

## Канон и непосредственность в дзэн-буддизме.

Начиная с классических работ Д.Т.Судзуки, принято определять дзэн как абсолютную непосредственность, отрицание любых метафизических и религиозных предпосылок, прямой контакт с реальностью. Однако исторически китайский буддизм чань (яп. дзэн) был и остается очень прочно организованной традицией. И современный успех дзэн на Западе связан, быть может, не только с его непосредственностью, но и с его традиционностью, с ощущением канона, прочно сложившейся культуры, эстетически завершенного мира, в котором свободное поведение имеет свою внутреннюю норму, свой скрытый стержень. Кажется, именно это сочетание видимой анархии поведения и внутренней нормы обеспечило дзэн его успех.

Отношение модернистского сознания к традиции и к столпам, на которых зиждется традиция (канон, миф), глубоко двойственно. С одной стороны, модернизм заново открыл иконопись и тому подобное культовое искусство, каноническое, связанное с мифом (1) (племенным или конфессиональным); с другой – от современного художника он требует неожиданности, новизны, оригинальности формы, разрушения привычных канонов, шаблонов, штампов (в негативном контексте все три термина легко смешиваются). С одной стороны, психоанализ, этнология и семиотика раскрывают глубокий смысл мифов, исследуют генетические связи и взаимоотношения мифа, философии и научной теории; с другой – в социологической и политической публицистике слово "миф" означает массовую иллюзию, идеологическую подделку, ложь, выдаваемую за правду, и предлагается освободить сознание от всех мифов. Если свести воедино то, что пишут разные ученые в изданиях различных факультетов и что сталкивается в головах публики, то требуется понять мифопоэтические символы как описание глубочайших слоев жизни и как продукт "бараньего сознания", почувствовать необходимость канонов – и окончательно освободиться от них. Такая задача очевидно невыполнима, и хотелось бы устранить ее, введя наряду с мифом какое-то новое понятие для описания современных квазианалогов мифа, современных стереотипов массового сознания. Однако пока это не сделано, невыполнимая задача остается, и одна из причин современной моды на дзэн – то, что он кажется прямым ответом на этот вызов.

Дзэн одновременно разрушает мифопоэтические символы и сохраняет их (как намек на тайну, не выразимую никакой рациональной конструкцией); отрицает каноны культуры и создает свой собственный "антиканон", близкий авангардистским течениям XX в. своим пафосом абсолютной свободы и в то же время сохраняющий некоторую внутреннюю каноничность, связь со священным, характерную для главнейших канонических систем (2). Если бы дзэн не было, то (вспоминая афоризм Вольтера) его в середине XX в. следовало бы выдумать.

В какой-то мере литературный сценарий дзэн, созданный талантливыми работами Судзуки, Уоттса, Блайса и др. и ставший доступным публике, действительно "выдуман", возник заново, не тождествен средневековым формам дзэн (3). Прежде всего "выдумана" общедоступная литературная форма, создан перевод эзотерической традиции на эзотерический язык. Далее, "мировой дзэн" вырван из системы взаимосвязей материнской культуры и вступил в какие-то новые отношения, результаты которых трудно предвидеть (примерно как веер значений слова, попавшего в чужую языковую систему).

"Собственно дзэн" – специфически дальневосточное явление. И не случайно оно десятилетие за десятилетием ускользало от внимания европейских ученых, не понимавших дзэнских текстов, пока Судзуки не интерпретировал их. В то же время трудно представить себе что-либо более непохожее на стереотип китайской традиции, чем слова Линьцзи (яп. Риндзай), основателя одной из ведущих сект чань (дзэн) (VIII в.): "ничего не перенимай от другого. Если столкнешься с другим внутри или вне себя – убей его. Если столкнешься с Буддой – убей

Будду. Если столкнешься с патриархом, – убей патриарха. Если столкнешься с отцом и матерью – убей отца и мать..." (4).

Хорошо известно, что для традиционной китайской культуры обязательна сыновняя почтительность. Но культура гомеостатична, и крайности в ней уравнивают друг друга. Чем больше какая-то черта доминирует, тем резче ее противовес, хотя и не всегда выявленный, бытующий обычно в более скрытых, интимных сферах культуры, не сразу заметных постороннему глазу. Без этого было бы чрезвычайно трудно объяснить крутые перемены народного характера (например, французов в 1789-1794 гг., китайцев в эпоху Цинь Ши-хуанди или в наши дни). Все новое вырастает из малозаметного старого, попавшего под ударение, подчеркнутого историческим сдвигом.

Дзэнские парадоксы не так несовместимы с конфуцианскими нормами, как это сперва кажется. Отчасти они даже играют роль предохранительного клапана в системе этих норм. Без него конфуцианизированная культура застыла бы и в конце концов рухнула, как высохшее, потерявшее гибкость дерево (5).

Течения даоско-дзэнского типа вносили свежесть и непосредственность в традиционные формы поведения и таким образом возвращали им жизненность. Культура не поддается простой консервации. Чтобы жить, она должна твориться заново, а творчество невозможно без известной доли непосредственности и "нигилизма", разрушения застывших, омертвевших форм.

С другой стороны, дзэнская свобода импровизации, акцент на непосредственности, на разрушении всех интеллектуальных, эстетических и этических шаблонов, в менее жестко организованной среде приобрели бы анархический характер и, весьма вероятно, выродились бы.

Таким образом, первое недоумение - как примирить крайности дзэн со стереотипными представлениями о китайской культуре – разъясняется, как только мы откажемся от стереотипа.

Китайская культура окрашена доминированием конфуцианства, но она никогда не была однозначно конфуцианской. Другие течения всегда сохраняли свои сферы влияния. Отношения между дзэн и конфуцианством были полемичными, но в ходе полемики обе стороны много позаимствовали друг у друга и в некоторые эпохи отлично уживались рядом.

Труднее объяснить другое: не внешнюю возможность существования дзэн, а внутреннюю структуру, которой он обязан своей устойчивостью. Дзэн – один из немногих примеров бунта против всех традиций, ставшего традицией, каноном. Каким образом это удалось? Как вообще может сочетаться непосредственность (импровизация) и канон (норма)?

На первый взгляд кажется, что непосредственность и норма – две разные вещи, лежащие на двух разных полках. На самом деле они глубоко проникают друг в друга; даже такие крайности, как импровизация и канон, не несовместимы. Нечто от импровизации может быть в самом каноническом искусстве; и наоборот: в классическом искусстве импровизации есть свой "канон". Именно потому, что формы причитаний заранее даны традицией, отец, потрясенный смертью сына, может свободно выразить свою скорбь. Т.Манн очень точно высказал это в характеристике плача библейского Якова: "В его словах и плачах было, при всем его отчаянии, много чеканного и получеканного...", но "не следует думать, будто это сколько-нибудь лишало (жалобы) непосредственности" (6).

Можно сказать примерно то же о всей архаической культуре, племенной и народной,

обрядовой и тяготеющей к обряду. Когда рушится набор "шаблонных" (чеканных) общих мест, создающих костяк фольклорного действия, – носитель фольклора теряет свою непосредственность. Он не в состоянии создать новую полноценную программу, новый плач, новый язык. Эта задача, решавшаяся (в рамках фольклора) усилиями многих поколений, под силу только исключительно одаренным одиночкам. И даже гениальный художник цивилизованного общества в какой-то мере теряет непосредственность, вынужден соизмерять порывы своего вдохновения с развертыванием общего замысла, сопоставлять и подгонять друг к другу отдельные наброски. Творчество перестает быть для него тем неомраченно праздничным состоянием, в котором птица варьирует свою отчеканенную инстинктом песню, африканец – свой ритуальный танец. Совершенная свобода от "чеканного" оказывается искусом, который с трудом выдерживают немногие. Остальных разрушение канонов обрекает на постоянное напряжение ума, утрату естественности, манерность, пошлость – или выталкивает из сферы активного творчества, превращает участника в зрителя, пришедшего провести вечер в театр или на выставку.

Идея о связи канонического набора общих мест с непосредственностью наталкивается на подсознательное сопротивление. Кажется, что всякое внешнее ограничение свободы невыносимо, убийственно для духовной жизни. Кажется, что предпосылка любого творчества – это разрушение шаблонов (гротеск, ирония и т.п.). Это впечатление, сложившееся со времен немецких романтиков и окрепшее в условиях современной массовой культуры, опрокидывается в прошлое и приводит к явным ошибкам.

Основная ошибка, которую делает современник массовой культуры, – это смешение канона со штампом. Можно легко показать, что штамп не равен канону. Для этого вынесем за скобки характер носителя штампа, его отличие от носителя фольклора. Допустим, что носитель штампа так же артистичен, как исполнитель комедии дель арте. Он начинает играть газетными штампами, превращает их в материал для капустника или оклеивает высокопарными вырезками дверь в туалет. "Заиграв", штампы из скучных делаются забавными. Но самый артистичный монтаж штампов не даст лиризма народной песни, не даст возвышенности псалма. "Педагогические размышления" и "мировоззренческие проблемы" – материал, по самой фактуре годный только для выворачивания наизнанку, для травестирования, на смех. Прямого эстетического смысла (как в "добром молодце", "красном солнышке" т.п.) он не имеет.

В чем же отличие канона от штампа? Канон – единица (или, при другом понимании, система единиц) целостной культуры, охватывающей в своей системе символов всю полноту жизни. Канон – нечто вроде колодца; он огорожен по краям именно потому, чтобы удобнее было спускаться вглубь, к тем уровням переживаний, которые человек только постепенно раскрывает в себе; к тем глубинам, на которых раскрывается целостность бытия, культуры, личности. Символические системы, описывающие эту глубину, могут быть примитивными мифами или философски углубленными ипостасными конструкциями, но канон всегда с ними связан, есть их зримая часть, и структура иконы всегда перекликается с центральной символической структурой (7).

Если принять (на буддийский лад) символом центра нуль, то канон – нечто вроде сектора круга (культуры), а шаблон – сегмент, с центром не связанный. Сходство сегмента с сектором – только на поверхности.

Можно сравнить канон со стихотворным размером, на первый взгляд просто мешающим развивать мысль. При более внимательном рассмотрении оказывается, что специфическая "теснота" стиха помогает раскрыть скрытые пласты ассоциаций и слово в стихе глубиннее, несет больше смысла, чем в прозе.

Цивилизация подделывает мифы так же легко, как древние статуэтки. Существует, однако, простая проверка подлинности: на основе настоящего мифа может сложиться канон, в рамках которого свободно чувствует себя большой художник. На основе мифоподобных стереотипов, вроде "мифа XX столетия", ни один художник ничего значительного не создал. Искусство – лакмусовая бумажка, показывающая подлинность (или фальсифицированность) миросозерцательной конструкции. Действительный канон имеет глубину; штамп ее лишен. Канон – забор вокруг колодца, штамп – загородка, за которой никакой скважины нет. Любая система штампов остается на поверхности (это система сегментов, а не секторов). Штапованные символы глубины обманывают стремления человека и подчиняют их различного рода социальным машинам. Поэтому в канонической культуре человек (имеющий доступ к центру – свободе) играет "чеканами" (общими местами); а в массовой культуре чеканы (шаблоны, штампы) играют человеком (утратившим центр, отчужденным от него и отчуждающим сил).

Трагедия культуры заключается, однако, в том, что ни один канон не вечен. Исторические сдвиги, подобно землетрясениям, заваливают ходы внутрь. Остаются только внешние загородки, и эти загородки сразу же хочется сломать, выйти на простор, попытаться копать на свой страх и риск в другом месте. Штамп не может стать каноном, но канон может стать штампом. Существует своего рода энтропия культуры; и если торжество штампа неполно, то только за счет спонтанного творчества, за счет возникновения новых канонических форм из непосредственного переживания целостности жизни.

Частичное омертвление этих форм происходит непрерывно, даже в племенных культурах, и "ритуальный смех" (8) можно рассматривать как профилактическое обламывание засыхающих ветвей дерева. Но иногда каноны мертвают полностью, до корней, и становится необходимой великая ломка.

Периодические катастрофы культуры характерны для развитых цивилизаций и объясняются, быть может, не только объективным изменением характера истории, ускорением темпов и увеличением разнообразия социальных сдвигов, но и чрезмерным усердием в охране традиции, сознательным и целеустремленным консерватизмом конфуцианского (или староверческого) типа. Традиционализм сопротивляется малейшей вольности в обращении с традицией и заставляет смотреть даже на явно сухие ветви как на цветущую зелень. Такой рационально построенный традиционализм гораздо уже подлинной традиции и практически неудержимо вырождается в чиновничий педантизм (для которого всякое нарушение установленных форм есть разрушение культуры). В противоположность ему дзэнский бунт был восстановлением и канонизацией неофициальной, непризнанной древней традиции, не вписавшейся в рамки благопристойности. Мистический нигилизм буддийского отшельника сливается в раннем дзэн со стихийной "памятью культуры" (фольклорной и даоской). Эти элементы устойчивой традиции, традиции смеющихся богов народных культов, в дальнейшем развитии дзэн только осознавались, записывались, приводились в порядок. Но они были налицо с самого начала.

В дзэнских гротесках можно найти внешнее сходство с "эпатированием буржуазии" авангардистскими течениями Европы. Однако дзэн возникает в буддийской сфере. Его протест против буддийской респектабельности был бы, наверное, менее острым, если бы за ней не стояла самодовольная фигура чиновного книжника, господствовавшего в общественной жизни и культуре Китая примерно так же, как буржуазия – в викторианской Англии, накладывая отпечаток своих вкусов на все сферы, в том числе на буддийскую. И все же непосредственно дзэн восстает против буддийских шаблонов; его действия имеют буддийский смысл, восстанавливают равновесие импровизации и канона, свободы и нормы в рамках буддийского "пути". Только косвенно дзэн распространяет свое влияние на светскую культуру Китая. Поэтому аналогии с чисто светским, безрелигиозным авангардизмом XX в. оказываются обманчивыми.

"Что такое Будда?" – спрашивает дзэнский ученик, ожидая услышать нечто возвышенное. Учитель обычно отвечает: "ветка цветущей сливы", "кипарис в саду", но он может ответить грубо (с европейской точки зрения – кощунственно): "кусоч засохшего дерьма". Здесь есть сходство с приемом, когда на дверь туалета наклеивается вырезка: "Для тебя, человек". Однако смысл гротеска – совершенно иной, не цинический, а юродский. Если (рискуя быть смешным) раскрыть этот смысл, получатся примерно такие фразы. "Будда, давно окаменевший, – дерьмо сравнительно с просветлением, которого ты сегодня, сейчас, сам можешь достичь" или: "Будда – такая же повседневная реальность, как кусоч дерьма" (9).

Европейское религиозное сознание чувствует себя шокированным таким сочетанием терминов. Однако в общем поле буддийской и даоской символики оно вполне мыслимо. Высшее описывается здесь по преимуществу не словом, а паузой в тексте (или словом, обозначающим паузу): Дао (о котором "знающие не говорят, а говорящие не знают"), "благородным молчанием" Будды или "Пустотой" Нагарджуны. Эта апофатическая символика легче, чем положительная, катафатическая, всплывает в обломках логически разрушенных, доведенных до абсурда словесных конструкций. Ломка привычных фраз, выворачивание их наизнанку до какого-то момента напоминает капустник. Но ломать надо до конца! В фольклоре вырезок или капустнике снижается известный пласт реальности, в дзэнском фольклоре мондо и коанов снижается предметная реальность в целом, опустошается, становится ничем, уступает место нерасчлененному восприятию мира, "космическому сознанию", экстатическому переживанию целостности бытия.

Часто приходится слышать, что китайцы менее склонны к мистицизму, к переживанию трансцендентного, чем индийцы. Это, по-видимому, верно (хотя вряд ли может быть точно измерено). Однако гораздо интереснее качественные различия индийского и китайского мистицизма.

В индийском обществе мистицизм окружен почетом; разум санкционирует монаха, а монах санкционирует разум, высказывает свои религиозные идеи в логически стройной, философской форме. В Китае общественный разум не санкционировал монаха, и монах отвечал разуму тем же: он не санкционировал разум и всем своим поведением стремился показать, что "мудрость мира сего – безумие перед Господом" (ап. Павел).

Было бы вульгарным полностью выводить юродство из конкретных общественных условий. Юродство – всеобщая форма религиозного поведения; у него есть своя философия, свои "гносеологические корни". Эти корни – во взаимной парадоксальности "тьмы вещей" (мира, воспринятого как невообразимая масса единичных фактов) и Дао (мира, воспринятого как единство). Постулировав "тьму вещей", нельзя логически последовательно прийти к Единому – только к пустоте, окружающей обособившиеся, вырвавшиеся из целого атомы. Постулировав Единое (или какой-либо синоним его), нельзя логически последовательно прийти к "тьме вещей". Единство Единого и единичного, Дао и тьмы вещей – алогическое (или металогическое) единство, и всякий алогизм может быть воспринят как намек на коренной парадокс бытия. Юродствующее сознание находит поэтому во всякой нелепости намек на сверхразумную тайну.

Однако дзэн использует эти объективные, гносеологические возможности философии юродства с большей полнотой, чем где бы то ни было. Дзэн – предельный, непревзойденный, классический случай юродского негативизма, его всеобщая норма и образец. И в этом можно видеть своеобразное, активное отражение условий исторической среды (отражение, отбрасывание) – явление культуры, в которой индивидуальная свобода была терпима только в шутовской, чудаческой, юродской форме, только как индивидуальное безумие. Тяготение к гротескным, причудливым, юродским, безумным героям и ситуациям сохраняется в китайской

литературе и тогда, когда влияние дзэн исчезло, вплоть до "Дневника сумасшедшего" Лу Синя. Если рассматривать формы культуры в духе Гегеля, как формы свободы, то китайская культура – это царство гротескной, юродской свободы. В этом – глубокий смысл китайской любви к причудливому, поверхностно воспринятому в Европе как декоративное, забавное, *chinoiserie*.

Другая характерная черта китайского мистицизма – его ремесленная добросовестность, практичность, деловитость, привязанность к технике. Дзэнские секты – своего рода цехи, хранящие тайны своего мастера примерно так же, как литейщики и ткачи. Отрицая все теории и символы приближения к "реализации своей природы Будды" (восстановлению цельности бытия), дзэн делает акцент на психотехнике с упором на "ошеломление" (а не на тихое созерцание, характерное для классического буддизма). Производственным секретом дзэн становится психический шок, буквально выбивающий человека из привычного круга здравого смысла и вынуждающий его (с риском раскола сознания, безумия и смерти) выработать новое, более глубокое мироощущение, способное выдержать любые удары. Эта психотехника (приемы которой довольно стабильно передавались из поколения в поколение примерно тысячу лет) в чем-то возвращается к культуре примитива, к обрядам инициации (10).

В период "бури и натиска" дзэн, в VIII-IX вв., когда специфические формы его только складывались, талантливые мастера (Ма Цзу, Линьцзи и др.) руководствовались только чутьем, прислушивались только к собственному подсознанию, в котором шел процесс всплывания и развития подавленных архетипов культуры. Они в полной мере импровизировали дзэн. Некоторые импровизации производили неизгладимое впечатление, запоминались, записывались; незаметно шел процесс отбора. И к началу XI в. дзэнская инициация сложилась в прочный канон, и этот канон частично был записан. Предания о разговорах "старых учителей" были собраны в сборниках, обработаны, сокращены, и возник фонд из 1700 коанов, – абсурдных текстов, задававшихся новичкам в качестве объектов медитации (11).

Говоря о дзэнском каноне, мы воспринимаем слово "канон" так же многозначно, как буддийскую "дхарму". Это слово может означать систему в целом (Дхарму с большой буквы) и элемент системы. Как система канон имеет несколько аспектов: канон внутреннего состояния (12), канон ритмической нормы, интеллектуальной формы, пространственной формы и т.д. В разных канонических системах эти аспекты неодинаково акцентированы, но они всюду есть, и "революцию" дзэн можно рассматривать как резкий перенос акцента на канон внутреннего состояния. Теоретически дзэн признает только этот канон. Но практически в его каноне можно обнаружить все аспекты с преобладанием внутреннего.

Здесь нет места для рассмотрения метода коанов во всей его полноте (13). Отметим только, что ученик, размышляя над коаном, должен войти в настроение "старого учителя", задавшего нелепый вопрос (или бросившего нелепую реплику в диалоге), должен слиться с учителем, стать с ним единым, заново пережить горение сердца, пережитое в старину. Это тот же путь погружения в прошлое-вечное, которым идет мифологическое сознание (начиная с австралийского культа альчеринга) и продолжает религиозное сознание высоких цивилизаций (в подражании Христу, в уподоблении Будде и т.п.). Коан – дзэнский аналог или эквивалент мифа. И так же как миф, это не простая словесность, не сказка, а нечто органически связанное с обрядом, строго зафиксированный символ вечной истины, переживаемый (как при инициации) "до полной гибели всерьез".

Каноничность сборников коанов была настолько строгой, что впоследствии, в Японии, когда Хакуин (XVIII в.) сочинил несколько новых коанов, его коаны не записывались, передавались изустно из нежелания смешивать их с коанами "старых учителей". Помимо этого существовал строго определенный круг литературных текстов, ассоциативно связанных с коанами. Таким образом, дзэн, несмотря на свое отвращение к книжности, постепенно оброс собственной книжностью, своим писанием разных уровней авторитетности. Эта форма канонизации

становится важной дополнительной формой дзэнского предания (наряду с основными для дзэн приемами психотехники, передававшимися эзотерически, изустно).

Культура средневекового Китая (и в какой-то мере смежных стран Дальнего Востока) может быть описана как система, в которой и бунт против (буквы) традиции, отрицание (буквы) традиции приобретает характер строго упорядоченной традиции, своего рода антиканона (14). В современной Японии и этот антиканон, переживший века, постепенно приходит в упадок вместе с конфуцианскими, синтоистскими, буддийскими канонами, которые он уравнивал. Однако упадок монастырского дзэн может рассматриваться в духе дзэн как закономерная линия, как приложение принципов дзэн к самому дзэн. С точки зрения Д.Т.Судзуки, высказанной в беседе с Сато (15), монастырский дзэн, связанный с локальными особенностями дальневосточного средневековья, должен распасться, чтобы очистить место "мировому дзэн".

В "мировом дзэн", однако, чужое (дальневосточное) выступает в функции нового и сливается с ним. Дзэнская культура помогает "беспочвенной интеллигенции" найти некоторую норму в мире, лишенном норм, упорядоченность в беспорядке, внутренний покой в гротескно обнаженном внешнем хаосе. При этом традиции дзэн сливаются с другими – восточными (тантризм), африканскими и западными, христианскими, – становятся восточным кирпичом в западном здании. Что же может внести дзэн в это новое целое? Вероятнее всего – акцент на каноне творческого состояния. Примесь дзэн может усилить местные традиции, действующие в том же направлении: начинать с переживания бытия как единства и с чистого, ни к чему не привязанного творческого импульса, вытекающего из горения сердца, как сотворение мира – из характера библейского Бога. Применительно к искусству это значит, что художник (по крайней мере в момент творчества) должен быть внутренне, психологически каноничным, соответствовать некоему канону творческого состояния. Остальное же к этому приложится.

Вся дзэнская поэзия, живопись, каллиграфия – это попытки передать чувство и сознание углубленного до огня бытия, "пробуждения". Последователь дзэн прежде всего ищет сатори; пока не достигнуто сатори, ни о чем другом он не думает; без этого, как без Бога, ни до порога. Когда же сатори достигнуто, все внешнее становится второстепенным. Состояние сатори сравнимо с благодатью, как ее понимал Августин: "Полюби Бога и делай, что хочешь". Для осененного благодатью закон теряет свою силу. Однако для безблагодатных состояний он по-прежнему обязателен.

Китайская эстетика, сложившаяся под влиянием дзэн, примерно так же противопоставляет "трудное" и "легкое", "свободное" и "детальное" искусство (16) или (на несколько иной лад) формы, доступные и ремесленнику, строго очерченные каноном, и нормы (внутренние нормы), ремесленнику вовсе не доступные, постигаемые только внутренним погружением в бытие. Начиная с периодов Тан и особенно Сун признаются права гения нарушать правильность формы и штриха, исходя из своей "мысли" (17), из своего внутреннего канонического вдохновения. Уловив "одухотворенный ритм живого движения" (18), художник может добровольно подчиниться некоторым традиционным ограничениям формы, но может и пренебречь ими, целиком отдаваясь интуиции. "Нет многочисленных тайн изображения камней. Секрет раскрывается одним словом – они живые" (19).

Принцип внутреннего канона обещает, может быть, выход из двойного кризиса современности: кризиса искусства, порвавшего с каноном, и кризиса искусства, ищущего возвращения к канону. Ибо (если говорить о втором), канон-форм оказывается слишком много. Поставленные рядом, они вступают в конфликт. Современная цивилизация разрушила изолированность духовных миров, заставила одновременно полюбить Баха, Рублева, Басе – и мы ни от кого не хотим отказаться. Мы можем понять преимущества русского иконописца XIV в., который знал свой канон и не думал ни о чем другом. Но вернуться к этому состоянию также невозможно, как к проселочным дорогам XIV в. Мы успели вырасти в складывающуюся

мировую культуру и не можем из нее вырваться, не покалечившись.

Почти каждая попытка восстановить старый священный канон во всей его полноте и силе приводит к травмам и насильственному вырубанию того, что мы усвоили и полюбили, не думая, откуда оно и с чем связано. Это можно показать даже на замечательных рассуждениях П.А.Флоренского об иконе, недавно ставших известными.

Я мог бы отметить несколько параллелей между идеями П.А.Флоренского и мыслями, развитыми в этом докладе: 1) большое искусство – критерий истинности (20) символической системы, с которой оно связано (в терминах Флоренского: "есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог"); 2) в рамках канона возможна свобода творчества (если структура канона совпадает со структурой времени и личности); 3) описание "энтропии" канона в русской иконописи XVI в.; 4) оппозиция лик-личина (ср. канон-шаблон). Однако некоторые идеи Флоренского вызывают чувство тревоги и желание возразить.

Флоренский – мыслитель чрезвычайно страстный и последовательный; приняв известные основания, он беспощаден в выводах. И, следуя автору, мы с железной необходимостью приходим к развенчанию любого искусства, кроме канонического православного. Открывая глаза на икону, вникая в ее внутреннюю строй, мы одновременно должны отвернуться от Баха и Рембрандта, перестать видеть в них окошко в сокровенную глубину. Подобно протопопу Аввакуму, В.Г.Белинскому и некоторым другим замечательным русским мыслителям, П.А.Флоренский "жид по натуре и с филистимлянами за одним столом сидеть не хочет". Он требует от нас, как пророк Эзра, развестись с женами-язычницами, поклоняющимися ваалам. Есть только один истинный закон, а все остальные – ложь; видимая красота вне канона – скрытая мерзость (подобно тому как "добродетели язычников суть скрытые пороки").

В аргументации Флоренского можно обнаружить некоторые натяжки. Например, аналогия между масляной живописью и органной музыкой XVII в. неубедительна. Бывает, что одно какое-то искусство резко превосходит другие по глубине. Чтобы не ходить далеко, русская словесность XIV-XV вв. совершенно неравноценна русской иконе. Кроме того, в живописи XVII в. были не только фламандцы (вспомним Эль Греко, Рибейру, Мурильо). Но не в этом дело! Дело в чувстве автора, и с ним бесполезно спорить. Войдя в канон с головой, он стал с искренним отвращением воспринимать то, что в канон не укладывается. Звуки органа для него "масляно-густые", ассоциирующиеся с "жирным мазком" Рубенса; упругость полотна в станковой живописи соблазнительна и недостойна, магия света у Рембрандта – "самосвечение первичной тьмы". Гений традиционализма здесь сходится с гением авангардизма в сбрасывании Пушкина (или Рембрандта) с корабля современности (21).

Аксиоматика жестко организованной канонической системы, системы форм, в современных условиях слишком многое требует отсечь, умертвить. Известный элемент разрушения, отбрасывания необходим каждому оригинальному таланту, вынужденному себя ограничить, отбросить то, что лично ему мешает (соображение, одинаково оправдывающее Флоренского и Маяковского). Но в практике натур менее творческих этот элемент разрушения может стать из сопутствующего главным, заставляющим усердно рубить ноги, руки, головы, не укладывающиеся в прокрустово ложе закона (22).

Мне кажется, надо признать, что канонические формы прошлого, наложившись друг на друга, стали материалом, которым художник может свободно распоряжаться, вырабатывая свой собственный индивидуальный стиль. Единственный канон, сохраняющий свой безусловный, глубинный, сакральный характер, – это внутренний канон, канон творческого состояния: не писать ни о чем, не пережив глубинного ритма жизни, не услышав "божественный глагол" (23).

Все прочее – литература (24). Даже если эта литература подчиняется внешним правилам самого

1974

Примечания:

1. Термин "миф" здесь понимается очень широко. В дальнейшем проводится различие между собственно мифом, его аналогами и квазианалогами. Также широко понимается термин "канон"; собственно канон (Поликлета, например) представляется нам завершением весьма долгой истории протоканонических и канонических форм.
2. Понятие внутренней каноничности раскрывается ниже.
3. В средние века существовали только элементы такого "сценария" в прозе Хуи-нэна, Такуана, Хакуина и др.
4. Цитирую перевод К.Сато по его статье: Sato K. Zen from a personological viewpoint. - "Psychologia". Kyoto, 1968, June, vol.11, N 1-2, p. 14.
5. Ср.: Watts A. The way of Zen. N.Y., 1957 (Penguin paperback, 1968, p.23-48).
6. Манн Т. Иосиф и его братья. М., 1968, т.1, с. 587.
7. Например, христианская иконопись перекликается с учением Отцов Церкви, живопись Ма Юаня и Го Си - с буддийской доктриной Пустоты. Различие иконологической символики от мифологической рассмотрено нами в работе "Иконологическое мышление как система и диалог семиотических систем".
8. О нем писали М.М.Бахтин, Е.М.Мелетинский, Л.Л.Позднеева, автор этих строк и др.
9. Ср. также мондо о дохлой кошке ("Что ценнее всего на свете? -Дохлая кошка: у нее нет никакой цены").
10. Как известно, инициация связана с рядом суровых испытаний. У некоторых индейских племен юноши продолжают аскезу до тех пор, пока не увидят призрак духа-покровителя. Психотехника инициации -зародыш всякого религиозного воспитания, всякой аскезы, в том числе дзэнской.
11. Видимо, это происходило в связи с постепенным уходом главного течения китайской жизни в сторону от дзэнского русла и началом ориентации дзэн на свое собственное прошлое.
12. Но лишь божественный глагол До слуха чуткого коснется...
13. Кит. кун-ань, яп. коан означает документ (или прецедент) - предполагается: прецедент просветления.
14. Тенденция к этому может быть, впрочем, замечена и в истории других юродских течений: суфизма, старчества, хасидизма и др.
15. Смотри цитированную статью.
16. "Только зная, что в живописи существует два стиля: свободный и детальный, можно вступить в беседу о живописи" ("Слово о живописи из сада с горчичное зерно", пер. Е.В.Завадской. М., 1969, с.295).

17. Ср.: там же "В этих местах, хотя и неточен штрих, но точна мысль". "Слово о живописи из сада с горчичное зерно".
18. Там же, с.32. Это первое (и важнейшее) правило живописца.  
19. Там же, с. 108.
20. Истинности - в смысле эффективности системы как пути к истине, которая всегда глубже слов, понятий, символов, всегда вне системы.
21. О внутреннем сходстве "реставрационизма" и "преобразователь-ства" см. в превосходной статье Роберта Лифтона, в сб. "Comparative perspectives on social change". Boston, 1968.
22. Ср. статью Палиевского "К понятию гения" в сб. "Искусство нравственное и безнравственное". М., 1969. верность канону становится для Сальери основанием подсыпать яду если не в бокал гения, то по крайней мере в его посмертную славу.
23. Помимо известных стихов Пушкина ср. также: Rilke R.-M. Briefe an einen jungen Dichter. Leipzig, 1957, S.9. Русский перевод: Письма к молодому поэту - в сб.: Рильке Р.-М., Ворпсведе (и др.). М., 1971, с.184 и сл.
24. В том смысле, которое придает этому слову Верлен. Ср.: Французские стихи в переводе русских поэтов XIX-XX вв. М., 1969, с. 478-481.