

Шаги к сравнительной эволюции эстетики (Индия, Китай, Тибет и Европа)*

В первобытном веке человеческий опыт характеризовался абсолютной полнотой и спонтанное поведение человека всегда приносило удовлетворение ему и окружающим. Поскольку человеческий опыт был абсолютной ценностью, не было материальных эквивалентов ценности и не было собственности (общественной или частной). Не было чувства самостоятельности, не было эгоизма, а коль скоро не было эгоизма, спонтанное человеческое поведение было корректным, не было необходимости в установлении моральных, социальных и других ценностей в качестве мер предотвращения отрицательных проявлений эгоизма¹.

Древние люди не чувствовали себя отделенными от всей полноты неразрывного континуума вселенной и таким образом не чувствовали отсутствия чего-либо. Поскольку они не имели опыта обособленного существования, весь мир, включая других людей, животных, растения и минералы, был их собственным телом и воспринимался ими таким, каков он есть. Поскольку они добывали свою пищу через игровую деятельность, у них не было необходимости зарабатывать свой хлеб «в поте лица». Их поведение, будучи спонтанным и приносящим пользу всем, не нуждалось в правилах или запретах. В даосской терминологии Дао и его Добродетель (Де естественным образом происходит от Дао) превалировали и, таким образом, не было необходимости в санкции на любовь или в постулировании справедливости.

Падение человеческого рода, в Библии символизируемое Адамом и Евой, вкусившими плод с Древа Познания, «первичное отделение» явилось причиной возникновения чувства отделенности от

* Capries E. Steps to a comparative evolutionary aesthetics (China, India, Tibet and Europe) // East and West in Aesthetics / Edited by G.Marchianò. PISA—ROMA, 1997.

остальной вселенной, включая других людей, противопоставления добра и зла, любви и ненависти и т.д. в изначальных сочетаниях двойственности. Чувствуя отделенность, человеческая индивидуальность накапливает опыт как недостаток-полноты-вселенского-континуума и затем безрезультатно пытается заполнить эту пустоту, наделяя объекты значимостью и овладевая ими, пытаясь составить из них свою значимость для того, чтобы почувствовать себя заполненным им и таким образом преодолеть ощущение пустоты².

Чувство отделенности, автономного существования личности и ее действия, которое появляется вместе с противопоставлением добра и зла, приобретения и потери, и т.д., рождает потребность в моральных ценностях. И, как хорошо было известно стоикам, чередование принятия, отрицания и равнодушия является источником эстетических ценностей: принятие рождает удовольствие, отрицание влечет за собой неудовольствие, безразличие — нейтральные чувства. Как знать по отношению к созданиям человеческого духа, что принять и что отвергнуть? С развитием иллюзии традиционные условности определяют, что должно быть принято, что — отвергнуто и, в конце концов, существует мода, которая устанавливает критерий для принятия или отрицания.

Тем не менее после Падения, но перед тем, как человеческие существа стали ценить формы, позволившие им испытать эстетическое наслаждение в результате принятия, они высоко оценили формы природы и создания человеческого духа, которые, препятствуя вынесению суждения или прерывая ощущения обособленного существования личности, вызывали вспышки первобытного состояния общности и полноты. В работе «Небеса и Преисподняя» (1956, Chatto and Windus, London) Хаксли писал: «Люди потратили огромное количество времени, энергии и денег на нахождение, добычу и обработку цветных камешков. Почему? С точки зрения практического человека нельзя предложить объяснения такому фантастическому поведению. Но коль скоро мы примем во внимание опыт визуальных наблюдений, все становится понятным. Визуально люди постигают изобилие того, что Иезекииль называет «огненными камнями». Они излучают свет, представляют первородное великолепие цвета и обладают изначальным смыслом. Материальные объекты, которые в большинстве своем близко повторяют эти источники визуального свечения — драгоценные камни. Приобрести такой камень — приобрести нечто, чья драгоценность гарантирована фактом его существования в Потустороннем Мире».

Этот «Потусторонний Мир» таков, как его описывает Сократ у Платона в Федоне: «...цвета намного чище и великолепнее, чем они здесь внизу... Сами горы, сами камни выглядят богаче, замечательной прозрачности и интенсивности оттенков. Драгоценные камни этого нижнего мира, наши высоко оцененные сердолики, яшмы, изумруды и другие — крошечные фрагменты этих камней наверху. В другой земле нет камня, но есть драгоценности и они превосходят по красоте каждый из наших драгоценных камней».

Тем не менее, в отличие от «Потустороннего мира» Федона, мир, который упоминает Хаксли, не «над и по ту сторону материального мира», он и есть этот самый мир, приоткрытый при помощи того, что Виллиам Блэйк называет «Вратами Восприятия». Существуют, вне сомнения, уровни этой «открытости», которые варьируются от временной приостановки вынесения суждения, что выражается в визуальном опыте, до абсолютного растворения в ошибочном внутреннем ощущении переоцененного концептуализма и вывода, что это есть окончательная цель буддизма, нескольких направлений индуизма, даосизма, суфизма и некоторых других мистических традиций Востока и Запада.

Цель и значение восточного и древнего западного искусства

Едва ли возможно определить цель в спонтанной безличностной активности тех, кто в своем искусстве показывает и выражает состояние, которое буддисты называют Познанием. Тем не менее, если бы применить понятие цели к искусству, рожденному в таких обстоятельствах, мы могли бы четко выразить ее как временную приостановку вынесения суждения и прогрессивное продвижение по Тропе Познания.

В своей «Христианской и Восточной Философии Искусства» А.Кумарасвами отметил, что традиционное христианское и традиционное восточное искусство возникли на общей почве. Европейское искусство периода до Рафаэля и восточное искусство в основном не намеревались просто имитировать физическое существование, физическую реальность. Они не попадали под критику Платоном искусств, согласно его экзотерическим работам, лишь копировали некий **эйдос**, который определял «подлинную реальность». По выражению Платона, большая роль постгреческого, предрafaэлевского европейского искусства и даже большей части европейского искус-

ства заключалась в том, что оно было не просто повторением копии..., но продуктом **поэзиса**: создания **новой** реальности, которая имела силу изменить человеческое восприятие и, возможно, открыть «Врата Восприятия», которые даруют доступ к Иному Миру. В действительности, воля есть суть «этого мира», и искусство, о котором идет речь, было особенно эффективно в достижении функции, которую Шопенгауэр предъявлял искусству, то есть в достижении созерцательности восприятия при отсутствии какого-либо проявления воли³.

Более того, как Кумарасвами отмечает в «**Превращении Природы в Искусстве**», мистическое искусство Дальнего Востока — искусство, в котором «многозначность и однозначность не могут быть разделены» и «не чувствуется различия между «существованием» вещи и тем, что она «выражает». В общем, то, что я буду называть «первичным искусством», включает в себя совпадение обоих терминов в такой двойственности, как многозначность/однозначность, существование/значение, идея/средство выражения. Форма имеет мгновенную функцию, которая должна открыть двери восприятия, но часто она служит для промежуточной ориентации практикующегося на тропе познания. Позже мы увидим, что тибетские мандалы — выдающийся пример этого: они суть одно из наиболее сильных средств для «открывания врат восприятия», и также одно из наиболее точных и совершенных карт Пути.

В наше время мы так далеки от подобной концепции искусства, что, как подчеркнуто Кумарасвами в его работе «**Христианская и Восточная философия Искусства**», Вальтер Шеринг зашел так далеко, что сказал: «Данте и Мильтон намеревались быть нравоучительными: мы будем считать эту претензию как любопытную слабость мастеров стиля, чья верная, но тем не менее неосознанная миссия заключалась в том, чтобы познакомить нас с «эстетическими эмоциями»⁴.

В своем великом произведении поэме Saudarananda, буддистский мудрец Ашвагоша писал: «Работа была выполнена не с теоретической целью, а с практической... Ее целью было провести тех, кто живет в этой жизни, на другую сторону страдания и ввести в состояние великого блаженства».

Если взять живопись за критерий эволюции западного искусства, мы вынуждены сделать вывод, что — с некоторыми выдающимися исключениями, такими, как Эль Греко, Гойя и некоторые другие — после Рафаэля и до революции Импрессионистов, западное искусство было, в определении Платона, «повторением копий». Импрессионистам и некоторым ранним художникам XX века удалось привнести некоторый поэзис в живопись, но после этого быст-

рое развитие иллюзии увело нас намного дальше от Востока во все возрастающий упадок, который маскирует себя под достижение подлинности поэзиса, но является простой банальностью, отсутствием вдохновения и поиском дурной славы. Андре Резлер так говорит о мнении Ж.Сореля об искусстве его времени⁵: «Куда бы он ни обратил свой взор... он различает приметы упадка. Он даже намеревается последовать за художественными течениями своего времени..., желая «досконально изучить составные части отвратительного разложения»... Искусство, испорченное буржуазией, приближает его конец, с тех пор как оно существует, оно есть не что иное, как остаточная форма, завещанная аристократическим обществом демократической эпохе.

«Точно так, как академическое, авангардистское искусство не избежит своей участи. Живопись «впала в абсурд, в несовместимость отяжелевших форм». Музыка «разрушается, становясь математическим сочетанием звуков, в котором больше нет вдохновения». Сорель глубоко опасается, «что литература также включится в танец смерти — смерти стиля».

Эдвард Берф продолжил мысли Ж.Сореля в своем произведении «Renaissance question»⁶: «Мы живем тенью от тени, ароматом пустой цветочной вазы, чем будут жить люди после нас?» Цивилизация вдруг испытывает «кризис ужасающей пустоты»...

«Переведенное на язык искусства, разложение ставит себя во главу угла, в оппозицию созиданию, умению и интеллекту. Это победа Аполлона над Дионисом, недостаток общих идеалов, королевство индивидуализма, искусство ради искусства».

Или, что предпочтительнее, неискусство для неискусства, поскольку оставшееся не может больше называться искусством. Более того, эта видимая победа Аполлона может быть равнозначна поражению, поскольку он не может снизойти до саморазвивающегося умения и интеллекта. Аполлон — надо всем, созерцательная красота, и, как позднее представлял себе Ницше, он как бы входит в расширенное представление о Дионисе скорее, чем является ему противоположностью: сущность Аполлона может фактически быть полностью постигнута, когда Дионис откроет врата восприятия. Рейзлер делает заключение: «В распространении взглядов общества, приходящего в упадок, каким образом возможно рассмотреть приметы **нового**, когда **современное** есть не что иное, как последний вздох старого в процессе его развала?»

Мы достигли последней стадии эры мрака или Калиюги, развитие иллюзии заблуждения, которая постоянно проходит через вечность, вызвало иллюзию полноты его **доведения до абсурда**. Тем не

менее мы сталкиваемся с порогом, при котором становится возможным любое изменение⁷. Искусство на Западе не дает возможность получить духовный опыт и вовсе не является картой на тропе познания. Оно было доведено до уровня способа достижения известности и получения денег через приспособление к иррациональному модному стилю, который является смертью истинного искусства. Тем не менее в различных восточных цивилизациях местная традиционная Мудрость сохранила истинную природу искусства живой, и каждая своим путем порождала время от времени шедевры, обладающие властью глубоко изменить человеческий опыт и в конечном счете служить целям на тропе познания.

Даосистская и китайская живопись, «примитивное» искусство как первичное

Превалирующая идеология, объявляющая, что по мере «прогресса» все становится лучше, имеет в большинстве из нас такие глубокие корни, что мы смеемся над идеей, что эволюционный процесс последних нескольких тысячелетий, возможно, представлял собой разложение гармонии и совершенства, что утверждало негативное или отклонившееся от правильного пути развитие. Несмотря на современные находки палеонтологии, мы сохраняем чувство, что наше современное состояние представляет собой громадное духовное продвижение относительно состояния «примитивных» человеческих существ⁸.

Это было бы утверждением проповедников серьезного учения об искусстве Палеолита. Андреас Ломмель пишет⁹: «Есть люди, которые желали бы избежать любого абстрактного теоретизирования (относительно духовного развития тех, кто создал замечательное примитивное искусство), поскольку проблема ставит нерешаемые вопросы перед изучающим доисторическую эпоху и особенно перед кем-либо, наивно убежденным в поступательном движении прогресса. Если «примитивный человек» был способен создать такие замечательные произведения искусства при помощи грубых каменных и костяных орудий труда, он не мог быть «примитивным» в художественном и интеллектуальном смыслах и, напротив, должен был достигнуть непревзойденного уровня духовного развития. Это показывает, что умственное развитие и художественная эволюция не развиваются бок о бок с прогрессом материальной цивилизации. Принять эту гипотезу означало бы изменить представление о человеческом развитии, как о более или менее прямой пропорциональности».

Имеет равное значение и тот факт, что, как отмечал Ковэн¹⁰: «Несмотря на то, что, как известно, религиозное чувство сопровождало человеческий род долгое время, нелегко определить дату появления первых богов. Хотя искусство Палеолита уже имело «религиозное» содержание, упоминания о богах там не встречались. Понятие божества проявляет себя в первый раз на Ближнем Востоке в форме женской терракотовой статуэтки в самом начале «неолитической революции», относящейся к новому каменному веку — очень важному периоду в истории человечества. Предшествуемые коротким периодом первого сельскохозяйственного опыта, эти психологические изменения могли частично объяснить громадную трансформацию Неолита».

Ковэн замечает, что преобладающим образом «анималистическое» или «зооморфическое» искусство Палеолита, и художественные проявления аналогичного типа, и период на Ближнем Востоке имели нерелигиозное естественное содержание, сродни китайскому учению об инь-янь, и выражали «горизонтальное» видение вселенной (соотносимое с «волшебным» видением Дюмезиля): нет ничего по ту сторону мира и над человеческими существами, чему бы они поклонялись. Изменение, утвердившееся «рождением богов», еще не произошло; считается, что оно должно было появиться на Ближнем Востоке с появлением Неолита. Когда возникли божества — начиная с женской фигурки и фигурки бога-быка — в любом случае люди определили свое отношение к ним как поклонение и молитву. Ковэн говорит об этом изменении¹¹: «Представляется, что это искусство является отражением событий психологического характера. Священное больше не находится на одном уровне с человеком, а «выше» его. Это переводит его в верховную сущность, которая может принимать форму человека или животного, с тех пор человечество находится внизу и обращается к верховной сущности через усилие, вкладываемые в молитву в простертых к небу руками...».

«Существует не только Богиня, олицетворяющая первую верховную власть в человеческом обличе, изначальная верховная власть естественного мира, представленная человеком в первый раз, «в его образе и подобии», включая психологическую власть, выраженную «пристальным взглядом» статуэтки, но существует и божественный план — тот, на котором противоположности объединяются и напряжения ослабевают».

Прежде «божественный» план «объединения противоположностей» был «здесь», в мире. Боги появились, когда «этот план» получил двойственность и появился конфликт противоположностей, чей союз мог быть осознан только «по ту сторону». Это завершение «из-

гнания из рая» началось на Ближнем Востоке с приходом неолита и поступательно распространилось по всему остальному миру: «здесь» прекратило быть раем, который был перенесен «по ту сторону» вскоре после того, как человеческие существа стали возделывать землю и выращивать скот, что положило начало эпохе тяжелого постоянного труда, хотя, согласно Ковэн, это вовсе не было необходимым с точки зрения источника пропитания¹².

Китайский Даосизм и Китайская живопись (которую я буду называть как Китайскую Д-К живопись) — это форма исконного изначального искусства, значительно отличающаяся от его Тибетского и Индийского аналогов. Хотя она избегает ярких цветов, которые характерны для визуальной живописи (в особенности Тибетской и некоторых форм Индийской живописи), оно определено зрительно. Более того, некоторые характеристики Китайской Д-К живописи сходны с доисторической живописью: они обе выражают то, что Дюмезил назвал магическим мировоззрением, согласно которому все подчинено единому принципу, когда священному не должно быть поклонения вовне и над миром, но оно должно быть явлено в миру.

Также обе живописи, доисторическая и китайская живопись даосизма придавали пустому пространству по меньшей мере так же много значения, как и материальным формам, это может быть определено как суть искусства. Эта черта изначального Мировоззрения может быть выражена в словах Праджняпарамита Сутра¹³: «Бодисатва Сострадания в состоянии глубокой созерцательности увидела пустоту всех пяти скандх и разъединила связи, что заставляет страдать. Слушайте их! Форма есть ни что иное, как пустота, пустота есть ни что иное, как форма; Форма есть только пустота, пустота есть только форма».

Китайская Д-К живопись была использована как пример экологического мышления из-за сходства с «примитивным» искусством. В попытке разрушить одну из сторон монеты жизнь-смерть, болезнь, боль и все, чего мы не хотим в жизни — мы подвергаем одну из ее сторон коррозии, которая затем проходит сквозь монету и разрушает противоположную сторону. Равнозначность пустого пространства и пространства, заполненного материальными формами — это знак человеческой склонности и Мировоззрения, которое свободно от ошибки свыше: оно **не** пытается противопоставить бытие небытию.

Трактаты по живописи Даосизма весьма точно устанавливают соответствующие размеры различных элементов, которые могут входить в композицию — горы имеют подавляющие размеры, деревья —

много меньше, животные — еще меньше, человеческие существа — самые маленькие из всех часто используемых элементов. Не знак ли это этики, весьма противоположной этике, выраженной в распространенных переводах книги «Бытия», или Рене Декарту, когда он утверждал, что «человек должен быть царем и хозяином Природы»? В доисторической живописи мы часто находим сочетания многократно повторяющихся перспектив, которые могут быть противопоставлены эгоцентрическим стремлениям выдать за природную чью-то собственную единственную перспективу. Так же, как Китайские пейзажи минимизируют необходимость человеческого элемента, многократно повторяющиеся перспективы минимизируют важность эго самого художника.

Доисторическая и Китайская Д-К живописи не являются предметом строгих правил композиции, как это практически повсеместно принято на Западе. В «Небесах и Преисподней» А.Хаксли отметил, что в беседе с Роджером Фраем последний продолжал настаивать на том, что «Водяные Лилии» работы Монэ не имели права быть так шокирующе дезорганизованы, абсолютно не имеющими надлежащей композиционной основы; они были неверными, говорящими с художественной точки зрения, но, однако, он вынужден был признать... По словам Хаксли, они были «перемещающими». То же случается с композицией во многих Китайских Д-К произведениях, что так странно для Западного глаза и, однако, так... зрительно. И так экологично, поскольку в них нет попытки навязать Природе порядок, задуманный людьми.

Более того, совсем как доисторическая живопись Китайские картины избегали скучного реализма, который Платон высмеивал как «повторение копий», и привели к Импрессионизму, так же, как отдельные части, которые можно считать относящимися к другим тенденциям в искусстве, которые возникли на Западе после того, как реалистическая парадигма была отброшена большинством художников, достигших известности. Таким образом, мы можем рассматривать Китайскую Д-К живопись как расширение и развитие доисторической живописи, вероятно ставшее возможным благодаря тому, что китайские мудрецы имели намного большее влияние на общество, чем это было на Западе.

Последней, наиболее важной чертой Китайской живописи является то, что она принята в качестве Дао, или Пути к Свободе Просветления. Так же, как первичное искусство переходит границы двойственности многозначность/однозначность, идея/средство, Китайское искусство в особенности отбрасывает двойственность между создателем и

созданием. Художник должен находиться в состоянии стихийности, и это хорошо известно сегодня, инструменты и материалы должны быть выбраны так, чтобы не было возможности внести какие-либо исправления. Идея состояла в том, что форма искусства должна вырасти из Бесформенного внутреннего мира художника, она не будет носить черты сознательного намерения — что является проявлением самообмана. Объяснение этого принципа банально; в осознанном действии, в самый момент действия сознание влияет на действующую силу как на объект и устанавливает связь между самим собой и объектом, что принимается за действие. Таким образом, предмет сразу становится объектом, что неуловимо сталкивается со стихийностью, поражая действие сомнением. В произведениях Китайских художников любой эксперт, обладающий духовным восприятием, ясно увидит воздействие сомнения. В свете этого легко увидеть, почему знаменитый художник, который всю свою жизнь стремился достигнуть оригинальности, в конце концов понимает, что достиг ее, писав Дао Древних.

Если общие черты, характерные как для доисторического, так и для Китайского искусства и определенные выше, можно назвать «экологическими», то же самое применимо к отношению Китайского художника к материалу, с которым он или она работает, чьему **ли**, или принципиальному образцу, надо следовать, полностью открывать материал, постигать скорее, чем деспотично навязывать ему созданное воображением. Художник, или ремесленник, часто определяет **ли** материала, суть, соединяя ее с **цы** жизненного существования, чтобы проделать работу по ту сторону двойственности создателя и произведения.

Неотделимость многозначности и однозначности в тантрической культуре — краткий справочный материал по Индии

Углубленный анализ Индийского искусства заслуживал бы исследования, далеко выходящего за рамки данной работы, и, более того, после Кумарасвами это было бы до некоторой степени излишне. Тем не менее я продвинусь вперед по пути некоторых **очень кратких** размышлений по поводу проявлений Индийского искусства, что, по моему мнению, наиболее ясно показывает основные черты изначального искусства и сильно отличается от Китайского Д-К искусства и Тибетской живописи: Тантрическая скульптура, из которой в качестве примера я рассмотрю Каджурахо.

Тот факт, что я выбрал тантрическую скульптуру, не означает, что я считаю не тантрическую скульптуру и остальное индийское искусство менее ценным. Индийская классическая музыка является одной из наиболее тщательно проработанных в деталях и самой красивой в мире. Индийская живопись и в особенности Буддистский стиль живописи, который достиг своего совершенства в пещерах Ajanta (что очень отличается от стиля, развитого Bhakta Hindus и использованного в основном, чтобы представить таких богов, как Кришна, Радха и the Gopis, и стиля, развитого мусульманскими художниками, которые работали под покровительством Moghul), является наиболее выдающимся выражением человеческого духа. Визуально живопись Ajanta является сочетанием композиции, цвета и пластики линий, тогда как ее духовный смысл заключен в выражении лиц и пристальном взгляде: неотделимость этих двух элементов есть неотделимость многозначности и однозначности. В свою очередь, Индийская скульптура почти всегда является неотделимой частью великолепных архитектурных комплексов, с которыми она так органично сливается.

Тантрическая скульптура достигла пика в Каджурахо, Конарак, Бхуванешвар и в некоторых других местах. Однако Конарак расположен возле моря, что вызывает разрушение камня, а Бхуванешвар и другие места менее богаты скульптурой. Каджурахо, напротив, богат статуями и они достаточно хорошо сохранились, что дает возможность оценить то, что я считаю наиболее выдающейся чертой фигур: **их выражение лиц и пристальный взгляд**. (Эта точка зрения контрастирует с чрезмерно грубым комментарием Gilles Beguin в *L'art indien*, согласно которому в статуях в Каджурахо орнаментальные требования для их слияния с архитектурным комплексом «объясняют их неуклюжую проработку некоторых деталей: улыбки, малую выразительность, похожсть лиц и традиционное изображение драгоценностей») ¹⁴.

В фигурах Каджурахо мы имеем наиболее яркий пример неразделимости многозначности и однозначности, идеи и средства, который, вне сомнения, коренным образом отличается от представленного произведениями Тибетского искусства, которое мы рассмотрим далее ¹⁵.

С одной стороны, соединение женской и мужской фигур является как иллюстрацией, так и центральным элементом в Tantras «**Sahaja** тропе Познания и в состоянии **Yuganaddha** или «совпадающем изображении противоположностей», что есть цель Тропы. С другой стороны, лица и пристальные взгляды пар настолько выразительны в блаженстве недвойственности состояний и их тела и позы настолько чувственны, что простое созерцание их наблюдателем может вызвать у

последнего ощущение чувственности, неотделимой от духовности и вполне возможно прийти к опыту состояния **Yuganaddha**, которое и представляют фигуры.

Мандала как пример неразделимости многозначности и однозначности в тибетской живописи

В работе **Die Kunst Tibets** (1977, Wilhelm Heyne Verlag, Munchen), Хайнц Мартин классифицировал Тибетскую живопись как (1) визуальную; (2) мандалы; (3) созерцательную; и (4) дающую познание, что по сути является классификацией по трем ее основным чертам и одной разновидности. Вся Тибетская живопись, которая является одним из выдающихся примеров недвойственности многозначного и однозначного, одновременно является визуальной, созерцательной и дающей познание, в то время, как некоторые живописные произведения являются также мандалами¹⁶.

Вся Тибетская живопись является визуальной: использование ярких цветов, **правдоподобность** облаков, скал и ландшафта в основном, **естественность** выражений лиц и пристальных взглядов, могут оказать немедленное воздействие на «Врата Восприятия», приостанавливая вынесение окончательной оценки зрителем и приводя его в состояние желая познать...¹⁷ или, с другой стороны, может быть трамплином к состоянию **Rigpa'i Yeshe** — вечного Познания, что делает очевидным суть реальности¹⁸. Все Тибетские живописные произведения созерцательны в той мере, в какой они используются в качестве средства для дачи визуальных представлений и в некоторых случаях даже для получения недвойственного, внеконцептуального созерцания. И вся Тибетская живопись является дающей познание в той же мере, в какой она содержит учения Дхарма (т.е. изображения Буддистского Колеса Жизни), примеры жизни учителей, особенности богов медитации или структуру Dzogchen тропы Познания. Последнее наиболее ярко отражено в живописи, в изображениях мандал, занимающих место среди наиболее великолепных примеров визуального искусства, они могут также быть использованы в качестве эффективного средства для практики созерцания, понимаемой как «отдых в вечном Познании». Мандалы также несут знания, поскольку они являются картами в Dzogchen процессе Познания.

К.Г.Юнг считал, что мандалы, которые во сне или в галлюцинациях спонтанно являлись некоторым психическим «пациентам», были картами, показывающими путь к нормальному психическому

состоянию — состоянию, которое в Восточном мистицизме не уменьшено до простой ремиссии невроза (которое Юнг правильно понимает как потенциально исцеляемые спонтанные процессы), но рассматривается как выход за рамки основы человеческой иллюзии, который развивался по направлению к **доведению до абсурда** с наступлением вечности. Юнг отметил, что центр мандалы представляет собой основу неделимости, множественности как «физического» мира, так и сознательности, тогда как ее периферия представляет собой мир раздвоенности и множественности, и, коль скоро эти две стороны принимаются за абсолют, самодостаточный и **данный**, это есть мир иллюзии и ошибки.

Тем не менее Юнгу не удалось оценить множественность уровней значений Dzogchen мандалы. Будем считать, что мандала изображает: (1) Изначального Будду в соединении мужского и женского начал (**Kunzang Yab-Yum**) в центре; (2) четырех жестоких гневных стражей или дакини в бесконечных кругах огня, которые охраняют четверо врат, являющихся входами в центр мандалы, и (3) обычный мир на периферии изображения.

(1) Центральная фигура — это **Ади** или Изначальный Будда — Изначальное Знание или Изначальная Способность к познанию в своей недвойственности, множественности, отсутствии концептуальности и иллюзии. (2) Четыре стража у врат представляют динамику связи между центром и периферией изображения. (3) Периферия представляет собой обычное состояние, коль скоро мы, находясь в нем, заблуждаемся, и коль скоро мы заблуждаемся относительно факта своего заблуждения, мы используем свое суждение и восприятие для того, чтобы прийти к существенной корректировке.

Если мы считаем эти три «зоны» мандалы ступенями на Dzogchen тропе¹⁹, их можно рассматривать следующим образом: 1). На периферии иллюзии и противоречия активны, но они не представлены как таковые. 2). В промежуточной зоне, представленной гневными стражами, иллюзии и противоречия представлены как таковые и перешли в острый конфликт. 3). В центре иллюзии и противоречия растворены в вечном Познании абсолюта.

Тибетский термин **khil-khor**, который является переводом с санскрита слова мандала, означает центр-периферия, и это выражает динамику, которую представляет мандала, она может быть понятна из толкования Тибетского термина, данного Тибетским учителем Пема Карпо: **манда** означает «сущность» (абсолют, всеобщая сущность), тогда как **ла** означает «принимать». Динамика мандалы, исходя из термина, означает, что состояние, представленное в центре,

угнетается с периферии, несмотря на это единство в центре, нет никакого допущения или отклонения, поскольку нет иллюзии отдельного воспринимающего, который может принимать или отвергать свой опыт. До тех пор, пока мы не войдем в центр, мы будем держать в разуме следующую магическую формулу²⁰: «Essi ci hanno incantato, e noi allora faremo loro l'incanto, **incantando** il «fanciullino in noi» che si legge nel **Fedone**- «ha paura della morte».

Периферия как ступень

На периферии обычно воспринимающие люди принимают за абсолют правду своего ощущения и свой опыт мира как совокупность ощущений внутреннего существования, обособленности, сущности субстанции. Это громадная ошибка, поскольку вселенная есть континуум (сплошная масса), в котором все сущности имеют специфическое изображение, в терминах современной физики, это единая четырехмерная энергетическая масса, определенная Эйнштейном, безразмерный подразумеваемый порядок по другую сторону пространства и времени и, таким образом, потусторонние деления, определенные David Bohm как единое многомерное энергетическое поле Суперунифицированной Теории и т.д. Понятия и слова определяются сходством и особенностями, но то, что все сущности представляют собой, не исключает чего-либо и не содержит противоречий, как и нет более широкой категории, которая может содержать это. **Achinta**, или «необдумываемое», — одно из названий, которое Махаяны-буддисты дают абсолютной истине, что не может быть понято в терминах или понятиях, выраженных в словах, но что может быть непременно открыто неконцептуальным недвойственным вечным Познанием.

Несмотря на то, что свыше, мы экспериментируем, давая названия понятиям, которые мы фрагментарно вырываем из всемирного континуума и берем этот опыт как истинную природу вселенной. Это основное заблуждение, которое определяет «Падение» человечества и которое прогрессивно развивалось вместе с эрой в направлении **доведения до абсурда**, что почти что было достигнуто в настоящем экологическом кризисе и что, если вскоре не произойдет радикальных перемен, положит конец человечеству. Этот кризис доказывает, что базисные восприятия и идеи на основе всей человеческой деятельности были заблуждением.

Нормальные люди, ощущающие себя состоявшимися и абсолютно правыми, страдают от своей собственной несостоятельности — представлены центром мандалы. Таким образом, на периферийной

ступени стражи четырех врат представляют угрозу несостоятельности, которая удерживает людей от продвижения к центру мандалы — страх, который этимологически выражается словом паника.

Нормальное состояние — это состояние малого Времени-Пространства-Знания, характеризующегося легкой концентрацией сознательного внимания, которое является слабо проникающим, что необходимо, чтобы нам воспринимать самих себя и все другие сущности как состоятельные и для поддержания собственного образа и обычного самоощущения (что, согласно теории Сартра о Нечистой Совести — результат «умышленного» превращения в таинственное многих фактов и событий, и, согласно теории Фрейда, — результат подавления «подсознательным»). Увеличение биоэнергетической мощности (на тибетском языке **thig-le**, на санскрите — **kundalini**) расширяет и воспроизводит более «проникающую» концентрацию индивидуального сознательного внимания, расширяя Пространство-Время-Знание²¹, но не может стать **причиной** Познания. В неподготовленной индивидуальности, которая цепляется за иллюзию состоятельности, скорее, чем концентрируется на понимании центра мандалы, это может вызвать расстройства нервного характера или сумасшествие.

Слово **паника**, которое обозначает сильный «иррациональный» и неконтролируемый страх, является производным от имени бога **Пана**, которое обозначает Тотальность или Цельность (Полноту). **Пан** может стать явным благодаря развитию **пан**-направленности осознания, близкого возрастанию биоэнергетической мощности, открывающей нашу собственную несостоятельность и это так с тех пор, как мы научены цепляться за нашу собственную тождественность и пугаться исчезновения этой тождественности²², и из-за текущего преобладания нервно-расковывающего опыта угрозы. Расширение и распространение сознательного внимания также могут допустить внутреннюю разбалансировку в сознательность, угрожающую внутреннему функционированию и своему образу. Далее пан-направленность вызывает болезненные всплески для получения опыта индивидуальностью в полном объеме интенсивности, что тянет за собой самозатягивающуюся петлю (т.е. позитивные петли с обратной связью) боли, сильной боли и страдания.

Таким образом, для тех, кто находится на периферии мандалы, стражи представляют угрозу несостоятельности, реализация которой представлена центром, т.е. они выражены паникой в этимологическом смысле этого слова. Испуганные стражами, наталкиваясь на врата, которые они принимают за тупик, обманутые существа цеп-

ляются за свою собственную иллюзию, т.е. за периферию. Как показало специальное исследование, проведенное R.D.Laing, они считают, что в направлении центра «их встретят дикие звери».

Средняя зона как ступень

Люди проникают в среднюю зону, тогда когда не могут больше цепляться за иллюзию и чувствовать себя при этом легко. Эта зона характеризуется процессом автоматического ускорения, который ведет к порогу уровня, где, если все условия имеются, включая знание правил и другие благоприятные условия, напряжение внутренних противоречий в иллюзии спадает и личность «входит» в центр.

Центр как ступень или серия ступеней

После «входа» в центр должна поддерживаться высокая биоэнергетическая мощность для того, чтобы стражи или гневные дакини были бдительны, и если личность покидает центр, она не впала в состояние покоя и не почувствовала облегчение в иллюзии, стражи поймают личность и напомнят, что ей необходимо следовать правилам.

Каждый раз, когда личность покидает центр, если высокое напряжение биоэнергетического поля «питает стражей или гневных дайкинью», динамика, которой они представлены, будет спонтанно и автоматически толкать личность в центр.

В конце концов, однажды попытки покинуть центр будут нейтрализованы, личность больше не сбивается с пути. Затем стражи становятся спонтанной нефизической силой, которая помогает дать знания другим, которые тем не менее считают, что не нуждаются в поучениях. Хотя нет активности разума, стражи отстраняют тех, кто не подготовлен, заставляя их воспринимать просвещенную личность как колеблющуюся и неготовую. И привлекают тех, кто готов, создавая условия продвигаться плавно к центру. Набравшийся опыта становится ламой-херука, шокирующим, как гневное божество и его действия — стражи.

Вместе с тем Тибетские мандалы являются визуальным искусством. Созерцательным и дающим познание в качестве иллюстрации всей Dzogchen Тропы. Нет лучшего примера недвойственности многозначного и однозначного в искусстве живописи: недвойственное, неконцептуальное состояние, представленное центром мандалы — то самое состояние, которое зрелая личность может достигнуть созерцанием мандалы.

Принцип мандалы является центральным в различных мистических традициях человечества и появляется в литературе и в искусствах многих цивилизаций. Чтобы объяснить этот факт, нет необходимости устанавливать генетические связи между различными традициями и цивилизациями: если пациенты Юнга могли видеть в галлюцинациях или во сне мандалы и таким образом получать самопроизвольные карты процесса, которому вынуждены были подвергнуться, то понятно, что все настоящие мистики были бы знакомы с принципом, который представляют.

Идрис Шах рассказал историю о суфии, ученике Ибн Араби, который видел во сне Ма'руфа ал-Кархи, окруженного огнем. Думая, что великий учитель был в аду, в великом горе он пришел к Ибн Араби за объяснением. Учитель объяснил ему, что огонь не означал, что Ма'руф был в аду, но показывал, что ученику следует пройти его, чтобы прийти к состоянию Ма'руфа — получить опыт, который суфии часто называют «бездна огня»²³.

Божественная Комедия Данте и мандала

Принцип мандалы есть суть Божественной Комедии Данте, независимо от того, прав или нет Asin Palacios, когда он ищет вдохновение для главной работы Данте в мусульманском содержании Восхождения Пророка Мохаммеда. Мы видели, что Данте настаивал на том, что стремился дать знание и не считал, что искусства, не дающие знаний, могут иметь внутреннюю ценность, он не мог представить абсурдную идею искусства без того, чтобы оно несло познание. Структура «потустороннего», как представлено в Божественной Комедии, довольно кратко передает динамику мандалы. Сопровождаемый Вергилием, Данте покидает царство живых и спускается в ад. Согласно Gregory Bateson, «позитивная петля с обратной связью», которая управляет процессом опытного **доведения до абсурда**, и сам этот процесс — это то, что Фрейд называл **Танатос**, стремлением к разрушению, или «инстинктом смерти».

Таким образом можно сказать, что вход Данте в ад означает, что противоречие, которое характеризует периферию мандалы перешло в конфликт, и этот конфликт в процессе развития слепо и своенравно ведется и ускоряется Смертью, **Танатос** (стремлением к разрушению).

Сошествие Данте в ад к самым низшим кругам и его вход в Чистилище через открытие на дне ада соотносится с развитием конфликта по направлению к порогу, при котором вечное Познание рео-

риентирует процесс в очевидно здоровом положительном направлении, включая механизм спонтанного прерывания танатических позитивных петель с обратной связью. Данте не может иметь немедленного доступа на Небеса (в значении тибетского слова *namkha*, так же, как и буддистского *deva loka* или *deva gati*), потому что он вынужден «очистить» свое глубоко укоренившееся непонимание и развращенность через повторную трансформацию противоречия в конфликт и самоосвобождение конфликта в вечном Познании. Однако процесс больше не относится к аду, потому что вечное Познание открывает Небеса и, коль скоро Данте имел к Нему доступ, он знает, что Чистилище есть путь на Небеса, и его страдания не являются вечными, и очищение, через которое он должен пройти, приведет на Небеса. И однажды в Чистилище процесс больше не ускоряется исключительно Танатос, но также Мудростью, полученной в результате повторенного самоосвобождения основного противоречия (иллюзии) и конфликта в вечном Познании.

Коль скоро иллюзия была «очищена» через повторенное самоосвобождение в вечном Познании, Данте восходит на Небеса и однозначно утверждает в самом центре мандалы²⁴.

Хотя связи *Khajagan* суфиев и исмаилитов с *Dzogchen* учителями в Центральной Азии и с Западными эзотерическими орденами (начиная с тамплиеров, которые косвенно получили учения от Хасан Ибн Аль Саббаха и/или его учеников) могут искушать кого-либо представить генетические объяснения как тождественность дающего познание содержания в изображении мандалы и в Дантовой Божественной Комедии, важнее понимать, что весь человеческий символизм исходит из единого вселенского источника.

Перевод с английского *Н.Д.Сосковой*

Примечания

- ¹ В моей книге **Individuo-sociedad-ecosistema** (1994, Universidad de Los Andes, Merida, Venezuela) я развил теорию ценностей, основанную на том, что я назвал «изначальной философией истории» («Perennial Philosophy of History») — взгляд на человеческую эволюцию как на процесс прогрессивного разложения замечательного, спонтанного доисторического порядка, который в Библии назван Раем, который индийцы называли **Satyayuga** или «Веком правды», то, что стоики и другие греко-романцы называли «Золотым Веком» и то, что даоистские мудрецы в Китае постоянно называли различными терминами.
- ² Иллюзорное отделение ментального объекта или понятийного полюса знаний от остального вселенского пространства поля может быть объяснено в терминах некоторых из основных концепций трактата Сартра «Бытие и

ничто», переопределив их наиболее точно. Если мы переопределяем концепцию Сартра о «Я», мы можем использовать это для определения состояния полноты, в котором мы не чувствуем обособленности от остальной вселенной так же, как недвойственность и неотделимость, лежащие в основе нашего обманчивого опыта двойственности и отделимости.

Помимо «Я», Сартр определил две различные модели бытия, которые он обозначил традиционными терминами бытия-в-себе и бытия-для-себя. В общих терминах мы могли бы сказать, что то, что Сартр называл бытием-для-себя, соотносится с двойственностью, обманчивым сознанием, тогда как то, что он называет бытием-в-себе соотносится с континуумом, что сознание понимает как физическую вселенную, отделяет от себя и в котором он выделяет свою последовательность объектов.

«Я» превышает двойственность представленных выше двух моделей бытия, и Сартр определяет существование «Я» как самозачищаемость, самоочистку. Согласно французскому мыслителю, «Я» есть «бытие сознания», определенное как некатегорическое, непозиционное самосознание. Каждое позиционное сознание объекта есть в то же самое время непозиционное самосознание или, в терминах, которые я считаю более точными, есть непозиционное сознание существования позиционного сознания объекта. Таким образом, это могло бы оказаться тем, что Сартр считал «Я» нерелевантным впечатлением, что рефлекторное сознание осведомлено о чем-то отличном от него, т.е. сама суть дуализма. Если это так, «Я» (по Сартру) было бы самым корнем иллюзии, состоящей в накоплении опыта нами самими отдельно от Логоса или Физической оболочки, который точно отображает опыт отсутствия полноты/значимости, что происходит от получения нами опыта в состоянии отделенности от Вселенского континуума. Но в этом случае «Я» не могло бы быть тем, что превзошло бы двойственность бытия-в-себе/бытия-для себя и что устанавливает (является корнем) значимость. Таким образом, что касается термина «Я» по отношению к континууму неделимой полноты, которая утверждает основу нашего опыта, охватывающего всю полноту феноменальной области, включая то, что мы считаем «физическим» и «ментальным», объекты и субъекты, я был бы вынужден переопределить его. Континуум в подверженности сомнению может быть сравним с зеркалом, которое позволяет появляться бесчисленному количеству отражений — все они являются феноменальными и в то же время устанавливает *prima materia* этих феноменов, т.к. это есть то, что феномен, подверженный сомнению, представляет собой по сути. Понимаемое как основа реальности, представленная в зеркале, «Я» превзошло бы непременно двойственность между моделями существования, которые Сартр называл бытием-в-себе и бытием-для-себя, и, без сомнения, продолжило бы полноту, чьи иллюзорные потери возвышают значимость. Читатель должен быть предупрежден, что вышеприведенное восприятие термина «Я» идет в противовес его логической языковой интерпретации, поскольку концепция «Я» противоположна многим другим концепциям, но термин «Я» в том значении, которым я пользуюсь, не является другим по отношению к чему-либо. Более того, то, что я вкладываю в понятие «Я», лишено привычного существования (*shunya*; *stong-pa-nyid*) и, таким образом, в буддистских терминах это *anatma* или не-я (личность).

- Далее, где бы еще я ни оказывался между «Я»-как-продукт и «Я»-как-основа, эталоном является состояние полноты, в котором мы не чувствуем отделенности от Вселенной, и это то, что мы называем Просвещением, и то, что соотносится с определенным неконцептуальным открытием последнего, т.е. несотворенной основы (gzhi) всех человеческих существ и всей вселенной, которая соотносится с недвойственностью и неотделимостью, составляющими основу нашего обманного опыта двойственности и делимости. В конце концов «Я»-как-тропа есть выражение самого этого состояния на Тропе.
- ³ Как мы непременно увидим, Китайский Даосист или Художник вынужден был создавать произведения искусства в состоянии отсутствия воли, что уходит далеко за пределы того, о чем размышлял Шопенгауэр. Это тем не менее не значит, что, как подумал бы Шопенгауэр, подобное искусство не будет содержать идеи: мы также непременно увидим это в том, что я называю «первичным» искусством, совпадении однозначности и многозначности. (По Гегелю, искусство, в меньшей или большей степени, воплощение Понятия в чувственной форме; тем не менее его теория искусства радикально отличается от общей невыраженной словами теории на основе «первичного» искусства.)
- ⁴ В первичном искусстве функция Индийского понятия *rasa* в значении **эстетического восприятия** должно ускорять процесс познания в большей степени, чем просто волновать людей или помогать снимать напряжения. Тем не менее даже те мистические послы, которые придают большее значение использования *rasa* в качестве средства для перехода по другую сторону *rasa* — как Indian Chisti Sufis, который создал некоторых наиболее выдающихся индийских музыкантов последних девяти столетий — осознавал опасность того, что использующие *rasa* могут остаться в ней скорее, чем переступить ее пределы. Сам Хадрат Минуддин Чисти писал: «Они знают, что мы слушаем музыку и через нее постигаем определенные знания. Поэтому они играют музыку и погружаются в «состояние». Вы должны знать, что каждое учение должно отвечать всем требованиям — не только музыка, мышление, концентрация. Помните: бесполезно пытаться получить молоко от коровы, опрокидывающей ведро» (In Shah, Idries, 2d Spanish edition, 1978, *El camino del sufi*. Buenos Aires, Editorial Paidos).
- ⁵ Reszler, Andre (1973: Spanish 1974), *La estetica anarquista*. Mexico, Fondo de Cultura Economica.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Мое объяснение эволюции человечества как поступательного развития иллюзии заблуждения через доведение до абсурда в условиях сегодняшнего экологического (биологического, социального, экономического, морального и, одним словом, общего) кризиса было представлено в Индивидуально-социальной экосистеме. Это развитие и доведение до абсурда объясняется тем же образом, каким Грегори Бэйтсон объяснил психоз как процесс доведения до абсурда чего-либо, что не работает: иными словами — взаимодействия первичного и вторичного процессов или левого и правого полушарий мозга.
- ⁸ В статье Martine Lochouarn, которая появилась в «Sciences et Avenir» (№ 553. March 1993. P. 44-7) дается современный обзор находок палеонтологии. Находки предполагают, что доисторические человеческие существа не зна-

ли ни войны, ни насилия и, в противоположность этому, характеризовались как заботливые и внимательные друг к другу. В действительности очень немногие останки доисторического человека носят следы увечий, а те, что есть, кажутся результатами несчастных случаев вернее, чем войн или насилия и, более того, некоторые травмы кажутся зажившими в результате медицинской помощи.

В свою очередь, согласно публикации в Time & Life's The Library of Curious and Unusual Facts, палеонтология показала, что много тысяч лет тому назад в Европе практиковались операции на головном мозге и 80% пациентов выжили.

- ⁹ Lommel, Andreas, El arte prehistorico y primitivo (El mundo del Arte-Las artes plasticas de sus origenes a la actualidad. Vol. 1. Aggs Industrias Graficas S.A., Brasil).
¹⁰ Cauvin, Jacques (1987), «L'apparition des premieres divinites». Paris, La Recherche. № 195. December 1987.

¹¹ Там же.

- ¹² Ковэн думает, что «экологические» теории американцев Л.Бенфорда и К.Флэнери безосновательны поскольку, исследования показали, что на Ближнем Востоке в то время, когда появилось фермерство, в изобилии водилась дичь, рыба и можно было собирать дикие овощи, не было «экологической» необходимости отказываться от привычной жизни охотников-рыболовов-собирателей и развивать сельское хозяйство, которое требовало многих часов ежедневного тяжелого труда вместо двух-трех часов, необходимых для охоты, рыбной ловли и собирательства в благоприятных климатических условиях, это накладывало тяжелую повседневную ответственность на плечи каждого. Таким образом, Ковэн связывает материальные изменения с изменениями в духовной жизни, твердо отстаивая свою позицию. Сейчас, даже если Ковэн доказательно прав, мы должны помнить, что структура человеческого мозга такова, что она неотделима от социальных взаимоотношений, в которых развивается личность, будучи сформированной ими настолько, насколько она сама формирует эти взаимоотношения: семена вырождения прорастали уже во Времена Правды или Сатяюги.

- ¹³ Это кратчайшая из Праджняпарамита Сутр. В ней термин пустота не означает отсутствие материальной формы, а отсутствие самосуществования, сущности, независимости и внутреннего существования, которое мы ошибочно относим к бытию сущности. Тем не менее с литературной точки зрения текст выражает наиболее важную черту Китайской живописи Даосизма.

- ¹⁴ Flammarion, Paris, 1984. Презрительную ссылку Beguin на «традиционные драгоценности» 45 лет спустя после «Ornament» Кумарасвами (**Art Bulletin** XXI, 1938. P. 315-82; комментированное обобщение см. Marchiano, Grazia, «The Power of Ornament», **New Observations** 64, Jan.-Feb. 1988. P. 17-20) так же тяжело объяснить, как и его презрительные комментарии относительно выражения лиц статуй. В Vajrayana буддизме, например, драгоценности являются необходимой деталью при изображении богов на визуальном уровне с точки зрения просвещенного опыта, называемого Sambhogakaya, поскольку они являются символом богатства. Хотя большинство остальных храмов в Каджурахо являются небуддистскими (большинство — шиваистские, некоторые — джайнистские и некоторые — Vajrayana буддистские) и большинство фигур **не** представлены с визуальной точки зрения,

Sambhogakaya боги как «физические» (Nirmanakaya) существа, без сомнения, как отмечалось Кумарасвами в противовес всему Индийскому искусству, имеют драгоценности, представляющие собой некоторые из их символических атрибутов. В действительности, как мы увидели, изначальное искусство, и в особенности Восточное искусство, в основном несет в себе познание так же, как оно визуально и созерцательно. Самое меньшее, что можно сказать о Veguin, это то, что он не понимает, что в экстазе и недвусмысленных заявлениях пытается судить и объяснять Восточное и в целом «изначальное» искусство.

Более того, как кто-либо может заявлять, что после 1984 года, когда уже существовали прямые переводы с тибетского и санскрита, так же как и множество монографий хорошо осведомленных исследователей, что «Тантрические концепции все еще плохо изучены»?

- 15 В Тибетской скульптуре тем не менее неразделимость однозначности и многозначности довольно сходна с тем, что встречается в Индийской тантрической скульптуре. Примером этому служат бронзовые мужские и женские фигуры в сексуальном единстве (**yab-yum**), так же как yab-yum фигуры в центре мандал, являющихся частью Тибетского искусства, и, даже в большей степени, статуя Padmasambhava, о которой он сказал: «Ее пристальный взгляд похож на мой»(часто неправильно переводится как «Он похож на меня»).
- 16 Более правильной была бы классификация: (1) на основе использованных средств выражения: (а) tangkhas (подвешенные на шелке бумажные свитки), и (б) фрески. (2) На основе их содержания: (а) мандалы; (б) иллюстрации к «священной истории» (учителя, их деяния, смешение учений и т.д.); (с) - медитирующие боги (дэва и дакини) и стражи, и (в) иллюстрации к особенностям близким к жизни учениям буддизма (таким, как Колесо Жизни).
- 17 В беседах с Эккерманом Гёте советовал: «Продайте все свои знания и купите желание познать». Тибетское искусство визуально, и одновременно оно несет познание, не требуя от нас продать свои знания.
- 18 Познание есть явление познавательной способности, приоткрывающее тайну Абсолюта, который буддисты, в отличие от христианских гностиков, не отождествляют с личностным Богом. Это Познание вечно потому, что «**нус**», или разум, понимаемый как двойственность «субъект-объект» и перегруженный концептуализмом, рассеивается в результате того, что процесс познания подвергается сомнению.
- 19 В сериях упанишад (**upadesha**) Dzogchen учений ступени подверженности сомнению пересекаются с успешными опытами Tekcho и Togel. Тогда как наставления Tekcho встречаются в различных западных изданиях (одним из наиболее существенных является издание Dudjom Rinpoche's **Richo or Extracting the Quintessence of Accomplishment** (Kalimpong, West Bengal, India). Смотрите также мою собственную книгу **The Source of Danger is Fear-Paradoxes of the Realm of Delusion and Instructions for the Practice of the Dzogchen Upadesha** (1990b, Merida, Venezuela, Editorial Reflejos), наставления для Togel — высший уровень практики — нельзя встретить ни в одном западном издании.
- 20 Marchiano, Grazia (1987), **La cognizione estetica tra Oriente e Occidente**, p. 110. Milan, Guerini e associati.

- 21 Tarthang Tulku, 1977. **Time, Space and Knowledge. A New Vision of Reality**, Emeryville, Ca. Dharma Publishing. Западники пытались объяснить этот феномен с терминами на основе биохимических изменений в мозге. Тем не менее до сих пор не существует обоснованной теории по этому поводу. Что касается нас, в неподготовленной индивидуальности это может результироваться в психоз — что, как отмечено Dabrowski, Bateson, Laing и многими другими, может стать самоимитацией процесса, но чаще превращается в саморазрушающий процесс.
- 22 Хотя в основном мы ассоциируем разрушение нашего привычного отождествления со смертью, разложение подверженности сомнению может также иметь место в расслоении личности и в основном в «психической нереализованности». Следует отметить, что, согласно профессору Zolla (1986, **L'amante invisible**, Marsilio Editori, Venice), «Пан порождает панику, и все, и каждый контакт основан на панике, спрятанной в каждом обществе, вплоть до самых элитарных». Так мое объяснение паники может быть той движущей силой, что находится за феноменом, описанным Сартром в **Critique of Dialectical Reason** и который Фром анализировал в **Fear of Freedom**.
- 23 Не надо также исключать генетические связи. Говорилось, что мандала пришла из Месопотамии, и шумеры жили в Месопотамии. Ананда К. Кумарасвами (1927/1965, **History of Indian and Indonesian Art**, Karl W. Hiersemann/Dover publications Inc., New York) и некоторые другие авторы предполагали единство между Шумерской и Дравидской цивилизациями (и то же самое относительно промежуточных областей). Предстоящая работа выдвинет гипотезу о том, что существует связь между Шумерской цивилизацией и древней Kushan-тибетской цивилизацией Zhang Zhung.
- 24 Ад в Божественной Комедии соответствует первой ступени на тропе мандалы Dzogchen учений, которую в своей книге *Matrix of Mystery. Scientific and Humanistic Aspects of rDzogs-chen Thought* (1984, Boulder, Shambhala) Herbert V. Guenther назвал «dis-chreodic movement» и который ведет вниз через ад к «пороговому уровню», сообщаемому с самым дном низшего круга. Только тогда может быть то, что Dr. Guenther назвал «dis-chreodic interruption», сообщаемым с чистилищем: то, что автор называет «древним нетронутым познанием», возникает, реориентируя процесс, который становится тем, что он называет «eu-chreodic движением». Наконец то, что Dr. Guenther называет «устойчивым стабильным течением homeorhesis», ведет личность через конечные ступени процесса, которые соответствуют благополучным уровням небес в Божественной Комедии.
- Тем не менее терминология Dr. Guenther некорректна, поскольку термин chreod был введен Waddington, чтобы обозначить процесс homeorhesis, или примитивного развития, которое является разновидностью морфостасиса (процесс, который не влечет ни изменение нормы, ни изменение кода) скорее, чем морфогенезис (который влечет изменение и нормы, и кода), событие вечного Познания (т.е. «древнее нетронутое познание») соответствует тому, что Dr. Guenther назвал «dischreodic interruption», что, возможно, происходит из-за доведения до абсурда первоначального процесса кодов, программ и метапрограмм и вытекающий из этого процесс прогрессивного самоосвобождения, который мы называем «eu-chreodic movement», ведет к освобождению от программирования и метапрограммирования и, таким

образом, протекает даже по ту сторону морфогенезиса, поэтому я применяю к ним термин метаморфия. Этот процесс влечет изменение кода и появление новых уровней организации, его основная черта — превышение обусловленности, создаваемой всеми программами и метапрограммами. Познание нельзя понять в терминах концепции «программирования и метапрограммирования человеческого биокomпьютера», популяризированной John Lilly, поскольку Просвещение есть свобода в противовес любой программе.

Термины, которые я использовал, кроме слова метаморфия, введены Walter Buckley в работе *Sociology and Modern Systems Theory* (1967, Englewood Cliffs, Prentice-Hall), так же, как использованы и осмыслены Anthony Wilden в работе *System and Structure* (1972; 2nd 1980; Tavistock, London).