивидуальную и социальную жизнь, давая работу нашим незадействованным эмоциям, трансформируя их из не просто ленивых и зевающих, но и определенно опасных трутней в «поющих каменщиков, возводящих золотые крыши» – укладывающих миллионы кусочков черепицы в золотые крыши Храма Красоты.

В наши дни, когда во всем мире условная религия слишком часто не способна тронуть людское сердце, Религия Искусства может позволить некоторым людям, по крайней мере, ощутить посредством инструментария Красоты те высшие ценности жизни, которые в прежние времена обычно передавала Религия. То, что в ее текущем зарождающемся состоянии Религия Искусства может передать эти ценности столь же полно и действенно, как великие исторические верования способны сделать это даже сейчас, мы не можем сказать обоснованно. Достигнет ли она достаточного развития в будущем, чтобы передавать их, мы не рискуем утверждать. Но мы верим, что наши поиски не обнаружили априорных причин, по которым Религия Искусства не может быть способна, будучи сознательно развитой и используемой как средство ведения духовной жизни, жизни, лишенной эгоизма, занять для многих людей место религии, не став, на самом деле, заменителем в духе Хаксли, а передавая те ценности, которые составляют саму плоть правильно понятой религии. На самом деле, если уж слишком пристрастно сравнивать утверждения Религии Искусства с общепринятой религией, по крайней мере, в одном

63 «Почему современная поэзия туманна», вторая беседа, «Слушатель», Лондон, 12 марта 1953 г.

отношении чаша первой перевесит: Религия Искусства никогда не затевала священных войн, не сжигала еретиков на костре, в то время как все религии, кроме буддизма, в то или иное время были виновны в различных преследованиях. История подробно обосновывает прославленное изречение Свифта о том, что у нас достаточно религии как раз для того, чтобы заставить нас ненавидеть, но не любить друг друга. Пусть же никогда не скажут, что Религия Искусства когда-либо пыталась задушить порывы благородной души!

Общепринятые религии могут быть сильны организационно, в то время как Религия Искусства организационно слаба, но их сила есть их величайшая слабость, а в самой слабости скрыта величайшая сила. У Религии Искусства нет храмов и церкви: где бы человек не почувствовал прикосновение Красоты, это и есть ее святилище. У нее нет писаний: вся природа – ее священная книга. У нее нет священников, потому что те, кто наслаждаются творениями искусства, и те, кто создают их, встречаются с Красотой лицом к лицу и не нуждаются в посреднике или ходатае. У неё нет членства, потому что братья в Красоте видят друг друга с первого взгляда, нет пожертвований, поскольку её сторонники готовы принести ей в жертву самих себя. Благодаря самим своим недостаткам, равно как и в силу реальных достоинств, Религия Красоты обращается к сердцам и умам современных мужчин и женщин. По причине ее абсолютной свободы от организационных и вероучительных оков, а также по причине ее непреодолимой притягательности для лучшей и самой яркой части человечества она не только в высшей мере ценна для постоянно растущего числа неверующих и невоцерковленных, но также является важным дополнением к духовной жизни тех, кто все еще находит в какой-то организованной религии главный источник вдохновения.

Мы глубоко и убежденно верим, что, несмотря на ее теперешнее неразвитое состояние, Религия Красоты особенно подходит для того, чтобы в эти беспокойные дни творить тот характер, тот вид духовной личности, который

будет живым воплощением того, что Религия и Искусство, по сути, едины, и Красота – не только Истина, но и Благо.

Совет юному поэту

Пользу от советов юному поэту можно поставить под вопрос. Мы даем советы с намерением так или иначе улучшить человека, которому они адресованы. Такое стремление допустимо, когда речь идет об искусстве или науке, которой можно научить и научиться, но в том, что касается поэзии, Гораций когда-то утверждал, что поэтами рождаются, а не становятся (*Poeta nascitur, non fit*). Давайте в начале этих заметок опровергнем тщетные надежды на то, что они помогут сделать поэтом того, кто уже им не является. Все, на что они способны – направить то, что заложила природа, предложить юному поэту способы развития способностей, которыми он обладает, указать дисциплину, благодаря которой его еще несовершенное вдохновение можно преобразить в сознательное творчество зрелого художника.

Поэзия, как и многое другое, обладает двумя отличимыми, хотя и неотделимыми друг от друга аспектами: содержанием и формой. Наши указания на развитие этих аспектов будут даны отдельно, но следует помнить, что граница между ними проведена ради удобства изложения и не соответствует какому-либо делению частей субъекта. В пламени творческого гения содержание и форма сливаются в не имеющее частей целое, которое является произведением искусства.

Под содержанием поэзии мы имеем в виду опыт, который она вмещает. Этот опыт скорее эмоционально, нежели интеллектуально окрашен, поскольку, хотя Поэзия и включает определенные мысли и идеи, в своей сути она не состоит из них. Даже самое абстрактное и философское утверждение обладает эмоциональной ценностью, сколь бы мала она ни была. И, напротив, даже самое насыщенное эмоциями стихотворение содержит интеллектуальные элементы. Однако в лучшей поэзии эти элементы занимают строго подчиненное положение и, по-видимому,

функционируют исключительно как средство проявления неинтеллектуального опыта. Но и здесь мы снова должны остерегаться слишком резкого контраста между тем, что является скорее сосуществующими частями Поэзии, чем ее взаимоисключающими частями.

Под формой Поэзии мы подразумеваем различные виды поэтической композиции (лирической, эпической, драматической и так далее), а также различные размеры, строфику и стили, в которых выражается преимущественно эмоциональное содержание. Из наших предыдущих замечаний очевидно без дальнейших объяснений, что сущность Поэзии связана с ее формой не как воск с печатью, но столь тесным образом, что в строгом смысле слова вообще невозможно говорить о связи.

Поэзия выражает личность поэта. Она фиксирует его глубочайшие чувства и тончайшие мысли, его страхи и улыбки, тоску и восторг, разочарование и довольство. Короче говоря, это более или менее полное воплощение всего его опыта жизни. Каков поэт, такова будет и его поэзия. Любое изменение или развитие в первом неизбежно найдет параллель во второй. Чтобы улучшить поэзию, мы, следовательно, должны в первую очередь улучшить поэта, чьим выражением она является. Это улучшение будет не нравственным, а артистическим – или, по крайней мере, не напрямую нравственным, поскольку, если верить Платону, Красота, Истина и Благо являются равными аспектами Реальности, приближение к одной из них – это косвенно и приближение ко всем остальным.

Личность поэта, как и личности других людей, имеет два аспекта: эмоциональный и интеллектуальный. Совет, который мы хотим дать юному поэту, прежде всего, имеет отношение к культуре его эмоций, из которых он творит содержание своей поэзии, а, во-вторых, в большей мере имеет отношение к культуре его интеллектуальных способностей, из которых поэзия черпает свою форму.

Однако, опять же, эти различия не стоит принимать за водораздел. Стоит также отметить, что эмоциональная и интеллектуальная культура, которых касаются наши советы, строго ограничены, поскольку мы берем лишь то, что значимо и ценно с поэтической точки зрения. Более того, наши замечания не исчерпывающи, они – лишь предположение. Они не дают готовой программы поэтического самосовершенствования, они просто указывают на некоторые качества, которые, по мнению автора, особенно стоит развивать юному поэту.

Есть пять преимущественно эмоциональных качеств – аспектов поэтического опыта жизни, – которые, будучи развиты, обогатят содержание его поэзии. Они таковы: Наблюдение, Восприимчивость, Сочувствие, Уединение и Размышление.

Все наши знания и чувства начинаются с впечатлений, которые мы получаем от пяти наших органов чувств. Однако те, которые мы получаем посредством глаза, органа зрения, более сильны и важны, чем получаемые посредством ушей или других чувств, и, следовательно, мы выбрали слово *Наблюдение*, чтобы обозначить повышенную внимательность поэта к внешнему миру в целом. Все видят горы, деревья, цветы, дома, людские лица и тысячи других вещей каждый день. Но поэт – или художник – не должен удовлетворяться лишь видением вещей: он должен научиться наблюдать их. Наблюдение, безусловно, подразумевает сосредоточение. Поэт должен быть готов провести весь день, глядя на цветок, поскольку лишь тогда он будет способен наблюдать его. Наблюдение означает живое осознание уникальной индивидуальности вещей. Поэт должен быть внимателен к тончайшим различиям цвета, формы, очертаний, тона, касания и запаха и должен знать самое точное, неизбежное слово, которым описывается каждое из них. Он должен отмечать различные способы, которыми деревья, в согласии с массивностью или тонкостью их стволов и ветвей и относительной редкостью или изобильностью листьев,

танцуют и качаются на ветру. Он должен суметь распознать изменения в крике кукушки от месяца к месяцу, а индивидуальность различных видов цветов должна быть столь же четко знакома ему, как индивидуальность отдельных человеческих существ. Эта способность интенсивного наблюдения была прекрасно описана Шелли, который говорит о поэте:

Любит он лелеять взор, –

Не волнуясь, не ища, –

Блеском дремлющих озер,

Видом пчел в цветах плюща.

Кстати, Шелли описывает «желтых» пчел – это прекрасный пример наблюдения, о котором мы говорим. Любой обычный человек, если его спросят описать одним словом цвет пчелы, ответит либо что она коричневая, либо что он никогда не замечал цвета насекомого. Поэты довольно часто изумляют нас столь оригинальными и свежими эпитетами, одновременно точными и яркими, что мы со стыдом понимаем, что никогда не пробовали наблюдать объекты, к которым с таким триумфом обращается их гений. Те люди, которые не пишут стихов, обычно видят природу более ярко глазами поэтов, чем своими собственными. Кто на самом деле видел черноту ясеневых почек в марте или зелень вечернего неба, пока Теннисон или Кольридж не научили его этому?

Опосредованное наблюдение может сойти для обычного человека, но поэта не может удовлетворять видение природы глазами другого поэта, каким бы великим он ни был. Для него, поскольку он поэт, не видеть Природу собственными глазами – значит не видеть ее вовсе. Хотя он ценит прекрасные описания поэтов прежних времен и восхищается ими, он не просто наполняет этим вторичным сырьем свои стихотворения. Напротив, он наблюдает

Природу собственными глазами настолько ясно, насколько способен, и описывает увиденное столь ярко, сколь умеет. Немногие свидетельства упадка поэтической энергии столь безошибочны, сколь привычка поэтов черпать познания о естественных объектах не из жизни, а из литературы. Такие ученые поэты просто описывают описания. Поэтому их поэзия, хотя она и может обладать многими другими великими и благородными качествами, не передает нам ощущения сиюминутного контакта с жизнью. Она может обладать сладостью, искусностью и очарованием, но ей недостает свежести, силы и реальности. Подобия и метафоры, сама суть поэзии, рождаются в личном наблюдении. Чем более точны и подлинны наблюдения красот Природы поэтом, тем с большей готовностью он воспримет более глубокие связи и более тонкие взаимодействия, которые существуют между ними. Чем быстрее он это схватывает, тем более оригинальными, выразительными и ясными будут его уподобления.

Под *Восприимчивостью*, чисто эмоциональным качеством, мы подразумеваем глубину и тонкость или силу и утонченность чувства. Большинство людей считают мощными те эмоции, которые сопровождаются грубым физическим действием, но на самом деле большее отношение к истине имеет как раз противоположное этому верованию. Чем тоньше становится эмоция, тем менее адекватными становятся привычные телесные средства ее выражения. Удара или объятия может быть достаточно, чтобы воплотить все содержание более грубых форм ненависти и желания, но какими движениями, помимо тех, что дает поэзия, музыка и изобразительное искусство, могут быть выражены более тонкие чувства человеческой души? Поэт вынужден выпускать свои эмоции в стихотворной форме, потому что их нельзя воплотить в человеческих отношениях: они отказываются ограничивать себя, говоря благородными словами Платона, конечными и частными объектами, но прордевают себя в бесконечном и универсальном измерении

Поэзии и Истины. Именно эта способность распространения или проникновения Реальности составляет подлинную силу эмоций. Тонкость и сила чувства, следовательно, в фундаментальном смысле являются одним качеством. Это качество мы обозначили словом «восприимчивость». Поэт осознает (и отвечает на них) не только более грубые вибрации чувственного мира, но и несравненно высшие и тонкие вибрации запредельного мира, мира, который метафизики описывают как мир ценностей, а поэты обычно предпочитают описывать как мир идеальных форм Красоты. Однако не стоит думать, что стремления поэта обретают силу в запредельном для мира полете единственного к Единственному. Если в поэзии и есть мистицизм, он принадлежит скорее пути утверждения, чем пути отрицания. А если поэт обладает, как прекрасно сказал Олдос Хаксли о Д. Г. Лоуренсе (и эти слова с равной справедливостью применимы к Райнеру Марии Рильке), «способностью ощущать неизвестные модусы бытия», он ощущает их не в абстрагировании себя от чувственных объектов, а посредством взаимопроникновения их сущности в его собственную. Большинство поэтов повторили бы слова, которыми Вордсворт завершает свою знаменитую Оду: «Мне самый жалкий из цветов, унесенный ветром, может дать / Мысли, что часто слишком глубоки для слез». Последние слова этих строк очень важны. Ни один внешний и зримый знак эмоций, к примеру, слезы, не способен выразить полностью глубину внутренней духовной грации мысли поэта или чрезвычайную силу его чувств.

Опыт такого рода может быть вполне естественным для поэта уровня Вордсворта, но посредством чего может юный поэт в наши дни вообще достичь высот, на которые он способен? Как ему облагородить чувства до такой степени, чтобы он стал восприимчивым к самым тонким прикосновениям вечной красоты? Решение этой проблемы лежит в области того, что можно назвать аскетизмом искусства. Эстетический и религиозный опыт – явления

одного порядка, и во втором не меньше, чем в первом высочайшие и тончайшие вершины покоряются посредством отречения от тех, которые в сравнении с ними ниже и грубее. Философия этой аскезы и способ, с помощью которого любитель Красоты восходит от самого низкого ее переживания к опыту ее величайших форм, пока в последнем высочайшем полете души он не попадает в присутствие Красоты Несказанной, на все времена открывается нам с несравненным мастерством в «Симпозиуме» Платона, в котором непревзойденный гений афинского поэта-философа авторитетно смешал рассеянные отблески Философии, Религии и Искусства в один ослепительный луч, который проникает далеко, далеко в туманные глубины Реальности.

В этих заметках мы более скромно намереваемся дать лишь одно или два предложения (помимо совета юному поэту читать и перечитывать «Симпозиум») касательно развития восприимчивости, поскольку это предмет настолько глубоко личный и зависит намного более от искренности и упорности поэта, чем от механического применения правил, что даже эти советы мы не решаемся дать. Для начала нужно ясно понимать, что эмоция – это по своей сути сила, и ее естественная склонность – проявлять себя в какой-то внешней форме. Если эта сила сознательно ограничивается и более не способна выражать себя естественным образом, удержанная энергия обретет более тонкую и могущественную форму и будет, следовательно, склонна находить выражение на высшем плане опыта. Чувства подобны фонтанам, в которых вода, не находя выхода на ее собственном уровне, выстреливает в узкое отверстие, возносясь на сотню фунтов в воздух.

Стоит отметить, что «контроль», о котором мы говорим, является сознательным и взвешенным процессом. Будь он бессознательным, тогда ограниченная эмоция просто оказалась бы загнана под поверхность сознательного ума в подсознательные глубины. Нам нет нужды повторять, какое

психическое беспокойство может причинить подваленная эмоция, поскольку это с силой и настойчивостью уже доказали психоаналитики. Поэт, подобно мистикам, должен всегда осознавать свои чувства: он должен насыщать их сознанием. Подобно дыханию, мысль и эмоция естественным образом сдерживаются, когда на них падает стойкий луч осознанности, и они сразу же разрешаются в более тонких формах, подобно тому, как сумерки тают в теплых лучах раннего утреннего солнца, в туманном воздухе. Эти более тонкие формы – сырье не только искусства, но и духовности. Из них поэт, живописец и музыкант создают соответственными средствами неувядающую красоту, в то время как мистик, повторяя процесс сдерживания снов и снов, поднимает их на все более тонкие высоты переживания. Таковы принципы, которым нужно следовать в развитии Восприимчивости, деликатности и глубины чувства. Точный способ их применения должен быть определен юным поэтом, равно как и новичком в мистицизме, самостоятельно.

Какой бы наивысшей важностью не обладало развитие Восприимчивости, не стоит полагать, что в предыдущем абзаце мы советовали юному поэту изолировать себя в башне из слоновой кости, наполненной утонченными личными эмоциями. Разнообразие Поэзии нескончаемо, и, без сомнения, все ее виды работают с частными чувствами поэта. Эпическая, повествовательная и драматическая поэзия, к примеру, обычно касается мыслей, чувств и действий людей, очень далеких во времени и пространстве, а также, в силу во многом разных обстоятельств, от поэта, который повествует о них. Даже лирическая поэзия, в которой находят естественный выход глубочайшие и самые личные переживания поэта, иногда несколько драматична, поскольку написана поэтом не на основе своего собственного характера, а на основе характера другого человека, реального или воображаемого. Однако здесь нас заботит не столько форма, сколько манера, в которой это делается. Описания должны

обладать живостью и поэтической правдоподобностью. Поэту недостаточно точного наблюдения и естественного отображения внешних эффектов сильных чувств, поскольку, как мы уже сказали, такие чувства нельзя адекватно выразить телесными движениями. В акте сочувствия он должен спроецировать себя за пределы собственной личности в другое существо и ощутить эмоции этого существа, потому что, по крайней мере, на мгновение, он становится единым с ним. Эта способность к универсальному Сочувствию, в котором радости и печали других ощущаются столь же остро, как и свои собственные, – еще одно качество, которое нужно развивать поэту точно так же, как и религиозному последователю. Секрет искусства тождественен секрету духовности. Шелли пишет в «Защите поэзии»: «Великий секрет нравственности – любовь или выход за пределы нашей собственной природы и отождествление себя с прекрасным, которое существует в мысли, действии или человеке, не принадлежащих нам. Человек, чтобы быть великим в благе, должен обладать мощным и всеохватным воображением, он должен ставить себя на место другого и многих других, страдания и удовольствия его вида должны стать его собственными».

Эмоция, которой Шелли в этом отрывке со своей более общей точки зрения дает имя «любовь», соответствует тому, что мы с особой точки зрения Поэзии назвали «сочувствием». Мы зайдем дальше Шелли лишь в том, что посоветуем юному поэту не просто сделать удовольствия и страдания человеческого рода своими собственными, но и развивать чувство тождественности с каждым живым существом и симпатии к нему.

«...Если Ласточка прилетит к моему Окну, я приму участие в ее существовании и соберу Гальку», – писал Китс в одном из своих писем. Сочувствие поэта должно быть всеохватным. Он должен ощущать причастность к существованию и разделять чувства не только человеческих существ, не только птиц и зверей, но даже деревьев, цветов,

гор, камней и потоков. Поэт, в котором высокоразвито это качество сочувствия, будет способен описать мысли и эмоции других с особой силой и яркостью. Ведь он будет описывать не то, что наблюдал извне, а то, что испытал изнутри.

Именно по этой причине высочайшая Поэзия, не в меньшей мере, чем высший род Религии, обладает способностью поднимать нас из мелочности нашего индивидуального существования к бесконечно более глубокой, богатой и свободной жизни. Читать поэзию этого возвышенного рода – гораздо больше, чем просто становиться свидетелем незнакомых ситуаций и романских отношений: это посвящение в новый модус бытия. На мгновение мы испытываем то, что испытал поэт, когда проник своей «хрустальной сутью» в суть другой формы жизни и почувствовал пульс ее существования как свой собственный. Сочувствие, следовательно, тесно связано с преодолением себя, с силой выхода за пределы личного эго.

Эгоистичный человек может быть мастеровитым рифмоплетом, но никогда не станет великим поэтом. Красота и благо снова идут рука об руку. Развитие сочувствия предполагает принятие альтруистичного отношения к жизни. Как было отмечено в начале этих предположений, мы не надеемся, что они смогут сделать поэтом того, кто уже не является поэтом. Больше, что они могут сделать, – помочь в развитии врожденной склонности. Более того, сочувствие, возможно, более, чем другие уже упомянутые качества, является природным даром, и, следовательно, мы можем еще меньше посоветовать относительно его развития, чем относительно других качеств. Все, что мы можем предположить в этом отношении, – что развитие наблюдения и восприимчивости естественным образом повлияет на расширение сферы сочувствия поэта. Поскольку мы обычно находим, что легче сочувствовать печальям, чем радостям собратьев, юному поэту можно дополнительно посоветовать направить свое внимание сначала на все страдания и неудачи

других, а лишь затем – на их утешения и благословения. Если он будет размышлять противоположным образом, он может почувствовать не сочувствие, а зависть. Более этого нельзя ничего сказать о предмете, не переходя зыбкой границы, которая отделяет жизнь эстета от духовной жизни, и не сменив измерение Поэзии на родственное измерение Религии.

Качества, которые юный поэт должен развивать, не только взаимосвязаны, так что развитие одного косвенно ведет к развитию другого, но и соединены последовательно, так что каждое естественным образом появляется в силу изобильности предшествующего качества. Наблюдение расцветает в Восприимчивость, а Восприимчивость созревает в Сочувствие. Ум юного поэта на этом этапе переполнен яркими впечатлениями формы и цвета, его сердце отвечает немедленно на тончайшие нюансы чувства, горизонты его души расширились до того, что он может сказать, вместе с сэром Эдвином Арнольдом: «Оставив себя, вселенная перерастает в Я». Но, прежде чем может начаться труд поэтического творчества, богатые и разнообразные плоды этих трех качеств должны быть смешаны и слиты, как вещества смешиваются в тигле, окалина случайностей снимается с них огнем и выжимается нетленная поэтическая сущность. Тигель – это *Уединение*, а огонь – *Размышление*.

Без некоторой степени уединения невозможно размышление, а без длительного размышления не было произведено на свет ни одно великое творение искусства. Поэт нуждается в уединении, как легкие нуждаются в воздухе. Под Уединением подразумевается не столько физическое одиночество, сколько внутренняя изоляция, по крайней мере, временная, от всего, что не составляет непосредственного процесса поэтического творчества. Физический уход от обычной человеческой деятельности и интересов можно включить в определение уединения лишь в той мере, в которой оно зависит от него. В урбанизированных и индустриализированных обществах

наших дней все чаще дело обстоит именно так. Без внешнего ухода от суеты и шума современной жизни поэт не сможет найти внутреннее уединение, необходимое для продвижения и совершенствования его работы. В то же самое время необходимость зарабатывать на жизнь – на своем уровне не менее насущная проблема – снова и снова вырывает его из уединения и возвращает в общество. В мире, где Поэзия как профессия больше не признается и не вознаграждается, юному поэту приходится искать образ жизни, который позволит ему обеспечивать и низшие, и высшие потребности его природы.

Религиозный мистик, для которого возможность побыть в уединении столь же важна, как и для поэта, может обеспечить ее в священном покое монастыря или хижины отшельника, но общество не столь снисходительно, чтобы предоставить их поэту. Возможно, это не так уж плохо. Возможности для сочувствия не менее драгоценны для него, чем условия для уединения, и нельзя отрицать, что посредством сложной сети взаимных уз и обязательств, сплетаемых в ходе получения заработка, они удовлетворяются наиболее легко и естественно. Раз мы отказали Восприимчивости в том, чтобы она открыла юному поэту врата башни из слоновой кости, было бы странно позволить Уединению ввести его туда. Мы предлагаем решение, которое, как нам кажется, не будет ни дисгармоничным, ни односторонним. Оно должно служить поэтическим примером того, что барон фон Хюгель сказал о духовной жизни: «Главное правило таково: *разнообразие до грани рассеивания, памятования до грани пустоты*, каждое чередуется с другим и создает изобильное плодотворное напряжение».

Крайности разнообразия и памятования, рассеяния и пустоты, о которых говорит фон Хюгель, соответствуют крайностям сочувствия и уединения, между которыми юный поэт должен следовать срединному пути, и для каждой из них мы убеждали его обеспечить возможности в своей

жизни. Поскольку обстоятельства будут склонять его к первой крайности, а возможности для уединения в современные времена более редки, мы, однако, рассматриваем проблему лишь с одной стороны и, обозначив общее правило, выдвинем более детальные предложения касательно развития уединения.

Общее правило негативно по форме и заключается в простом напоминании о том, что юный поэт не должен хвататься ни за какое средство к существованию, если оно не гарантирует ему регулярных периодов передышки от занятости. Чем дольше и чаще эти периоды, тем больше подойдет ему такая занятость. Перспективы финансовой выгоды (помимо того, что на самом деле необходимо для обеспечения его самого и тех, кто от него зависит, если таковые имеются), надежды на мирской успех и рассуждения о социальном престиже поэт должен решительно отмести метлой созерцания. Не менее бескомпромиссно нужно противостоять соблазну свести к коммерции свое литературное дарование. Это не означает, что он должен отказываться принимать плату за свой труд: в этой области, как и в любой другой, трудящийся достоин платы. Но поэт не должен связывать свой заработок с журналистикой, с написанием романов, рассказов и газетных статей, исходя из преимущественно коммерческих мотивов. Если он будет продавать свой талант таким образом, он со временем потеряет даже свою поэтическую целостность. Нельзя разделить свой литературный характер на две разные личности. Чем больше денег ему нужно, тем больше работ он вынужден создавать, чем более он создает (сверх определенной точки), тем более небрежен становится, небрежная работа ведет к общему понижению стандартов и, в конце концов, портит даже качество его поэзии.

Если юный поэт стремится к профессии, которая, не будучи далека от его литературных интересов, тем не менее, не повлечет к упадку его искусства, вероятно, ему не остается ничего лучшего, кроме как заняться академической

карьерой и преподавать языки и литературу, историю или какой-то другой гуманитарный предмет. В противном случае фермерство или работа каменщика более предпочтительна, чем журнализм. Не стоит думать, что поэт обязательно не приспособлен к физическому труду, что он не способен ни к какой практической деятельности, что восприимчивость его сердца каким-либо образом мешает ловкости и полезности его рук. Анналы Поэзии не менее нуждаются в именах политиков, государственных деятелей, администраторов, гравировщиков, аптекарей, пахарей, докторов и торговцев, чем в именах писателей и учителей.

Знаменитое описание Мэтью Арнольдом Шелли как «прекрасного, но бесплодного ангела» не применимо ни к одному другому поэту того же уровня и менее чем справедливо по отношению к самому Шелли. Часто поэта представляют длинноволосым, изнеженным, ни на что не годным созданием, но это не всего лишь карикатура конца девятнадцатого века на группу более мелких поэтов, и в наши дни это еще менее справедливо, чем когда бы то ни было. Ничто в сложении поэта не препятствует ему махать киркой или держать лопату, и подобное средство заработка будет не в меньшей мере способствовать некоторым в занятиях Поэзией, чем любое другое. Единственный вопрос, который юный поэт как таковой должен задать себе относительно любого средства к существованию, таков: дает ли оно мне возможность уединения? Если это так, то он, будучи поэтом, не может просить ничего иного.

Однако не стоит думать, что наши предложения неуязвимы и равно применимы для решения проблемы уединения. Поэтический темперамент редко подчиняется правилам рассудка. Даже если юному поэту удастся найти работу, которая обеспечивает ему возможности ухода от мира, переживания периодов внутренней изоляции, которые так необходимы для продвижения в его труде, он может обнаружить, что его творческие настроения отказываются синхронизироваться с офисным режимом или каникулами в

колледже. Как раз тогда, когда все его существо кричит об одиночестве, о свободе сосредоточиться на придании формы стихотворению, какие-то банальные рутинные мелочи привлекают его внимание.

И, напротив, он может проводить недели и месяцы в на первый взгляд идеальном окружении и все же ощущать, что его сердце сухо, как пыль, а душа не способна даже на самую тонкую струйку вдохновения. Ветер Поэзии, как другие ветра духа, дышит там, где хочет. Опять же, нужно принимать в расчет социальные обязательства и семейные узы. Подобно мистика, они часто кажутся поэту препятствием, и, подобно мистика, он часто рвет эти связи, если они становятся слишком ограничивающими. Отречение мистика от подобных обязательств и уз обычно принимается и одобряется обществом, но отречение поэта, гораздо более внезапное и бессистемное, обычно считается свидетельством его склонности к безнравственности. Хотя, как сказал Д. Г. Лоуренс, «подлинный художник [или поэт] не замещает аморальностью мораль. Напротив, он всегда замещает более тонкой моралью более грубую», мы не можем предложить готового решения всех этих проблем. Все, что мы можем сделать – подчеркнуть необходимость в одиночестве и позволить юному поэту самому обеспечить его так умело, как он может, в свете наших предложений.

Как только готов тигель, под ним можно зажечь огонь. Когда поэт обнаруживает себя в уединении, в условиях, благоприятных для развития внутренней изоляции, может начаться процесс *Размышления*, извлечения сияющего золота поэзии из неочищенной руды опыта. Об этом процессе нам нужно сказать немного. Однако он вовсе не незначителен. Бэджет обозначает его место, когда пишет: «Одна из причин редкости великого искусства воображения заключается в очень редких случаях, в которых эта способность к уединенному размышлению сочетается с возможностью наблюдать человечество». А Вордсворт вторит ему в своем знаменитом описании Поэзии как «эмоции, вспоминаемой в

безмятежности». И слово «размышление» в первой цитате, и слово «воспоминание» во второй относятся к процессу, который мы назвали «Размышление». Следовательно, если об этом качестве нам нужно сказать меньше, чем о четырех предыдущих, то это не потому, что оно относительно незначительно, но потому, что эта часть поэтического процесса туманна и покрыта завесой тайны. Как из своего опыта жизни, из наблюдений, чувств и мыслей он создает, подобно музыканту, «не кварту, а звезду», известно только самому поэту, и даже он редко способен дать точное описание этого процесса, не говоря уже об объяснении, которое удовлетворит философа. Его описания и объяснения обычно образны, и чаще всего сами они становятся стихотворениями.

Следовательно, вряд ли стоит удивляться, если немногие слова увещевания, с которыми мы хотим обратиться к юному поэту по поводу развития размышления, скорее образны, чем научны по характеру. Огонь размышления стоит разжигать так часто и поддерживать так долго, как возможно. В поэте по призванию это пламя медленного тихого размышления тлеет всегда; сколь бы глубоко оно ни было спрятано под углями внешней деятельности и событий, оно лишь ждет ветерка одиночества, чтобы раздуть яркий костер. С этим священным огнем размышления юный поэт должен обращаться так бережно, как будто он зороастрийский жрец, должен подкармливать его сандаловым деревом своих мыслей и помешивать руду своего опыта в тигле внутренней изоляции, пока чистое золото Поэзии, отделенное от примесей мелких обстоятельств, не засияет на дне, как звезда.

Описав свои предложения по развитию пяти преимущественно эмоциональных качеств, обогащающих содержание поэзии, теперь мы предложим юному поэту три преимущественно интеллектуальных приобретения, которые помогут ему придать точность и определенность форме. Ни одно из них нельзя адекватно обозначить единственным

словом, но условно мы назовем их словами Признание, Понимание и Техника.

Слово «поэт» буквально означает «создатель», и, подобно всем другим творцам и ремесленникам, поэт должен пройти период ученичества у тех, кто более искусен, чем он сам, в изящном искусстве, которым он стремится овладеть. Во время этого периода обучения он учится узнавать и ценить работу своих предшественников. Это *Признание* – не просто искра, произведенная холодным столкновением кремня и стали критики, а пламя, зажженное на труте его сердца огненным семенем их величия. Это не просто имитация. Это не учит (или не должно учить) его манере, как бы великолепна она ни была, уловкам и стилю, как бы действенны они ни были, «поэтов умерших и ушедших». Ключевая его функция – быть мехами, раздувающими яркое пламя его поэзии могучим дыханием вдохновения, веющего в их песнях.

Не стоит и думать, что это дыхание может принадлежать лишь родному языку. В наше время тесных интернациональных контактов, если не всегда сотрудничества, поэт, как и другие люди, должен быть открыт многообразным влияниям. Английский поэт, к примеру, должен научиться ценить, по крайней мере, в переводах лучшие поэтические труды не только на французском, немецком и итальянском, но и на арабском, персидском и китайском. С другой стороны, ни один иностранный поэт, особенно если он работает на одном из неразвитых малочисленных языков мира, не может позволить себе отказаться от несравненных богатств английской поэзии. Такой обмен между языками и литературами, особенно поэтическими литературами, многих времен и стран внесет свой вклад в развитие нового, по-настоящему интернационального вида Поэзии, которая будет воплощать идеи и устремления не какой-то одной расы или народа, а всего человечества.

Хотя мы говорили только о Поэзии, не стоит думать, что мы накладываем ограничения на признание юным поэтом последователей лишь его особенной Музы. Дочери Клио и Эвтерпы должны быть столь же дороги ему, как сыны Каллиопы и Эрато. Не предлагая каждому поэту следовать по пути Блейка и Россетти – поскольку мастерство в двух искусствах более чем вдвое трудно, чем мастерство в одном, – мы должны, по крайней мере, указать, что кругозор Поэзии часто значительно увеличивается, если поэт знаком не только с одной Поэзией, но и с родственными искусствами Музыки и Живописи. Поэзия – это прозрачное горное озеро, в которое стекают потоки каждой области знания и изобретения. Чем больший объем вод этих притоков она получает, тем глубже и полнее становятся ее собственные воды.

Среди многих потоков, наполняющих озеро Поэзии, есть и поток Философии. Не то чтобы для поэта имело значение адекватное знакомство с вопросом. Но, конечно, он должен обладать, по крайней мере, некоторыми знаниями о том особом потоке, с которым он связан. Этот поток – философия искусства или эстетика. Знакомство с философией Прекрасного с теоретической стороны не обязательно сделает прекрасными поэтические творения, но это может помочь поэту в интеллектуальном понимании метафизической природы Поэзии, и его *Понимание*, второе из интеллектуальных качеств, которыми должен быть вооружен юный поэт, усилит структуру его стиха и, хотя и не сможет сделать его хорошим поэтом, сможет, усовершенствовав его способность к самокритике, по крайней мере, помешать ему стать очень плохим.

Немногим более можно сказать о третьем качестве, Технике, состоящей в практическом знакомстве с деталями риторики и просодии, которые можно найти в стандартных руководствах по этому вопросу. Такого знакомства может быть недостаточно, чтобы зажечь сердце юного поэта пламенем вдохновения, но, по крайней мере, оно позволит

ему убедиться, что дрова сухи. Хотя этот совет и самый краткий, он вовсе не самый бесполезный из тех, что мы осмелились предложить попросившимся в ученики к одному из самых сложных и приятных искусств.

Парадокс и поэзия в «Голосе безмолвия»

Буддийская каноническая литература, которая насчитывает не тома, а целые библиотеки, вполне естественно распадается на две основные группы, каждая из которых обладает определенными отличительными чертами. Сутры, как обозначаются работы, составляющие первую и самую важную группу, считаются проповедями, произнесенными самим Владыкой Буддой или, в немногих случаях, данными учениками Будды – Архатами и Бодхисаттвами, говорящими либо с Его одобрения, либо под вдохновением от Него. Шастры, труды, составляющие вторую группу, – это трактаты, составленные великим *ачарьями*, основателями и сторонниками различных буддийских школ для того, чтобы прояснить и систематизировать учения определенной сутры или группы сутр. Отличительные черты этих двух групп трудов, которые мы вычленили детально в других трудах⁶⁴, в наших теперешних целях достаточно обозначить, сказав, что, если метод сутр прям и интуитивен, имеет своей целью скорее духовное пробуждение, нежели интеллектуальное убеждение, то метод шастр, определенно, более дискурсивен и логичен.

«Голос Безмолвия», хотя и не приписывается самому Будде, тем не менее, скорее родственен группе сутр, чем шастр. Подобно более длинным и прославленным проповедям, он стремится скорее вдохновлять, чем наставлять, обращается к сердцу, а не к уму. Если использовать классификацию де Квинси, он принадлежит не к информативной литературе, цель которой – прирастить знание, а к литературе силы, цель которой – побуждать. Столь важно это ясное понимание различий не только между видами действия, которые они ожидаемо должны произвести, но и органами, на которые они должны подействовать, что, согласно самому «Голосу Безмолвия», ученика в самом

64 Сангхаракшита, «Обзор буддизма», индийское издание, с. 317-320.

начале его странствий увещевают: «Научись, прежде всего, отделять обучение Ума от мудрости Души, учение «Глаз» от учения «Сердца»⁶⁵. Под «обучением Ума» здесь, конечно, понимается чисто интеллектуальное понимание духовных истин. Не то чтобы такое понимание принижается и уж точно оно не порицается: Мастер просто настаивает на необходимости признания его ограничений, а эта задача, которую большинство людей – даже религиозных людей, – по-видимому, находит чрезвычайно тяжелой. Мудрость Души, с другой стороны, обозначает то, что корпус сутр Праджняпарамиты называет просто *праджней*, Мудростью, а «Ланкаватара-сутра» – *арьяджняной*, благородным Знанием, чисто запредельной способностью постижения духовных истин, которая в своем полном развитии идентична Бодхи или Просветлению Будды. Подобно этому, функция учения «Глаза» шастр – передавать обучение Ума, так и функция учения «Сердца» сутр – стимулировать развитие мудрости Души. Однако это не означает, что есть два разных учения, два различных корпуса учений: это вопрос различия в отношении, в подходе. Поскольку он скорее походит на литературу сутр, чем на литературу шастр, «Голос Безмолвия» стремится пробудить Мудрость, обращаясь к сердцу – не к физическому органу, а к запредельной способности – и побуждая ученика принять воззрение, в котором интеллектуальное будет подчинено духовному.

Как это происходит?

Буддизм, и это хорошо известно, утверждает равную достоверность разума (*анумана*) и опыта (*пратьякша*). Последний двучленен и заключается, с одной стороны, в контакте пяти органов чувств и ума (который считается шестым чувством) с соответствующими объектами, а, с другой стороны, в четырех уровнях *дхьяны* или *самадхи*, на

65 С. 27. Все отсылки даны к копии стенограммы, опубликованной «Теософи ко (Индия) прайвит ЛТД», Нью-Мэрин-Лайнс, 40, Бомбей, 1.

которых, хотя сознание и усиливается, чувства и ум более не функционируют. Этот второй тип опыта далее можно разделить на составляющие. Если объект *дхьяны* или *самадхи* хотя и благ (*кусала*), но все еще принадлежит миру (*лаукика*), сам опыт, несмотря на тот факт, что он выходит за пределы физического и ментального уровней, обязательно является мирским и, будучи таковым, не способен напрямую способствовать освобождению (*мокша*). Если объект *дхьяны* или *самадхи* за пределами (*локутара*), *дхьяна* или *самадхи* также трансцендентна, и ее развитие, следовательно, тождественно достижению этапа Запредельного Пути, ведущего напрямую к Нирване.

Это различие между двумя типами медитативного опыта, один из которых мирской, а другой запредельный, является крайне важным и, если бы оно было более широко известно и соблюдалось более бескомпромиссно и настоятельно, мир бы не оказался оставленным на милость учений, которые, утверждая о своем происхождении от Абсолюта, на самом деле происходят лишь из высших измерений феноменального мира. Трансцендентное или мирское, самадхи в полном смысле подразумевает не только контроль над чувствами, но и полное исключение деятельности ума, и, вероятно, именно этот факт, став поводом для неверного применения принципа тождественности невидимому, главным образом был ответственен за смешивание этих двух диаметрально противоположных модусов опыта.

Поскольку в самадхи мы выходим за пределы ума, из этого следует, что функции ума, такие, как восприятие, память и умозаключение, также превосходятся. Соответственно, возможность дать описание самадхи в рамках понятий, которые ум либо обобщает на основе чувственных впечатлений, либо, подобно паутине, выплетает из своих собственных внутренностей, пресекается самой природой медитативного опыта. Сверхсознательное, как настаивают мистики всех религий, запредельно рассудку. Это

не означает, что оно противоречит рассудку. Оно могло бы противоречить рассудку, только если бы они находились на одном уровне, если бы сверхсознательное, так сказать, расходилось с разумом на горизонтальном плане, вместо того, чтобы отделяться от него, как это происходит с мирским самадхи, вертикально, или, в случае с запредельным самадхи, посредством внезапного исчезновения последнего в «четвертом» измерении, которое, поскольку оно запредельно и, следовательно, абсолютно, не имеет вообще никакого отношения к разуму. Только разум может противоречить разуму. На самом деле, как утверждали Нагарджуна и его последователи, разуму присущи внутренние противоречия. Следовательно, мы должны остерегаться самой распространенной ошибки – утверждения о том, что под мистическим понимается все иррациональное и нелогичное. Как сардонически замечает Т. С. Элиот, прежде чем выйти за пределы интеллекта, нужно обладать интеллектом.

Но проблема передачи, тем не менее, остается. Как можно описать природу самадхи тому, кто не имеет личного опыта этого состояния, когда язык, главное средство коммуникации, берет начало в тех самых уровнях опыта, за пределы которых выходит самадхи? Некоторые дзенские мастера, конечно, решали проблему по-своему, отваживаясь вообще обходиться без языка. Традиционное буддийское решение проблемы менее резко. Одна из групп сутр, в которой составляющие корпус Праджняпарамиты сутры являются самыми важными, черпает свою уверенность главным образом в методе систематического парадокса. Другая группа, включающая «Саддхарма-пундарику» и меньшую и большую «Сукхакати-вьюха-сутры», полагается на поэзию, особенно в высокоразвитой форме космического мифа⁶⁶. «Голос Безмолвия», вероятно, уникален, поскольку использует комбинацию обоих методов, способ, который, без сомнения, во многом определяет необычайную действенность этого маленького трактата в пробуждении

66 «Обзор буддизма», с. 348-364.

дремлющей мудрости Души квалифицированного ученика. Прежде чем продолжить иллюстрировать этот тезис примерами из самого текста, необходимо попытаться более ясно понять природу и парадокса, и поэзии.

Парадокс шутливо определяли как истину, стоящую на голове, чтобы привлечь к себе внимание. Само по себе определение не такое уж плохое, поскольку по-своему оно пытается донести до нас два очень важные момента: во-первых, что парадокс подразумевает противоречие и, во-вторых, что он содержит элемент истины. В случае парадокса в чисто риторическом смысле слова это лишь кажущееся противоречие, а истина, которую мы намереваемся подчеркнуть, вполне может быть установлена логически: парадоксальная форма – всего лишь литературная уловка для привлечения внимания. Однако парадоксы буддийских писаний – то, что можно определить как парадоксы *per se*, противоречия, которые в них содержатся, реальны, а истины, которые посредством этих противоречий они пытаются передать или, скорее, обозначить, не подлежат логическому анализу. Другими словами, буддийский парадокс – это попытка выразить в рамках логического противоречия то, что выходит за пределы логики. Как конкретно это делается, нельзя понять без, по крайней мере, мимолетного обращения к так называемым Законам Мышления.

Согласно первому из них, Закону Тождества, А есть А, что означает, что оно не может быть не-А, или что вещь тождественна самой себе. Второй закон, Закон Противоречия, утверждает, что А – это не не-А. третий, Закон Исключения Третьего, утверждает, что А либо является, либо не является Б, что означает, что между двумя противоположными утверждениями нет ничего общего, так что, если отрицается одно, другое должно утверждаться. Эти законы или принципы мышления составляют, по крайней мере, в теории, абсолютное основание не только всей философии, но и любой сферы человеческих достижений, в развитии которых играл роль разум, и отрицать их на этом

уровне – значит производить на цивилизацию и культуру действие, сравнимое с последствиями для города сильного землетрясения. Столь катастрофическое отрицание никогда не приходило на ум, конечно, подлинным мистикам (которые обычно обнаруживают безукоризненный здравый смысл в своем отношении к вопросам повседневной жизни), поскольку, как столь выразительно подчеркивает Махаяна, абсолютную истину можно постичь лишь в зависимости от относительной истины. Но, каковы бы ни были их предпочтения, вероятно, все мистики без исключения отказывались придерживаться того, что для них являлось бы элементарной ошибкой, – пытаться пребывать в рамках Законов Мышления, говоря о вещах, за пределами логики, – поскольку они выходят за пределы рационального ума. Духовный опыт, единогласно утверждали они, содержит, так сказать, три измерения, а интеллект только два. Точно так же, как ряд «противоречивых» проекций части сферы могут дать нам в сравнении более адекватное представление о ее подлинном размере, очертаниях и контурах, чем одна проекция, так и утверждение, которое подразумевает логическое противоречие, скорее будет способно описать содержание опыта *дхьяны-самадхи*, чем логически согласованное.

По этой причине религиозные гении всех времен и эпох, пытаясь описать неопишное, говорят о темном свете, об ослепительной тьме, о Ничто, которое является всем, о полноте пустоты. Так, увещевая духовного искателя, они побуждают его потерять жизнь, чтобы найти ее. Однако во всех этих парадоксах, как бы выразительны и точны они ни были, все еще остается что-то чисто литературное и риторическое. Только в буддийских сутрах, вероятно, особенно в тех, что содержат корпус Праджняпарамиты, можем мы найти парадокс несмягченного логического противоречия во всем его великолепии, используемый с грандиозной целью выразить переживания не только мирского самадхи, но и запредельного. Так

«Ваджраччхедика-сутра» описывает отношение, которое должен развивать Бодхисаттва:

«Тот, кто вступил на путь Бодхисаттвы, должен размышлять подобным образом: сколь много есть во вселенной существ, если понимать под словом «существа» рожденных из яйца, из утробы, из влаги или чудесным образом, имеющих и не имеющих формы, с восприятием и без восприятия, с ни восприятием, ни не-восприятием, если воспринимается любая воспринимаемая вселенная, всех их я должен привести к Нирване, в измерение Нирваны, которое ничего не оставляет позади. Но, хотя бесчисленные существа таким образом приводятся к Нирване, ни одно существо вообще не приводится к Нирване. А почему? Если в Бодхисаттве будет иметь место восприятие «существа», его нельзя будет назвать «существом Бодхи». Нельзя назвать «существом Бодхи» того, в ком имеет место восприятие самости, восприятие существа, восприятие живой души или восприятие Личности»⁶⁷.

Этот откровенно парадоксальный отрывок ясно дает понять, что, поскольку его существо находится в измерении, которое возможно описать только в рамках логического противоречия, Бодхисаттва, проявляясь в мире чувств и ума, сам становится противоречием, живым парадоксом.

Еще более сжато толкуется «логика противоречия» Праджняпарамиты в тексте из «Шаптасатики», в котором Будда говорит: «Существа, существа, о Субхути, как несущества преподаны были Татхагатой. Вот почему их называют «существами»⁶⁸.

Вряд ли можно нанести Законам Мышления удар сокрушительнее!

«Голос Безмолвия» использует парадокс как метод

67 Эдвард Конзе, «Избранные изречения из Совершенства Мудрости», с. 79.

68 «Избранные изречения», с. 105.

пробуждения мудрости Души во многом подобно Праджняпарамите, хотя, конечно, далеко не в столь величественном масштабе. Даже название этих избранных отрывков из «Книги золотых наставлений», как показывает минутное размышление, глубоко парадоксально. Как будто рука, которая переводила их на благо человечества и посвятила их «Избранным», написала огненными буквами над священными воротами ужасное предупреждение о том, что это земля, на которую не должен вступать интеллект, на вступление куда может надеяться только смиренная и возвышенная духовная интуиция, работающая вне узких границ формальной логики. Пусть это предупреждение не останется незамеченным в наших попытках достать на поверхность некоторые из жемчужин смысла, спрятанные в бездне этого парадоксального противопоставления противоречивых слов «голос» и «безмолвие».

Мадам Гюйон, великий французский мистик семнадцатого века, друг и духовный наставник Фенелона, проводит различие, которое будет полезно нам в понимании нашей темы. Есть, говорит она, четыре вида безмолвия: молчание звука, молчание желаний, молчание мыслей и молчание воли. Все они, конечно, известны и буддийской традиции. В «Самьютга-никае» палийской «Сутта-питаки», к примеру, есть отрывок, который совершенно ясно утверждает, что *арья-мона* или «благородное безмолвие» буддийских текстов соответствует третьему из четырех молчаний Мадам Гюйон (а не первому, молчанию звука, как это обычно представляют). Рассказав братии о том, как во время его затворничества и совершенного уединения ему пришла случайная мысль:

«Молчание ариев, говорит они. Что же значит это молчание ариев? – Моггальяна Великий, один из четырех главных учеников Будды, продолжает, – Тогда, друзья, я подумал так: здесь брат, подавив беспорядочные мысли и поиски, выступает во Второй Транс, состояние внутреннего покоя сердца, сосредоточенное на объекте, свободное от

беспорядочных мыслей и поисков, рожденное в равновесии ума, состояние живости и легкости, и пребывает в нем. Это называется молчанием арьев»⁶⁹.

Здесь *арья-мона* примерно приравнивается к второй *джхана* (санскр. *дхьяна*), в которой, в отличие от первой *джханы*, нет мыслей и других рациональных поисков (*витакка-вичара*), а есть лишь сосредоточение (*самадхи*), энергия радости (*пити*) и счастье легкости (*сукха*).

Однако более тесно связан с нашими текущими поисками четвертый тип молчания, молчание воли. Под волей Мадам Гюйон преимущественно понимает эгоистичную волю, то есть любое движение души, не согласующееся с волей Бога. Настолько должна воля творения быть единой с волей Творца, что, согласно ее учению о незаинтересованной любви, душа должна любить Бога, даже если он осуждает ее на вечные муки. Очевидно, что понятие воли тесно связано с понятием самости. В каком-то смысле они соотносятся друг с другом. Если одно воспринимается грубо, другое также будет восприниматься грубо, если первое воспринимается тонко, второе также будет восприниматься с соответствующей тонкостью. От Мадам Гюйон, всецело замурованной в христианской традиции, несмотря на всю ее прозорливость, вряд ли можно ожидать восприятия тончайших оттенков самости, столь хорошо видимых глазами буддиста, давно привыкшими к мельчайшему психо-духовному анализу. Соответственно, ее представление об эгоистичной воле сравнительно грубое (хотя и замечательное для непосредственного христианского контекста), а ее молчание воли – не абсолютное молчание воли. Если, однако, *шуньята* описывается как абсолютное прекращение даже самого слабого остатка самосознания или ощущения эго, и если из прекращения самосознания обязательно следует прекращение эгоистичной воли, тогда, очевидно, возможно говорить о полном прекращении как

69 «Некоторые изречения Будды», с. 94.

тождественном реализации *шуньяты*. Безмолвие в этом глубочайшем смысле – следовательно, *шуньята*, а *шуньята* – Абсолютное Безмолвие.

Не менее глубок и окончательный смысл «голоса». Почти во всех религиях и культурах голос, речь, высказывание человека, выражение им мыслей в словах считалось символом создания слова Богом, инволюции духовного в материальное, проявления Абсолютного как относительного. *Шуньята*, абсолютный принцип согласно буддизму, не наделяется творящими функциями: это ни Первопричина, ни экзистенциальная основа вещей. Но было бы ужасной ошибкой заключить из этого, что она лишена динамического аспекта. Этот динамический аспект – *каруна*, сострадание. Согласно школе Махаяны, сострадание – это нечто гораздо большее, нежели эмоция. Различаются три вида *каруны*. Генри де Любак, предпочитающий переводить *каруну* как «жалость», пишет следующее:

«Первый вид жалости имеет своим объектом страдающих существ, это саттваламбана-каруна – обычная, внешняя жалость, загрязненная грубой ошибкой представления о реальности живых существ. Второй вид, который выше, имеет своим объектом сами болезненные ощущения, это дхармаламбана-каруна [феномены, включая ощущения, с практической точки зрения называются дхармами в буддийской философии]⁷⁰, и человек, ощущающий их, знает, что существуют не сами живые существа, а только их дхармы (или составные психофизические явления). Но это все еще только приближение к подлинному знанию, поскольку болезненные ощущения не существуют в самих себе или сами по себе, и поэтому этот второй вид жалости все еще включает авидью (неведение). Следовательно, должен существовать третий вид жалости – чистая жалость, жалость без объекта, аналамбана-каруна. Добродетель тем выше, чем больше она приближается к

70 Дополнения в скобках даны автором.

этому чистому смыслу. Совершенная, идеальная жалость – «великая жалость», – следовательно, возникает не из любви к существам и не из желания положить конец страданиям, но, совершенно беспричинно, из любви к самой жалости. И на этом высочайшем уровне, поскольку она более не направляется ни к какому живому существу или реальности, жалость более не является владением какого-то конкретного человека»⁷¹.

Именно об этом виде каруны «Голос Безмолвия» говорит в известном отрывке: «Сострадание – это не качество. Это Закон ЗАКОНОВ – вечная гармония...»⁷² Строго говоря, Сострадание в этом смысле не более является аспектом *шуньяты*, чем качеством самого мышления и чувства. Описать его как аспект *шуньяты* значит, на самом деле, признать, что, в отличие от *шуньяты*, обладающей независимой реальностью, Сострадание обладает лишь зависимой или производной реальностью, что, в свою очередь, подразумевает утверждение о том, что оно не вполне реально. Ряд махаянских текстов ясно дает понять, что *шуньята* – в той же мере аспект каруны, как и каруна – *шуньяты*. На самом деле, в *Дхармакае* или целостном Теле Реальности в абсолютном смысле *шуньята* и каруна, обусловленное и Необусловленное, *Сансара* и *Нирвана* – а в действительности и все возможные пары логически противоречивых понятий – видятся образом, непостижимым интеллекту, так что эту связь нельзя описать как единство или различие или как ни единство, ни различие. Только с чисто относительной точки зрения допустимо говорить о том, что *шуньята* проявляется как каруна, или о том, что одно из них статично, а другое динамично, как будто это две отдельных или даже различимых сущности. И то, и другое недоступно логике интеллекта. Единственный способ описать их отношение – таким же столь парадоксальным, то

71 «Аспекты буддизма» (1943), с. 40. Генри де Любак не открывает источника этой классификации.

72 Там же, с. 75-76.

есть логически противоречивым, выражением, как «Голос Безмолвия».

Опять же, говоря с относительной точки зрения, можно сказать, что тот факт, что эти драгоценные фрагменты из «Книги золотых наставлений» носят столь глубоко парадоксальное название, можно воспринять как указание на то, что они происходят из состояния, которое бессилён описать разум, и предназначены для того, чтобы помочь ученику достичь этого состояния.

Содержание «Голоса Безмолвия» в каждом отрывке не менее парадоксально, чем его название. Мы приведем здесь лишь два примера, поскольку надеемся, что читатель предпочтет насладиться восторгом открытия и изучения других самостоятельно.

Во фрагменте I неопита предупреждают: «Ты не должен идти по Пути, пока сам не стал Путем»⁷³. Речь идет, конечно, о духовном пути. Во всех религиях, но, вероятно, прежде всего, в буддизме, где образ Пути вознесен столь высоко, духовная жизнь изображается как восхождение посредством ряда этапов – первая ступень под ногами, а последняя, едва различимая, проблескивает в далекой туманной дымке, – а духовный искатель описывается как пилигрим или путник. Хотя у этой аналогии есть много преимуществ, как свидетельствует ее мировая популярность, она ни в коей мере не лишена опасности, которая подстерегает все метафоры, используемые для прояснения религиозных и философских тем. Это опасность того, что ее поймут слишком буквально или слишком логично, и она станет не стимулом к духовному отклику, а лишь отправной точкой цепи умозаключений. В нашем случае опасность заключается в настолько буквальном понимании метафоры пути, что мы сочтем, что, поскольку на самом деле путь и идущий по пути – две разные сущности, духовный путь и духовный искатель – также две разные сущности. Из этого

73 «Голос Безмолвия», с. 14.

следует вывод, диаметрально противоположный фундаментальным принципам буддизма, – вывод о том, что, подобно тому, как путешественник от начала до конца пути остается неизменным в отношении частей дороги, по которой он идет, также и самость, эго или принцип личной идентичности сохраняется неизменным, проходя через последовательности духовных опытов или ступеней, продолженных между мирской отправной точкой и запредельной целью. Против этого совершенно логичного, но абсолютно ложного умозаключения яростно восстает парадоксальное утверждение о том, что на самом деле ты не можешь идти по Пути, пока не стал сам этим Путем.

Как подчеркивают все школы буддизма, идея о неизменной душе, самости или *атмане*, отличных от различных процессов ума, – это заблуждение, на самом деле, величайшее из всех заблуждений, поскольку только с точки зрения относительной или условной истины можно говорить даже о достижении Нирваны тем или иным человеком. Духовный прогресс заключается не в обретении духовных достижений эго, как будто это особый род частной собственности, а в ослаблении эго или, скорее, ложной идеи состояния эгоизма, так что оно из грубого становится тонким, а затем все более тонким, пока в конце концов искатель становится, так сказать, безличным потоком духовной энергии, который, становясь все более широким и глубоким, со временем обнаруживает, что он совпадает с бескрайним океаном Нирваны.

Своим парадоксальным отождествлением Пути и путника «Голос Безмолвия» в действительности напоминает нам, что, подобно тому, как «человек» или «личность» – лишь наименование для определенных психосоматических состояний, так и «Путь» – не более чем условное обозначение последовательности мыслей, слов и поступков, устремленных в направлении к «Просветлению». Будь то на высшем или низшем уровне, в реальности вообще не встает вопроса о личных достижениях.

Это согласуется с жизненно важным учением, которое мы находим во фрагменте II, посвященном «Двум Путям». Это пути Шраваки и Пратьекабудды, с одной стороны, и путь Бодхисаттвы – с другой. В «Голосе Безмолвия» первый называется «Открытым путем» и «Путем освобождения», а второй «Тайным путем», «Путем отречения» и «Путем скорби». Согласно популярной интерпретации, различие между двумя этими путями заключается в том, что, в то время как один устремлен к индивидуальному освобождению, другой стремится к всеобщему освобождению. В то время как Шравака доволен тем, что станет Архатом, обретет Нирвану лишь для себя самого, Бодхисаттва не находит покоя, пока не достигает Высшего Состояния Будды, поскольку в этом случае он сможет привести к Нирване множество существ. Но, как мы уже отметили, Нирвана – это не то, чем можно владеть индивидуально или коллективно. Отречение Бодхисаттвой от Открытого пути, пути к личному освобождению, следовательно, нельзя рассматривать с той точки зрения, что этот путь представляет действительно реализуемую возможность. Имеется в виду, что Бодхисаттва противостоит соблазну считать Нирвану личным достижением. Говоря языком Праджняпарамиты, он осознает, что Нирвана достигается посредством не-достижения. Этим прыжком в парадокс мы напоминаем себе, что, в конце концов, из всех методов выражения запредельной реальности метод логического противоречия, вероятно, является наиболее безопасным и менее всего открыт заблуждениям. Метафору можно принять буквально, а парадокс никогда. Не оценив причины, по которым «Голос Безмолвия» придает столь глубоко парадоксальный поворот прославленному в веках образу Пути, мы не сможем понять ни послания этого необычайно богатого смыслами маленького трактата, ни того, что подразумевает собой идеал Бодхисаттвы. Наш второй пример использования парадокса в «Голосе Безмолвия» взят из конца фрагмента III, где Бодхисаттва, подойдя к вратам Просветления, слышит: «Если ты желаешь

стать Татхагатой, следуй стопами твоего предшественника, оставайся бескорыстным до бесконечного конца»⁷⁴.

Это глубокое учение, но сейчас нас интересует не отрывок в целом, а лишь парадоксальная фраза, которой он завершается. Не случайно выражение «бесконечный конец» было использовано в отношении бескорыстия наиболее возвышенного рода – бескорыстия Татхагаты или Будды.

В наши дни есть некоторые люди, которые понимают Нирвану столь грубо, что воображают, что она в чисто буквальном смысле стоит в конце духовного пути, как будто ожидая, чтобы ее достиг или реализовал искатель. Помимо того, что это помещает Нирвану, которая вечна (*дхрува*) в том смысле, что она выходит за пределы времени, во временную последовательность, такая буквальная ориентация ума, на самом деле, ведет к гораздо более серьезной ошибке – отношению к Нирване как к чему-то, что действительно может быть объектом личного достижения и обладания. Как мы уже показали достаточно пространно, рассматривая первый парадокс, относящийся к Пути, Бодхисаттва не хочет и не может относиться к Нирване как к частной собственности, поскольку он по самой своей сути вышел за пределы тех ложных представлений об абсолютной самости, о реальной личной уникальности, на которых непременно основывается идея о собственности. Поскольку он не способен думать о Нирване как о собственности или достижении в абсолютном смысле, Бодхисаттва не может относиться к ней как к реальности, составляющей завершение его пути. Мы не хотим углубляться в этот вопрос, поскольку для тех, кто внимательно прочитал предыдущий абзац, уже должно быть достаточно очевидно: «Голос Безмолвия» говорит о «бесконечном конце», по сути, по той же причине, по которой он говорит о том, что сам паломник становится Путем. Однако, если принять несколько другую точку зрения, можно сказать путем дополнительного

74 С. 78.

объяснения, что, если, говоря в соответствии с относительной истиной, достижение Мудрости – это «конец» пути Бодхисаттвы, то этот конец «бесконечен». Так происходит, потому что Мудрость в конечном итоге неотличима от Сострадания, объект которого – непрерывная последовательность рождений, старения, болезней и смертей в Сансаре, которая, будучи процессом, не имеет конца.

От парадоксов мы переходим к поэзии. Поэзия «Голоса Безмолвия» по временам столь же прекрасна, сколь поразительны его парадоксы. Под поэзией мы не понимаем стихосложения, потому что, по крайней мере, в английском обличье, эти вдохновенные изречения нельзя назвать соответствующими правилам классической просодии. Но что есть поэзия? В целях нашего текущего обсуждения – достаточно чернил было потрачено в попытках определить неопределимое – мы согласимся, что сущность поэзии заключается в образности. Поэтический образ, или, более просто, образ, определяется как «все конкретное или абстрактное, что введено метафорически, чтобы символизировать нечто, что оно поразительно напоминает, к примеру, сон вместо смерти». Образность, какой бы она ни была, таким образом, основана на сравнении. Однако не каждое сравнение подойдет. Образ создается, только если сравниваемые объекты различны по роду, но обладают одними и теми же качествами. Так, в случае с метафорой «золотой закат» мы сравниваем феномен солнца, облаков и неба с металлом, потому что, хотя эти объекты и совершенно отличаются по природе, они разделяют общее качество, в данном случае – цвет.

Несмотря на тот факт, что в своем упадочном состоянии поэзия или то, что в силу традиции продолжают стилизовать под поэзию, либо использует старые фигуры речи механически, либо искусственно производит новые, сравнения между одним объектом и другим, которые составляют, так сказать, плоть и кровь образа, не являются произвольными. В разделе «Переход к Тантре» книги «Обзор

буддизма»⁷⁵ мы попытались показать, как сакраментальное действие тантр основывалось на представлении «Аватамсака-сутры» о вселенной как о гигантской системе соответствий. Поэтический образ, подобно этому, имеет основу. И, подобно тому, как эффективность сакраментального действия Тантр, в конечном итоге, проявилась благодаря глубинной истинности учения Сутры, так и сила образа в передаче поэтического переживания, в конечном счете, берет начало в том факте, что эти сравнения – не просто произвольные фантазии, они глубоко укоренены в самой природе вещей.

Образы – это восприятие реальных соответствий. Эти соответствия подлинный поэт – а не просто рифмоплет или любитель поэтического секонд-хенда – воспринимает интуитивно. Интуитивное восприятие соответствий посредством образа создает поэтическую истину. Именно потому, что они обладают силой восприятия соответствий или воображением в понимании Блейка, великие поэты мира не просто «праздно воспевают пустой день», а «священнодействуют в непостижимой мистерии». Не так уж редко, на самом деле, нас приятно удивляет открытие того, что на стихотворных страницах есть больше мудрости Души, чем в словах академических философов и профессиональных проповедников. Поэт, как однозначно утверждали романтики, как столь великолепно донес до ушей поколения неверующих Карлейль, – пророк и провидец. Следовательно, не стоит удивляться тому, что пророки и провидцы – поэты. Ведические риши, авторы поэтических книг Ветхого Завета и суфии средневекового Ирана были самыми подлинными поэтами из всех, живших когда-то. Мухаммед, Христос и Будда – если подняться еще выше по лестнице духовных достижений, – все они всесторонне использовали метафоры и подобия в своих учениях. Это, вне всякого сомнения, связано с тем, что образы, основанные на системе соответствий, с большей легкостью способны возбуждать воображение, стимулировать интуицию или (если обратиться к термину

75 С. 406-412.

нашего текста) пробуждать мудрость Души, чем более рациональные методы.

Поэтому «Голос Безмолвия» изобилует образностью. Вряд ли можно перевернуть страницу и не встретить, по крайней мере, одну поразительно прекрасную фигуру речи. Что может быть более действенно, чем образ, в котором о грехах Ученика говорится, что они «...поднимут свои голоса, как смех шакала, и возрыдают, когда солнце сядет...»⁷⁶ или еще более яркая картина Владык Душ, реющих, подобно птицам, над «штормовым морем человеческой жизни»⁷⁷, что может быть таким же торжественно-прекрасным, как сравнение, которое говорит о вновь появившемся Будде, что он стоит, «как белый столп на востоке, на чье лицо восходящее Солнце вечной мысли проливает свои первые, самые великолепные волны»?⁷⁸

Подобные примеры можно приводить бесконечно. Прилежный ученик вполне может составить для «Голоса Безмолвия», как сделал это Э. М. Хэйр для «Сутта-нипаты»⁷⁹, алфавитный указатель сравнений.

Но образность, будучи сущностью поэзии, еще не есть она целиком. Необходимы и другие элементы. К примеру, ритм. Хотя в наши дни часто считается, что поэзия может распрощаться с размером и рифмой, трудно вообразить ее существование без некоторого ритма, регулярного или нерегулярного. Вероятно, это происходит, потому что ритм – это, по сути, периодичность, отражение тождества и различия в ходе времени, и, будучи таковым, он косвенно связан с образностью, их отражением в словах. Если это действительно так (потому что это всего лишь рассуждение), нет никаких сомнений, что поэзия «Голоса безмолвия» необычайно ритмична, и ее удивительное действие, по

76 «Голос Безмолвия», с. 17.

77 Там же, с. 9.

78 Там же, с. 71.

79 «Женские кадении ранних буддистов», с. 181-182.

крайней мере, в некоторых случаях, основано в той же мере на ритме, в какой на образности. Представьте, к примеру, следующий тонкий отрывок, организованный согласно строфике, чтобы читатель лучше мог оценить, насколько силен и даже регулярен его ритм:

*Пусть твоя Душа обратит слух
К каждому крику боли,
Как лотос обнажает сердце,
Чтобы пить утреннее солнце.
Пусть не иссушит жаркое солнце
Ни одной слезы боли до тех пор,
Пока ты сам не стер ее
С глаз страдальца.
Но пусть каждая горящая человеческая слеза
Падет на твое сердце и там остается,
Не пытайся стереть ее, пока
Не устранена боль, что стала ее причиной⁸⁰.*

Исследователь стихосложения отметил бы, что строфы прослеживаются совершенным образом. В первой строфе за двумя ямбическими триметрами следуют два ямбических тетраметра, вторая составлена из триметров и диметров, в то время как великолепная третья строфа состоит из четырех ямбических тетраметров. (В переводе эти стихотворные характеристики не представляется возможным сохранить. – *Прим. перев.*)

То, что необходим только ритм, чтобы сделать эту «поэму о жалости» приемлемой не только в качестве поэзии, но и в качестве прекрасного традиционного английского

80 С. 14.

стиха, не случайно. Шелли в моменты вдохновения говорил о «чарах стихотворения». Вся великая поэзия – это волшебство. Она производит воздействие скорее звуком, чем смыслом. Классический пример, иллюстрирующий эту глубокую истину, – известная первая строка «Эндимиона» Китса: «Прекрасное пленяет навсегда». Согласно истории, вероятно, выдуманной, Китс сначала написал: «Прекрасное постоянно радуется», – и показал эту строку своему другу Ли Ханту, которого она не удовлетворила. Китс обдумал ее снова и написал строку, которую мы процитировали выше. Отличие между двумя строками незначительно, обе – ямбические пентаметры, но одна – поэзия, а другая – проза. Почему разница столь разительна? Ответ может заключаться только в том факте, что, хотя смысл остается неизменным, связанные звуки, в том числе и последующая рифмовка двух строк, различны. Стихотворение – это своего рода мантра. Можно даже сказать, что, если образность – это содержание поэзии, то мантра – это ее форма. На самом деле, подобно тому, как поэзия иногда может заменить значением образ и все же оставаться поэзией, сохраняя форму мантры, так она и может заменять смысл качеством мантры и оставаться поэзией и в этом случае. Другими словами, хотя поэзия в самом полном смысле сочетает образ, мантру и смысл, комбинация образа и мантры или смысла и мантры также является поэзией. Смысл сам по себе – это проза, добавление размера превращает ее в стих. Однако такие различия нельзя принимать за деление. Стихотворение, как мы настаивали в «Совете юному поэту», – это целое, и его «части», хотя их и можно вычленишь, неотделимы друг от друга⁸¹.

В отрывках, подобных процитированному выше, который является одним из высочайших вершин Гималайского хребта духовных истин, воплощенных в «Голосе Безмолвия», присутствуют все составляющие поэзии в полном смысле слова. Кажется, что каждый раз, когда текст хочет передать что-то особенно важное, он либо взрывается

81 «Путь арьев», август 1953, с. 345.

парадоксами, либо погружается в образность и начинает раскачивать подобные мантре вибрации поэзии. Тот факт, что «Голос Безмолвия» состоит из того, что на самом деле является мантрами на английском языке (или, по крайней мере, содержит их), может частично быть приписано тому обстоятельству, что в качестве целого он не соответствует ни одному известному тибетскому тексту, хотя соответствия отдельных строф, по-видимому, определены. Как известный тибетолог предположил в беседе с автором, если бы переводчица этих трех фрагментов из «Книги золотых наставлений» в такой же мере заботилась о передаче мантрового эффекта оригинала, в какой она заботилась о переводе его буквального значения, ей бы непременно пришлось пожертвовать буквой ради духа текста.

«Голос Безмолвия», однако, не сводится только к парадоксам и поэзии – и это, безусловно, уступка, за которую слабая человеческая природа, безусловно, в достаточной мере благодарна. Они перемежаются долинами рациональности и прозы, поскольку даже Гималаи – это не одни вершины и пропасти. Но, обретая в них отдохновение между рывками духовных восхождений, даже самый обычный читатель должен помнить, что послание «Голоса Безмолвия» нельзя понять, пока мы не осознаем, что он обращается к сердцу, стремится развить интуицию, пробудить мудрость Души, и главные методы для этого – парадокс и поэзия.

Содержание

Об авторе	5
Комментарий издателя	6
«Сознательное подчинение прекрасному»	7
Вслед за Рильке	22
Смысл буддизма и ценность искусства	23
Религия искусства	65
Совет юному поэту	131
Парадокс и поэзия в «Голосе Безмолвия»	151