

Лукашевская Я.Л. ИСКУССТВО И РИТУАЛ в петроглифах южного Китая

Санкт-Петербургский государственный академический Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (Российская Академия Художеств), факультет теории и истории искусств, кафедра зарубежного искусства, аспирант. УДК 75. 510

Искусство стран Дальнего Востока вызывает неизменный интерес у специалистов и у широкого круга зрителей, и, тем не менее, до сих пор остаётся недостаточно хорошо изученным. Особенно это касается доисторических памятников изобразительного искусства, которые передают столь непривычные для современного зрителя образы, несущие в себе отголоски первобытного мифопоэтического мышления. Среди важнейших задач настоящей статьи – рассмотреть один из ключевых образов наскального искусства на территории южного Китая, а именно – образ ритуальных сцен. Цель статьи – изучить проблему художественной выразительности изображений ритуальных сцен в наскальных произведения южного Китая, а так же показать на выбранных изобразительных примерах тесную связь первобытного наскального искусства с другими аспектами синкретичной по своей сути первобытной культуры, ключом к пониманию которой является ритуал, служивший одновременно и мощным регламентирующим социальным началом, и сильнейшим источником творческого вдохновения, пронизанного поэзией мифа с её ощущением всеобщего единства («партиципационности») бытия.

Мир изобразительного искусства первобытных народов, населявших территорию южного Китая в древности, раскрывает перед исследователями и зрителями новые возможности для понимания истоков не только дальневосточной изобразительной традиции, но и художественного творчества в целом. Исследование памятников первобытного наскального искусства Дальнего Востока позволяет приблизиться к ответу на ряд актуальных и дискуссионных вопросов, связанных с изучением особенностей древнейшей изобразительной деятельности. При рассмотрении произведений первобытного искусства не следует относиться к ним лишь как к артефактам, представляющим интерес только для историков, археологов и антропологов. Кроме исключительной исторической ценности, памятники наскального искусства обладают несомненными художественными достоинствами, осознать которые мы можем в полной мере тогда, когда изучаем их не с позиций современного зрителя, а через призму мифопоэтической картины мира, приближающей нас к пониманию фундаментальных основ мышления первобытных мастеров. Поэтому важную роль в современном искусствознании играет изучение самих истоков творчества, дающих возможность более осмысленно взглянуть на ход исторического развития изобразительного искусства.

Первобытный человек познавал мир не посредством понятий, а путём действий, не методом логических размышлений, а путём чувств и ощущений. Жизнь первобытных народов, их материальная и духовная культура, регламентировалась ритуалом. По словам В.Б. Мириманова, «первобытное изображение – это сам миф, его создание – ритуал» [Мириманов В.Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира – М.: Согласие, 1997, с. 13]. Изучение самих истоков художественного творчества человечества невозможно без рассмотрения столь важного и всеобъемлющего явления, как ритуал, ведь и само первобытное искусство – овеянное ритуалом, овеянное вдохновением от ощущения сопричастности вечно обновляющейся природе. Первобытный художник, выбивая и шлифуя изображения, возможно, хотел сам испытать те эмоции, что, по его представлению, были присущи созидательным природным стихиям, дарующим жизнь, то есть сам творческий процесс был для него своего рода ритуалом.

По словам И.В.Гёте, «природа создаёт живое и безразличное существо; художник, напротив, мёртвое, но значимое» [Сапего И.Г. Предмет и форма. – М.: Советский художник, 1984, с.78]. Создатели рассматриваемых петроглифов могли бы возразить этому утверждению. Художественные образы, созданные первобытными мастерами, и «живые», и «значимые». Как пишет М.Ф.Альбедиль, «знание было связано, прежде всего, с действием, каковым и воспринимается ритуал» [Альбедиль М.Ф. Зеркало традиций. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003, с.91]. Акт создания петроглифов, скорее всего, сам по себе являлся действием ритуальным, направленным на установление связи между жизнью человеческого социума и бытием Вселенной. Поэтому, неудивительно, что художник избирает именно лаконичные и очень естественные, как бы мы сказали «примитивные», технические приёмы, которые позволяют ему уподобить созданное изображение естественным особенностям поверхности материала. Первобытный «примитив» наскального искусства, таким образом, - это особое мастерство создателей изучаемых изображений, выражающих мифопоэтическую картину мира и ту гамму чувств, что порождалась в ходе сложных и столь необходимых для поддержания гармонии ритуалов.

В петроглифах южного Китая часто фигурируют изображения ритуальных сцен, которые дают нам возможность хотя бы приблизительно представить, как выглядело ритуальное действие древних.

Изображения ритуальных танцев занимали важное место в творчестве первобытных мастеров с территорий юго-восточного Китая (рис.1). В провинции Юннань, на границе с Лаосом и Бирмой, археолог Ван Ниншен открыл и исследовал рисунки, выполненные с помощью красного пигмента (оксида железа, полученного из гематитовой руды). Эти рисунки были созданы две тысячи лет назад, как считает Ван Ниншен, а их создателями были предки современного народа Ва (мон-кхмеров), живопись которого напоминает эти наскальные картины [Wang Ningsheng. Rock Painting in Yunnan/China/. Some New Light on the Old Shan Kingdom// Expedition, 1985, Vol.27 №1, p.30].

В образах ритуальных танцев здесь поражает динамика, переданная благодаря ритмичному чередованию треугольных форм, с помощью которых показано туловище танцующих. Интересно, что подобная же форма присутствует в изображении ритуальных танцев на неолитической писанице Бэс-Юрях (рис.2) в Якутии (р.Амга). Этот факт в очередной раз свидетельствует о том, что сходные задачи, стоящие перед художниками, служат поводом к возникновению поразительно похожих средств художественной выразительности. Форма туловища в виде перевернутого треугольника удачно подходит для выражения ритмичного движения, она хорошо прочитывается на поверхности скалы.

Мы не можем с точностью решить, изображал ли художник сцены реальной повседневности или же он передавал в своих рисунках пространство мифа. По словам В.Б. Мириманова, «говоря о событийном характере композиций, в некоторых случаях нельзя однозначно ответить на вопрос, изображают ли они реальные события или мы имеем дело со сценами из мифологической реальности» [Мириманов В.Б. Повествовательные и мифологические сюжеты в наскальном искусстве.// Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении, 1999, с. 327]. Добавим к этому то, что мифическое пространство во многих культурах, несущих в себе отголоски первобытных времён, тождественно пространству реальному, неразделимо с ним. Вероятно, в наскальных изображениях воплощена тесная связь действительности и мифа.

Некоторые антропоморфные фигуры из этих писаниц напоминают птиц, раскинувших крылья. Это сходство не случайно: часто народные танцы создаются в подражание птицам и

животным, которые считаются предками людей, что связано с тотемическими верованиями и культурами. Приведём пример из этнографии даяков (о. Калимантан). «В специальных церемониях бибуронг райа (буквально: «вести себя как птица») и беремаунг («быть тигром») мананг (шаман) прямо подражал движениям птицы-помощника и тигра, завернувшись в ткань соответствующей окраски» [Ревуненкова Е.В. Народы Малайзии и Западной Индонезии. – М.: Наука, 1980, с. 99]. Танцующие во время ритуалов ощущали свою сопричастность мировому космическому пространству, в котором все формы и образы едины и неразличимы; художники, изображающие сцены ритуальных плясок, так же чувствовали это всепроникающее единство бытия, запечатлевая не конкретную увиденную сцену из жизни племени, но воплощая одухотворённый образ гармонии и мистические метаморфозы, происходящие в правремена и вечно повторяющиеся в момент ритуальных действий. Идея вечного повторения ритуальных действий связывалась с верой в поддержание мирового порядка и гармонии. Как писал М. Евзлин, «ритуал повторяет миф в том его аспекте, в каком мифический персонаж выполняет главную задачу ритуала – спасение и сохранение мира от напора хтонических сил» [Евзлин М. Космогония и ритуал. – М.: Радикс, 1993, с. 188].

Грандиозная ритуальная сцена с молящимися фигурами (рис.3) запечатлена на скале в долине реки Цзоцзян (среднее течение р. Янцзы). Фигуры с поднятыми вверх руками, с большими открытыми ладонями взывают к небесным светилам, показанным кругами и точками. Изобразительная поверхность полностью заполнена фигурами, разными по размерам, но находящимися в одинаковых позах. Такой приём позволяет художнику подчеркнуть важность и массовость происходящего, выразить единый ритм, которому подчиняются молящиеся, стремясь к достижению гармонии и получению благословения небес.

Сцен с изображением молитв не так много на горах северного Китая, на горах Иньшань (рис.4), и они не отличаются такой масштабностью и разнообразием, как южнокитайские композиции. Северокитайские петроглифы гораздо старше южнокитайских, большая часть их датируется эпохой неолита и ранней бронзы. Возможно, что сами изображения масок, звезд и животных на горах Иньшань мыслились как овеществлённая молитва, обращённая самой Природе со всем её многообразием и красотой.

Сам творческий акт мог быть одновременно и молитвой, и заклинанием, и просто рассказом о повседневности. Образы молящихся людей показаны на горах Иньшань как закономерные частички окружающей действительности и часто они входят в композиции с животными или небесными светилами. Особой выразительностью отмечено изображение молящегося (рис. 4с), где главное внимание художник уделяет лицу, показанному схематично, но, тем не менее, очень характерно. В мимике передана экстатическая напряжённость, из-под сдвинутых бровей виден взгляд широко открытых глаз. Рот намечен короткой прямой линией, передающей ощущение спокойствия и сосредоточенности.

В образах молитв первобытные мастера воплощали идею вечного поклонения силам природы. Изображение молящегося не имеет временных рамок: перед нами бесконечно длящийся ритуал, совершаемый одновременно на всех уровнях мироздания. Если мы попытаемся определить, в каком времени происходит изображённая молитва – в прошлом, настоящем или будущем – то любой ответ наш будет ошибкой. Это современный исторический живописец пишет сцены из прошлого, портретист запечатлевает образы своих современников, а фантаст обращается к вымышленным мирам будущего. Мастер, создававший петроглифы, овладевал и прошлым, и настоящим, и будущим сразу и в одном изображении. По мнению японского исследователя первобытного сознания и фольклора Ичиро Ито, «прошлое и будущее реально существуют наравне с настоящим в первобытном

искусстве и в мифопоэтическом мышлении» [Ичиро Ито. Образ времени в словесном и изобразительном искусстве// Наскальное искусство Азии, 1997, Вып.2., с.42].

Художественный язык первобытного наскального искусства многогранен и, одновременно, синтетичен. В понятие «художественного языка» здесь следует включить не только средства выразительности, этот синтаксис искусства, но и аспект *проживания-переживания произведения в ходе ритуально-магической деятельности*, в контексте которой существовало наскальное первобытное искусство. Ритуалы сопровождалось пением, танцами, определёнными действиями, а потому из века в век сохраняли и несли конкретную информацию, касающуюся жизни общества и его связи с окружающим миром. Ритуал явился первой, синкретичной по своему характеру семиотической системой. В процессе ритуалов сосуществовали и взаимно дополняли друг друга различные (точнее – являющиеся таковыми в современном нашем понимании) знаковые и образные структуры. «Язык танца», «язык музыки», «язык жестов», «изобразительный и поэтический язык» - в ритуале между ними стирались границы; они, неразрывно связанные и отождествлённые, являли собою традицию, без которой сплоченность и относительное благополучие в первобытном обществе было бы просто невысказано.

Выразительность петроглифов не открывается нам с первого же взгляда на них. Она сложна и многогранна, как любой миф, скрывающий за фантастичностью персонажей и замысловатостью повествования путь к познанию истин и законов существования мира. За видимой простотой и безыскусностью первобытный художник высказывал то, что прочувствовал и узнал из окружающей действительности и из собственной жизни, бесконечной и полной смысла, заключающегося в стремлении ощутить в полной мере свою сопричастность мировой гармонии, воплощённой в искусстве и в ритуале.

Литература:

1. Альбедиль М.Ф. Зеркало традиций. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003, 284 с.
2. Евзлин М. Космогония и ритуал. – М.: Радикс, 1993, 388 с.
3. Ичиро Ито. Образ времени в словесном и изобразительном искусстве// Наскальное искусство Азии, 1997, Вып.2., с.40 – 45.
4. Мириманов В.Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира – М.: Согласие, 1997, 483 с.
5. Мириманов В.Б. Повествовательные и мифологические сюжеты в наскальном искусстве.// Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении, 1999, с. 310 – 328.
6. Ревуненкова Е.В. Народы Малайзии и Западной Индонезии. – М.: Наука, 1980, 235 с.
7. Сапего И.Г. Предмет и форма. – М.: Советский художник, 1984, 218 с.
8. Wang Ningsheng. Rock Painting in Yunnan/China/. Some New Light on the Old Shan Kingdom// Expedition, 1985, Vol.27 №1, p.19 – 35.