

Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прелегомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная 7-9
Доцент кафедры философии и культурологии ВостокаHainan Normal University
571158, China, провинция Хайнань, Хайкоу, Longkun South Road No.99
Визит-профессорСанкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191180, Россия, Санкт-Петербург, пер. Джембула, 13
Профессор Высшей школы печати и медиатехнологий
Доктор культурологии, доцент
ORCID: 0000-0002-5009-1110
E-mail: a.alekseev-apraksin@spbu.ru

ПРОЛЕГОМЕНЫ МОНГОЛЬСКОЙ ЭСТЕТИКИ: МОМЕНТ, ПУСТОТА, ТАЙНА*

Представленный очерк – первый опыт фило-софско-культурологической реконструкции монгольской эстетики. Поскольку проблемное поле европейской эстетической мысли не имеет прямых аналогов на Востоке, исходная точка данного исследования – имплицитная неопределенность. В статье выявляется специфика формирования художественной культуры Монголии и влияние на неё автохтонных и привнесенных буддийских традиций. Трактовка исследовательского материала в соотнесении с буддийской теорией познания, позволила автору выделить три подхода к эстетическому освоению присущей монголам художественной реальности. Первый – эстетика момента, в основном оперирует буквальным и символическим способами чувственного восприятия, закрепляясь в концептуально верифицируемом каноне. Второй – эстетика пустоты, акцентирует внимание на символическом и сверхчувственном априорном опыте созерцания. Третий –

эстетика тайны, принимая за основу два предыдущих, предполагает сосредоточение на тайном, внутреннем, субъективном. Чувственный и коммуникативный эстетический опыт здесь разворачиваются в неразрывности воображаемого, символического и реального, а состояние Пробуждения традиционно описывается в эстетических категориях. Проведенная реконструкция монгольской эстетики, позволила обнаружить некоторые аналогии и корреляты с решениями классического, феноменологического и психологического направлений европейской эстетики, что открывает перспективы для грядущих плодотворных компаративистских исследований данной темы.

Ключевые слова: теория познания, философия искусства, буддийская эстетика, эстетика момента, эстетика пустоты, эстетика тайны.

* *Статья подготовлена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в рамках научного проекта No 19-59-44011.*

Словосочетание «монгольская эстетика» кажется таким естественным, словно достаточно протянуть руку в нужном месте к книжной полке, чтобы взять посвящен-

ный ей увесистый том. Иначе, кажется, и быть не может. Монгольская культура обладает мощным и самобытным художественным наследием. Это легко узнаваемое современное



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прологомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

искусство, демонстрирующее удивительную устойчивость к размыванию глобальным мас-культом. Всё это не может не обладать своей эстетикой. Однако посвященную этой теме книгу мы вряд ли найдем. Во многом это связано с тем, что эстетика, несмотря на свои древние корни, сравнительно молодое направление философской мысли, не имеющее своего аналога в Монголии. Возможна ли в таком случае его реконструкция, по аналогии? Пожалуй, да, но в этом случае нам придется исследовать её не с искусствоведческих позиций, но в привязке к буддийской теории познания и философии в целом. Нам также потребуется включить в эту работу исторические изыскания, исследование реалий монгольской жизни и культурную специфику, «...которая наиболее фундаментальным образом обнаруживает себя в мотивированном поведении каждого из её носителей, в способах открытости миру, в безмолвном созерцании, в восприятии, в самостоянии каждого индивида»¹. Разумеется, в рамках одной статьи у нас нет возможности детально представить это, словами А. Ф. Лосева, «...срединное бытие между идеальным и реальным, чувственным и смысловым»², но мы можем хотя бы наметить некоторые нехоженые тропы и возможные маршруты его дальнейшего изучения.

Эстетика как мировоззренческая дисциплина

Размышления об эстетических аспектах культурной жизни встречаются уже в древних памятниках. Эти прозрения, ещё неосмысленные как эстетические, прошли очень долгий путь развития. В античной литературе, в Индии,

¹ Алексеев-Апраксин, А. М. Восток в культуре Петербурга. Диссертация на соискание степени доктора культурологии по спец. 24.00.01 теория и история культуры. – СПбГУ. 2011. – С. 28.

² Лосев, А.Ф. Эстетика. – М.: Философская энциклопедия, 1970. Т.5. – С. 575.

Китае и других странах многие эстетические закономерности уже были выявлены, но они были рассеяны в отдельных трактатах или главах, выступающих дополнениями к самым разным повествованиям и практическим руководствам. Среди них: расчеты «золотого сечения», каноны пропорций и особенностей изображения тела; к ним можно отнести индийскую систему девяти чистых эмоциональных состояний – «навараса», шесть законов живописи Се Хе и многое другое. Особой дисциплины, обобщающей эстетический опыт, эти знания не составляли ни на Западе, ни на Востоке. Лишь в середине XVIII века А. Г. Буамгартен придумал давно существовавшему феномену название – эстетика, Г. Мейер распространил этот термин на все искусства, а И. Г. Зульцер – создал первую теорию «изящных искусств». Так перед нами развернулась новая философская дисциплина, предметом гносеологического освоения которой стал вид бытия, находящийся между идеальным и материальным. Не без помощи Г. В. Ф. Гегеля эстетика была признана «философией искусства» и получила соответствующую «прописку» в диалектических системах классической немецкой философии, в которых эстетику поместили между ясным логосом и эмоционально отягощенным пафосом. Европейские философы исходили из того, что, возвышаясь над омраченными страстями, чувственное познание уступает логосу, ведь оно обращается к возвышенным чувствам, а не к познанию истины. Далее, пройдя сквозь романтизм и реализм XIX века, в которых красота противопоставлялась «характерному» и «бытово-прозаическому», эстетическая мысль откликнулась на позитивизм и «философию жизни», вступив в третий неклассический этап развития.



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прологомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

Эволюционируя в рамках аналитической и континентальных традиций философии условного Запада, в XX веке эстетика отозвалась на все наиболее важные повороты философской мысли (материально-диалектический, лингвистический, психологический, семиотический и так далее) и разветвилась на множество направлений, где получили формулировку закономерности, о которых неевропейские народы думали иначе или вообще не размышляли. Что же тогда мы можем назвать эстетикой в Монголии? Как мы уже отмечали, специальных работ, посвященных одновременно сферам познания, красоты и искусства нам не встретилось, что не удивительно. Да и сами понятия «искусство», «красота» понимались в Монголии во многом иначе, чем на Западе. Безусловно, есть и общее, и потому при определении монгольской эстетики мы возвращаемся на этап имплицитной неопределенности. Понимая, что реконструкция монгольской эстетики задача столь же заманчивая, сколь и невозможная (как отбросить уже имеющиеся знания?), попробуем преодолеть герменевтические трудности и посмотрим на культуру монгольских народов, обращая внимание на те теоретические вопросы и наработки, которые, возникнув на Западе, находят внятный отклик в монгольском образе мышления, речения и поведения.

Монгольское художественное наследие

Впервые знакомясь с художественным наследием Монголии, обращаешь внимание на то, что оно по большей части религиозное. Даже в, казалось бы, далеких от данной сферы культуры искусства прикладных и декоративных всё наполнено буддийским содержанием. Оно обнаруживается не только в традиционных орнаментах, геометрических узорах, диаграммах, но даже в семантике цвета. Например, не-

которые монгольские народы, включая западных ойратов (калмыков), и сегодня не носят красные носки, потому что в их понимании они окрашены в священный цвет одежд лам и монахов, который не может быть попираем ногами. Общение с монголами и наблюдение за их художественными практиками в истории и современности позволяют сделать вывод, что эстетическая специфика монгольской художественной культуры всегда обеспечивалась миром сакральным. Это касается и древнего добуддийского искусства, в котором чувства гармонии и соразмерности опирались на магические практики, шаманизм, мифологические представления и кочевой образ жизни. В частности, исследуя базовые принципы художественных построений, мы видим, что для номада высшие сакральные смыслы всегда были связаны с единым и неделимым небом, символически выражаемым динамической и беспредельной формой сферы или круга. Земля и телесность, пассивно принимающие, напротив, символически представлялись в форме куба-квадрата. У оседлых же народов эта архетипическая иерархия квадратуры-круга имеет обратное значение: здесь квадрат видится символом закона, высшего порядка, способного разрешить парадоксы бесконечного круговращения космоса³. Многие архаические смыслы сохраняются в мироощущении монгольских народов и поныне. Следует отметить, что пришедший в Монголию буддизм не отменил найденное, но включил автохтонное наследие в свою более развитую картину мира. Расширяя возможности для интерпретаций, он способствовал дальнейшему органичному развитию национальной монгольской культуры, впитывая в себя всю её жизненную стихию.

³ См. Бургхартд, Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / Пер. с англ. Н.П. Локман. – М.: Новый Акрополь, 2014. – 216 с.



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прологомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

Специфика монгольской художественной культуры и искусства включает в себя унаследованный из древности «звериный стиль»⁴, закрепленный не только в пластике, но и в искусстве обертонного пения, в кочевом образе жизни среди бескрайних степей, в передаваемых из поколения в поколение мудрых сказках улигеров, лирике и драматизме эпоса Джангар, доблести потомков Чингисхана, богато украшенных дэли и развевающиеся по ветру косах мужчин и женщин – всё это и многое другое мы принимаем как общий контекст особого мировосприятия и неповторимого образа художественной культуры и быта монголов. Людей смелых и независимых, беспечных и в то же время любопытных, глубоких и пронизательных.

Определяя монгольскую эстетику как феномен, детерминированный буддизмом, сразу обращаешь внимание, что получившие здесь развитие искусства начали поступать из Китая и Тибета уже с XIII века в готовой форме. Они приносились из мест, где ранее был осуществлен мощный синтез индийских, китайских и непальских изобразительных традиций⁵, зародившихся прежде формирования монгольской идентичности. Среди этих традиций следует, без сомнений, назвать зафиксированные в сутрах и тантрах морфологию искусств, каноны пропорций, семантику цвета, а также многие техники и технологии изготовления предметов

⁴ См. Сыртыпова, С.Х.-Д. Внедрение эстетики монгольских кочевников в буддийское изобразительное искусство в эпоху Юань // Общество и государство в Китае. Ученые записки отдела Китая. Том XLVII. Часть 1. – М.: ИВ РАН, 2017. – С 575–601; Кореняко, В.А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. Гос. музей искусства народов Востока. – М.: Вост. лит. РАН, 2002. – 328 с.

⁵ См. Алексеев-Апраксин, А.М. Восток-Запад: Опыт осмысления межкультурных контактов // Вопросы культурологии. – 2010. – № 12. – С. 10–14.

искусства⁶. Можно ли в этом случае утверждать, что искусство Монголии идентично тибетскому, посредством которого в быт простых кочевников пришло высоко организованное знание? Пожалуй, нет. Даже если мы примем позицию, согласно которой искусство Монголии – это всего лишь территориальный извод художественных канонов буддизма ваджраяны, мы, несомненно, увидим его своеобразие. Следует также отметить, что этот радикальный подход, ставящий под сомнение монгольскую художественную аутентичность, не покажется многим монголам дискриминационным. В их картине мира это, скорее, будет подтверждением того, что их предки не исказили полученную передачу практик самоактуализации, что гарантирует их успешное применение в современности. Что же касается национальной самобытности, то она в буддийском искусстве всегда очевидна. Если мы посмотрим на одну и ту же фигуру в тибетском, непальском, японском, тайском исполнении, то мы без труда определим её этнокультурное происхождение. Это касается и монгольского искусства. Опираясь на полноту жизненных проявлений, оно явно и мощно проявляется в художественных формах всех известных нам искусств: и формативных (*artes performatae*), и исполнительских (*artes performantes*), и преформативных (*artes performandae*).

Основания монгольской эстетики

Выявив, что эстетика – это рефлексия чувственного опыта, а также гносеологический ход мысли и созерцания, нам необходимо обратиться к распространенным в Монголии представлениям о возможностях познания. Эти взгляды, как уже отмечалось, основаны на принятом монголами буддизме. Воспользуемся же обобщенной системой классификаций буддий-

⁶ См. Gega Lama. Principles of Tibetan Art, Tibetan Institute, 1981. 445 p.



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прологомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

ских воззрений и выделим основные типы восприятия и интерпретации эстетической реальности, а именно: эстетику момента, эстетику пустоты и эстетику тайны.

Эстетика момента

Начнем с самого простого буддийского уровня познания, который превосходя профанное в значительной степени соответствует буддийским философским традициям вайбхашики и саутрантики, трактующим феноменальный мир как «реальный», точнее состоящий из мельчайших фрагментов материи, времени, мысли – дхарм. Такой подход предполагает понимание всего сущего в соответствии с тем способом, которым мир познается. Не вдаваясь в детали, мы можем выделить здесь прямой и концептуальный тип познания. В них включены прямое чувственное восприятие, прямое ментальное восприятие, самоосознавание и прямое йогическое восприятие. У первых двух объекты фактически не различаются. Что же касается самоосознания, то его развитие ведет к прямому йогическому восприятию, объект которого – реальность истинно сущая. Помимо внешних объектов чувственного восприятия, здесь предполагается наличие образов (ощущений, идей, аспектов), которые являются объектами концептуального сознания. Они тоже существуют, хотя и не признаются буддистами истинными.

Указывая на наличие у человека сознаний пяти органов чувств, благодаря которым происходит непосредственное восприятие окружающего мира, буддисты утверждают, что данный способ познания пассивен. Речь, строго говоря, идет о том, что, воспринимая, например, скульптуру или пучок благовоний, само по себе прямое зрительное сознание (как и прямое сознание других органов чувств) не дает человеку никакого понимания воспринятого яв-

ния и, следовательно, не может служить опорой для целесообразной деятельности. Воспринимая, мы не знаем, что перед нами, мы не можем ни поставить скульптуру на алтарь, ни поджечь благовония. Необходимо «подключение» к процессу активного концептуального сознания, которое определяет объект чувственного восприятия, дает ему имя и включает его в сферу деятельности человека. Из этого следует, что чувственное восприятие обретает смысл лишь во взаимодействии с сознанием концептуальным, что возможно, поскольку их объекты подобны. Этот изоморфизм непосредственного чувственного восприятия и концептуализации создает ситуацию восприятия объектов как обладающих собственными характеристиками. Однако сама природа чувственного в «реалистической» буддийской философии позволяет утверждать изоляцию и непроницаемость чувственных явлений по отношению друг к другу. Это значит, что воспринимающее объект сознание ограничивается пределами его образа.

Чувственные объекты изолированы не только в пространстве, но и во времени. Каждый чувственный феномен существует лишь в определенный момент времени и не смешивается с проявлениями в другие моменты. Из этого следует, что по своей сущности чувственный объект абсолютно уникален, а чувственные явления – это единичные мгновенные сущности, да и сам человек, со всей своей сложной психофизической жизнью, не более чем поток элементарных ментальных состояний. Такого рода характер бытия чувственного имеет отражение в концептуальной сфере и мышлении, которое нуждается в формальной логике. Так, взяв в руки скульптуру, например, Ваджрасаттвы, мы чувствуем её вес, холод металла, гладкость поверхностей, и из совокупности всего нашего чувственного восприятия у нас воз-



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прологомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

никает образ, концептуальное представление. Наша дальнейшая интерпретация этой скульптуры в результате окажется равной нашему переживанию в моменте её восприятия. По факту, мы имеем здесь дело с буквальным эстетическим прочтением предмета, однако наше эстетическое переживание оказывается также детерминировано контекстом, индивидуальным тезаурусом и знанием предмета: мы, например, по деталям можем распознать, что данная скульптура вышла из мастерской Дзанабадзара⁷.

При создании произведений монгольские художники работали с установкой на создание лучшего из возможного, ведь буддийская морфология искусств трактует их как манифестацию просветлённых форм тела (в скульптуре, графике, живописи), речи (в литературе) и ума (мандалы, ступы). Это предполагало великую ответственность и соответствие высочайшим требованиям к материалу, степени посвящения, месту производства, мастерству исполнителя. Изображая сакральные миры, художник опирался на разработки предшественников. Изобразительный канон включал в себя представления о соразмерности форм тела, в передаче красоты которого использовался принцип «ньягродха». Признаки красоты и гармоничности, включали в себя зафиксированные в каноне 32 отличительных признака Татхагаты, 18 признаков женской красоты и так далее⁸. Канон также фиксировал эмоциональную выразитель-

ность изображаемого и проводил тонкое различие психоэмоционального воздействия форм на зрителя.

Аккумулируя колоссальный опыт предшественников разных стран, ремесленники, художники, философы и йогины в деталях прорабатывали и фиксировали всё, что может быть различено концептуальным умом посредством строжайшей логики, математики и экспертизы выразительных свойств материала⁹. Возникающие образы классифицировались и многие знакомы с ними не только по произведениям искусства, но и по таким монгольским сборникам иконических изображений как триста и пятьсот бурхан¹⁰. В буддийском искусстве были продуманы тончайшие корреляции выразительных возможностей поз, пола, возраста, сложения, выражения лиц, формы глаз и частей тела с эмоциональными состояниями, выражаемыми этими формами, которые призваны вызывать или устранять соответствующие чувства при их созерцании. Выявлялись и описывались визуальные признаки телесного совершенства будд и бодхисаттв, атрибуты, мудры, виды украшений и прочее¹¹. Всё это монгольские мастера усваивали в ходе продолжительного обучения, вкладывая в канонические формы своё этнонациональное представление о прекрасном, умиротворяющем, ужасающем, эротическом, возвышенном... Осуществленный мастером син-

⁷ См. Сыртыпова, С.-Х. Д. Автопортрет и Будда Ваджрасаттва у Дзанабадзара // *Oriental Studies*. – Т. 13 – № 4. ИВ РАН. 2020. – С. 1045–1077.

⁸ См. Герасимова, К.М. Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций. Трактаты по иконометрии и композиции Амдо, XVIII век. – Улан-Удэ: Бурятское книжное из-во (Бурятский ф-ал Сибирского отделения АН СССР). 1971. – 304 с.

⁹ См. Алексеев-Апраксин, А.М. Дизайн дазайна // *Дизайн. Материалы. Технология*. – 2017. – № 4. – С. 67–74.

¹⁰ См. Ольденбург, С.Ф. Сборник изображений 300 бурханов. СПб., 1903; *Five Hundred Buddhist Deities*, compiled by Musashi Tachikawa, Masahide Mori, Shinobu Yamaguchi. National Museum of Ethnology, *Senri Ethnological Reports* 2, Soak, 1995.

¹¹ См. Терентьев, А. А. Определитель буддийских изображений. – СПб.: Наптанг, 2014 / A. Terentyev *Buddhist Iconography Identification Guide*. St. Petersburg, 2004.



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прологомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

тез, обеспечивающий приближение изображения к иконическому совершенству, создавал лишь внешнюю форму. Далее, обладающие высокой реализацией йогины или духовные учителя проводили специальные процедуры наполнения статуй, «открытия глаз» у живописных изображений и освящения – именно такие произведения монголы признавали наделенными высшей эстетической и сакральной ценностью.

Эстетика пустоты

Согласно второму познавательному подходу, опирающемуся на дальнейшие философские разработки буддийских мыслителей, окружающий мир не «реален» в материальном смысле¹². Статус истинного существования не может быть приписан ни субъекту, ни объекту, ни тому, что возникает в процессе их взаимодействия. Этого статуса лишена и пустота, которая также не может быть использована в качестве опоры для конструирующего мышления. Данное философское воззрение известно как прасангика-мадхьямака, в тибетской интерпретации рантонг. Оно разделяется в широко распространенной в Монголии школе гелуг. Речь в целом здесь идет о том, что, если нечто после мысленного исключения всех свойств утрачивает свой образ, оно существует лишь номинально. В ходе медитационных практик, успокаивая концептуальный ум и не ища ничего вне себя, практикующий спокойно и ясно созерцает весь мир как эстетический объект. Высшей формой слова здесь выступает молчание, а

высшей формой эстетического погружения – понимание этого молчания. Естественным образом такое восприятие распространялось и на священные формы живописи и скульптуры. Ведь они тоже составные и, стало быть, существуют условно, обретая ценность лишь на символическом и мистериальном уровне. Мастера медитации порою вообще предлагали своим ученикам отказаться от художественных изображений как предметов, отвлекающих от спонтанного самопознания. Впрочем, следует отметить, что монголам не был свойствен радикализм проповедника Линьцзы, который придерживался описываемой трактовки реальности и потому призывал вообще сжечь священные писания и иконы. Но им был ясен его метафорический пыл, поскольку на вопрос: «как это понимать?» Линьцзы пояснял: «узрев, что причинно-следственные связи пустотны, сознание и дхармы пустотны, мгновенно одним ударом разрубить все кармические связи и внезапно прекратить всякую активность – это и есть сжечь священные писания и иконы»¹³.

Опирающаяся на концепцию пустоты эстетика монголов, пожалуй, состояла в другом. Чувственное восприятие произведений искусства дополнялось здесь сверхчувственным созерцанием, благодаря которому можно видеть то, что не схватывается органами чувств. В этом эстетическом опыте предмет, по сути, вторичен, первично переживание истины, на которую он указывает. Раскрывающаяся в таком опыте созерцания истинная красота пуста как пространство, поскольку она не утрачивает своего образа при мысленном разделении её на части. Увидеть эту подлинную красоту можно лишь при помощи прямого йогического видения, интуитивно, детально и целостно прозре-

¹² Краткое обозрение развития буддийских философских школ и их взглядов, основанное на энциклопедии «Сокровищница познаваемого» Джамгёна Конгтрула Лодрё Тхае, см.: Ерохин, Б.Р. Интерпретация мадхьямаки в «Драгоценном украшении Освобождения» Гампопы Сёнама Ринчена (1079–1153). // *Studia Culturae*. – No 42. – 2019. – С. 115–122.

¹³ Абаев, Н.В. Чань-буддизм. – Новосибирск: Наука. 1989. – С. 239.



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прологомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

вающего все связи и свойства. Подбираясь на феноменологических основаниях к данному типу восприятия, М. Дюфрэнн писал об «а priori», которое «есть одновременно то, что человек знает до всякого опыта, и то, что опыт подтверждает, как устанавливающее объект»¹⁴. Выявление в сознании и его объектах доопытного знания приводит созерцающего человека к началу начал, к основе, в которой нет разделения на субъект, объект и действие. Таким образом, подтверждая преемственность представлений о формальной красоте, которые зафиксированы в изобразительном каноне, акцент на пустотной природе всего сущего трансформирует и расширяет видение прекрасного. Данный концепт открывает возможности трактовки предметов искусства (которые, как и мир в целом, призывают, провоцируют к познанию и а priori познаваемы) как выражения относительной истины, тогда как их главная цель – указать на абсолютную истину, переживание которой является вершиной эстетического восприятия.

Эстетика тайны

Третий монгольский эстетический подход, признавая важность рассмотренных выше способов познания, объединяет отражаемое в сознании окружающего мира неконцептуальное постижение совершенства с эмоциональной гигиеной и йогическим опытом переживания собственной природы будды. Воззрение читтаматры (йогачары), возникшее как интерпретация слов Будды позднее мадхьямаки, отражало стремление насытить совершенно пустой от характеристик Абсолют, результат беспощадного анализа прасангика-мадхьямаки, избыточными качествами состояния будды путем признания истинно реальным мельчайший момент созна-

ния. На эстетическом уровне это означало момент наслаждения прекрасным, даже переходящим, как отражением истинносущного. Воззрение «Только ум» получило дальнейшее развитие в традициях маха-ати (тиб. дзогчен) и махамудра (тиб. чагчен), в школах ньингма, кагью, джонанг. Заимствовавшая многое из идей читтаматры позиция жентонг противопоставляет логическим построениям рангтонга концепт пустоты абсолютного от несвойственных ему качеств. Этот взгляд предполагает, что распознаваемая истинная природа ума – это ясный свет и неизмеримое чувство радости и блаженства. Такую познавательную позицию невозможно опровергнуть даже радикальными методами прасангика-мадхьямаки, способной логически разрушить любые интеллектуальные построения, но не приписывающей истинной реальности какие-либо характеристики, поскольку постижение последней опирается на опыт прямого йогического восприятия, к которому неприменимо концептуальное логическое мышление. В классических текстах указывается, что раскрывающийся в ходе познания собственного ума мир прекрасен, каждая его частица вибрирует от радости и скрепляется друг с другом любовью. Все живые существа – совершенные будды и бодхисаттвы, поскольку изначально обладают таким потенциалом. Все звуки – это мантры, все мысли – это проявление мудрости. Окружающее бесконечно красиво, возвышенно и полно глубочайшего смысла. Всё несёт вдохновение, ясность и демонстрирует спонтанность самоосвобождающейся игры ума и светоносность пространства, исполненного осознанием.

Восходя к такому эстетическому видению мира, в названных выше школах используются искусные психофизические методы. В них практикуются «визионерские идентично-

¹⁴ Dufrenne M. L'inventaire des a priori. Recherche de l'originare. P., 1981. P. 62



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прологомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

сти» восприятия произведений искусства, которые позволяют схватывать истину в чувственной апперцепции и отождествляться с ней. Мышление же вступает с открывающейся истиной в отношения временения, конфигурируя подлинность события. Наряду с признанием трансгрессий чувств под воздействием эстетического впечатления, данный тип эстетического восприятия связан также с коммуникативным измерением искусства. Здесь следует вспомнить, что в данных буддийских традициях очень важна живая передача методов и неразрывный диалог поколений, поэтому эстетической ценностью могут наделяться обыкновенные чётки или даже клочок одежды достигшего совершенства Учителя, что касается традиционных произведений, то создаваемые при таком отношении эстетические объекты оказываются необъяснимы из самих себя. Глядя на них, неподготовленный зритель нередко ощущает себя беспомощным, ему нужны объяснения, тогда как посвященный увидит в изображении запечатленный в материале трансцендентный опыт и путь к устранению завес неведения.

Эстетический опыт на описываемом уровне восприятия возникает в неразрывности воображаемого, символического и реального. Это субъективное переживание, в котором воображаемое всегда отображает самого субъекта, символическое задает конфигурацию принадлежности к традиции и опыту поколений, а реальность заключена в представлении субъекта о красоте и полноте мира, не схватываемого концептуальным типом мышления. Здесь всё очень субъективно и связано с внутренними реалиями, в которых эстетический катарсис может быть вызван любым предметом, событием или впечатлением, поспособствовавшим внезапному узнаванию и переживанию истинной природы своего ума. Это может быть произведение

искусства, а может и простой шелчок пальцами – в любом случае это нечто будет обладать высшей эстетической ценностью.

Заключение

Уже первое приближение к реконструкции монгольской эстетики позволяет отметить её существенное отличие от классической западной. Ведь, чувственное познание обрело в европейской мысли место между пафосом и логосом, тогда как статус концептуального познания в буддийской философии не столь высок, как на Западе. Прямой доступ к истине здесь зарезервирован за прямым йогическим восприятием реальности. Произведенное соотнесение обобщенных подходов буддийской гносеологии с западной эстетической мыслью позволило реконструировать три эстетических уровня прочтения реальности. Первый позволяет оперировать буквальным и символическим способами чувственного восприятия, закрепляясь в концептуально верифицируемом каноне. Второй акцентирует внимание реципиента на символическом и на сверхчувственном априорном опыте созерцания, пребывающим вне различий между субъектом и объектом. Третий, принимая за основу два предыдущих, предполагает сосредоточение на тайном, внутреннем, субъективном. Эстетический опыт здесь возникает в неразрывности воображаемого, символического и реального, а состояние Пробуждения традиционно описывается в категориях эстетического. В заключение отметим, что изучение монгольской эстетики позволяет обнаружить некоторые аналогии и корреляты с решениями классического, феноменологического и психологического направлений европейской эстетики, что демонстрирует наличие перспектив для плодотворных компаративных исследований данной темы.



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прологомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

Список литературы

Алексеев-Апраксин, А. М. Восток в культуре Петербурга. Диссертация на соискание степени доктора культурологии по спец. 24.00.01 теория и история культуры. – СПбГУ. 2011, – 362 с.

Лосев, А.Ф. Эстетика. М.: Философская энциклопедия, 1970. Т. 5.

Бургхартд, Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / Пер. с англ. Н.П. Локман. – М.: Новый Акрополь, 2014. – 216 с.

Сыртыпова, С.Х.-Д. Внедрение эстетики монгольских кочевников в буддийское изобразительное искусство в эпоху Юань // Общество и государство в Китае. Ученые записки отдела Китая. Том XLVII. Часть 1. – М.: ИВ РАН, 2017. – С. 575–601.

Кореняко, В.А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. Гос. музей искусства народов Востока. – М.: Вост. лит. РАН, 2002. – 328 с.

Алексеев-Апраксин, А.М. Восток-Запад: Опыт осмысления межкультурных контактов // Вопросы культурологии. – 2010. – № 12. – С. 10–14.

Gega Lama. Principles of Tibetan Art, Tibetan Institute, 1981. 445 p.

Сыртыпова, С.-Х. Д. Автопортрет и Будда Ваджрасаттва у Дзанабадзара // *Oriental Studies*. – Т. 13. – № 4 ИВ РАН. 2020. – С. 1045–1077.

Герасимова, К.М. Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций. Трактаты по иконометрии и композиции Амдо, XVIII век. – Улан-Удэ: Бурятское книжное из-во (Бурятский филиал Сибирского отделения АН СССР). 1971 – 303 с.

Алексеев-Апраксин, А.М. Дизайн дазайна // *Дизайн. Материалы. Технология*. – 2017. – № 4. – С. 67–74.

Ольденбург, С.Ф. Сборник изображений 300 бурханов. – СПб., 1903. – 116 с.

Five Hundred Buddhist Deities, compiled by Musashi Tachikawa, Masahide Mori, Shinobu Yamaguchi. National Museum of Ethnology, Senri Ethnological Reports 2, Soak, 1995. – 555 p.

Ерохин, Б.Р. Интерпретация мадхьямаки в «Драгоценном украшении Освобождения» Гампопы Сёнама Ринчена (1079–1153). // *Studia Culturae*. – No 42 (2019). – С. 115–122.

Терентьев, А. А. Определитель буддийских изображений. СПб., Нартанг, 2003. – 304 с.

Абаев, Н.В. Чань-буддизм. – Новосибирск: Наука. 1989. – 271 с.

Dufrenne M. L'inventaire des a priori. Recherche de l'originare. P., 1981. – 322 p.



Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

| Prolegomena Essay on Mongolian Aesthetics: Moment, Emptiness, Mystery |

Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

St. Petersburg State University
 Universitetskaya embankment 7-9, St. Petersburg, Russia, 199034
 Associate Professor of Department of Philosophy and Culture of the Orient

Hainan Normal University
 Longkun South Road No.99, Haikou, Hainan Province, China, 571158
 Visiting Professor

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
 Dzhambula, 13, St. Petersburg, Russia, 191180
 Professor of Higher School of Printing and Media Technologies
 Doctor of Science in Cultural Studies
 ORCID: 0000-0002-5009-1110
 E-mail: a.alekseev-apraksin@spbu.ru

PROLEGOMENA ESSAY ON MONGOLIAN AESTHETICS: MOMENT, EMPTINESS, MYSTERY*

The essay is the first attempt to present a philosophical and cultural reconstruction of Mongolian aesthetics. Since the problematic field of European aesthetic thought has no direct analogs in the East, the starting point of this study is implicit uncertainty. The article reveals the specifics of the formation of the Mongolian artistic culture under the influence of autochthonous and introduced Buddhist traditions. Research material is presented in relation to the Buddhist theory of cognition. It allows the author to identify three approaches to the aesthetic development of the artistic reality inherent in the Mongols. The first is the aesthetics of the moment; mainly, it operates through literal and symbolic ways of sensory perception fixing itself in a conceptually verifiable canon. The second is the aesthetics of emptiness. It focuses the recipient's attention on the symbolic and supersensory a priori experience of contemplation. The third one is the aesthetics of the mystery. It takes the two previous ones as a basis and involves fo-

ocusing on the secret, internal, subjective. The sensual and communicative aesthetic experience unfolds here in the continuity of the imaginary, symbolic, and real; the state of Awakening is traditionally described in aesthetic categories. The reconstruction of Mongolian aesthetics made it possible to find some analogies and correlates with the solutions of the classical, phenomenological and psychological trends in European aesthetics, which opens up perspectives for future fruitful comparative studies on this topic.

Key words: theory of cognition, philosophy of art, Buddhist aesthetics.

* *The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project number 19-59-44011.*

References

Alekseev-Apraksin A.M. (2011) The East in the Culture of St. Petersburg. Dissertation for the degree of Doctor of Cultural Studies. 24.00.01-theory and history of culture. St. Petersburg State University. 362.

Losev A.F. (1970) Aesthetics / Philosophical Encyclopedia. Moscow, 1970. Vol.5. 575.

Burghardt T. (2014) Sacred art of the East and West. Principles and methods / Translated from English by N.P. Lokman. M.: Novy Acropolis. 216.

Syrtyanova S.H.-D. (2017) The introduction of the aesthetics of Mongolian nomads into Buddhist fine art in the Yuan era // Society and the State in China. Scientific notes of the China Department. Volume XLVII. Part 1. M., Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences. 575–601.



Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

| Prolegomena Essay on Mongolian Aesthetics: Moment, Emptiness, Mystery |

Korenyako V.A. (2002) Art of the peoples of Central Asia and animal style. State Museum of Art of the Peoples of the East. M.: East. lit. RAS, 328.

Alekseev-Apraksin A. M. (2010) East-West: The experience of understanding intercultural contacts // Questions of cultural studies. No. 12. 10–14.

Gega Lama (1981). Principles of Tibetan Art, Tibetan Institute. 445.

Syrtypova S.-H. D. (2020) Self-portrait and Buddha Vajrasattva at Dzanabadzar // Oriental Studies. Vol. 13 No.4/ Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences. 1045–1077.

Gerasimova K.M. (1971) Monuments of aesthetic thought of the East. The Tibetan canon of proportions. Treatises on iconometry and composition of Amdo, XVIII century. Ulan-Ude. Buryat Book Publishing House (Buryat f-al of the Siberian Branch of the USSR Academy of Sciences). 303.

Alekseev-Apraksin A.M. (2017) Design of the Dasain // Design. Materials. Technology. No. 4. Pp. 67-74.

Ol'denburg S.F. Sbornik izobrazhenij 300 burhanov. SPb., 1903. (In Russian). 116.

Five Hundred Buddhist Deities, compiled by Musashi Tachikawa, Masahide Mori, Shinobu Yamaguchi. National Museum of Ethnology, Senri Ethnological Reports 2, Soak, 1995. 555.

Erokhin B.R. (2019) Madhyamaka interpretation in the «Jewel ornament of Liberation» by Gampopa Sonam Rinchen (1079-1153). Studia Culturae. No 42. 115–122.

Terentyev A. (2003) Buddhist Iconography Identification Guide. St. Petersburg. 304.

Abaev N.V. (1989) Chan-Buddhism. Novosibirsk. The science. 271.

Dufrenne M. (1981) L'inventaire des a priori. Recherche de l'originare. 322.

